

Vicente Leñero

El misterio del personaje

Guillermo Vega Zaragoza

¿Cuáles son los secretos de la escritura para cine? ¿Qué retos enfrenta actualmente el autor de guiones cinematográficos? Uno de nuestros más reconocidos novelistas y periodistas, Vicente Leñero, ha desarrollado también una extensa y aplaudida trayectoria como adaptador de historias para el séptimo arte. Con motivo de sus ochenta años de vida, el escritor mexicano conversa sobre esa faceta de su vida creativa con Guillermo Vega Zaragoza. También incluimos el comentario de la narradora Rosa Beltrán sobre el más reciente libro de Leñero, Más gente así.

Incansable polígrafo, Vicente Leñero (Guadalajara, Jalisco, 9 de junio de 1933) ha cultivado casi todos los géneros literarios —sólo se le ha resistido la poesía— y todos los ha enfrentado con un obsesivo impulso de experimentación. En la novela aplicó los estamentos del *nouveau roman* y del “nuevo periodismo”, por ejemplo, en *Los albañiles*, *La gota de agua*, *Asesinato* y *Los periodistas*. También es uno de los más laureados y cotizados guionistas de cine de nuestro país; ha escrito y adaptado a la pantalla grande infinidad de historias tomadas de novelas, como *El callejón de los milagros* del Premio Nobel Naguib Mahfuz y *El crimen del padre Amaro* de José Maria Eça de Queiroz, una de las películas más taquilleras de la cinematografía nacional.

Maestro de varias generaciones de dramaturgos, periodistas y guionistas que acuden a sus talleres y cursos para aprender los secretos del oficio, Leñero responde en

esta entrevista —realizada en la intimidad de su estudio, rodeado de sus libros, su máquina de escribir, varias tazas de café y sus infaltables cigarrillos— a preguntas relacionadas en un principio con el tema del guion de cine, aunque en pocos minutos su pasión por la escritura lo lleva a recorrer los vericuetos de la novela, el teatro y la televisión.

¿El guion cinematográfico es un género literario por sí mismo o es sólo una herramienta para hacer una película?

Es un género literario por sí mismo. Es contar una historia cuyo último fin es llegar al cine, pero tiene todos los elementos necesarios para sostenerse literariamente por sí mismo, aunque no se publican guiones, o muy pocos, como no se publican tantas obras de teatro, a pesar de que el teatro está más valorado como una obra literaria.

¿El guion podría ser como una partitura de la cual el director hace su propia interpretación?

Hipotéticamente así debería de ser considerado. Guillermo Arriaga considera que llamarlo guion es peyorativo, pues no es una simple guía, sino una obra acabada, que cuenta una historia, por lo que debería llamársele libro cinematográfico. Está bien esa defensa.

Arriaga también ha luchado porque las películas sean consideradas una obra conjunta, tanto del autor del libro cinematográfico como del director.

A veces se puede dar y a veces no se da. A veces la idea viene del director, por lo que es el autor de la película, pero al guionista se le suele relegar a un segundo término. Por lo menos en los créditos de las películas se ha modificado eso, luego de la lucha de los escritores en Estados Unidos, para que el último crédito en pantalla antes del director sea el del guionista. El director participa en la elaboración del guion, aunque hay distintos niveles de participación, y a veces es muy activa. El director trabaja, sugiere y corrige como parte de su trabajo. Eso no necesariamente lo hace el guionista, a menos que participe en la filmación. Muchos directores son los autores de sus propias historias y sus propios guiones, como lo hace ahora Felipe Cazals, por ejemplo. Entonces se puede hablar de una película de autor. Y a veces el director nomás cumple con su chamba y no participa en el guion. Ahora se acostumbra decir que es “una película de fulano de tal”, aunque él no haya participado muy activamente en la creación del guion. En esos casos, me parece más justo que se considere como una obra colectiva, porque es una creación conjunta donde participan los actores, los técnicos, el fotógrafo, el editor, y no decir que es película nomás del director.

No sucede así en el teatro, donde las obras destacan por el autor, no tanto por quien las dirige.

Ahí también los directores han ganado terreno. Antes era indiscutible que la obra era del autor, ahora ya no se da ese crédito como antes. El director ha peleado su crédito creativo. Los dramaturgos siempre peleamos por que se considere más nuestra intervención, porque a veces el director toma una obra de teatro y hace con ella lo que quiere, y el autor dice: “Oye, ésa no es mi obra; es la obra que hizo finalmente el director”. En el cine también pasa mucho.

