

Banda aparte. Formas de ver

(Ediciones de la Mirada)

Título:

El riesgo de la independencia. Entrevista a John Sayles

Autor/es:

Ansola, Txomin

Citar como:

Ansola, T. (2000). El riesgo de la independencia. Entrevista a John Sayles. Banda aparte. (18):18-21.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42435>

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:



ENTREVISTA A JOHN SAYLES



John Sayles, © Cèlia Benavent, 1999

CON MOTIVO DEL ESTRENO DE SU ÚLTIMO FILME, LIMBO (LIMBO, 1999), EL DIRECTOR VIAJÓ A ESPAÑA EN OCTUBRE DEL MISMO AÑO, DONDE TUVIMOS EL PLACER DE CONTACTAR CON ÉL. SE COMPROMETIÓ A RESPONDER A UN CUESTIONARIO QUE LE ENVIAMOS Y QUE RESPONDIÓ CON UN FAX. ESE TEXTO (ESCRITO EN CASTELLANO POR EL PROPIO SAYLES QUE HABLA ESTE IDIOMA CON UNA PROPIEDAD "CASI" CERVANTUNA) HA SIDO ADAPTADO PARA SU PUBLICACIÓN.

Su trayectoria cinematográfica está marcada por su independencia o alejamiento como cineasta frente a la política de los grandes estudios, aunque necesite trabajar para ellos (guionista, etc.) para poder seguir elaborando su obra. Después de varios años trabajando en el mundo del cine como actor, guionista, director, ¿cómo valora su trayectoria cinematográfica?, ¿posee más relevancia para usted su labor como director o como guionista?, ¿cómo valora sus trabajos "alimenticios" o generados por la necesidad?

No creo que se pueda decir que mi obra cinematográfica haya conseguido un *status*; es más bien un cine que existe en los márgenes de la industria, al igual que discurre la vida de los habitantes del arrabal con respecto a los de la ciudad.

La industria norteamericana dispone de tanto dinero y medios que incluso sus migajas, lo que se desperdicia ligeramente en un presupuesto, es válido. No me considero un cineasta opuesto a Hollywood, más bien me veo como una especie de bracero que trabaja asalariado en sus campos y que, de vez en cuando, logra encontrar dinero para poder realizar una película que me implique más personal-

mente. Escribir un guión para un estudio, para una gran productora, es un trabajo interesante, pero, en realidad, no forma parte de mis proyectos, de mis sueños: no existe nunca la misma conexión emocional entre un trabajo personal y uno de encargo. En mis propios proyectos puedo cambiar los personajes, los elementos dramáticos, el tono de la historia, sin ningún problema. Es una manera ideal de aprender a desarrollar la técnica. Trabajar en Hollywood te permite ser cada vez más diestro en el oficio de guionista, aunque tus propios sentimientos no guarden relación con esas películas. Es como trabajar de carpintero en una casa ajena. Me caen bien casi todas las personas que trabajan en este mundo, pero siento que no es mi mundo. Para mí, el trabajo en Hollywood no

supone únicamente un medio alimenticio, sino que lo considero también una forma de aprendizaje y exploración.

Además de hacer películas tiene una faceta de escritor muy desarrollada, bien a nivel de guionista, bien a nivel de narrador, ¿qué relación hay entre el Sayles cineasta y el Sayles escritor?, ¿todo guionista lleva un novelista en su interior?, ¿hay un procedimiento de escritura distinto a la hora de elaborar un guión o una novela?, ¿cómo sabe usted si a una historia debe darle tratamiento literario o cinematográfico?, ¿llevaría al cine algunas de sus novelas, Los Gusanos (1991), por ejemplo?

Para mí, la diferencia entre hacer una película y escribir una novela o un cuento se encuentra principalmente en el proceso, en los materiales empleados. En el ámbito literario puedo ser una especie de dios: si quiero que haga sol, hace sol; si quiero un gran despliegue de soldados completamente armados, solamente tengo que escribirlo. En una película no tengo control sobre el clima ni sobre el resto de contingencias arbitrarias; cada actor que empleo necesita un sueldo, ropa, comida, etc. Sin embargo, en la literatura trabajo solo y, a veces, como en el caso de *Los gusanos*, sin editor. En una película cuento con un elenco, un director de fotografía, un productor ejecutivo, el compositor de la música, en fin, un grupo de gente que me presta su talento, que me ayuda, que me da ideas que no se me ocurrirían por mí mismo.

También hay una diferencia en cuanto a la complejidad. Creo que en una película hay tres puntos de vista principales: el del protagonista, el del antagonista

