

# Vertigo. Revista de cine (Ateneo da Coruña)

Título:  
Coloquio con José Luis Guerín

Autor/es:  
Guerín, José Luis

Citar como:  
Guerín, JL. (1992). Coloquio con José Luis Guerín. Vértigo. Revista de cine.  
(3):61-70.

Documento descargado de:  
<http://hdl.handle.net/10251/42945>

Copyright: Todos los derechos reservados.  
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:





José Luis Guerin.

Fotografía Anxo Cordeiro

## COLOQUIO CON JOSE LUIS GUERIN

*El 30 de abril tuvo lugar en la sala del C.G.A.I. (Centro Galego de Artes da Imaxe) un coloquio con José Luis Guerin, último acto de un ciclo dedicado al cineasta catalán organizado por el C.G.A.I. con la colaboración de la Escola de Image e Son de Galicia, y el Ateneo da Coruña.*

*Se transcribe ahora aquí el citado coloquio conservando en lo posible el tono empleado y eliminando las preguntas, en parte indiscifrables en la grabación. Los intertítulos recogen algunas veces estas preguntas y en cualquier caso son de la responsabilidad de VERTIGO, así como algunas supresiones (pocas) que por motivos de espacio nos vimos obligados a realizar pero que no alteran el discurso elocuente y apasionado de José Luis Guerin.*

Creo que las personas que hacemos cine siempre tenemos una apariencia muy tristonca y siempre vamos de mártires, de que es tan difícil hacer películas, de que sufrimos tanto, de que no nos dan dinero y todo esto... y en el fondo eso está muy lejos de la realidad porque la verdad es que nos lo pasamos pipa haciendo películas y... sí, es cierto, hay que reconocer que la industria del cine en este país y en tantos otros está completamente putrefacta. La colaboración de televisión es básica en estos momentos; la televisión es el verdugo del cine y tiene la obligación de redimirlo produciendo películas... pero no lo hacen. Ahora televisión está en bancarrota, no produce. Es una dificultad adicional para hacer películas... y es verdad que a nivel de gremio está fastidiado. Pero a nivel personal no me puedo quejar, porque no he encontrado ninguna dificultad para hacerlas.



## DIRECTOR / PRODUCTOR

Cada vez que pienso una película tengo también un lado de productor. Entonces, todas esas ideas que me fascinarían para hacer una película que no las veo viables, que no las veo posibles, de entrada ya me las autocensuro. Creo que era Truffaut el que decía que de cada veinte películas hacía una, de cada veinte películas que soñaba hacía una. Yo creo que esa cantidad se puede triplicar, que es de cada sesenta películas que soñamos hacemos una. Pues porque esa una es posible, por lo que fuera. Yo llevaba tiempo soñando con la idea, con la posibilidad de hacer un documental que no tuviera nada que ver con el documental de televisión. Hacer un documental con puesta en escena cinematográfica, que exigiera iluminación, sonido, una composición, desarrollo argumental como las películas de ficción, en fin, con puesta en escena. Con todo el costo que supone eso. El reportaje de televisión es otro género que no tiene nada que ver. Pero, evidentemente, es una idea que me autocensuraba porque dices, bueno pues tú das a un productor, en condiciones normales, un proyecto: mire usted quiero hacer una película de dos horas sobre un pueblecito... El productor se pone de color amarillo... o bien te envía a la mierda. ¡Jamás voy a perder dinero con eso! ... no... entonces, claro, al llegar INNISFREE fue para mí un hallazgo interesante, porque ahí vi la posibilidad de hacer un poco ese documental con el que yo soñaba pero con la coartada, que lo hacía posible, de incorporar en el casting a John Wayne dentro de un documental. Entonces es cuando ves la posibilidad, algún canal de que eso se pueda rentabilizar, de que eso se pueda vender. Soy muy realista en eso y no empiezo a trabajar en nada hasta que sé que es posible. Y además siempre pienso, para películas de este tipo, tanto MOTIVOS DE BERTA como INNISFREE -por distintas que sean-, que yo

## INNISFREE (1990)

**...incorporar en el casting a John Wayne dentro de un documental...**

necesito tener un pie aquí y otro en algún otro país para asegurarme una distribución más amplia. Siempre tengo que pensar en algún tipo de pretexto que me garantice la distribución en otros países para hacerla más grande. Es decir que tal vez sea una minoría, sobre todo en el caso de LOS MOTIVOS DE BERTA, porque INNISFREE es más fácil de vender... Pero una película como MOTIVOS DE BERTA tiene un público realmente minoritario aquí... Pero si dices... bueno, una minoría en España, más otra minoría en Alemania, más otra minoría en Francia, pues ya no es tal minoría y hace el público que yo necesito.

