

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

Donde todas las historias pueden suceder

Autor/es:

Lomillos, Miguel Ángel

Citar como:

Lomillos, MÁ. (1998). Donde todas las historias pueden suceder. Banda aparte. (9):85-88.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42259>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



DONDE TODAS LAS HISTORIAS PUEDEN SUCEDER

Entrevista con Víctor Erice



Foto: René Burri (Fragmento)

Tu cine demuestra una sana preocupación o reflexión, ya casi perdida en el cine actual, salvo honrosas excepciones (Amelio, Angelopoulos, Kiarostami, Jean-Pierre y Luc Dardenne...), por la naturaleza de la imagen cinematográfica, su historia y evolución, su capacidad de captar y registrar la duración, de traer consigo el espesor de un instante vivido... en fin, la cuestión inagotable del realismo cinematográfico. Sin embargo, para un espectador que acude regularmente al cine y contempla este continuo declinar y para un cineasta que sólo puede realizar una película cada diez años ¿cómo vive este proceso?

Con una sensación creciente de soledad, unida a la íntima convicción de que el cine como arte popular se ha extinguido ya. Para mí es un hecho dramático, que supone una pérdida esencial, y del que sin embargo apenas se habla. Se seguirán fabricando películas, mientras la televisión tenga necesidad de ellas, pero formarán parte de otra historia: la del Audiovisual, la del nuevo siglo.

*Tu último filme hasta la fecha, **El sol del membrillo**, funda su ritmo interior en la invisibilidad de la espera, en la entrega total al tiempo en su devenir. De hecho, este filme dialoga con todos los cineastas que, en momentos históricos diferentes, han hecho de esta concepción un medio de conocimiento, de aprehensión y comprensión de la realidad (Lumière, Flaherty, Dovjenko, Renoir; Rossellini, el primer Ozu,...) A). ¿Qué posibilidades tiene este cine de sobrevivir en el capitalismo tardío? B). ¿Sería capaz esta concepción, que tu denominas noción de la espera, de reflejar críticamente los personajes y escenarios de la ciudad postmoderna o estos dos términos son excluyentes per se?*

A). Las posibilidades de supervivencia parecen escasas. El conjunto de la industria cinematográfica hace tiempo que erradicó de su horizonte este género de proyectos. Por otro lado, ya vemos lo que sucede en Europa con la denominada "excepción cultural". En mi caso, he

intentado sacar adelante un proyecto que respondía al mismo carácter de **El sol del membrillo**, sin ningún resultado práctico hasta el momento.

B). Lo que yo he denominado —en mi curso sobre “El cine como experiencia de la realidad”— *noción de la espera*, no tiene nada que ver con dejar pasar los años entre película y película. Se trata de otra cosa, del tiempo que es propio del observador cuando proyecta su mirada sobre el mundo: esa disposición atenta, humilde (en la medida que renuncia de antemano a los “saberes” establecidos), que es necesaria para captar un determinado acontecimiento, y que nos permite a veces capturar una verdad que no conocemos de antemano. Su paradigma ideal es la imagen de Nanook, el esquimal, en la película de Flaherty, cazando la foca: Nanook espera y, con él, Flaherty. Pero también es la de Ingrid Bergman en **Stromboli**, filmada por Rossellini. No se trata de un procedimiento ni de una estrategia. Es, más bien, una actitud interior, una forma de mirar que se debería mantener frente a cualquier paisaje, en el acto de rodar.

Otra cuestión referente a El sol del membrillo. Entre el registro fiel de todo lo que ocurre sin más delante de la cámara (noción de la espera) y la recreación de lo que ya se sabe (la escena del sueño) existe una dialéctica o implicación que es una de las bazas fundamentales de la película. A). ¿Ambas dimensiones se necesitan mutuamente o la primera, que domina todo el filme, se basta por sí misma? B). ¿Al colocar la escena del sueño, que expone por primera vez de manera abierta la dimensión simbólica de la experiencia del pintor, en un lugar tan privilegiado como es el final de la película, no se desvirtúa en cierta forma la dimensión dominante que la precede? C). ¿Puede verse el sueño del pintor como una necesidad interior que El sol del membrillo tiene de caminar o proyectarse hacia la ficción, hacia una mayor intensidad con el espectador?

A). Conocer de antemano el contenido del sueño del pintor no significa verlo. Y en cine se trata de ver y hacer ver. Yo *conocía* el sueño de Antonio López a través de sus palabras, pero no lo había *visto*. El rodaje de **El sol del membrillo** me ha ayudado a *ver*.