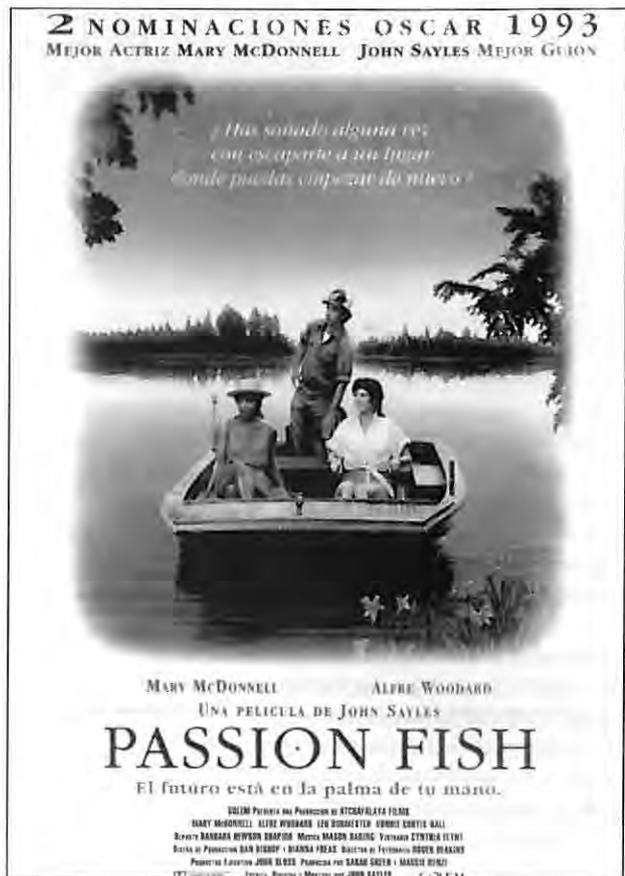
y el del director (omnisciente). Es posible que en alguna película haya más de un protagonista o más de un antagonista, pero nunca encontraremos la ingenuidad de personajes que se pueden encontrar en mis novelas. En una novela puedo explotar una historia con más complejidad, con un estilo que podríamos denominar "mosaico" y, además, puedo jugar con el tiempo, algo que no se podría hacer en una película porque, posiblemente, causaría confusión en el espectador.

A pesar de que se pueden transmitir idénticas emociones a un lector que a la audiencia cinematográfica, la diferencia estribaría en que, en una novela, todo se puede interpretar a través de la mente. En el cine es posible influir en el público de una forma más visceral e instintiva. Por eso el cine de acción o que busca producir un *shock* en el espectador es muy popular: una gran parte de ese público asiste al cine para tener una experiencia sensorial más que para estimular su pensamiento o sus sentimientos. Me gustaría poder aunar ambos factores en mis filmes: un historia que impacte visceralmente y que, al mismo tiempo, haga reflexionar.

No estoy interesado en adaptar mis novelas a la pantalla. La excepción es *Matewan* (*Matewan*, 1987), que está basada en un fragmento de cuatro páginas extraídas de mi novela *Union Dues* (1977).

La mayoría del "cine independiente" norteamericano que llega a Europa no deja de ser un ejercicio de estilo (supuestamente "radical" o muy "moderno" por los temas escogidos), plegado a las convenciones de género (comedia, thriller, policíaco, etc.), que una vez despojado de su artificiosidad sólo queda su verdadera razón de ser: un cine/cineastas "pendiente/s" de que la industria se fije en él/ellos y le/s ofrezca un lugar en ella, ¿cómo se ve desde EE.UU. este "cine independiente", que da la sensación, mayoritariamente, de ser un banco de pruebas de la industria cinematográfica, para descubrir "rebeldes" realizadores que luego serán tentados y absorbidos por la propia industria?, ¿existen realmente productoras al margen de los grandes estudios, que ofrezcan una verdadera alternativa, formal e ideológica o sólo hay experiencias aisladas de solitario "francotirador" como, creemos, que es la suya?, ¿qué implica actualmente ser un cineasta independiente?, ¿podría definirnos qué es para usted "cine independiente"?

Lo que para mí significa la palabra "independencia" no tiene nada que ver con Hollywood ni con su manera de financiar las películas. Es una actitud, una manera de pensar. Creo que cineastas como Martin Scorsese, Spike Lee, los hermanos Coen, Tim Burton o Woody Allen, que utilizan el sistema de Hollywood para realizar sus proyectos han mantenido su independencia de pensamiento. Han tenido la oportunidad de utilizar una forma narrativa fácilmente accesible para la mayoría del público y han podido trabajar con actores muy conocidos sin dañar por ello las ideas que desean comunicar. Hay otros que funcionan en los márgenes de la industria, como Jim Jarmusch, Todd Solondz, Hal Hartley, que realizan un



cine más experimental a nivel de estilo o de temática, aunque no se alejan radicalmente de la tradición narrativa. Sus filmes tienen una distribución más restringida y especializada, y esto les permite continuar su trabajo. Encuentran sus presupuestos en Europa, en Japón, o en fuentes independientes de Hollywood. Hay otros directores que hacen películas no narrativas o "experimentales" —ahora también se realizan en vídeo—, que habitarían el mismo nicho que la poesía habita respecto a la literatura en general. Lo más importante es que alguien tiene una idea, desea contar una historia y consigue realizarla sin comprometer la esencia.

Una película no es "independiente" (aunque pueda ser muy divertida) cuando su razón de ser proviene del deseo de explotar el mercado o atraer un segmento de la audiencia haciendo caso omiso a las ideas, la moral o los méritos artísticos que sustentan la historia.

Una película "independiente", en ocasiones, no es tan original ni está tan bien realizada como un filme puramente "comercial". La independencia no es "mejor" que la comercialidad —las intenciones del director son distintas, pero en el fondo y en ambos casos, existe cierto egoísmo.

En Hollywood se dice: "Incluso la mierda tiene su propia integridad". Para mí, la idea de un cine "independiente" no es muy importante —una película atrae tu atención o no— y los motivos del director importan menos que el resultado final.

En sus filmes hay un cuestionamiento constante de los discursos sociales y políticos hegemónicos, y se ha proporcionado la voz a los marginados de ese discurso oficial (las lesbianas en *Lianna* (Lianna, 1982) los negros en *El hermano de otro planeta* (The Brother from Another Planet, 1985) y los minusválidos en *Passion Fish* (Passion Fish, 1992) y darles esa "voz", precisamente, en un marco formal que niega las convenciones genéricas o asumiendo reconocibles y diversas marcas de género —en ocasiones varias en una sola película— para después, abandonarlas y dejar al espectador en "tierra de nadie", en ese lugar donde la mirada está obligada a situarse "al margen" para poder elaborar otras "formas de ver", alejadas del cine dominante.

