



VICTOR ERICE: REFLEXION A PARTIR DE LA EMOCION

Víctor Erice debutó en el cine profesional —antes fue crítico, guionista y realizó varios films en la Escuela Oficial de Cine— con un sketch en «Los Desafíos», donde ya demostró su personalidad y la búsqueda de un estilo poético propio. Cinco años después asombró a todo el mundo con su primer largometraje, «El Espíritu de la Colmena». Diez años han tenido que pasar para que realizase su segundo largometraje, «El Sur», donde continúa desarrollando uno de los estilos más personales del cine contemporáneo. Cineasta empeñado en trabajar en libertad, con una visión estilística propia, heredero de toda una larga tradición cinematográfica que va desde los orígenes del cine hasta las últimas innovaciones modernas, es a la vez un autor maldito, con una obra fuera de toda codificación en nuestro cine que, sin embargo, es aceptado por un amplio campo de espectadores.

Conversador inagotable, interesado por la poesía, la li-

teratura y el arte en general, mantuvo con nosotros una larga conversación de cinco horas. A lo largo de este tiempo, más que una entrevista se produjo un debate sobre todo el horizonte del cine, su estética, su historia, su problemática. Esto que presentamos aquí no es más que una parte pequeña de esa larga conversación registrada en magnetófono. El total hubiera dado como resultado un pequeño libro que desarrollaría casi completamente el discurso cinematográfico de Erice.

Juan Cobos.—¿Qué circunstancia personal hay en ti, hombre nacido en Vizcaya, y cómo influye ese conocimiento tuyo del Sur, ese arraigo que has tenido en los últimos diez o doce años en los que has vivido buena parte del tiempo en Andalucía, al encarar la historia de «El Sur»?

—Creo que dirigir esta película era para mí una forma de experimentar a fondo algunas de las cosas que tú planteas en esta pregunta. Y como

no he podido cumplir esa experiencia, no sé muy bien qué decirte... El caso, bastante sintomático, es que de los tres distintos proyectos cinematográficos que estuve considerando durante un tiempo, dos abordaban historias que, al menos en parte, se desarrollaban en Andalucía. Uno de ellos se titulaba provisionalmente «El Sur», y su argumento estaba basado en un relato de Adelaida García Morales...

J. C.—Que no hemos visto publicado...

—No lo está, al menos de momento.

J. C.—¿Tenía las mismas características?

—Fundamentalmente, sí. Es un relato que me interesó mucho desde el primer momento. Ofrecía además la posibilidad de confrontar dos paisajes diferentes, incluso opuestos, el del Norte y el del Sur, dos maneras distintas de sentir la vida... Era algo que

me atraía de una manera especial, y que quizá se relaciona con la fascinación que muchas gentes del Norte han sentido tradicionalmente por el Sur.

J. C.—Es el caso de Graves y de Brenan...

—Sí, y el de la mayoría de los viajeros románticos del XIX... Mi primera impresión del Sur, de Andalucía concretamente, está ligada a ciertos recuerdos de infancia: una serie de historias que entonces oí relatar, unas fotografías, unas canciones, unos objetos... Porque mis padres, justo antes de nacer yo, habían vivido un tiempo en Sevilla. Sin embargo, no conocí Andalucía hasta bastantes años después. La impresión que me produjo fue muy grande. Desde entonces no ha existido año en que no haya viajado por ella, impulsado quizá por esa afición al vagabundeo que, como decía Ignacio Aldecoa, tienen los vascos... Pero ésta es otra historia... La verdad es que me cuesta hablar de estas cosas porque, precisamente, lo que no aparece en la película es el Sur...

Miguel Rubio.—¿Por qué no está?

—El rodaje, interrumpido en un determinado momento, no fue continuado por decisión de la productora. La parte de la historia que justamente transcurría en Andalucía es lo que quedó sin rodar.

M. R.—Pero, ¿por qué no se continuó el rodaje?

—Por motivos que estaban relacionados básicamente con la planificación económica y la duración de la película.

M. R.—Y, sin embargo, resulta curioso porque la película es espléndida...

—Para mí se trata de una obra inacabada, frustrada en un cierto sentido...

M. R.—Creo que sería interesante que contaras cómo era la continuación. A mí me sorprende que la película continuase. Es verdad que ahora, después de que te lo dicen, encuentras cosas que te llaman la atención... Por ejemplo, la muerte del padre me parece que, tal como está, es absolutamente espléndida...

—Sin entrar en los detalles del argumento, puedo decir que la continuación narraba el viaje al Sur de Estrella, la protagonista. Era un viaje que no sólo suponía la realización de un deseo de su infancia, sino también el cumplimiento de la secreta voluntad del padre. Esto último es algo que se halla contenido en la primera escena de la película... La última noche de su vida, este hombre, a modo de despedida, hace una cosa: mientras su hija duerme, deposita debajo de su almohada el objeto que, de algún modo, constituye el símbolo de aquello que más profundamente les unió a los dos en el pasado. Es un gesto postrero de amor que encierra una especie de oscuro mandato: Estrella debe llevar a cabo lo que él no ha podido hacer en vida... debe reunir los fragmentos dispersos de su historia... Al viajar al Sur, Estrella cumplía ese mandato y, en la medida en que llegaba a conocer algunos de los hechos y de los personajes fundamentales de su pasado, recomponía la figura paterna. Se trataba, pues, de una experiencia radical, que permitía a Estrella afirmar por vez primera su propia identidad, dejar atrás definitivamente su infancia.

Estrella no sólo cumplía así, de Norte a Sur, un itinerario vital sino, sobre todo, un pro-

ceso de conocimiento. Un proceso que daba su pleno sentido al tono de reflexión que posee el relato, y que aparece reflejado en el carácter de la voz que figura en *off* a lo largo de la película. Esa voz que, evidentemente, es la de Estrella no es, sin embargo, la voz de una niña o una adolescente, sino la de una mujer que, desde un presente que nunca vemos, evoca una zona de su pasado, narra en términos desapasionados, incluso serenos, la historia de su padre que viene a ser, en una gran medida, su propia historia. Desde esta perspectiva, al desaparecer el viaje al Sur, el sentido original de la película se pierde... Y se pierde, igualmente, ese aspecto de reflexión moral al que ya he aludido antes, y del que pretendía hacer partícipe al espectador. Un aspecto que quizá no es tan frecuente en el cine moderno como lo era en el cine del pasado, especialmente en la obra de ciertos autores...

