

«La música debe ser la pareja perfecta de la película»: Herminio Gutiérrez / Francisco Payá G

«La música debe ser la pareja perfecta de la película»: Herminio Gutiérrez / Francisco Payá González

«Tu película, desde mi perspectiva, suena así», le advierte Herminio Gutiérrez al director de cada nueva película o serie en la que se involucra como supervisor musical. «Uno es un mediador que procura que la música se encuentre con el cine, y aquí no hay reglas ni fórmulas. La experiencia y los años me han permitido entender que yo tengo que tener la certeza de que el director puede vivir de por vida con cada momento musical que yo le estoy proponiendo, y que va a tener los elementos y el entusiasmo para defenderlos con argumentos de por qué decidimos poner eso», comparte.

«Su carrera comenzó con la emblemática Amores perros en 2000, y de entonces a la fecha acumula ya setenta y cinco créditos en cine y televisión. Una trayectoria por la que desfilan títulos como Amar te duele, Nicotina, Arríncame la vida y Pastorela, así como celebrados documentales como Bellas de noche y laureadas ficciones como La jaula de oro e Ixcanul. En televisión ha trabajado en series como Soy tu fan, Las Aparicio, Hasta que te conocí (basada en la vida de Juan Gabriel) y más recientemente El César (basada en la vida de Julio César Chávez). «Puedo leer los guiones de hasta veinticinco películas al año, pero sólo puedo hacer una serie al año. El César me tomó diez meses de trabajo desde las primeras lecturas hasta el final», señala.

«La primera formación musical que recibí Herminio Gutiérrez fue de sus cinco hermanas y su madre. «Crecí escuchando la música que ponían mis hermanas cuando se levantaban. Una se levantaba a las cuatro de la mañana y ponía música de un tipo, la otra se levantaba a las cinco y le cambiaba de estación, la que se levantaba a las seis de la mañana ponía otra, y así... hasta que me tocaba levantarme y entonces mi mamá ponía la música. Le gustaba mucho escuchar un programa de radio llamado El Fonógrafo, una estación de la Ciudad de México donde programaban a Daniel Santos, Toña la Negra, Luis Arcaraz, Juan García Esquivel, toda esta gente, y a mí, un poco saturado de las baladas pop setenteras y ochenteras que me ponían mis hermanas, escuchar este tipo de clásicos me gustaba, y me quedaba con mi madre escuchando todo eso hasta que me iba a la escuela», recuerda. «Más adelante comencé a escribir sobre la escena musical en México para una revista que se editaba en Miami, y además era senior producer para una cadena americana. El trabajar y escribir para Estados Unidos me dio un perfil musical mucho más abierto, escuchando no sólo lo que pasaba en mi país, sino en todos lados, en Europa, etcétera».

¿Cómo llega Herminio Gutiérrez al cine?

«La productora Mónica Lozano me invitó. Ella y sus socios estaban abriendo Altavista Films. Me citó y me preguntó si además de saber de música sabía de derechos de autor. Le dije que no. Me preguntó si me interesaba aprender, y me mandó a un curso particular con un abogado que participó en la redacción de la Ley de Derechos de Autor. Al terminar el curso estaban produciendo Amores perros y Mónica Lozano me dice: «Vamos a ver si aprendiste». Me tocó pedir las licencias de las canciones que había seleccionado el director y redactar los contratos. Para mí, Amores perros fue una escuela sumamente importante en mi vida, aprendí mucho de toda la gente que estaba involucrada, todos los contratos estaban perfectos, al grado que algunos sellos y editoras de la industria musical adoptaron esos modelos que nosotros habíamos elaborado. En aquel entonces habíamos de una industria musical bastante virgen, donde podías agarrar una cantidad de bandas que nunca habían estado en cine, que se morían por estar en cine.

«Después de Amores perros, Mónica Lozano me preguntó si quería preparar una propuesta musical desde cero para una película, que fue Amar te duele. Y, desde entonces, siempre que ella me llama trabajamos juntos (incluyendo los éxitos de taquilla No se aceptan devoluciones y ¿Quién culpa tiene el niño?). Para mí, siempre es un placer trabajar con ella.

¿Cómo arranca el trabajo de un supervisor musical?

