

GRAZIELLA ALTAMIRANO
Instituto Mora



El cine no es improvisación:

Roberto Gavaldón

Roberto Gavaldón es considerado como uno de los mejores directores de la época de oro del cine mexicano y su mayor representante en certámenes internacionales.

i Roberto Gavaldón durante la filmación de la película *La otra* en Lecumberri, ca. 1946, inv. 277594, SINAFO. Secretaría de Cultura-INAH-MÉX. Reproducción autorizada por el INAH.

87

El cine mexicano vivió el mayor esplendor de su época dorada en la década de 1940, alcanzando una significativa proyección y una gran relevancia a nivel internacional a través del reconocimiento de sus películas y de sus actores, así como por su amplia distribución y comercialización en varios países. Los avatares de la segunda guerra mundial acotaron la producción filmica en Europa y Estados Unidos, lo que coadyuvó al florecimiento del cine mexicano con la aparición de nuevas producciones nacionales que ingresaron al mercado internacional, convirtiéndose en una de las principales industrias del país.

La llamada época de oro del cine nacional descolló por su amplia variedad de contenidos y nuevas líneas temáticas a través de la adaptación literaria, la comedia musical, la exaltación nacionalista, las historias rurales y los melodramas citadinos y de los barrios bajos. De ella salió una pléyade de realizadores y figuras emblemáticas que obtuvieron fama internacional. En la década de 1950, la producción nacional sufrió una caída con la reincorporación al mercado de filmes europeos y estadounidenses que avivaron la competencia, lo cual condujo a la realización de producciones más baratas y afectó, en muchos casos, la calidad alcanzada en los años anteriores.

Entre los realizadores de aquellos años dorados de nuestro cine destaca Roberto Gavaldón (1909-1986), quien ha sido considerado como uno de los mejores directores mexicanos de todos los tiempos y uno de los principales exponentes de lo que se ha llamado “melodrama social” en la cinematografía nacional. Este prolífico director, autor de 48 largometrajes, incursionó en el cine escalando todos los peldaños que le dieron experiencia y le enseñaron los diferentes oficios del quehacer filmico hasta llegar a dirigir su primera película, *La barraca* (1945), ópera prima basada en un texto de Vicente Blasco

Ibáñez, con la que despegó su carrera y por la que recibió un Ariel, siendo el primer director mexicano galardonado con ese premio, reconocimiento que se repetiría en varias ocasiones a lo largo de toda su trayectoria filmográfica.

Las películas más conocidas de Roberto Gavaldón las realizó junto a grandes personalidades del séptimo arte, como los cinefotógrafos Alex Phillips y Gabriel Figueroa, el escritor y guionista José Revueltas, el músico Raúl Lavista, y estrellas de la gran pantalla como María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz y Arturo de Córdova, con quienes el cine mexicano alcanzó niveles internacionales.

Si bien su cine apuntó hacia el melodrama, Gavaldón trabajó diversos géneros como el policiaco, el musical, el fantástico y el drama rural. También realizó un ciclo de *western-ranchero* con el actor Antonio Aguilar. Entre sus películas destacan títulos como *La otra*, (1946); *La diosa arrodillada* (1947); *En la palma de tu mano* (1951); *El rebozo de Soledad* (1952); *Sombra verde* (1954); *Camelia* (1954); *La escondida* (1956), y *Miércoles de ceniza* (1958).

Fue estimado en su tiempo como “el mayor representante” del cine mexicano en los grandes certámenes internacionales de Cannes, Venecia y Berlín, siendo su película *Macario* (1959), protagonizada por Ignacio López Tarso y Pina Pellicer, ganadora del premio a la mejor fotografía en Cannes y la primera en ser nominada al premio Oscar de la Academia, en la categoría de mejor película en lengua extranjera. Por esta actuación, López Tarso fue premiado como mejor actor en el San Francisco International Film Festival. Se ha dicho que esta cinta, basada en un texto de Bruno Traven, es probablemente la mejor obra fantástica de esa época, ocupando el lugar 59 dentro de la lista de las 100 mejores películas del cine mexicano, publicada por la revista *Somos* en 1994, según la opinión de 25 críticos y especialistas del cine en México.