M. R.—Eso se nota en tus modelos, que diríamos que son Griffith, Dreyer, algo de Bresson, Renoir y Hitchcock...

J. C.—El cartel de «La sombra de una duda» está aludiendo a una relación entre Charlie (Teresa Wright) y su tío Charlie (Joseph Cotten)...

—Sí, aunque no es una sugerencia que haya buscado *a priori*, de una forma premeditada. Reparé en ella después... y me pareció muy bien. Al fin y al cabo, el tío Charlie, al igual que el padre de Estrella, lleva también una doble vida... «La sombra de una duda» es una de las obras de Hitchcock que más me gustan. Elegí el cartel por eso, pero, sobre todo, porque me pareció muy adecuado para la escena... contribuía a crear una atmósfera, y, además, en

su título, al igual que en el de la película que el padre contempla, figura la palabra sombra... Pero volviendo al tema del que hablábamos, confieso que el autor en el que más he pensado a propósito de la parte que transcurría en Andalucía es Renoir. Si algún modelo a seguir existía para mí era, sin duda, «El Río». Quizá esto os dé una idea de por dónde iban mis intenciones... Por eso siento tanto no haber podido completar la película. No tengo más remedio que decirlo, aunque ello signifique un poco, a la vista de la generosa acogida de crítica y público, tirar piedras contra mi propio tejado...

M. R.—Yo creo, Víctor, que todo lo que has explicado está en la película. Comprendo que en tu proyecto era mucho más compleja. Esa profundidad queda ahora más balbuciente, más esquemática, si quieres. Sin embargo, tengo la sensación de unas conversaciones que mantuvimos Juan y yo con Nicholas Ray, que siempre se sentía insatisfecho con lo que hacía. Recuerdo que le decíamos: «¿En tal película quisiste hacer o decir esto, esto y esto?» Y cuando asentía, le decíamos: «Pues todo eso está dicho en la película». En tí, como en Ray, existe una emoción reflexiva. Y hay otra persona con la que te pareces mucho, que es François Truffaut.

—No sé qué decirte, Miguel, respecto a ese ejemplo que pones... No dudo de esa sensación tuya, pero para poder opinar necesitaría conocer más detalles. Tengo la impresión de que te refieres a obras sobre las que pesa otro tipo de frustración... Creo que «El Sur» es un caso distinto, un caso mucho más literal de obra inacabada, al margen de los valores que cada uno pueda descubrir en ella.

En cuanto a los autores que mencionas... Truffaut es un director que posee un dominio admirable de la narración. A veces, sobre todo últimamente, su cine no es muy bien comprendido, lo cual me parece sintomático de los tiempos que corren. Ciertamente tiene sus limitaciones, pero incluso en sus obras más fallidas hay siempre cosas interesantes. «Los cuatrocientos golpes» fue una película con la que, en su día, me identifiqué totalmente.

Que se cite en esta conversación a Nicholas Ray me alegra mucho. En estos últimos años es el cineasta cuyas obras más me han ayudado en un cierto sentido; un sentido que no es fácil de explicar en su dimensión más íntima. Por otro lado, el cine ha cambiado tanto en algunos aspectos... Las películas de Ray producidas hace más de veinte o treinta años se situaban todavía, en líneas generales, dentro de los márgenes de la narración clásica. Cuando se vuelven a ver hoy, se comprende hasta qué punto en ellas las ideas se hallaban expresadas, sobre todo, en términos dramáticos, limpiamente, sin utilizar otros recursos que los específicamente cinematográficos. Naturalmente que esto se aprecia también contemplando las obras de otros directores del pasado, pero me parece que con Ray esa comprensión adquiere una intensidad y una sutileza mayor, un relieve especial que nace directamente de la forma en que afrontó las difíciles circunstancias que gravitaron sobre su trabajo. La inteligencia y la pasión que depositaba en las imágenes de sus obras era tanta que lograba trascender todas las limitaciones. Esto lo sabéis vosotros mejor que yo... ¿Cómo explicar esto al espectador de hoy, sobre todo a ese espectador jo-

ven, verdaderamente interesado por el cine, pero en cuya formación visual ha intervenido primordialmente la televisión? No es fácil. Yo mismo he tardado en comprenderlo, y no lo he hecho del todo hasta el momento en que me he puesto detrás de la cámara. No quiero decir con esto que dirigiendo uno esté en mejor disposición de comprender, sólo trato de citar mi caso...

M. R.—Yo creo que a través de la emoción consigues llegar a la reflexión. Todos los grandes cineastas de los que hemos hablado han actuado así, y no al revés. Ni siquiera Rossellini en su última época era verdad que estaba hablando sólo de la reflexión. Hablaba de unas emociones absolutamente fundamentales, poéticas, en las cuales subyacía una reflexión. Lo que es absolutamente admirable en «El Sur», «El Espíritu de la Colmena» e, incluso, en tu episodio de «Los desafíos», es tu capacidad de expresar a través de una emoción un mundo de reflexión. Nunca he sentido de una manera tan clara, en ninguna película, eso que se halla en el subconsciente colectivo, todo eso que nos conforma, ese material impreciso, vago, oscuro, secreto... Ahí sí demuestras una capacidad, y tienes unas posibilidades espléndidas. El asunto es que deberías luchar cínicamente. Yo en tu caso lucharía por una segunda película que fuera la continuación de «El Sur». Y eso porque la actual ya es un objeto, y siempre existirá la posibilidad futura de verlas juntas. ¿Existen posibilidades de que hagas la continuación?

—Resulta muy difícil porque, entre otras cosas, la narración está rota. Además, dentro del proceso de montaje, en determinado momento he debido contemplar la pe-

licula como si no fuera a tener ya una continuidad, con todo lo que ello comporta. Para mí fue el momento más difícil de todos. En las imágenes de «El Sur», es decir, en su identidad, está contenida la frustración... Pero quizá fuera mejor que dejáramos ahora de lado esta cuestión para hablar en términos más concretos...