¿Cuáles son los problemas de la adaptación de una obra que no fue pensada para el cine, como una novela o una obra de teatro?

El cine se ha alimentado mucho de la literatura. Yo normalmente adapto. Ésa es una conveniencia para el desarrollo de una película, cuando a un productor se le ocurre que determinada novela es buenísima para hacer

una película, como en una novela en la que la narración priva sobre la forma, en que cuenta una historia. Eso ha sido una ventaja para mí, porque de entrada ya hay un punto de acuerdo cuando el productor busca a un director que le guste la historia y el guionista trabaja con mayor facilidad. El problema de adaptar una novela generalmente es la extensión. Una novela dura más que cualquier película. *Lo que el tiempo se llevó* duraba más de cuatro horas, lo que en su tiempo era un récord. Si se hubiera filmado tal como es, una novela de casi dos mil páginas, habría sido una película interminable. El problema siempre es cómo comprimir, cómo escoger sus elementos fundamentales. A eso me he dedicado casi toda mi vida.

He tenido dos experiencias significativas en eso de la adaptación. Una es *El crimen del padre Amaro*, una novela de ochocientas páginas. Descubrí que había una traducción de Ramón del Valle-Inclán a la que le había quitado casi doscientas páginas. No sé si lo hizo por apurar el tiempo o hizo una especie de adaptación y le quitó toda la paja. Ante una novela así, tuve que hacer dos cosas para que quedara una película de hora y media. Primero, era fácil cortar toda la historia de la infancia del padre que cuenta Queiroz para entrar directamente cuando ya era un joven. Y luego, adaptar las líneas de acción, que es lo que normalmente hago; si no, sería un trabajo realmente imposible de llevar a cabo. Para eso leí la novela completa de un jalón, un par de veces. Otro problema fue que se trataba de una novela decimonónica ambientada en Portugal y había que adaptarla a las circunstancias del México actual, había que poner muchas cosas nuevas.

El otro trabajo fue *El callejón de los milagros*, de Naguib Mahfuz. Le habían entrado algunos adaptadores que no le gustaron a Jorge Fons ni a Alfredo Ripstein, que era el productor. Me dieron a leer la novela y era muy interesante, pero muy lenta en su desarrollo. Tenía una galería muy amplia de personajes y las cosas importantes sucedían al final, todo estallaba con mucho movimiento y con mucha acción, pero hasta el final. De haber seguido la misma línea que planteaba Mahfuz habría sido una película muy lenta y aburrida. Otro problema, aunque no el mayor, era que había que adaptarla a México, porque sucedía en los cincuenta y ya estábamos a finales del siglo xx. Entonces se me ocurrió partirla, dividirla en cuatro historias. A todos les pareció una estructura muy ingeniosa, un experimento formal, pero no nació por las ganas de experimentar sino por la necesidad de hacer que la tensión no se perdiera. Ésa fue la clave.

Pero la experimentación formal ha sido siempre una preocupación suya, hasta en sus novelas, de no contar linealmente, de romper la estructura tradicional, algo que los jóvenes atribuyeron a Tarantino...

El callejón... salió casi simultáneamente que Tarantino y alguien me dijo: "Tú lo tomaste de Tarantino", y no; si hubiera sido así, lo reconocería francamente, pero Tarantino llegó a México después de que yo estuviera escribiendo el guion. En mi vida literaria siempre ha habido, para mal o para bien, una preocupación formal: ¿cómo contar una historia? Ésa ha sido mi obsesión a lo largo de toda mi carrera, aunque a veces me arrepiento un poco...

¿Por qué?

Por ejemplo, en *Nadie sabe nada*, tenía una gran preocupación formal por la simultaneidad. Me preguntaba: ¿qué se puede hacer en el teatro que no se pueda hacer en el cine o la novela? Pues la simultaneidad de acciones. Entonces dividí el escenario en ocho partes y en cada una sucedía algo al mismo tiempo que una acción principal; la acción en escena nunca se detenía, el público tenía que estar atento siempre. Fue demasiado complicado.