«Siempre parto del guion. Tras leerlo paso por un proceso interno de tratar de entender a cada personaje, voy anotando dudas sobre X personaje, si no entiendo por qué hace esto o lo otro... Con esas dudas vuelvo a leer el guion, y si esas respuestas no las encuentro ahí son preguntas que le hago al guionista o al director. Siempre trato de entender el contexto en el cual está creada esa historia, me pregunto a qué público quiere llegarle, quién podrá identificarse con esos personajes... Y al final me salgo a buscar a esos personajes, voy construyendo su identidad musical.

«Como supervisor musical me gusta hacer no sólo la propuesta de todo el catálogo de source o de soundtrack, como se le dice, sino también de la música original. No me puedo divorciar ni tomar distancia de cómo va a sonar la música original de la película y, por otro lado, las canciones. Siempre trato de ser el mediador del diálogo entre el compositor de la música original y el director, para que al final los términos de ambos se logren traducir en música, que si el director dice «azul» el compositor comprenda por qué dice «azul», y también encontrar a un compositor que tenga la capacidad y los antecedentes para poder contar esa historia con su música. Cada compositor tiene la capacidad de descubrir ciertas historias, y yo trato de entender de dónde vienen ellos, de qué son capaces, para saber si son aptos para una ficción o para un documental, y eso es lo que yo también incluyo en la propuesta que le hago al director.

¿Cuál es el principal reto de un supervisor musical?

Lo más complicado de cada proyecto es encontrarle identidad, encontrar un elemento, uno solo, ya sea una pieza que hayas escuchado, o una canción o un grupo, para que puedas, a partir ese punto, ir a generar el resto... Pero hay momentos en los que ese elemento no se da, no lo encuentras... y creo que también hay que saber respetar que cuando todavía no encuentras ese elemento es porque a lo mejor la historia no lo requiere.

Por ejemplo, en Ixcanul me pasó que le propuse al director trabajar con un solo tema musical para generarle al espectador lo que deseábamos. El director tardó como un mes en asimilar la propuesta y aceptarla. Y al final fuimos nominados a los Premios Platino por Mejor Música Original con un solo tema.

Parte de mi trabajo es defender que la música no rebase a la película sino que sea la pareja perfecta de la película, que no por justificar yo un crédito de supervisor musical necesite llenar de lugares comunes esa historia. Finalmente no es que yo tenga que llegar con el director y presentarle diez canciones y decirle que nos tenemos que ir a Praga a grabar con una orquesta. Eso no es crear un trabajo de un proyecto. Es decirle: «A ver, vamos a sentarnos, vamos a dialogar, vamos a encontrar esa punta de la madeja que nos haga detonar todo lo demás».

Cada proyecto se reinventa con el director que me toca trabajar, y cada director tiene un sistema, o una personalidad única, y tú tienes que conocer, entender o leer cómo le gusta trabajar, conocer el contexto de ese director, conocer las referencias que él tiene para el proyecto que va a dirigir, en ocasiones hasta cuánto tiempo lleva con ese guion. Porque a veces lleva tanto tiempo con una historia, ya la analizó de tantas maneras y desde tantos puntos de vista que ya tiene la certeza de hacia dónde y por dónde la quiere llevar; es distinto de una ópera prima o de un director al que le ofrecen un proyecto de encargo y tiene un proceso creativo de no más de un año y no ha tenido tanto tiempo de reflexionar.

También es importante no dejar de lado cuáles son los fenómenos musicales que mueven a las nuevas generaciones. Nosotros somos unos apasionados del rock y nos encanta la música de los sesenta, setenta y ochenta. Pero este nuevo siglo está marcando una nueva tendencia de la música, que no tenemos que despreciar, y tenemos que revisar con atención hasta dónde es capaz de llegar. Porque si esto se vuelve un fenómeno que va a permear durante todo el resto de la década, pues más adelante un creador va a decir: «¿Qué era lo que estaba pasando en 2010, en 2015? Pues estaba pasando el nacimiento del reggaeton y éstos eran los principales creadores», y entonces tienes que asumir que eventualmente tendrás que trabajar con esas obras, y debes entender que al final la referencia de un personaje de un guion de 2020 va a ser que nació en el 2000, y que la música que escuchaba es ésta.