M. R.—Hay cosas en tu película que rompen la rigurosidad con que está planteada. Soy un maníaco en el cine, y por eso me molestan. Por ejemplo, cuando la cámara entra en el cine y contemplamos la escena de la película que interpreta Irene Ríos. Eso me parece horroroso. Y que además se vea al padre viéndola. Creo que son trucos narrativos. Sobre todo, porque la secuencia está contada desde el punto de vista de la niña...

J. C.—Inciendo en eso, hay un plano en la película, en la escena del Gran Hotel, que me ha sorprendido sabiendo lo riguroso que eres. Es cuando Estrella alza un poco el visillo para ver la boda, y entonces te vas con la cámara arriba y contemplas la escena desde un lugar desde el que ella no la vería, porque además luego recoges a Estrella soltando el visillo y yéndose...

—Me parece, Juan, que no recuerdas bien la escena... No es como tú la describes. Vamos con la chica hacia la puerta y, entonces, sin detenernos, hay una corrección de altura para descubrir directamente, a través del montante que no tiene visillos, la boda. El encuadre no pretende reproducir el punto de vista del personaje. Por eso el plano de Estrella mirando, al que te refieres, va a continuación y no antes, como tú indicas. La diferencia es sensible. Sinceramente, no creo que ahí exista falta de rigor.

En lo que dice Miguel hay bastante razón. Es cierto, en ese momento al que alude, al penetrar la cámara en el interior del cine Arcadia el punto de vista del relato cambia; es decir, el espectador presencia una escena que la niña no puede ver. Tomé esa decisión con todas sus consecuencias, después de sopesar mucho las cosas, tratando de dar algo de la dimensión secreta del padre. Mi intención era ir abriendo poco a poco el punto de vista de Estrella, hacerlo compatible, contrastarlo, incluso, con otros puntos de vista. No es la primera vez, ni la última, que presenciemos algo que Estrella no ha visto nunca. Justo al comienzo de la película observamos cómo el padre adivina el sexo de la criatura que va a nacer: la propia Estrella. La narradora nos advierte que se trata de una anécdota que le contaron y que ella ha recreado en su imaginación; de ese modo justifica su presencia en la evocación. Es un precedente de otras escenas que surgen ante nosotros aunque Estrella no ha podido verlas. Es más, en la parte que se desarrollaba en Andalucía la visión de Estrella coexistía con la del resto de los personajes; se establecía incluso un cierto contraste entre lo que la voz en *off* decía y lo que realmente veíamos... Pero, en fin, dado el carácter inacabado de la película, reconozco que mis intenciones se han quedado a mitad de camino; de ahí que la escena que Miguel cita quede en el aire, desprovista de un cierto grado de coherencia, lo cual puede dar lugar a opiniones como la suya.

M. R.—No importa que haya algún defecto. Yo casi prefiero que las películas de tanta carga poética revelen alguna vacilación. Pero, por otro lado, desde ese alumbramiento

que es la primera escena, donde la luz va aumentando lentamente como una llegada al mundo de un ser, la película se va abriendo paulatinamente...

—Sí, esa era mi intención... Hasta el punto de que en la parte que transcurría en Andalucía el humor jugaba un papel bastante importante. Inevitablemente porque Rafaela Aparicio volvía a aparecer y, con ella, Fernando Fernán Gómez, cuyo personaje poseía muchos rasgos de humor. Pero, sobre todo, por el desarrollo de algunas zonas del argumento que se acercaban, a veces, a ciertas situaciones de comedia, sin abandonar el carácter básicamente dramático de la historia...

J. C.—A veces asombra tu capacidad de síntesis y el riesgo que corres. Cuando Agustín, decidido a marcharse, duerme en la fonda de la estación y le avisan, pero no se levanta, juegas, como en el resto de la película, con el mundo de los ruidos... Todo eso te lo has jugado a un solo plano, dejando que el espectador reflexione sobre lo que le das, sintetizando.

—En esa escena tenía previsto rodar un plano nocturno de los andenes de una estación, y el letrero luminoso de la fonda, «Hostal Terminus» se llamaba, pero no pude hacerlo.

J. C.—A mí me gusta mucho más así. En ese plano general que das está todo.

—¿Queda claro que el personaje se encuentra en una pensión?

J. C.—Sí, desde luego.

M. R.—Esa escena es buena, pero quizá es de truco. Tampoco haría falta.

—La habitación, un interior natural, estaba en el hospital donde yo vivía durante el rodaje. La locomotora que circula por el exterior es un efecto que hemos fabricado entre José Luis Alcaine y yo. A ese efecto de luz le he añadido después un efecto sonoro, y eso es todo.

J. C.—Es partir de unos elementos muy simples para conseguir que el cine sea algo rico, lleno de sugerencias... Es lo maravilloso de Orson Welles en «Una historia inmortal». Unos personajes pasan junto a una tapia sobre la que asoman en profundidad unas velas marineras —apenas unos trapos blancos— y con esos elementos nos da un Chinchón que, por la magia del cine, es Macao...

—Las circunstancias a veces mandan... Y entonces no hay más remedio que recurrir a la imaginación. Ahora bien, sin un conocimiento previo de ese tipo de recursos, probablemente no se te ocurre algo práctico. Lo que hay que intentar siempre es que esos recursos se integren dentro del estilo de la obra. En mi trabajo las elipsis son una constante; por eso creo que esas soluciones funcionan en este caso. Es muy posible, sin embargo, que en otro tipo de cine no funcionarían.

M. R.—A mí la película se me fija en la mente como una imagen que no sé si tú compartes. ¿Asistimos en ella al nacimiento de un ser humano?

—Sí... Y también a la formación de un carácter. Tengo la impresión de que en la película existe una cierta relación entre la vida y la muerte, al igual que sucedía en «El Espíritu de la Colmena». El padre muere pero, como he señalado al principio, transmite a su hija un oscuro mandato,

la impulsa a sobrevivir, la incita a llevar a cabo la búsqueda de su propia identidad...