Por tanto, cuando empiezo a concebir una película también enseguida pienso en las posibilidades reales que tiene de rentabilizarse, de amortizarse el dinero. Y siempre pienso mucho en eso, en la adecuación entre el coste que tiene la película y las posibilidades reales de amortizarse. Porque a veces nosotros podemos pensar tal vez, viendo una cola larguísima en un cine, que esa película está generando mucho dinero y en muchos casos no es así, porque el coste, la inversión de dinero que ha costado esa peli, por mucha gente que entren necesita el triple, a lo mejor para llegar a amortizarse. En cambio una película tan pequeña como LOS MOTIVOS DE BERTA y aparentemente tan poco comercial, pues ha generado beneficios... Era un coste tan ridículo, ocho millones de pesetas, que estaba tirado amortizarla: una venta a la televisión alemana, un contrato de distribución con Holanda, los pases por aquí... aparte de un Premio Especial Calidad que ya costaba lo que costaba la película, ocho kilos... o sea... que salió muy bien la operación. Yo creo que hay que ser sensato con esto; es decir, que tenemos una enorme crisis del petróleo y que no está bien hacer películas deficitarias. Lo que pasa es que si se piensa un poco y se es un poco imaginativo hay sistemas para hacer cine en libertad y con posibilidades reales de ser co-



mercial. Comercial no en la acepción de grandes colas, de atraer grandes masas y todo eso sino que sea un producto rentable. Para mí, va unido el proceso creativo a los intereses personales. Soy mitad cineasta, mitad productor. Ejercicio la autocensura.

#### MOTIVOS DE BERTA

Yo creo que no se tenía que haber llamado LOS MOTIVOS DE BERTA, que se tenía que haber quitado el artículo, que se tenía que haber llamado simplemente MOTIVOS DE BERTA. Ese es un vicio de casi todos los títulos españoles. Me gusta más cómo funciona en inglés: LAST TANGO IN PARIS... ¡Pero cuánto cambia: EL ULTIMO TANGO EN PARIS!... Da un carácter así, totalizador, que es fastidioso. Pienso que no se tenía que haber llamado mi película LOS MOTIVOS DE BERTA sino MOTIVOS DE BERTA a secas. Y, hombre, creo que es a la que se refieren más motivos; es decir, del tipo extraño que llega allí nunca sabemos exactamente cuáles son sus motivos, sabemos más cosas de Berta.

Sé que hay personas, espectadores, que, para mi sorpresa, prefieren BERTA. Pero yo pienso sinceramente que es más dura porque ahí está una de las cosas, uno de los temas casi tabúes del cine... Las películas a las que resulta más difícil de tener una exhibición, una distribución en el Estado Español, son aquellas que trabajan a partir del paso del tiempo sobre las imágenes, que se sirven del tiempo como un elemento de composición. Aquellas películas en las que no es tanto el valor de la imagen, lo que significa, sino el paso del tiempo sobre la imagen que varía sustancialmente el contenido de lo que quiere decir esa imagen. Ese es uno de los fundamentos formales de esta película... Cualquier plano... la recuerdo vagamente, porque hace siete años que no la veo... En un plano salía el niño chutando unas latas en profundidad de campo, al fondo. Entonces

#### LOS MOTIVOS DE BERTA (1984)

**... Es más dura porque ahí está uno de los temas casi tabúes del cine...**

yo veía en el montaje: si dejaba que diera tres patadas a esa lata estaba jugando al fútbol, si dejaba que diera ocho, además de estar jugando al fútbol, estaba descargando una tensión sobre esa lata. Estaba descargando la tensión que le producía su relación con la niña. O simplemente una imagen: ese mismo niño en un columpio medio dormido. Si dejaba tres balanceos, bien, el niño se había dormido sobre el columpio y punto. Si dejaba otros más, no me acuerdo cuántos son ahora, se veía también la pesadumbre, la frustración de ese niño... la monótona resonancia del columpio que chirriaba ñic-ñac, ñic-ñac. Experimentar en esos terrenos, cuando dejas a un lado dramaturgia, diálogos, músicas, para dejar que sea el tiempo el que exprese las cosas... hay mucho cine basado en ese principio, pero es el más difícil, y sólo me pude permitir el privilegio de tomarme la libertad de desarrollarlo así por ese coste tan pequeño que tenía.