En *Limbo*, creemos que la segunda parte de este comentario se hace más patente. Nos gustaría que comentara un poco esta reflexión y hasta qué punto la cree oportuna al hablar de su cine y de *Limbo* en concreto, ¿ha habido en usted una intención clara en otorgar dicha voz?, ¿o ha sido una preocupación suya que, subterráneamente, ha ido cobrando cuerpo en las temáticas de sus filmes?, ¿cree que usted fue la avanzadilla o la vanguardia de cinematografías (queer cinema, black cinema) que hace años eran invisibles y hoy aparecen completamente normalizadas y absorbidas, justamente, por ese discurso oficial que buscaban subvertir?

El cine de un país o una cultura es el resultado de una lucha entre las distintas voces: voces comer-

ciales, de razas, de clases sociales, de poder político. En un cine nacional muy controlado por el gobierno no existe lo que podríamos llamar la "versión oficial": aquello que el gobierno quiere mostrar al mundo y nada más. Un cineasta necesita encontrar medios subversivos para expresar sus ideas dentro de este sistema, es decir, historias que se basen en la alegoría o en el uso de una simbología no comprensible para los censores, pero que es plenamente significativa para el espectador.

En un país más abierto hay una miscelánea de producciones, entre el sector público y el privado, o bien como en Estados Unidos, que sólo tenemos financiación privada. Hacer una película nunca es barato y, por ello, los estudios de Hollywood, para mantener su control y su monopolio hasta los años ochenta, funcionaron como un gobierno, diciendo siempre la última palabra de la conversación. Nunca se intentó estimular el pensamiento sino complacer al segmento de público más mayoritario. Por eso, los marginados del país no tienen voz propia en la conversación cultural. Estas voces —negros, latinos, homosexuales, feministas— aparecían al principio en las secciones deportivas, musicales y literarias. Ahora que el control de Hollywood es menos monolítico, los marginados tienen más oportunidad de expresarse en la pantalla. En mis películas trato de presentar la cultura que encuentro cuando "miro a la calle", y no la "versión oficial". Los Estados Unidos tienen una cultura muy diversa, muy fragmentada, a pesar de los esfuerzos de las empresas multinacionales de uniformizarnos como consumidores. Como detentábamos los recursos de hacer películas que no podían realizar los propios marginados (que todavía, por cierto, no están lo suficientemente representados en la conversación nacional) estábamos en la vanguardia, pero con la característica de no pertenecer a estos grupos. Un entendimiento desde dentro es muy diferente del que da la observación, por precisa que ésta sea, desde fuera.

Hoy en día, las producciones hollywoodienses buscan con energía cualquier manifestación cultural que sea interesante a su público principal: los jóvenes. No se habla de los emigrantes con su quimera de una Norteamérica blanca de clase media, como en los filmes de la época de los años treinta a los setenta. Ahora una película debe ser un fenómeno de *merchandising*, y a los estudios no les importa de dónde proceden las canciones, estilos, actores. Esán casi ciegos ante la vida cotidiana, pero deben husmear los *trends* del momento. A mí me interesa más explorar las formas de ver: ¿cómo afecta la edad, el sexo, la raza en la forma que se tiene de ver el mundo?

En *Limbo*, encontramos la diferencia entre la versión oficial del turismo, presentado de una manera casi documental al principio de la película, y la realidad más compleja que encontramos en los personajes de la ceremonia de bodas y el bar. La diferencia en la "forma de ver" es más psicológica en *Limbo* que en *El hermano de otro planeta* o *City of Hope* (*City of Hope*, 1990), especialmente en el caso de la hija,



cuya manera de ver el diario es la de transformarlo en su propia historia de infierno familiar.

Limbo ha sido rodada para un gran estudio y con un presupuesto mayor del que usted está acostumbrado a manejar, pero da la sensación de haber tenido total libertad a la hora de trabajar, ¿cómo ha sido su relación?, ¿ha tenido alguna intromisión o exigencia?, ¿cómo surge Limbo y cómo se gestiona su producción y el interés de un estudio en ella?

Creo que *Limbo* es una experiencia positiva que me permitió aprovechar el apoyo financiero de un estudio sin renunciar al control creativo. La productora, Maggie Renzi, tiene una relación de prioridad con Sony. Escribí el guión y Maggie lo envió a Sony con las demandas de siempre (mantener el control sobre el elenco, el equipo y el montaje final). Aunque el presupuesto fue mayor del que estoy acostumbrado, es ínfimo para un estudio de hoy en día (menos de nueve millones de dólares), y esto es lo que acabó de decidir a los responsables de Sony. Creo que fue posible solamente gracias a que ellos han visto mis anteriores producciones y a que el jefe máximo, John Calley, es productor de varias películas arriesgadas en los años setenta y ochenta, ya que es una persona que valora el cine comprometido.

Al contrario de lo que hacen algunos "jóvenes valores" cuando se les ofrece realizar una película dentro de un gran estudio y con mayor presupuesto, usted ha optado por realizar un filme como Limbo, alejado radicalmente de los presupuestos comerciales que se le podrían exigir y elaborar un filme "singular", que entronca coherentemente con toda su obra, ¿cree que una vez visto el resultado, le puede costar el poder hacer otro filme dentro de los grandes estudios? Una película como Limbo, ¿qué vida comercial tiene o ha tenido en EE.UU.?, ¿tiene datos de recaudación en relación a su coste?