J. C.—Es curioso que en «El Sur» hay escenas padre-hija, escenas hija-madre, pero nunca tienes a los tres.

—Sí, esa es la impresión, aunque existen momentos en que sí se hallan juntos los tres... La madre tenía un papel más largo en la primera versión del guión.

M. R.—Viendo tu película tenía la sensación de estar viendo a Griffith, no el Griffith de «El Nacimiento de una Nación», de «Intolerancia», sino el de los años veinte, el de «Lirios Rotos», el Dreyer de los años 20, Stroheim, el Cecil B. de Mille de esos años... Esa capacidad que yo veo en cineastas actuales como Truffaut, bastante en Chabrol, a veces en Mario Camus, y que no veo en Godard... Creo que Godard es una falsedad histórica, un bluff, me siento enemigo absoluto de Godard...

J. C.—Pero hay momentos maravillosos en su cine...

M. R.—Creo que es un equivocado. Me parece un traidor... Y esa capacidad a la que me refería la veo en ti, Víctor. En tus películas veo esa mezcla de arte narrativo y arte dramático. A mí no me ofrece nada mayor reflexión seria sobre las cosas que la poesía... En tu película está otra vez la posibilidad de conservar eso. Algo que es sagrado, que se acaba.

—Es cierto que una determinada experiencia del cine, la más original, se acaba. Me parece, Miguel, que es a eso a lo que te refieres... Me temo que son muy pocas las posibilidades que hoy existen de conservar esa experiencia. Todos los grandes cineastas que

la vivieron en su momento de mayor plenitud han muerto; uno se resiste a creerlo, pero es así... El mundo ha cambiado de forma sustancial. Y, además, tanto los intereses que rigen la industria cinematográfica como el conjunto de la sociedad se muestran muy poco sensibles a este fenómeno de extinción. El que ciertos aspectos de esa experiencia puedan ser conservados quizá no sea tanto una cuestión de autores como de enseñanza general básica. Aunque, desde luego, coincido contigo en la estima por las escasas obras actuales en las que es posible rastrear las huellas de esa tradición.

Es inquietante el pesimismo que suelen revelar las opiniones de algunos cineastas, escritores y directores cuando se refieren al futuro; esa sensación, que se desprende con frecuencia de sus palabras, de que el cine va a morir sin haber logrado desarrollar todas sus posibilidades... No sucede igual, ni de la misma manera, con la literatura, la pintura o la música; quizá porque no existe arte alguno que haya recorrido en un número tan breve de años una experiencia semejante. Es un fenómeno que está ahí... Henri Langlois, en los últimos años de su vida, afirmaba que desde 1932, aproximadamente, el cine no había inventado nada nuevo. Es la opinión del hombre que seguramente mejor ha conocido la historia del cine...

M. R.—Lo que pasa es que eso luego maduró... Hay una cosa hermosísima en tu película, que también existe en las obras de esos dos cineastas que he mencionado, Chabrol y Truffaut: una especie de representación del origen. No en vano eso se produce cuando Chabrol descubre a Fritz Lang o cuando Truffaut se da

cuenta de que no conoce bien a Lubitsch... Yo creo que en ti, como en ellos, aparte de que exista una especie de transparencia, de recorrido interior, hay una cosa que sí es verdad que en el año 32 se había conseguido... Manteniendo una actitud, no como ha hecho Godard, que ha querido destruir... y no ha conseguido nada a cambio.

—Me parece que eres excesivamente negativo en tu juicio sobre Godard. No creo que en él haya existido una voluntad premeditada de destruir... Comprendo las ideas, las emociones que te impulsan a hablar así..., pero mi valoración es otra en este caso concreto. Las películas de Godard que más me han conmovido seguramente pertenecen en su mayoría a su primera época, la que va desde 1959 a 1968, más o menos, pero creo que es toda su trayectoria como cineasta, la que posee una coherencia y un valor indudables. Godard ha asumido, con todas sus consecuencias, espontáneamente, la experiencia crítica del cine, una experiencia que es ya un hecho histórico. No ha sido el único en hacerlo, pero sí uno de los primeros.

Las actitudes radicales dentro de esa constante crítica que caracteriza al cine moderno son una consecuencia del papel que el espectáculo ha ido adquiriendo dentro de la sociedad. Hoy se puede decir que todo es, o que todo se convierte, en espectáculo. Se entiende, pues, el rechazo de las formas espectaculares de representación por parte de algunos cineastas. No es un fenómeno que proceda, como se ha dicho, del Mayo del 68. Es un fenómeno anterior, algunos de cuyos rasgos —en la medida que Godard y sus compañeros han partido, pa-

ra afirmarlas y contestarlas, de las formas narrativas creadas por el cine norteamericano clásico— nos remiten a la crisis de identidad que experimentó ese cine en los años 50, a raíz de la competencia con la televisión y la compra por parte de la Banca de los principales centros de producción y distribución. A partir de esa crisis —antecedente de lo que luego sucedería en Europa— el cine norteamericano, es decir, el cine de la infancia de tantos directores europeos, no volvió a ser lo que era. Es un hecho en el que quizá no se ha insistido lo suficiente, pero que influye decisivamente en la actitud que mantendrán esos cineastas. Basta echar un vistazo a los números monográficos que *Cahiers* dedicó en distintas épocas al cine norteamericano. En sus páginas están las opiniones de Godard, Chabrol y Truffaut, por citar aquellos nombres a los que te vienes refiriendo, pero también las de Eric Rohmer y Jacques Rivette. Lo que en definitiva se comprueba es que todos ellos, tanto en sus escritos como en sus películas, han tratado de encontrar su propio camino a partir de una misma tradición, aunque naturalmente la mirada que proyectaban sobre ella ofreciera matices distintos en cada caso. Me resulta imposible afirmar a unos para negar a otros. Por el contrario, creo que es la visión de conjunto la que proporciona una idea más exacta de los términos de su aventura que, en resumidas cuentas, no es otra que la del cine moderno.