ii

María Félix durante la filmación de *La diosa arrodillada*, ca. 1945, inv. 281061, SINAFO. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

En décadas posteriores, Gavaldón cambió el tipo de temas tratados y se interesó más por asuntos políticos y sociales. Destacan *La rosa blanca* (1961), con el tema de la expropiación petrolera en México, obra que fue prohibida y por fin estrenada en 1972; *Días de otoño* (1962); *El gallo de oro* (1964), obra de Juan Rulfo, cuya adaptación la realizó junto a Carlos Fuentes y Gabriel García Márquez, y *Doña macabra* (1971), entre otras. En España realizó tres películas: *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973); *La madrastra* (1974), y *La playa vacía* (1977). Su último film fue *Cuando tejen las arañas* (1979).

Roberto Gavaldón fue reconocido por sus cualidades técnicas y artísticas, siendo sus películas apreciadas por la refinada calidad de sus imágenes y el impecable manejo de la cámara, así como por una marcada inclinación hacia temáticas oscuras de crimen y misterio y personajes complejos y atormentados con un destino fatal. Se han considerado como características más definidas de sus películas la narrativa y los visuales del *noir film*:

fuertes contrastes del blanco y negro y el juego con las luces y las sombras.

La filmografía de Gavaldón ha sido reconocida en diferentes foros internacionales; en 2011 la Cinemateca de París exhibió varias de sus películas. Este año, The Museum of Modern Art (MoMA) de la ciudad de Nueva York realizó una retrospectiva titulada *Roberto Gavaldón: Night Falls in Mexico*, teniendo como objetivo presentar la dualidad de la sociedad mexicana: Por un lado, el campo y las zonas rurales y, por el otro, el caos de las grandes ciudades, como la capital del país. El Festival de Cine de San Sebastián también dedicó su 67 edición al cineasta mexicano proyectando una veintena de sus películas.

El texto que ahora presentamos es una edición de la entrevista con Roberto Gavaldón, realizada por Ximena Sepúlveda, los días 16 de agosto y 9 de septiembre de 1976 (PHO/2/81), en la que el cineasta, con una mirada retrospectiva, nos relata su larga trayectoria y su experiencia como director en el cine mexicano.

Historia Oral (PHO/2/81)

ENTREVISTA CON ROBERTO GAVALDÓN

XIMENA SEPÚLVEDA

Nací el siete de junio de 1909 en la ciudad de Jiménez, Chihuahua, de donde salimos muy chicos durante la revolución, y nos trasladamos a Torreón, Coahuila. Ahí vivimos ocho años y después nos fuimos a la ciudad de México. Cuando ya iba en la preparatoria me fui a vivir a Estados Unidos. Empezaba a estudiar odontología, pero tenía que estudiar y trabajar al mismo tiempo, entonces ya me dediqué exclusivamente a trabajar. Trabajé por curiosidad, sin ningún interés en la industria de Hollywood, nada más por saber cómo eran los estudios por dentro, pero por tener amigos dentro de ella, trabajé como extra en algunas películas de Estados Unidos en esa época, eso fue por el año de 1926... Regresé a México en 1932 y encontré ya aquí el cine sonoro. Pretendían que yo fuera actor, pero nunca me interesó ser actor, no me gustaba la actuación, para nada. Me sentía yo un poco ridículo actuando. Me interesaba más bien la parte técnica y empecé desde abajo, como utilero, luego como anotador, o sea *script clerk*, luego fui ayudante de edición y pasé a ser asistente de director durante doce años. En los últimos tres años llegué a ser codirector, o sea, iniciaba yo a directores nuevos y llevaba el crédito de la codirección en esa película.

Yo empecé a ser asistente de director con Gabriel Soria, que fue un director muy famoso de esa época; hizo películas muy importantes y le aprendí mucho. También aprendí mucho de Chano Urueta, de Fernando de Fuentes, y de muchos otros directores a los que asistí; entonces tuve una gran práctica en materia de dirección y la penetración de toda la parte técnica, de toda la aportación de los técnicos, que es tan importante como el reparto mismo, como el libro. Esas personas, esos técnicos, y trabajadores manuales son realmente los que ayudan a hacer la película y colaboran en una forma muy amplia y eficaz a hacerlo.