#### MONTAJE

Para mí personalmente, el montaje es tal vez la fase más apasionante, cuando estoy en la moviola, solo. Aunque no quisiera afirmar eso categóricamente. Lo que creo es que cada película tiene sus necesidades, cada película es un organismo particular, con sus singularidades, sus particularidades, sus propias necesidades. Entonces no quisiera que eso fuera una norma en absoluto y no sólo por entrar en conflicto con el gremio de montadores. El rodaje es casi siempre muy problemático, hay demasiadas cosas que controlar, hay mucha gente y yo soy de esas personas que me encuentro mucho más tranquilo, sereno y abierto para la creatividad en aislamiento, en soledad. Me gusta mucho el trabajo en equipo, mucho. Me encanta el proceso de planear la puesta en escena solo, en casa, con un papel y un bolígrafo y recuperar ese placer, una vez pasado el trabajo con el



**REBELDE SIN CAUSA**  
(*Rebel without a cause*,  
1955) de Nicholas Ray.

equipo, en la moviola, que es donde vuelves a encontrar la escritura, el dominio sereno de las cosas. Durante el rodaje hay muy poco tiempo para pensar, pensar cuesta dinero, porque tienes un equipo que está desplazado, tienes una serie de materiales alquilados. Cada minuto que pierdes pensando cuesta dinero, entonces es una responsabilidad tremenda, es decir, normalmente cuando se rueda no se duerme porque te pasas la noche... es el tiempo que tienes para pensar en lo que vas a rodar mañana y cómo y si no se puede mejorar de alguna manera. En cambio en el montaje sí. Ya eres tú otra vez con tu circunstancia, con los materiales esos ahí y sí puedes reflexionar. Me he pasado muchas noches con el termo de café, apasionado, montando, y me pillan los amaneceres sin darme cuenta, estoy metido en el tiempo subjetivo de mi película, me olvido de cómo funciona el objetivo, va saliendo el sol, se va ocultando... Es un trabajo que realmente me euforiza, me apasiona realmente.

Por otro lado, hay muchos tipos de proyectos y el caso de INNISFREE en particular era muy difícil, muy difícil. El productor me puso una montadora para que me ayudara un par de semanas y se fue a la tercera porque no entendía nada. Hay un problema también con lo del montaje en este país, hay muy buenos profesionales pero casi siempre vienen de gremio, de padres a hijos, entonces tienen ya una serie de métodos muy estandarizados de proceder, que es casi lo de montar, quitar las claquetas, ajustar el raccord según viene en el guión... Un trabajo así muy de mecánica, que ante proyectos tan singulares, no digo para bien o para mal, sino simplemente singulares, como pueda ser INNISFREE, no encuentran realmente un soporte efectivo. Me parecía que era más complicado intentar contar a un montador qué es lo que quería, que es lo que necesitaba, que hacerlo directamente yo. Resulta un poco

**... todo el trabajo fundamental es el trabajo coreográfico entre los personajes, por encima del montaje...**

presuntuoso si quieres, pero realmente era así.

Hay películas en las que el montaje no supone casi nada... Dreyer es uno de los que yo más amo, ... por ejemplo, realmente todo el trabajo ese... caray. La escritura del guión y en el rodaje, luego el montaje ya viene dado, no hay más que la posibilidad de pegar ahí donde ha abandonado uno de esos planos-secuencias maravillosos, o REBELDE SIN CAUSA, que he estado viendo hoy alguna secuencia con los estudiantes... también una película donde todo el trabajo fundamental era la coreografía, el movimiento coreográfico entre los personajes, por encima del montaje. Depende de cada caso, y en el caso de INNISFREE el rodaje era una etapa absolutamente vital, vital. De hecho era muy bonito, porque era una de esas películas... Yo nunca concibo una película como un guión que luego hay que fríamente ejecutar con un plan ya previsto. Yo creo que cada etapa en el proceso de una película es un proceso vital, vital. Lo digo porque hay funcionarios realmente que tienen un guión y filman ese guión y montan lo que tienen filmado como si sólo hubiese una manera. Yo creo que cada fase está viva y que, bueno, las películas las hacemos personas con un sistema nervioso, cerebral y sanguíneo y nuestras opiniones cambian, y nuestras maneras de ver las cosas. Durante el rodaje hay que saber aprovechar imprevistos que pueden ser muy útiles, o cosas que te puede dar un actor o cambios climatológicos que puedes incorporar si van bien al drama, a la historia. Y el montaje igual, en el montaje puedes plantearte muchas cosas, puedes cambiar de opinión. Todos son procesos vivos, los tres.