La nueva sensibilidad, con Godard a la cabeza, que surge al comienzo de los años 60, no trató tanto de destruir como de buscar las formas capaces de reflejar los importantes cambios que se estaban produciendo en los comporta-

mientos sociales. ¿Lo consiguieron? Unos sí y otros no. A raíz de Mayo del 68 se llegó a decir, de una manera muy sumaria, que la mayoría de sus representantes habían claudicado rápidamente, y que su único papel había sido el de sustituir a la vieja guardia de profesionales. A excepción de Godard, y no siempre, de la quema no se salvó nadie. En la resaca que siguió se produjo una especie de desbandada. Hoy sólo quedan unos cuantos supervivientes que tratan de seguir adelante como pueden. Pero las cosas, dentro del cine, no han vuelto a ser lo que eran...

Hay que considerar, finalmente, otro fenómeno importante: el cineasta clásico —Griffith, Chaplin, Ford, King Vidor, etc.— hacia sus películas para un espectador universal. Es algo que aparece muy claro en el cine mudo, en el que sólo contaba la imagen. El lenguaje del mudo era más universal, más transparente que el del sonoro. Hoy el cine y los espectadores se han escindido de forma extraordinaria; al mismo tiempo, el lenguaje ha perdido esa capacidad que tuvo en sus orígenes y que, por ejemplo, ha convertido a Chaplin en el artista del siglo XX que ha logrado una mayor comunicación con sus contemporáneos. Contemplando una película de Chaplin todos los espectadores vibraban al unísono, sin importar su edad, condición o nacionalidad... De esa pérdida no es el cine el principal responsable. Lo que hay detrás de este fenómeno es un cambio social de grandes proporciones, un cambio de carácter antropológico incluso, que coincide además con el repliegue sobre sí mismos de los grandes cineastas del pasado, desplazados de un mundo que cree no necesitarlos. Se com-

prende la melancolía, la desilusión, incluso el pesimismo de muchos de esos hombres en los últimos años de su vida.

En nuestro caso, esa situación general se complica aún más en la medida que el cine español ha permanecido sustancialmente al margen de muchos de esos fenómenos; es decir, que no los ha vivido. Y, sin embargo, lo queramos o no, estamos incluidos dentro de esa situación, que creo afecta sobre todo a la generación a la que pertenezco: una generación formada en la contemplación del cine clásico, pero que tiene que realizar sus obras en un tiempo en el cual ese cine ha desaparecido prácticamente. Nos hemos visto además obligados a construir nuestra propia visión del cine en una época muy precaria en todos los órdenes. Esa visión estuvo con frecuencia plagada de insuficiencias y errores, pero poseía el valor de ser el fruto de una elección, de una construcción personal. Tengo la impresión de que hoy las cosas suceden de una manera distinta. Por ejemplo, me parece que los medios de comunicación, cuyo poder ha crecido de manera extraordinaria, dirigen las elecciones y los gustos del espectador de una forma muy autoritaria en ocasiones. Creo que nosotros acudíamos al cine de una manera más espontánea e incluso ingenua. El mandato, caso de existir, era muy leve y no estaba relacionado con ningún tipo de rito cultural.

J. C.—*En tus dos películas hay una aparición del cine. En «El Espíritu...» es «Frankenstein»; en «El Sur» es una escena reconstruida, pero que con su luz que penetra a través de las persianas recuerda la atmósfera del cine de Stenberg...*

—Efectivamente, en cuanto a la atmósfera pensaba en Stenberg, y concretamente en «Marruecos»... Creo que uno de los papeles que ha desempeñado el cine para nosotros es el de revelación. En el interior de las salas de cine hemos descubierto muchas cosas. En «El Espíritu...» este tipo de experiencia era el centro de todo lo que sucedía. En «El Sur», el personaje del padre, a través de una película, vuelve a ver, al cabo de los años, a su primer amor.

M. R.—*Y la niña descubre ahí la otra vida de su padre... Tú estás contando, a la vez que otras cosas, una magia, la magia del cine, que posee un componente que lleva a un conocimiento, a una reflexión, incluso a una experiencia. Hay pocos cineastas que todavía cumplan esa labor. Y esa capacidad también la tiene Mario Camus, aunque ha trabajado en muy malas condiciones. Y no está en Carlos Saura que por otro lado me parece un tío maravilloso, y desde luego yo no estoy dispuesto a atacarle y no le atacaré. Ahora, si puedo, le defiando. Sé que Saura es un hombre que ha aprendido mucho del cine, que le ha servido como experiencia interior y ha mejorado con él, como les ha pasado a Bergman o a Kazan. Se parece a ellos. Cineastas que no estaban hechos para esto, que eran torpes y, sin embargo, a través del cine se han hecho mejores ellos mismos. En «El Espíritu de la Colmena» estaba más claro que aquí, pero en «El Sur» la escena de cine dentro del cine está recordando que toda esa magia, ese espacio imaginario en el que estamos metidos, procede de sus orígenes. Y procede de ese fondo colectivo de experiencia que poéticamente han transmitido en estas dos películas.*

—Es cierto que eso estaba más claro en «El Espíritu...»; allí tenía un mayor peso específico en la medida que lo que veíamos en la pantalla no sólo era un mito universal, sino que además surgía ante los ojos de una niña. Lo que vemos en «El Sur» no tiene esa dimensión.

J. C.—*Hay una escena, cuando Estrella ve salir al padre del bar, que pide fuego en la calle, que luego avanza hacia donde ella está, y la muchacha se esconde y le oye pasar, que montada en otro contexto dramático sería una escena de alto suspense. A mí me recuerda a Hitchcock.*

—Sí, podría ser una escena de persecución o de huida...