Pienso que *Limbo* no ha costado tanto como para ser un desastre en taquilla, aunque haya sido un fracaso. Ganó sólo unos dos millones en los cines. Sin embargo, Sony tiene otros modos de recuperar el presupuesto (televisión, vídeo, ventas al extranjero, distribución en las aerolíneas...). Lo más habitual es perder dinero con una película, es más habitual que ganarlo, pero entonces los éxitos deben ser enormes, gigantescos. Espero que los responsables de Sony, de nuevo, tengan en consideración nuestro próximo proyecto, que trata de los soldados negros norteamericanos en la guerra de Filipinas en 1900. Si no pudiera conseguir el apoyo de un estudio, tengo una idea mucho más barata. Pero cuando acabas con un proyecto nunca sabes si vas a poder hacer otro.

El Tiempo y el Espacio son dos categorías que determinan la dramaturgia de sus historias de una manera muy especial. Sus personajes parecen que buscan siempre escapar de la herencia del pasado y para ello van en busca de un lugar, a veces utópico como en Hombres Armados (Men with Guns/Hombres armados, 1997) la comunidad que



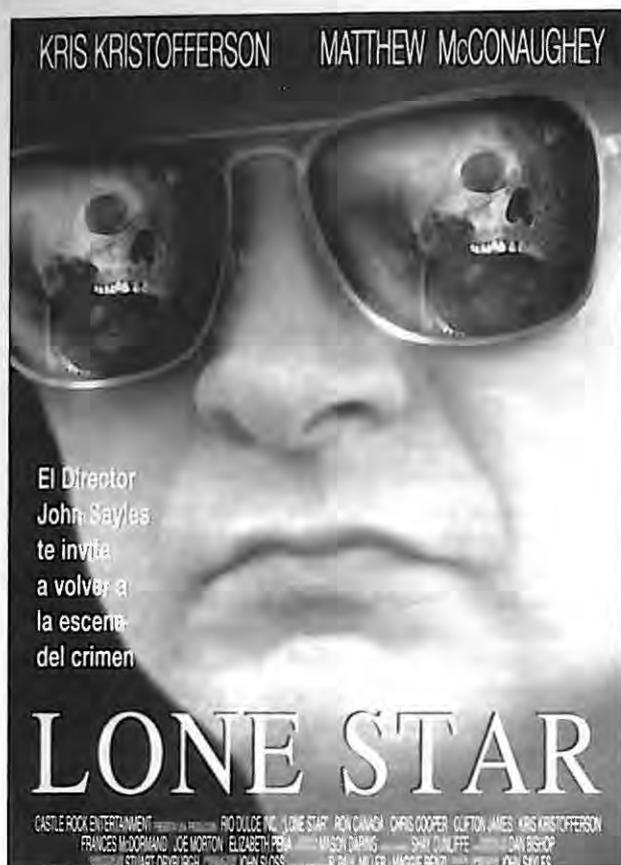
John Sayles, © Cèlia Benavent, 1999

vive en Cerca del Cielo, en que puedan redimirse de ese Tiempo pasado traumático, ¿sigue Limbo una pauta parecida?, ¿es Limbo un intento de situarse fuera de los géneros tradicionales para poder contar una historia más existencial y humana? Cada vez hay más en tu cine una mirada documental que en Limbo aparece en el paisaje, pero también en el retrato de los pescadores y de los trabajadores del mar, ¿es esto una evolución de tu estilo o forma parte de la singular narrativa de este filme?

En *Limbo*, los dos personajes principales tienen un pasado difícil y, en el caso de Joe, muy traumático. Su manera de vivir, después de la muerte de sus compañeros en la barca, es procurar evitar los riesgos —físicos y emocionales— durante veinticinco años. Sin embargo, la actitud de Donna es enfrentarse a la vida, correr riegos hasta llegar al extremo de la locura. Su coraje es un modelo difícil de seguir para su hija, pero en un mundo hostil es la única manera de escapar al "limbo". La isla aislada es un lugar que no permite a los tres protagonistas esconderse, sino que les obliga a enfrentarse entre sí. El problema en *Limbo* no es la sociedad y sus prejuicios como en *Lone Star* (*Lone Star*, 1996), sino los miedos interiores que tenemos en la vida. *Limbo* puede ser un matrimonio mal avenido, una situación laboral o política negativa, y casi todo el mundo vive en ese estado de incertidumbre y miedo, temiendo que lo peor pueda llegar a suceder. La última escena de *Limbo* significa que es necesario correr riesgos, aunque nunca podremos estar seguros de cómo acabará lo que emprendemos.

En mis filmes siempre he utilizado secuencias de carácter documental, especialmente cuando se trataba de escenas que mostraban un trabajo. Las escenas de los pescadores sirven para representar que Joe tiene sus "momentos de gracia", como le ocurre a Donna cuando interpreta sus canciones.

La naturaleza juega en sus últimas películas el papel de un refugio, a la vez misterioso y revelador, al que acuden sus personajes cuando van en busca de un sentido a su vida, ¿está el hombre urbano más corrompido y perdido que el que vive más acorde con su entorno natural?, ¿hay una necesidad estética por



su parte de expresar a través del paisaje los sentimientos como hacían los grandes realizadores del western clásico?