B). En un plano simbólico, el artista debe morir para retornar definitivamente a la tierra, uniéndose así al árbol. El sueño surge en ese momento decisivo, y es primordial por las imágenes que contiene, por el trance extraordinario que evoca, por su capacidad de sugerencia también. No creo que su inclusión en el final de la película, desvirtúe el conjunto de la experiencia del pintor.

C). Toda ficción aspira al documental; en todo documental hay contenida una ficción. La ficción está ya implicada en la mirada adulta que proyectamos sobre las cosas.

La estructura de tus películas es fundamentalmente clásica (unidad, equilibrio, simetría, claridad, sobriedad...) pero los temas y texturas tratados son evidentemente barrocos, románticos (la infancia, el tratamiento de la luz, la circularidad del tiempo, lo femenino, los silencios, la ausencia, la dimensión mágica...). ¿Cómo ves tu trayectoria cinematográfica a la luz de estas categorías o polos entre clásico/moderno, infancia/adulto, realismo/romanticismo...?

Como director, tengo la impresión de que me muevo entre dos polos: uno crepuscular y nocturno; y otro diurno, solar, donde me gustaría poder mantener siempre la capacidad de observación propia del documentalista, y en el cual late la nostalgia de un tiempo perdido, el de la Edad de Oro del cinematógrafo.

Podemos ver tu obra como una metáfora casi literal de una figura que crece y se desarrolla en el tiempo: infancia, adolescencia, edad adulta (en las tres etapas existe el despertar de una experiencia que se vive como un proceso de conocimiento). Esto supone conside-

rar tu última película como una obra de madurez que abre un espacio de reflexión sobre el cine que exige o demanda una continuidad. En este sentido, A). ¿Hacia qué dirección apunta tu próximo proyecto, **El embrujo de Shanghai**? B). ¿Lo estás viviendo como un retorno al pasado y a temas ya recurrentes o, por el contrario, te estimula a reconsiderar viejos temas bajo nuevas formas y desde una óptica diferente?

A). Me resulta muy difícil, casi imposible, hablar de lo que todavía no existe. Y pido disculpas por ello. Únicamente diré que se trata de un proyecto que no parte de mí, sino de la iniciativa del productor que me dio a leer la obra de Juan Marsé. Lo acepté después de poner entre paréntesis una serie de dudas, como si fuera un reto. Supongo que, inevitablemente, en una cierta dimensión, será un ejemplo más de la dimensión multimedia de la actual producción cinematográfica, que con tanta frecuencia viene utilizando a la novela como inspiración de sus proyectos.

B). No sé hasta qué punto significa un retorno. Es difícil volver al mismo lugar después de tanto tiempo. Las cosas cambian tan rápidamente... Mejor decir que voy a trabajar de nuevo dentro de la industria, con todas sus consecuencias.

*En el cine español de los 90, ya sea el de género (**Amantes, Belle Époque...**) o el de línea más autoral (**Secretos del corazón...**) se percibe un cambio de perspectiva cuando se cuentan historias ambientadas en la época franquista. Ciertamente la dimensión global de la "metáfora histórica" se ha reducido frente al cine anterior, pero se ha ganado en frescura y audacia, como si se hubiera roto la membrana o filtro que obligaba a ver dicha época de una forma demasiado grave y pesada, donde la nota dominante era el poso de melancolía, el peso del pasado que impregnaba todo. En este orden de cosas, ¿cómo situas o concibes tu proyecto de **El embrujo de Shanghai**?*

Entiendo lo que quieres decir, pero no estoy del todo de acuerdo con el estado de cosas que describes. Por otro lado, alguno de los títulos que citas a modo de ejemplo, **Belle Époque**, no trata de la época franquista. **Amantes**, sí, pero no me parece precisamente una película exenta de gravedad. Respondiendo a la pregunta, más bien tengo la sensación de que, en este caso, yo no he podido elegir, que ha sido el proyecto quien me ha elegido a mí. Así que lo concibo de la manera más sencilla: como un trabajo.