M. R.—*La interpretación que yo haría, si tuviera que escribir largamente, es que «El Sur» es un parto. La primera imagen es ya un nacimiento. Esa primera escena significa para mí la salida del seno materno. Y he de aclarar que no soy nada freudiano, cada vez creo menos en las teorías... Y hay una cosa prodigiosa, que me recuerda un momento de «Domicilio Conyugal» de Truffaut, que es cuando Antoine Doinel vuelve, y vuelve tarde, a llevarle a ella las flores después de dar a luz. Y ahí pega un cambio la película, y es el cambio de tono más maravilloso que yo conozco en ninguna película. A partir de ahí, la película se agría..., pues en «El Sur», decía, a partir de esa escena a la que Juan se refiere, cuando el padre mira la foto de su hija en el escaparate de la tienda, hay un cambio, hay una apertura de la película. Es menos angosta, menos angustiosa, menos seno materno: el mundo empieza a tomar mayor importancia.*

—Tienes razón, pero esa idea yo creo que está presente desde que se produce el paso del tiempo, desde el momento mismo en que aparece Estrella convertida en una adolescente. Enseguida advertimos que se ha distanciado del mundo del padre. En la escena del «Gran Hotel» el distanciamiento adquiere un carácter muy definido. Se produce ahí un último y tardío llamamiento por parte de Agustín, que además utiliza unos reclamos que su hija no puede atender porque le va en ello la supervivencia. Por eso se marcha. Su decisión es la de alguien que siente intensamente la necesidad de crecer. Pero, a veces, la llamada de la sangre es tan fuerte y misteriosa al mismo tiempo... Comprendo tanto al padre como a la hija, pero me solidarizo con esta última. Creo que la manera que Agustín tiene de entender y vivir la paternidad desemboca inevitablemente en el fracaso. Casi todos los adultos que aparecían en el guión eran unos vencidos; personajes escindidos entre dos mundos que no han podido conciliar: el del corazón y el de la inteligencia, el de la pasión y el de la vida cotidiana...

J. C.—¿Qué personajes no aparecen ahora en la película?

V. E.—Sobre todo, tres. Laura Quintana, es decir, la mujer que en sus tiempos de actriz se llamó Irene Ríos, que interpreta Aurore Clément, y que aparece brevemente en las imágenes de «Flor en la Sombra»; Octavio, su hijo, de catorce años, que iba a interpretar Emilio Serrano, y Luis Quintana, el hermano de Laura, que era el papel que correspondía a Fernando Fernán Gómez...

J. C.—Insistiendo en lo que el espectador ve en el cine, en lo que más que «El Sur» ha-

bría que llamar «El Norte», o sea la película actual, sólo salen dos libros: «Cumbres Borrascosas», de Emily Brönte, y «Tess de Ubervilles», de Thomas Hardy, es decir, dos grandes historias de amor del romanticismo inglés. ¿Aparecía otra literatura en «El Sur»?

—Sí, desde luego... Aparecía la de Stevenson, en concreto dos obras suyas, «La isla del tesoro» y «Mares del Sur». La presencia de estos dos libros iba más allá de la mera cita episódica, poseía un relieve especial, jugaba dentro de la acción... La evocación de la figura de Stevenson, que era el escritor favorito de Octavio, el hijo de Laura, su carácter como ser humano, eran temas que se abordaban incluso en una escena...

J. C.—¿Habías ensayado ya con el actor que iba a hacer de Octavio?

—Había rodado en vídeo una escena, como prueba, entre él y Estrella... No poder acabar la película ha sido una experiencia tan penosa...

M. R.—En estos años que han pasado desde «El Espíritu de la Colmena», a veces nos hemos encontrado y hablabas de alguna historia en la que estabas trabajando. ¿Por qué no se ha hecho ninguna de ellas?

—Por razones tanto objetivas como subjetivas; aunque creo que han contado más estas últimas... Intenté hacer «El Sur», entre otras cosas, para encontrar una respuesta más precisa a esta cuestión...

J. C.—Pero lo grave es que en ese tiempo tú no has estado alejado del hecho físico de rodar, hacías publicidad, y tenías que sentir de vez en cuando la fascinación de la luz, de

unos personajes, de algo que contar en 15, 20 ó 30 segundos, que era como un veneno... Como dejar de fumar, pero encender un cigarro cada varios días...

—Sí, pero eso sucedía incluso cuando no rodaba nada... En este sentido, «El Sur» es también la consecuencia de las películas que no he logrado hacer. Es cierto que por azar..., bueno, quizá no tanto por azar..., he partido de un ambiente relacionado con la película anterior. Pero en el proyecto de «El Sur» se llegaba más allá, se alcanzaba otra latitud. Incluso, como he dicho, existía un cierto humor...

J. C.—La conversación telefónica de la chica con su compañero es en la sala una carcajada continua...

—En el guión esa conversación no tenía lugar por teléfono. Después de su intento de borrar la pintada de «Carioco», Estrella montaba en su bicicleta y se alejaba por la carretera, tal como vemos en la película. Entonces, de entre los árboles, montado en otra bici, salía «Carioco». El y Estrella mantenían prácticamente el mismo diálogo, carretera adelante, sin dejar de pedalear. Una escena así era más larga y complicada de rodar, así que resolví la dificultad convirtiéndola en una charla por teléfono y realizándola en un solo plano. Siempre que he podido he tratado de ganar tiempo al tiempo. Me gustaba más la escena tal como figuraba en el guión, pero a veces no hay más remedio que tomar este tipo de decisiones.

M. R.—Es cierto, porque cuando ella sale de la casa en bicicleta, uno presiente que va a aparecer «Carioco».

—Así era... Lo que me interesaba sobre todo era refle-

jar un poco cómo se comportaba Estrella con los chicos de su edad, ya que en el Sur ella conocía a uno, Octavio, con el que mantenía una importante relación. Ese es el origen de la escena.

J. C.—Dice la gente que trabaja contigo que, cuando llegas a los lugares de rodaje, sabes perfectamente los colores de cada pared, el empleo de la luz... parece que tienes una idea visual exacta de cómo quieres cada cosa y no admites que te la cambien.

—Sólo soy exigente en lo que considero es absolutamente necesario para la película; en lo demás, creo que soy bastante abierto y flexible... El color de los fondos procede de una elección que contrasta con las opiniones del decorador y el director de fotografía; en «El Sur» todas las paredes de la casa de Estrella, tanto en interiores como en exteriores, se han pintado según las indicaciones que hemos dado. En este aspecto conviene no dejar nada al azar...