Creo que tenemos una actitud sentimental hacia la naturaleza, pero en cambio la naturaleza no tiene sentimientos hacia nosotros. En el cine, la naturaleza tiene un gran poder emotivo; el clima, el espacio, el desierto, las montañas, el mar, todos ellos tienen la habilidad de expresar algo que los personajes no pueden decir. La gente que vive en el campo puede estar tan corrompida como los de la ciudad. Para mí, la naturaleza no expresa de manera automática una idea de pureza. La naturaleza puede tener voluntad como en *El secreto de la isla de las focas* (*The Secret of Roan Inish*, 1994) o puede ser un fenómeno inevitable y a veces peligroso como en *Limbo*. Utilizo los cambios de lugar de la naturaleza para expresar cambios de entendimiento o emoción. En *Hombres Armados*, el doctor viaja desde una ciudad muy moderna hasta las ruinas en una selva muy aislada. En *Limbo*, los protagonistas viajan hacia una naturaleza que es presentada como una foto-postal y que luego resulta ser un ambiente inmenso y amenazante. En *Matewan*, las montañas encierran al pueblo minero dando un aspecto claustrofóbico a los sucesos, y las llanuras secas de *Lone Star* conllevan recuerdos de las leyendas del "Viejo Oeste", aspecto fundamental en la historia. Finalmente, en *Passion Fish*, hay un viaje que va desde el hospital al cuarto-capullo de May Alice, para terminar con la liberación y sensualidad de los bayus de Louisiana.

El espacio, incluyendo la naturaleza, es una herramienta muy importante a la hora de contar historias en el cine.

Desde sus primeras películas se nota que junto a los actores y el guión tiene una preocupación por el lenguaje narrativo que utiliza. David Strathairn interpreta un personaje muy parecido al de *Passion Fish*, un tipo de hombre que ese repite en algunas otras historias tuyas. ¿Se ha proyectado usted mismo en este tipo de papeles?, ¿son estos tres elementos (actores, guión, lenguaje), de igual importancia para usted, o tiene mayor preocupación por alguno de ellos en concreto? Desde un punto de vista psicológico, ¿está más cerca de un conductismo a lo Dostoiévski o de un análisis introspectivo a lo Salinger?

David Strathairn es un actor muy hábil a la hora de transmitir el carácter de un personaje sin palabras. Existe la tradición de los tipos fuertes y silenciosos (como en el *Western*) dentro del cine norteamericano, lo que demuestra que hay varias clases de elocuencia. La inteligencia no es solamente verbal, y un genio de las matemáticas puede ser un tonto en ciertos lugares y situaciones.

No aparecen actores ni papeles autobiográficos en mis películas, sino que creo que hay algo de mí en todos los personajes.

Actores, guión, lenguaje, ropa, música, color, movimiento de la cámara, montaje, todos estos elementos ayudan a presentar la historia. El mismo actor diciendo el mismo diálogo da una impresión muy diferente si está desnudo, a caballo, o con un uniforme de soldado. Cada elemento debe ser escogido con atención. Un personaje con una peluca mal hecha no transmite confianza cuando habla. No puedo separar estos elementos, aunque con más dinero y tiempo se puede contar una historia de una manera más visual, con más ángulos y movimientos de la cámara. En mis primeras películas utilizaba más diálogo e interpretación de los actores porque son los elementos más baratos.

En mis películas existe una escala en la que se mezcla lo social y lo psicológico. Algunas como *Matewan* o *City of Hope* son más un mosaico social, mientras que otras como *Passion Fish* son mucho más psicológicas. *Limbo* se mueve desde una historia *ensemble* de la comunidad pesquera a un universo de tres personas y sus propios problemas.

Un filme como *El secreto de la isla de las focas* parece una anécdota en su filmografía. En cambio, ese gusto por el folclore, ¿no podría llegar a relacionarse con su preocupación por la dialéctica que se establece entre la historia oficial y la leyenda, tal y como aparece en *Lone Star*?, ¿habría algún vínculo entre estos filmes y *Hombres Armados*, ya que en todos ellos el elemento común es la naturaleza en evolución frente a un ser humano que parece ir hacia la disgregación y la duda?

En *El secreto de la isla de las focas* se trabaja el acto de contar historias. ¿Por qué los seres humanos

organizan sus experiencias en cuentos, para qué sirven, en qué manera el método de contar afecta al contenido de la historia? También hay mucho de esto en *Lone Star*, *Hombres Armados* y *Limbo*. *El secreto de la isla de las focas* trata del punto en que la leyenda, la fábula, pueda llegar a ser más que la realidad. Es la tradición oral, cuentos transmitidos de generación a generación, que forman una parte importante de la identidad de un grupo determinado. Es una manera de comunicación que ha sido vencida por los medios comerciales carentes de raíces. Por contra, oír un cuento oral y tradicional es tener contacto con tus propias raíces. Ver un *show* de televisión es perderse en un mundo ajeno y casi siempre superficial. En *Lone Star* tenemos el conflicto entre la leyenda oficial y la realidad. En *Hombres Armados* encontramos el cuento del sacerdote y del desertor, la idea de que toda la historia es algo presenciado por la mujer indígena. En cada caso, los personajes otorgan funciones distintas para sus cuentos, como en *Limbo* cuando Noelle utiliza el diario para inventar escenas que sirven para castigar a su madre. Por eso no creo que *El secreto de la isla de las focas* sea tan diferente de mis otras películas. Me parece importante también que los niños no luchen por encontrar un anillo o un pasaje mágico, sino por encontrarse en una vida dura y solitaria. Aunque hay elementos fantásticos en *El secreto de la isla de las focas* es un cuento en el que se debe pagar por los éxitos.

Políticamente, su cine refleja dos actitudes ideológicas constantes. Por un lado un cierto anarquismo teórico, mientras que a un nivel más práctico siempre intenta que sus historias y sus personajes sean un eco de los sectores e individuos más marginados de la sociedad, ¿cómo ve, desde esta perspectiva, el momento político actual?