*Una pregunta concreta sobre este proyecto basado en la novela de Juan Marsé. Se trata de una historia sobre la adolescencia que necesita recurrir al rápido apunte final sobre la edad adulta de los mismos protagonistas (cinco, seis o siete años después) para proyectar toda su fuerza en la oposición deslumbramiento/desmitificación. Esto implica, además de un evidente desequilibrio en la estructura temporal, cargar el acento en el tono de amargura y melancolía y, sobre todo, sobrevalorar el tiempo de la infancia y de la fantasía (el tiempo imaginado, expuesto como lacerante metáfora del cine clásico) por encima del tiempo del presente y de la dura realidad franquista. A). ¿De qué manera te puede servir la experiencia de **El sur** para realizar **El embrujo de Shanghai**? B). ¿Qué perspectiva temporal y qué punto de vista narrativo le has dado al guión?*

A). Es pronto para saberlo.

B). He tratado de recrear el mundo de la novela desde el presente actual y la memoria del escritor.

*En una entrevista posterior al estreno de **El sol del membrillo** manifestabas, de una manera bastante expresiva, que la pintura era la luz de la aurora y el cine la luz del crepúsculo.*

Ahora que has vuelto a la dimensión más original de la narrativa, A). ¿qué tiene la literatura que el cine debe renunciar? ¿qué tiene el cine que la literatura no puede alcanzar?

A). Obviamente, la abstracción de la palabra escrita.

B). Su capacidad para mostrar las apariencias de la realidad, la duración de un acontecimiento, el fluir del tiempo.

Y sin embargo hemos nacido (1932), considerado el primer gran filme de Yasujiro Ozu, se estrenó con el siguiente subtítulo: "Un libro-filme para adultos". El propio Ozu declaró en su momento: "Empecé haciendo un filme sobre niños y terminé con un filme sobre adultos; había planeado una historia muy alegre que durante el trabajo se fue transformando, tornándose melancólica. La productora no imaginaba que la película acabaría así, estaba tan insegura que retrasó su lanzamiento por dos meses". Por otro lado, el protagonista de *El embrujo de Shanghai* dice al final de la novela: "...porque entonces yo aún no sabía que a pesar de crecer y por mucho que uno mire hacia el futuro, uno crece siempre hacia el pasado, en busca tal vez del primer deslumbramiento". A la luz de estas citaciones, A). ¿Qué peso y qué valores concedes al "viene de" y al "va hacia"? B). ¿Qué modelos cinematográficos te ayudarán para acompañarte en tu versión de la novela de Marsé?

Tu razonamiento, en este punto, me parece muy interesante, en la medida que aludes a una serie de aspectos que son esenciales. Citas, además, a Ozu, que es uno de mis cineastas de cabecera, al que tengo en cuenta siempre, aunque luego la materia dramática que debo tratar me lleve por otros derroteros. **Y sin embargo hemos nacido** es una obra maestra absoluta, una de las películas que mejor expresan cierta dimensión de la infancia.

A). El propio de todos los ritos de paso.

B). La solicitud de modelos cinematográficos indica ya hasta qué punto hoy día es difícil no ser de algún modo, por leve que sea, manierista, especialmente si de una adaptación literaria se trata. Y un modelo no es exactamente lo mismo que un espejo, ya se sabe.

La verdad es que, al menos en una primera instancia, cuando trabajo en un proyecto de película, nunca trato de buscar modelos establecidos. Lo que me preocupa sobre todo es la materia dramática que tengo entre manos. Si procede de una invención literaria previa — como sucede en el caso de la novela de Juan Marsé —, lo que hago es iniciar un proceso — a veces lento, difícil — a través del cual renace con unos rasgos específicamente cinematográficos.

En cualquier caso, aceptando el juego que me propones, por razones muy específicas, comencé pensando un poco en Josef von Sternberg, un cineasta que siempre he admirado mucho. No hay que olvidar que el libro de Marsé he adoptado el título en castellano de una de sus películas. Se trata, me parece, de una referencia al papel que el exotismo jugó en la creación de algunos de los mitos principales de nuestra infancia. Desde esta perspectiva, Shanghai es el prototipo de la ciudad remota y legendaria, el lugar donde — como en Bagdad o Casablanca — todas las historias pueden suceder. Sternberg es uno de los directores que más y mejor ha contribuido a la creación de ese imaginario colectivo. De todos modos, si empecé pensando en Sternberg, el trabajo de adaptación me ha ido llevando por otros derroteros. Al final, creo que he buscado amparo a la sombra de Jean Renoir, un cineasta más próximo a lo cotidiano.

El fragmento de *El embrujo de Shanghai* que aquí citas, me parece clave. Refleja muy bien el movimiento de la conciencia del escritor al hacer recuento de su experiencia.

(Preguntas elaboradas por Miguel Ángel Lomillos)