M. R.—¿Trabajaste algún tiempo con Angel Fernández Santos?

—Trabajé en el guión solo, durante un tiempo bastante largo, fuera de Madrid. Cuando vine a Madrid, Angel leyó todo lo que llevaba escrito, que era ya más de la mitad del guión. Tenía algunas dificultades con la última parte de la historia y pensé que podría superarlas con la ayuda de Angel. Pero nuestros puntos de vista no coincidieron en este caso y, finalmente, lo dejamos. De todos modos, el análisis que hizo del guión me fue muy útil.

M. R.—¿Cómo elegiste a las dos actrices que interpretan a Estrella?

—Las busqué en centros de enseñanza: colegios, institutos... Es lo que hago normalmente. Acudo a clase o bien a la hora del recreo, tratando de no interrumpir lo que están haciendo en ese momento. Con las que, por algún motivo, me llaman la atención hablo un rato y tomo unas notas. En principio ellas no saben para qué estoy allí, pero, si quieren saberlo, se lo digo. También hago unas fotos con Polaroid, a modo de recordatorio. Al cabo de unos días de búsqueda, siguiendo siempre este mismo procedimiento, llevo a cabo una primera selección. Después de un segundo encuentro realizo otra selección nueva, la más ajustada y escueta posible. El tercer paso consiste en hacer una prueba; para ello, envío a cada una de las seleccionadas el diálogo de una misma escena del guión, para que se lo aprendan. En el caso de «El Sur», para el papel de Estrella a los siete años he probado solamente a dos niñas: Sonsoles Aranguren y otra, y para el papel de Estrella a los quince años a Iciar Bollain y dos más.

Creo que una de las cosas que más me interesan al hacer una película es el trabajo con los actores. La posibilidad de utilizar conjuntamente actores naturales y profesionales me atrae mucho, quizá porque siempre ha supuesto para mí una experiencia muy rica. Doy una importancia fundamental al actor dentro de la escena, especialmente si se trata de una obra de personajes más que de situaciones. No me gustan esas películas, tan frecuentes hoy, en las cuales la iluminación y la ambientación son impecables, pero donde la cámara va por un lado y los actores por otro, hasta el punto de que se les ve desamparados, a la deriva, igual que naufragos...

Lo que me gustaría es tener alguna vez la oportunidad, que la mayoría de los directores norteamericanos contratados por un estudio poseían, de hacer el diseño de los decorados exclusivamente en función de las necesidades dramáticas de la escena, el movimiento de los actores, la luz, la planificación... Algo que en determinado estilo de cine me parece esencial. La escasa importancia que hoy se concede a este tipo de posibilidad es un signo más de las cada vez mayores limitaciones económicas que las películas tienen que soportar, así como de la ignorancia y la devaluación de ciertos aspectos del oficio de director. Poder disponer el decorado en función de aquello que se quiere específicamente narrar, abre una serie inmensa de posibilidades. Por ejemplo, la secuencia inicial de «Rebelde sin causa», la de la comisaría, es impensable sin ese extraordinario espacio escénico, realizado en estudio, que permite a Nicholas Ray utilizar el Cinemascope de la forma en que lo hace, incluyendo por lo general en el encuadre dos y hasta tres acciones simultáneas; presentando a los principales protagonistas de su historia y ofreciendo al mismo tiempo el comienzo de sus relaciones: un gesto, una mirada... Todo ello con una capacidad de síntesis y un dominio de la puesta en escena, que convierten a esa secuencia en un fragmento de cine magistral.

En «El Sur», en la medida de mis posibilidades, he tratado de utilizar los interiores naturales en ese sentido; de hecho, solamente lo he conseguido en tres localizaciones. El Gran Hotel fue una de ellas. He rechazado muchos interiores de hotel hasta encontrar el que aparece en la película, donde hay dos come-

dores contiguos separados por una puerta corredera, lo que me ha permitido mantener la escena de la boda en un segundo término de una forma natural, no forzada, en un plano sonoro la mayor parte del tiempo, tal como estaba descrita en el guión, para descubrirla finalmente del modo que vemos.

La utilización dramática de los decorados resulta vital en aquellas películas donde la puesta en escena es la única forma de trascender las posibles insuficiencias del guión. Como escritores, vosotros habéis hablado mucho de esto.

J. C.—Nos has hablado de Nicholas Ray, pero tengo el presentimiento de que has estudiado mucho a Hitchcock.

—Sí... Poder ver en una moviola, más de una vez, algunas películas de Hitchcock, es una experiencia impagable. Yo he tenido esa posibilidad... Sospecho que casi todos los directores se encuentran con Hitchcock a la hora de plantearse la planificación de una escena.

J. C.—Cuando hablas del decorado, ya sabes que él se hacía construir primero los decorados en miniatura, y allí, con toda meticulosidad, preveía los movimientos de la cámara y el juego escénico de los actores.

—Sí. En ese sentido creo que Hitchcock ha sido uno de los directores que mejor ha controlado todos los elementos de su trabajo. Además de ser un extraordinario inventor de formas, como todos hoy reconocemos, Hitchcock era un estratega insuperable y ha conseguido hacer lo que quería en cualquier circunstancia y lugar.

J. C.—Selznick, en uno de sus famosos memorándums, dice algo así como: «He dado un doble título de crédito a Hitchcock por “Recuerda” (“Spellbound”), en el que se dice: “Alfred Hitchcock’s Spellbound”, con el nombre del director a mitad del tamaño del título, únicamente porque creo que se lo merece. Yo he trabajado durante meses en el guión y en el montaje, pero Hitchcock ha logrado una extraordinaria calidad siempre de una gran eficacia... y sin la menor supervisión mía en el rodaje».

M. R.—Alrededor de los años 60, el cine pierde su personalidad... Se acaba su proyecto que consistía en ser la forma narrativa por excelencia, realizan lo de «un espejo a lo largo de un camino», de Stendhal. Llega a su madurez y no puede continuar. Surge un cine que lo quiere sustituir llamado «cine moderno». Y entra en crisis profunda.