No puedes seguir inteseando y neceando que el personaje siga escuchando música de los ochenta, porque entonces va a perder parte de la historia. Te vas a negar a asimilar una historia que cada día más y más va a aparecer en nuevos guiones, que las referencias de los creadores van a ser de esta época, y que no van a hacer alusión a Queen, Led Zeppelin o los Beatles, sino a J Balvin, a Maluma, a Farruko y a toda esta gente que hoy en día genera discusiones y de la que se dice: «Es que eso no es música». Pues no será música, pero es lo que están escuchando estas generaciones y es lo que más adelante vas a necesitar como una referencia histórica de lo que sucedió a inicios de este siglo.

Anécdotas

1. En la película Obediencia perfecta (acerca de un sacerdote pederasta) le apostamos absolutamente todo lo que teníamos y mucho más a un solo momento musical, que es cuando suena «Sympathy for the Devil», de los Rolling Stones. Tuve que hacer toda la negociación directa con los Rolling Stones, mandarles un video, explicarles por qué queríamos colocar su canción, y esperar durante tres meses de silencio a que los señores nos respondieran que sí. Para mí fue una prueba importante en mi carrera, fue decirme: «Sí, estoy leyendo de manera correcta lo que nosotros queremos contar, y tan lo puedo hacer que los Rolling Stones nos dijeron que sí». Y también representó un hito para el grupo, pues no podían creer que la solicitud les llegara de una película mexicana, con un presupuesto mexicano, y que ellos nos dijeran que no sólo la podíamos usar en la película sino también en el trailer que se lanzó en cines. Y la reacción de la gente a la canción integrada a la película fue maravillosa.

2. En Bajo la sal, el director estuvo editando una escena con la canción «Videotape», de Radiohead; la combinación a todos nos estrujaba el corazón y decidimos que esa tenía que ser la canción y no otra. Yo estuve persiguiendo a la banda ocho meses, hasta que al final dijeron que sí, que les gustaba. Y tanto les gustaba que cuando ellos vinieron a México me escribió el manager desde su hotel y me dijo: «Oye, te invitamos a desayunar, pero con una condición: ¿nos puedes regalar dos DVDs de la película? Nos gustó mucho lo que hicieron».

3. Cuando estaba trabajando con Eugenio Derbez en No se aceptan devoluciones me puso una escena de la película editada con la canción «Come Fly with Me», de Frank Sinatra, y fue decir primero: «Eugenio, ¿estás consciente de lo que estás haciendo?», y él: «Sí, pero ¿a poco no te gusta y no sientes la emoción?», y creo que esto somos, Herminio. No sólo podemos contar nuestras historias en español, la podemos contar en inglés y también la gente lo va a entender». Al principio mi sensación fue de temor, porque pensé que no íbamos a llegar, ni por el presupuesto ni porque los herederos de Sinatra nos fueran a permitir usar la canción. Pero lo logramos.

4. Con Volando bajo, hubo un grupo en Estados Unidos que creyó que el dueto ficticio de la película, Los Jilgueros de Rosarito «para el que creamos todas las principales canciones de su vasta «trayectoria», en verdad había existido y se había disuelto, por lo que buscaron a uno de los compositores de la película para hacer una colaboración con él «en homenaje» a Los Jilgueros de Rosarito y sus canciones. Se la creyeron toda, y cuando puedes generar algo así en la

gente significa que el trabajo previo a elaborar esa propuesta musical fue bien hecho.

5. En una película de próximo estreno, La cuarta compañía, queremos una obra que compuso Gary Glitter, que fue el himno de la nfl durante muchos años, y que, para el contexto de la historia (basada en la historia real de un equipo de futbol americano integrado por reclusos y usado por las autoridades para cometer crímenes), era importante que estuviera. Pero Gary Glitter estaba en la cárcel (por cargos de abuso infantil), y cuando un compositor está en la cárcel por delitos graves lo primero que hace la ley local es delimitarle los atributos que él tiene como artista, de manera que no puede generar ninguna clase de autorización sobre su obra y se tiene que recurrir o los herederos o a los albaceas. Los directores insistieron y encontré a uno de los agentes de Glitter en Londres; le explicamos la necesidad de tener esa obra de Gary, y fuimos tan convincentes, y la historia fue tan relevante para él, que dijo: «Ok, voy a buscar a los albaceas para que firmen esa autorización». Y cuando les informé a los directores que tenemos la autorización, la satisfacción era indescriptible. Las historias tienen que generar esa fuerza y ese convencimiento en todos los miembros del equipo.