Por eso a veces pienso que me habría gustado ser un escritor más sencillo. Ahora, al final de mi vida, trato de serlo. Como quien dice: "¿Para qué tanto brinco estando el suelo tan parejo?". Todo me habría costado menos trabajo, porque viví obsesionado siempre con esa preocupación sobre cómo contar una historia, cómo estructurarla, que también busqué aplicar en el teatro y el cine; a veces es para bien, a veces entorpece, a veces no

se entienden bien las historias. Ésa es la clave del acto literario, dramático o cinematográfico: buscar que tengan un valor por sí mismos aparte de la historia que están contando.

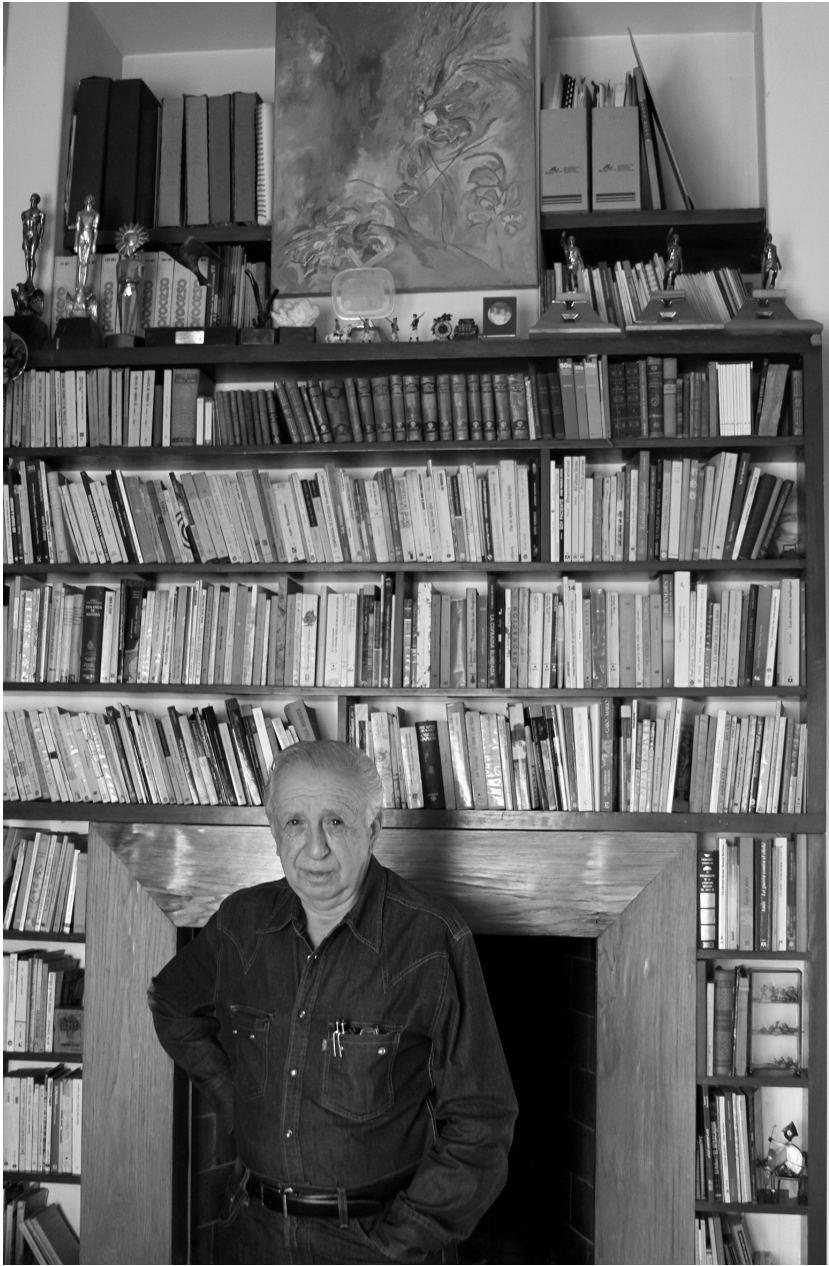
El cine es cine, la novela es novela y tienen diferencias fundamentales. Una buena novela, una gran novela, estrictamente hablando no se puede adaptar al cine porque está escrita para ser leída. Por eso me parece muy elogiable que Gabriel García Márquez no dejara que se hiciera *Cien años de soledad* en película. Cada género tiene su lenguaje y yo he caminado por diferentes géneros para encontrar cuál es la clave de cada uno.