La política no es para mí nada más que el esfuerzo de los seres humanos para vivir juntos. El concepto de "individualismo" tiene un mayor peso en determinadas culturas y situaciones que en otras. Los sistemas ideológicos me interesan no como panaceas que nos salven de todo lo malo de la vida, sino como experimentos que, a veces, acaban causando más miserias que alegrías.

El concepto de "marginado" nos indica que un sistema no es nunca perfecto, que el rasgo humano para ordenar la sociedad en líneas rectas siempre lucha con el rasgo de imaginar otras modas. La vida política de un país o cultura es un esfuerzo por definirse (somos esto, no somos aquello). El actual progreso en las comunicaciones, el mayor alcance de la tecnología, ha creado la posibilidad de definirse —con compras, música, comidas...— fuera de una definición geográfica o étnica, algo así como ponerse un disfraz para una tertulia. Por eso los conceptos de identidad son más complejos hoy en día, y existe una gran necesidad de pertenencia. Pertenecer a los serbios o a los croatas, pertenecer a un culto religioso o a un club de deportes, no importa si es algo escogido o genético. Los humanos quieren pertenecer a algo, al mismo tiempo que quieren ser libres e independien-

tes de toda marca. Para mí estamos en una era de lealtades confundidas, ¿a quién debo mi lealtad? Si soy independiente, ¿de qué o de quién?

¿Qué elementos de sus anteriores filmes se recogen, bajo otra perspectiva, en Limbo?, ¿en qué punto de su discurso se encuentra usted ahora?, ¿qué va a narrarnos después?

Creo que *Limbo* sigue con una investigación de la cultura norteamericana, así como sobre la idea de responsabilidad personal en un mundo muy impersonal. Continúa también con mi tema del "fracaso" en una sociedad basada en el "éxito", y que estos conceptos son muy individuales: el éxito de un hombre puede suponer el fracaso de otro. Mantener los propios valores fuera de los de la sociedad es muy difícil.

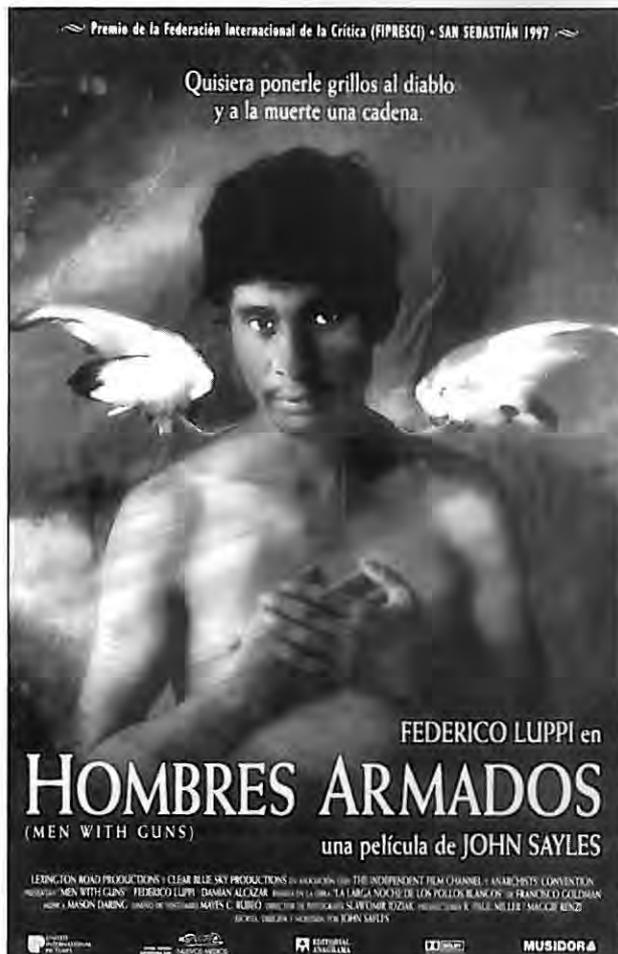
He llegado al punto de no necesitar hacer películas. Me gusta, pero no creo que mis películas sean escuchadas por un mundo que se evade ante la idea de la muerte. Si continúo es para añadir una voz más en la gran conversación y no por su efecto real.

Acabo de escribir un guión, *Some time in the sun*, que transcurre en la guerra filipino-americana de principios del siglo XX, una especie de *Dr. Zhivago* afro-americano, y ahora busco dinero.

Entrevista realizada por NACHO CAGIGA, MARÍA JOSÉ FERRIS Y JESÚS RODRIGO.

Premio de la Federación Internacional de la Crítica (FIPRESCI) • SAN SEBASTIÁN 1997

Quisiera ponerle grillos al diablo
y a la muerte una cadena.