La mayor parte de los cineastas mexicanos se hicieron en el terreno del rodaje. Han surgido de ahí mismo grandes fotógrafos como Gabriel Figueroa, que al principio era un fotógrafo de fijas en un estudio. Luego, en esa época vino Alex Phillips. Alex, de hecho, fue el maestro de todos los fotógrafos de esa época. El propio Gabriel Figueroa fue asistente de Alex Phillips. En fin, todos nos hicimos en el terreno del rodaje. No teníamos ninguna escuela, ninguna academia que nos enseñara la filmación de películas, sino que fuimos aprendiendo sobre la marcha. En todo departamento de cine así fue. Yo seguí una especie de escalafón que me permitió poco a poco ir aprendiendo muchas cosas.

También colaboré en muchas ocasiones como coadaptador de películas. Uno se forma con el interés de estar en la industria y de aprender en los pocos medios que teníamos para aprender, y los muy personales, que era consultar libros de cine y analizar películas importantes. Con la adaptación comenzó mi relación con José Revueltas y con Jack Wagner, de Estados Unidos; hicimos una muy buena amistad los tres. De Revueltas ya tenía antecedentes hacía tiempo, por lo que leía de él, por sus inquietudes de tipo literario, y de toda clase de inquietudes ideológicas también. Siempre fui muy admirador de él. Hubo una gran amistad entre él y yo, hicimos juntos varias adaptaciones, afortunadamente con éxito. Él desconocía mucho de lo que era la técnica cinematográfica, cosa que yo ya tenía, por los años que había sido asistente de director, y ya había empezado a hacer algunas películas. En la adaptación el tema se visualiza cinematográficamente, con la medida y la técnica necesaria para llevarlo a la pantalla, porque el hecho de dirigir da una visión más amplia de lo que se debe hacer en el cine, en el orden técnico, en el orden artístico, en el orden literario. Se puede decir que es fácil adaptar una novela al cine si se sabe hacerlo,



iii

Roberto Gavaldón (dir.), *La barraca*, cartel publicitario, 1945. Colección particular.

iv

Roberto Gavaldón (dir.), *La otra*, cartel publicitario, 1946. Colección particular.

porque han fracasado muchos intentos de adaptaciones en donde casi con poca imaginación cinematográfica se someten demasiado a la novela misma, tratando de respetarla, o por imposición del autor. Es decir, el trasplantar una obra original, una novela al cine, en muchas ocasiones cambia mucho el original, porque ya se visualiza eso que el autor quiso decir en su novela en imágenes, y con otros recursos que son auxiliares para el cine, no para el teatro ni para la novela misma.

La primera película que dirigí fue *La barraca*, basada en la novela de Blasco Ibáñez. Me habían propuesto en varias ocasiones algunas historias para dirigir, pero nunca me interesaron, no me gustaron, no pensé que ninguna de ellas era la película con la que yo quería debutar como director. Cuando se me ofreció *La barraca*, pues incondicionalmente la acepté y afortunadamente tuve mucho éxito con ella...

En *La barraca*, el 90% era no solamente españoles, sino que eran valencianos; desde el músico, que era un gran músico en España, Samper, que hizo la música de la película. Tuve la asesoría, desde la adaptación misma, de Tito Davison, de la propia Libertad Blasco Ibáñez, la hija del autor. Estuve perfectamente documentado. Llegué a

hacer una película que fue aceptada no solamente como mexicana, sino que en muchos casos se veía como hecha en España. Se produjo fielmente la huerta valenciana aquí en México, con toda la asesoría de gentes que conocían y dominaban el ambiente valenciano. El propio libro, la novela ilustrada de Blasco Ibáñez tiene maravillosas estampas que nos servían de guía en cuanto al vestuario, carruajes, la misma escenografía nos daba muchas luces en todo eso. Fue una película muy bien documentada.