J. C.—Hace ya años que pierde espectadores, le acosa la televisión y pasa por una crisis de identidad...

—Sí, esa es la crisis a la que antes me he referido. La crisis que marca, por otro lado, el inicio de la decadencia en la carrera de muchos cineastas pertenecientes a la generación de los años cuarenta. Aquello que era posible hacer todavía en el Hollywood de los años cuarenta, las producciones de serie B, por ejemplo, la primera película de Ray, producida por la R.K.O...

M. R.—«They Live by Night»...

—Eso es... Una primera obra espléndida... De pronto, esa posibilidad de iniciarse en el oficio amparado por un equipo técnico experimentado y unos actores excelentes, sin

tener que asumir la responsabilidad de una producción muy costosa, gozando de unos márgenes de libertad bastante grandes, desaparece...

M. R.—Yo creo que ha faltado también testarudez, afán e ilusión de continuar una tradición, elegir caminos adecuados...

—Quizá también ha faltado algo de eso... Testarudez, valor, una auténtica visión del futuro, posibilidades reales... Y, además, hay que recordar que los hombres que dirigían en ese momento la industria del cine tenían ya muchos años... En fin, el caso es que, a partir de ahí, se produjeron una serie de cambios muy importantes tanto en la estructuración de la industria como en otros aspectos generales de la sociedad. Quizá sea el cine, tan ligado a la economía, el medio que mejor reflejó esa transformación. Se empezó una carrera de grandes superproducciones, pero desaparecen esas películas de bajo presupuesto en las que hoy descubrimos un gran número de obras maestras...

J. C.—Es la época del paso del blanco y negro al color...

M. R.—Pero el cine se glorifica a sí mismo con el color...

J. C.—Sí, pero eso acarrea mayores costes de producción... El color se maneja con mayor dificultad que el blanco y negro. Los decorados requieren mayores costes porque el color delata cosas que no delataba el blanco y negro...

M. R.—Habría que recoger todas las entrevistas con cineastas que se hacen a finales de los años 60. Yo creo que la

crisis del cine comienza en los 50, y prácticamente el cine que amábamos muere en los 60. Ese es un libro que yo quiero escribir... Una de las películas más fabulosas que he visto en los últimos tiempos es «Ricas y Famosas» de Cukor, que demuestra que hay una textura, una serie de fuerzas en la expresión tradicional que sigue viva, y que todas esas tonterías que el cine moderno ha hecho, rompiendo con la tradición, no conducían a nada. Hay una fatalidad formal en la historia del cine que desarrolla un arte narrativo hasta su perfección en los sesenta y que luego se muere, pero creo que eso se puede seguir profundizando. No sé si hay condiciones externas, sociales...

—Sí que las hay. Y son negativas. No por casualidad Rossellini dice en determinado momento que el cine ha muerto. El no lo abandona, pero empieza a plantearse su trabajo de una manera muy distinta, traza un camino cuyos resultados a la vista están para el que quiera estudiarlos y meditar la lección que encierran. Otros cineastas han sentido en esa época la misma necesidad de cambiar, pero no han podido, quizá porque sus recursos y sus posibilidades eran diferentes. En definitiva, y a otro nivel, ¿por qué Ray experimenta la necesidad de comprometerse con los proyectos de Samuel Bronston?

M. R.—Pero Truffaut quiso producirle una película y Ray no pudo o no quiso...

—Seguramente, pero esa es otra historia... Ray buscaba la independencia, y parecía

obsesionado con la idea de llegar a producir sus propias películas. Creo que contempló su colaboración con Bronston como algo circunstancial, pero al pisar su terreno, que era el de una concepción imperial del cine, quizá arriesgó demasiado. La fuerza de Ray nacía de la aceptación de unos límites, dentro de los cuales poseía unos recursos magníficos, una estrategia sobre todo que, si le dejaban, sabía utilizar muy bien. Pero no siempre le dejaron. En bastantes ocasiones los productores rechazaron bruscamente la expresión de un estilo que de pronto les parecía excesivamente personal. Esto le sucedió con Bronston en un grado máximo, especialmente en «Cincuenta y cinco días en Pekín»...

Pienso que esa crisis de identidad a la que te referías, Juan, la vivió Ray como nadie, hasta sus últimas consecuencias, con la particularidad de que él era un hombre educado básicamente dentro de un sistema clásico de valores humanistas. Era también uno de los pocos autores de su generación en cuya mirada existía el sentido del cine de los primitivos. No es extraño que se convirtiera en un exiliado. Si insisto en su caso personal es porque me parece el paradigma por excelencia de lo que ha sucedido dentro del cine norteamericano. Esa crisis fue tan importante que afectó igualmente a los viejos cineastas, como se puede comprobar, por ejemplo, a través de las obras que John Ford, el más representativo de todos ellos, realiza en esos años. Muchas de ellas tienen un to-

no marcadamente crepuscular, un aire casi fúnebre, hasta tal punto que «El hombre que mató a Liberty Valance», una de las mejores de ese período, puede ser entendida no sólo como una alegoría sobre el final de una época de la historia del Far-West, sino del mismo cine norteamericano.

En ese momento la mayor parte de los estudios han sido comprados por los grandes trusts, la Banca, etc... Los hombres que los habían construido son sustituidos por los Consejos de Administración, se retiran y mueren. La industria del cine ya no será dirigida por cineastas. Porque, en definitiva, Selznick era un cineasta, algo que jamás fue Samuel Bronston. Este fenómeno histórico sienta las bases de una nueva manera de encarar el cine contra la cual, desde Europa especialmente, trataron de reaccionar los jóvenes. No sé hasta qué punto muchas de sus películas han sido verdaderamente modernas, pero algunas sí lo han sido y muy positivamente... En cualquier caso, hoy las películas, incluso las que tan perfectamente calculadas se hacen en Estados Unidos, son muy distintas de lo que fueron. En la última película de su vida, a la que tú, Miguel, citas muy oportunamente, Cukor nos recuerda, en efecto, algo de aquello que se ha perdido... Su no premeditada singularidad, su rareza involuntaria, no hacen sino poner en evidencia algunas de las características más acusadas del cine de consumo actual: la obsesión por lo evidente, la falta de un estilo original, la gratuidad, la dispersión...