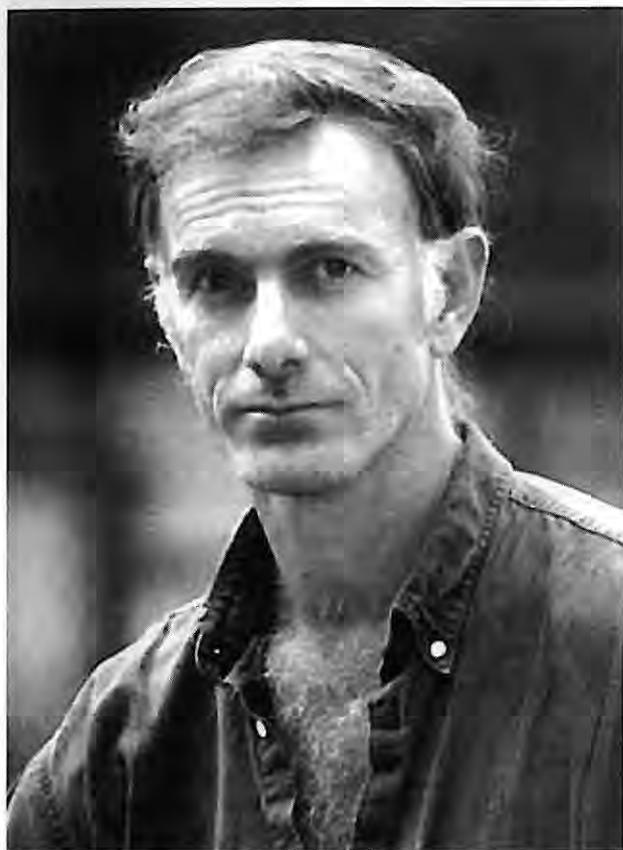
FEDERICO LUPPI en
HOMBRES ARMADOS
(MEN WITH GUNS)
una película de JOHN SAYLES

LEIGHTON ROAD PRODUCTIONS • CLEAR BLUE SKY PRODUCTIONS en asociación con THE INDEPENDENT FILM CHANNEL • ANNEHEIMTS KONVENTION
PRODUCE BY MEN WITH GUNS • FEDERICO LUPPI • DAMIAN ALCEGAR • BRUNO DE LA TORRE • LA FAMILIA NOBLE DE LOS POLLOS BLANCOS • FRANCISCO GOLDMAN
MUSIC BY MASON DANNY • MARIO DE MONTES • NATHAN C. BUREO • DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA S. J. WILSON • EDITOR J. WILSON • PRODUCTORES K. WILLE, NELLE, MARGARET KENZ
DISEÑO, TABLERA Y MONTAJE DE JOHN SAYLES

UNIVERSAL INTERNATIONAL
MUSICADORA

LOS GUSANOS,

JOHN SAYLES,
MADRID, DEBATE,
1999

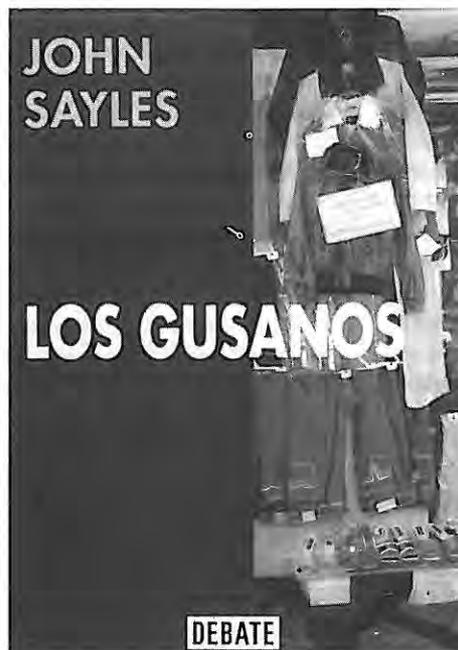


PANORÁMICA SOBRE CUBA

Los gusanos, ambientada en la ciudad de Miami, en 1981, narra la misión que se autoimpone la hija menor de una familia de exiliados cubanos, Marta de la Peña (*"joven y guapa, de ojos luminosos y vivos"*), que decidida a vengar la muerte de su hermano, ocurrida durante la fallida invasión de Bahía Cochinos de 1961, prepara la voladura de una central eléctrica en Playa Girón, coincidiendo con el venite aniversario de los hechos.

Aunque éste es el hilo argumental central que recorre la novela, la acción que se desarrolla se abre a toda una serie de historias paralelas en las que la trama principal se diluye, a la vez que éstas se complementan con otras subtramas, situaciones y personajes.

El resultado de esta ficción sin fisuras, que se caracteriza por su complejidad y riqueza expresiva, es



la composición de una amplia panorámica sobre Cuba, que abarca desde los momentos previos que condujeron a la independencia de España, en 1898, hasta los primeros años ochenta. Hay una especial atención al marco temporal que abarca la dictadura de Fulgencio Batista, el triunfo de la revolución que lideró Fidel Castro, y el exilio posterior a que se vieron abocados numerosos ciudadanos cubanos disconformes con el régimen político resultante. Una parte importante de éstos escogió la ciudad estadounidense de Miami como lugar de destino, cuyos primeros miembros fueron calificados, desde el nuevo poder, con el apelativo despectivo de *gusanos*, que es ahí donde toma el título la novela.

El papel intervencionista de Estados Unidos, enarbolando la bandera de la democracia y la libertad, en la vida política de América Latina, a la que siempre ha considerado como su patio trasero, es traducido, a lo largo de la historia más reciente para la mayoría de los países que la integran, en una sumisión política y económica, que se ha materializado en un rosario de dictaduras militares y miseria para la mayoría de sus habitantes. En el caso de Cuba la injerencia en sus asuntos internos arranca desde el mismo momento de su independencia.