En mis películas la elección del reparto siempre fue absolutamente bajo mi responsabilidad y elegido por mí mismo. Así lo he llevado en todas, aunque nunca desconociendo –en el tiempo en que había muchos productores– los intereses de algunos de ellos, que contrataban a la actriz o al actor como principio de un proyecto para hacerse en el cine. En esa parte sí interviene el productor, en el interés de invertir en una figura que siente que después puede recuperar la inversión. Caso concreto como lo hubo con Pedro Infante, con las grandes figuras de taquilla, pues ya el proyecto se enfocaba a esa figura que está garantizada en gran parte a la inversión...

Por lo regular, durante la filmación de una película siempre había la promoción directa del productor que me

91



Roberto Gavaldón (dir.), *Macario*, cartel publicitario, 1960. Colección particular.



la solicitaba, me contrataban, y si se trataba de determinado actor o actriz que les interesaba, ellos escogían la historia o empezábamos a trabajar juntos en la misma. Con un adaptador y con la intervención del productor se iba creando esa historia para ese actor o esa actriz. Por ejemplo, con Libertad Lamarque, en muchos casos así fue...

Respecto a la edición, el editor es muy importante en el acabado de la película porque es el que le tiene que dar el ritmo, siempre coordinado con el director. Al menos en el caso mío, el editor no puede actuar por sí solo. Yo filmo en tal forma de que no le falta nada al editor, pero ese editor tiene que interpretar el mismo libro, el guion y la intención que tiene el director al haber hecho la película en determinada forma. O sea que está al servicio del director.

Cuando una película lleva música, hay casos en que cuando hay canciones, antes del rodaje se tienen que tener esas canciones, porque ese es el proceso. Se tiene como *play back* las canciones que va a cantar el actor o actriz, o coros, todo eso se graba antes de la iniciación del rodaje de la película, para que al momento que se vaya a rodar esa escena en donde intervienen canción, coros o música, se tenga ya para seguirlo en la actuación y en toda la acción de la película. En el caso de música de fondo, una vez aprobada la edición por el director, se señalan las partes donde se va a describir la acción en lo cómico, en lo dramático, en toda la intención que se le quiera dar musicalmente a la escena, de común acuerdo con el director de la música, se fijan los lugares, se toman las medidas y él escribe su música de acuerdo con esas medidas y con los momentos dramáticos o cómicos.

Ahora bien, aunque una película no lleva música se tienen que contratar músicos. Ese es el reglamento, es decir, a través del Sindicato de la Producción que reúne a las seis secciones de la industria, en donde están: actores, directores, escritores, músicos, compositores y filarmónicos. Son las seis secciones que componen este sindicato. Entonces, hay un contrato en donde todo productor debe de contratar cada una de esas secciones para los servicios

de la película. Se estableció un mínimo de músicos para cada película, ese mínimo se tiene que respetar, llévase o no se lleve. También hay casos en que en el mismo Sindicato de Técnicos y Manuales no se construyen decorados, sino que se trabaja fuera, pues hay que pagar desplazamiento de ese personal de construcción que no trabaja en la película...

Hemos tenido muy buenos escenógrafos y mano de obra muy buena. Decoradores en sí, también tuvimos estupendos, aunque ya la tendencia desde hace tiempo es hacer películas fuera de los estudios. Yo fui el que empecé en esto. La película que hice para Walt Disney, *El pequeño proscrito* (*The littlest outlaw*), la hice totalmente fuera de los estudios; filmé en Guanajuato, filmé en Querétaro, en varias partes de la república, y no usé un solo día de estudios, no construí un solo decorado. Desde hace muchos años he sido afecto a hacer todo fuera de los estudios; a mí los estudios me asfixian un poco y veo más ambiente, más aire fuera, lo auténtico...