El setenta por ciento de las películas que se filman actualmente son adaptaciones. Por eso me llaman, por eso me han llamado como guionista, para que haga adaptaciones. El cine ha tomado mucho de la literatura y ahora la literatura se ha dejado influir por el cine. La cámara de cine ya se siente demasiado en la novela moderna. No me gusta que el cine adapte novelas, no me gusta el trabajo que he hecho para el cine. Lo que digo es contrario a lo que he hecho durante casi toda mi carrera cinematográfica [ríe]. El cine debe encontrar sus propias historias; no su propio lenguaje porque ya lo tiene, sino sus propias historias, que solamente se puedan contar en cine. Por ejemplo, las series actuales de la televisión han encontrado su propia forma de contar sus historias, que proviene de la telenovela.



Vicente Leñero

© Javier Narváez



Hay historias que solamente se pueden contar en cine, otras sólo en teatro, y otras en televisión. A mi modo de ver, las series que ahora todos ven en la tele están tomando los hallazgos de la telenovela, de las telenovelas interminables. Solamente así se puede seguir una historia tan larga. Si yo quisiera hacer una película de *En busca del tiempo perdido*, olvídase; tendría que ser una telenovela, o una serie, como ahora se le llama, que finalmente tiene esa progresión interminable que sólo se puede dar en la literatura, pero en el cine no se puede por la cuestión del tiempo.

Pero ahora se venden las series completas y se puede pasar uno el fin de semana viéndolas.

O se hacen películas seriadas, como las de *Harry Potter*, que son un poco la forma de la *novela-río* de la literatura, como *Guerra y paz*. He visto las grandes novelas de Dumas, de Victor Hugo, adaptadas al cine y se tienen que castigar las historias, porque solamente leyén-

dolas las puedes abarcar todas. Así debería ser el cine, debería satisfacerse con sus propias historias, debería dejar de alimentarse de la novela, del teatro, de otros medios, porque son independientes.

Sin embargo, tal parece que los nuevos directores y guionistas cada vez leen menos novelas y se alimentan sólo de los medios audiovisuales, del cine, de la televisión, del videoclip, por lo que las películas terminan pareciéndose mucho entre sí, y no tienen esa búsqueda formal. ¿Usted qué piensa al respecto, ya que ha sido maestro de guionistas y sigue impartiendo talleres de guion de cine?

De lo que me he dado cuenta es de que los jóvenes están alimentados de cine pero no de literatura. Hay que leer novelas no para encontrar una que se pueda adaptar sino para aprender de la riqueza narrativa que tienen las novelas. Por eso sus historias son muy simples. Si es una *opera prima*, la historia estará tomada de su vida personal. Pero si leyeran más, encontrarían una riqueza que les ayudaría para inventar sus propias historias. Los jóvenes no están tan preocupados por la historia que cuentan sino por la realización de la película. Ahora todos quieren ser directores, nadie quiere ser iluminador o editor, mucho menos guionista. Los muchachos salen de las escuelas de cine sabiendo todo sobre cómo hacer una película, pero no sobre cómo contar una historia. Se debería impulsar más la especialización como guionista, para que aprendan la gramática cinematográfica.

Por otro lado, se ha esquemático mucho la escritura del cine. Este hombre, Syd Field, ha sido muy dañino [ríe], con su preocupación por los *plots* y la estructura teatral de antaño —eso de primer acto, segundo acto, tercer acto—, que ya ni siquiera el teatro respeta. Esa estructura en sí no es mala, pero se ha quedado muy débil porque la forma cinematográfica se ha desarrollado muchísimo más. La riqueza estructural en una película puede cambiarlo todo. Eso ha contaminado mucho la escritura del cine, porque todas las historias se estructuran igual, no hay una búsqueda formal, sobre cómo puede contar esa historia especialmente para el cine.

Ahora todo mundo sigue el manualito. Por ejemplo, en eso de la lógica del personaje, que el autor sepa todo sobre el personaje, analizarlo hasta los detalles mínimos. Siento que el primero que se debe sorprender con los personajes y no saberlo todo sobre ellos es el propio escritor. Una vez le preguntaron a Harold Pinter algo sobre un personaje de una obra suya y él respondió: “Pues no sé, no lo sé todo sobre los personajes”. Los personajes son un misterio que no tiene por qué resolverse. Los personajes deberían plantearse como seres misteriosos, no con trampas ni ocultando información, sino como un misterio que el espectador debe tratar de resolver y que no necesariamente tiene que quedar resuelto al final de la película.