El cuestionamiento que hace Sayles de esta lacerante realidad social, tiene una brillante concreción en el pasaje en el que Salvador, *"un viejo esqueleto"* le cuenta a su joven acompañante, Diosdado, mientras ambos patrullan por la costa cubana, la historia del encuentro del campesino Liborio con Dios. Durante el mismo, Liborio le pregunta por la razón de que la vida sea tan dura, a lo que Dios le contesta: *"Hijo mío, ninguna cosa de este mundo puede ser perfecta, ¿quién querría ir al cielo si así fuera? El azúcar es dulce, pero es menester trabajar la tierra para obtenerla; el océano es ancho y prolífico, pero en él se levantan galernas repentinas y está plagado de peli-*

grosas corrientes que se llevan consigo a los hombres para no volver jamás. Esta isla es tan hermosa, la perla de mi Creación, que tuve que enviarle algunas plagas como los mosquitos, los erizos y las espinas del marabú para que no pudiera competir con el Paraíso; ninguna cosa de este mundo es perfecta". Tras lo cual "*Liborio meditó las palabras de Dios, tratando de hallar un camino en la sabiduría del Señor. 'Pero nada puede empañar la belleza de la libertad' dijo finalmente. '¿Acaso no es perfecta la libertad?' Dios sonrió de nuevo: Para esto precisamente creé a los yanquis".*

El sesgo crítico que imprime Sayles a su novela se extiende también al régimen castrista, con la detallada descripción que hace de la penosa situación de los presos durante los primeros años de la revolución, de los plantados que se niegan, como el personaje del profesor universitario Narciso Villas, a su reeducación y rehabilitación política en los principios revolucionarios.

El marco histórico, que contextualiza de forma rigurosa la acción, lo que testimonia el detallado trabajo de documentación que el autor ha realizado, se funde de forma coherente y orgánica con la peripecia de los personajes, dando al relato una textura admirable. Este minucioso proceso de reconstrucción histórica permite extender la descripción hasta detalles muy concretos, como es la precisa captación de atmósferas y de ambientes, que pueblan las páginas de la novela, cuya recreación es tan elaborada que casi se puede palpar.

Es igualmente reseñable la notable caracterización de la amplia nómina de personajes, con un peso específico propio, cuyo retrato está admirablemente logrado. Esta precisión en el trazo se extiende también a los secundarios y a los que no participan directamente en la historia, lo que dota al relato de un pálpito de autenticidad, fisicidad y transparencia que llevan al lector a imbuirse a fondo en la acción. En esta línea se encuentra también el hecho de que el dibujo de los personajes no se limita a mostrarlos únicamente en el momento presente, sino que ahonda en sus biografías con lo que se consigue, por una parte, saber más sobre los mismos, y por otra, dotarlos de una mayor dimensión psicológica, redundando en un mayor atractivo de lo que sucede a lo largo de los cuarenta y seis capítulos, que dan forma a este brillante ejercicio literario que es *Los gusanos*.

La destreza narrativa de Sayles se hace patente a la hora de manejar con una envidiable soltura la complejidad del relato, por el que asoman un abanico de situaciones, en épocas históricas y sociales muy distintas (en relación a este aspecto llama la atención la presencia de la guerra civil española y los primeros años del franquismo, en diferentes momentos de la narración y en boca de distintos personajes). A ello hay que añadir el hecho de que no exista un único personaje central, sobre el que gire la historia, lo que permite que ésta gane en densidad al multiplicar los puntos de vista desde los que el relato está planteado, un rasgo que ya estaba presente en *Union Dues*, su

segunda novela, y es una constante que se puede rastrear también en varios títulos de su obra cinematográfica.

Todo ello lleva a la elaboración de un gran mosaico, cuyo protagonista principal es Cuba, por el que transitan una serie de personajes, que en la parte contemporánea de la narración pugnan y se afanan, con diferente suerte, por encontrar una reubicación social a su condición común de exiliados en un mundo que no es el suyo, en el que se sienten extraños, y ante lo cual tomaran aptitudes muy diferentes. Así, Marta, que se considera heredera y depositaria de una tradición, en la que los hombres siempre han sido partícipes y protagonistas en diferentes momentos de la historia de su país, se sentirá impulsada a tomar el relevo familiar, aunque en realidad sólo es prisionera de una quimera, condenada al fracaso desde su mera concepción, a pesar de lo cual persistirá en un empeño, que ella vive como heroico, pero que se revelará, a la postre, como inútil. Aspecto que Sayles sintetiza en el último párrafo de la novela, que está dedicado a ella: "*Al borde de la gran ciénaga corre una mujer, sin aliento, perdida en la Isla tenebrosa*".

Por contra, su hermano Blas, cuyos ideales revolucionarios se han ido erosionando con el paso del tiempo, tras sufrir sucesivos desengaños ideológicos, los que median entre la teoría y la praxis política, encontrará en el tráfico de drogas una salida a su permanente enfrentamiento con el poder. Otros personajes, como el tío Félix, intentarán acomodarse, lo mejor posible, a la situación de vivir mentalmente cerca, pero a la vez físicamente lejos de Cuba. Cuya presencia gravita sobre todos ellos, condicionando no solo su presente sino determinando en cierta manera su propio futuro.

El entramado literario que sustenta a *Los gusanos* presenta, a tono con la compleja realidad social que aflora en la historia que desarrolla, una estructura nada lineal, en la que se da un entrecruzamiento de los diferentes tiempos narrativos en los que se ven envueltos los personajes, unas veces el tránsito es del pasado al presente y en otras el trayecto se recorre a la inversa. Esta alternancia temporal permite la construcción de una serie de historias paralelas, que dan paso a otras historias, sin que su resolución en realidad clausure la narración.

Es más, los meandros por los que se mueve la novela, con su amplia y diversa nómina de personajes, sin que ninguno alcance el rol de protagonista como ya hemos señalado, por más que el personaje de Marta de la Peña la abra y la cierre, sugieren un espacio propio para un ulterior desarrollo. Estamos, por ello, ante una obra abierta, en la que cada lector deberá poner su propio punto final a los flecos que considere pendientes del relato.

TXOMIN ANSOLA