Fuera de México también trabajé en Argentina... me parece que en el 50 filmé allá *Mi vida por la tuya*, con una actriz muy famosa, Meche Ortiz, y un reparto muy grande de figuras muy importantes de aquel tiempo. Trabajé en Hollywood, hice una película con Arturo de Córdova, *Casanova*, en inglés, un reparto muy grande de artistas mexicanos. Y luego hice *Flor de mayo* con Jack Palance, María Félix, Pedro Armendáriz, en inglés y en español. En estos casos, se hacen dos versiones, una en inglés y otra en español. Entonces se requiere de actores bilingües y se hacen con el mismo emplazamiento, el mismo alumbrado, la misma acción, y se tienen negativos separados. No es el caso como lo hacen en Europa, en un solo idioma y luego la doblan a todos los idiomas que quieran. Pedro Armendáriz hablaba inglés, Jack Palance también, y María Félix se aprendió su diálogo en inglés y fue su propia voz la que se quedó en la película, con el acento correspondiente de una latina, de una mexicana... El único caso de película que usé doblaje fue en la última que hice en España, *La madrastra* con Amparo Rivelles y un actor inglés

Llegó a gustar mucho el cine mexicano por el folclor y esos actores muy populares que había en ese tiempo, como Jorge Negrete y Pedro Infante, que eran verdaderos ídolos.

94

llamado John Moulden. La tomé toda silenciosa y después se hizo el doblaje.

Una de las películas, o posiblemente la película más premiada que he tenido yo es *Macario*, una historia de Traven, con López Tarso, que fue realmente la iniciación de López Tarso en un papel estelar en el cine, fue el lanzamiento para él en el cine. Desde luego, la historia siempre me fascinó y creo que tuvimos suerte en todo. La pretendía yo hacer entonces en color, pero en ese tiempo, Gabriel Figueroa, que fue quien la fotografió, no se sentía muy preparado para entrar en el terreno del color y la hicimos en blanco y negro. No dejaba de pensar, y en un tiempo y a través de amigos míos de Hollywood, supe que Charles Bronson se interesaba por hacer una nueva versión en inglés. Sigue siendo para mí una historia extraordinaria... pero con la película que me he sentido más satisfecho es, desde luego, más que otra, *La barraca*, porque fue la primera y fue un reto, un verdadero reto, porque es una película de ambiente español, 100%, netamente valenciana, hecha en México. Muchas películas me han dado grandes satisfacciones, muchas con Dolores del Río, con ella hice *La otra*, que es una historia que inclusive nos compraron el argumento en Hollywood después de que vieron la película, el argumento de Revueltas y mío, basado en un cuento por cierto de Rian James. La compró la Warner Brothers y la compró el director Michael Fischer para hacerla con Joan Crawford. En ocasiones veía yo a Michael Fischer en Hollywood y decía: “No encuentro la forma de mejorar –que era un halago para mí, realmente–, mejorar lo que tú hiciste. Estoy buscando ángulos diferentes y cosas para no repetir lo tuyo y no lo encuentro”... También la película *La escondida*, me gustó mucho trabajar con María Félix... Hice una cosa de producción con Pedro Armendáriz; en fin, he tenido grandes satisfacciones con las figuras más importantes.

Con todas las grandes figuras con las que yo trabajé nunca tuve problemas. En el caso de María Félix, que yo hice la primera película con ella, sí tuve problemas, porque ella también era de sus primeras películas, y era la época en donde, también copiando eso de Hollywood, las estrellas tenían que figurar y hacer que se conocieran más por su conducta. Había casos de indisciplina, incompreensión o simplemente por el afán de publicidad que se creaban a veces conflictos dentro del rodaje. Eso lo superó la misma María y comprendió que no funcionaba bien. Pero yo, en realidad, no he tenido problemas con ninguno. He hecho varias películas con Dolores del Río, muy disciplinada y profesional... Con Pedro Armendáriz, que era bronco, siempre fuimos muy amigos y no tuve ningún problema con él. Con Arturo de Córdova, siempre fue muy buena gente, muy profesional y muy colaborador.

Para mí las cualidades que debe reunir un buen director son tener cultura, preparación técnica, llegar a practicar alguna forma para iniciarse en todos los terrenos de la producción cinematográfica, pues se requiere experiencia. Independientemente de eso, que con el tiempo se adquiere, está la sensibilidad, la visión del cine... El cine no es improvisación, el cine es sólido, contundente hacia gente que esté preparada para hacerlo.

Yo fui secretario del Interior en la época del Sindicato Único de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, que fue cuando hubo un conflicto con el otro sindicato, el STIC, que quería controlar todos los sindicatos de la industria. Entonces formamos nuestro propio sindicato e intervine ahí como secretario del Interior en la sección de Técnicos y Manuales. Era yo asistente de director en esa época... Después, pasé a ser director y tiempo después me nombraron secretario general de la sección de directores, ya formado el Sindicato de la Producción. Es el puesto más alto en el terreno sindical, pues se coordinan todos

95

los trabajos de las seis secciones en que está compuesto. Es el cuerpo que coordina los intereses de los trabajadores que integran la industria. De ahí pasé a ser diputado federal. Esto fue en 1953... Yo elaboré una ley que quedó congelada en el Senado. Salió de la Cámara de Diputados y quedó sin efecto en el Senado. Claro que era producto de esa época y propia para esa época. Me tomó un año hacerla, acudieron todos los sectores de la industria a la audiencia pública para exponer experiencias, para integrar una ley con conveniencias con la participación de todos los sectores... Esa ley estaba muy directa hacia la parte impositiva de esa época por parte de las empresas distribuidoras, era de hecho un monopolio. Entonces se trataba de romper ese monopolio... abarcaba todos los problemas y todos los intereses que hay en la industria: exhibición, producción, distribución, se tocaban todos los renglones de la industria en su funcionamiento... pero desgraciadamente quedó congelada en el Senado.

Cuando entré en la política, abandoné un poco la cosa del cine, casi pensaba yo dedicarme a la política y dejar el cine del todo. Pero pudo más el cine que la política y volví al cine... Una experiencia que fue lo que me hizo también alejarme un poco fue cuando hice *La rosa blanca*, también de Traven, es el problema de la expropiación petrolera, esa película estuvo guardada diez años. Estuvo prohibida porque decían que era una película antiyanqui, y no era nada antiyanqui. Simplemente exponíamos el proceso legal que se siguió para llegar a la expropiación, cosa que no existía en la obra original de Traven, sino que se aprovechó la obra de Traven para exponer y demostrar el procedimiento que se siguió, el punto de vista legal para expropiar el petróleo.

En un tiempo, después de la guerra, que fue cuando realmente hubo el auge del cine, cuando no había competencia en otros cines de otros países, digamos que

México estuvo en un lugar privilegiado porque entró de lleno en todos los territorios de habla hispana y no había el cine extranjero en ese tiempo. El gusto en un tiempo se inclinaba por lo musical, por lo folclórico. Saturó el mercado de ese tipo de cine y vino mucho melodrama también. Libertad Lamarque, famosa, hacía el tipo de cine de melodrama... Llegó a gustar mucho el cine mexicano por el folclor y esos actores muy populares que había en ese tiempo como Jorge Negrete y Pedro Infante, que eran verdaderos ídolos. Entonces los productores se inclinaban a hacer películas de ese tipo porque era lo que les daba más dinero... Eso se ha ido acabando, no tenemos realmente arrastre de una figura que lleve a la gente al cine. Entonces, eso obliga mucho a hacer determinado tipo de cine.

Pienso que actualmente en el cine hay una evolución en los temas. La temática es la que se ha impuesto ahora como un cambio en el cine de todo el mundo. Se ha ido hacia el terreno de cine político. Los problemas son muy serios, sobre todo de tipo económico, de tipo social, hay problemas muy graves... Se ha dicho que en México hay un cine nuevo. Este no existe, es el mismo porque se sigue haciendo con los mismos elementos, lo único que cambia, y hay una razón para ello, es la apertura de la censura, la censura ahora autoriza cosas que antes no se autorizaban. Ahora se tocan temas que antes estaban prohibidos. Si eso es cine nuevo, yo nunca lo catalogaría como cine nuevo... No hay ninguna innovación de orden técnico, en lo absoluto...

La función que desempeña el cine es muy amplia. Debe cumplir como el medio más fuerte y más importante que existe actualmente, en principio debe divertir; que la gente disfrute de una película, que se desentienda de sus problemas. No debe tener límites, debe abordar todos los temas, todo aquello que tenga un sentido social, principalmente...