No quisiera empeñarme en nada. Como he dicho cada película tiene sus necesidades. Yo soy muy pequeñajo todavía, he hecho dos y he atendido a las necesidades de esas dos. En el caso de la primera, LOS MOTIVOS DE BERTA, era todavía más fácil: no había dinero



**TOKYO-GA (1984)**  
de Wim Wenders

para montador. La tercera todavía no sé como va a ser y qué necesidades va a tener, pero a mí me encantaría trabajar con un buen montador que me diera su opinión y tal. Creo que cuatro ojos ven más que dos y me gusta trabajar en equipo, realmente. El caso de INNISFREE era muy particular y creo que lo debía de llevar necesariamente yo.

#### FILMOGRAFIA

Entre los dos largometrajes hice una película de tres minutos, que me gusta mucho. Me la pidió la TV catalana... No es en catalán porque apenas tiene palabras, apenas tres minutos y muda... y me gusta mucho. Se llama SOUVENIR y para mí es igual de importante que una película de dos horas porque cada película tiene sus necesidades y su metraje. De la misma manera que INNISFREE necesita dos horas SOUVENIR necesita tres minutos.

Luego tengo una un poco más larga, de 20 minutos, que se inscribe dentro de un largo de cuatro horas que está hecho por doce directores de doce países diferentes y que fue producida por el Festival de Rotterdam. Se trataba de que en 20 minutos cada director hablara o hiciera una ficción acerca de la ciudad donde vivía. El título genérico de este proyecto es CITY LIFE. Yo vivía entonces en Barcelona. La tienen los holandeses y se dedican a distribuirla por festivales, ha ganado premios, pero no sé si se distribuye por aquí y no tengo derechos sobre la película.

Con esta película hubo un malentendido... Era un proyecto difícil de coordinar. Yo fui el primero en rodar un episodio, entonces la parte final, la postproducción, las mezclas querían hacerlas con los doce directores y en Holanda. Estuve esperando y no me llamaban y me llamaron justo cuando estaba en Irlanda rodando y no pude ir. Les dije que hicieran lo que quisieran para salir del paso, pues ellos

**... Wender va a Tokyo para buscar las imágenes que aparecen en todas sus películas.**

querían estrenarla en el Festival de Rotterdam. Primero, se hizo una versión apócrifa... que es un disparate total. Pero en el siguiente Festival, cuando fui con INNISFREE se portaron muy bien. Me dejaron una moviola durante una semana e hice mi versión.

La filmografía que estáis leyendo es un disparate de esos biógrafos que no sé de donde salen. Hay muchos ejercicios en Super-8 que... yo qué sé dónde están... Eran retratos de amigas mías... Me fascinaba hacer retratos de chicas. Pensaba en Rembrandt y Saskia Esas relaciones largas entre un pintor y su modelo siempre me han fascinado... y salvando las enormes distancias entre un treceañero con su Super-8 y su novia y esos genios, pues... bueno, por ahí iban mis intenciones y supongo que cuando la chica se enfadaba conmigo se las llevaba, por eso estarán todas perdidas. No tenían un exceso de pretensiones, solamente intentar... ¡ah!

#### WENDERS

TOKYO-GA es posterior a la mía, y además no me gusta nada. Quiero que la vayáis a ver todos. La proyectan en breve aquí. Me pareció apasionante e interesante, pero me molestó mucho. Es curioso el paralelismo. Wenders, fijate que sabe mucho más que yo de cine y es mucho más mayor y ha hecho cantidad de películas, y es una osadía por mi parte opinar sobre Wenders, pero hace un viaje, va a Tokyo a buscar las huellas de su maestro del cine, que es Ozu -yo adoro absolutamente a Ozu-, y entonces se queda filmando sólo autopistas, maquinitas que le gustan a él, las hamburguesas... Es decir, no busca para nada. Él va a hacer realmente su película. El propósito de la película, si era buscar esas huellas, no existe realmente, es un mentiroso en ese sentido, en esta película en concreto. Es decir, él va a Tokyo para buscar las imágenes que aparecen en todas sus películas, para



**ORDET (1955)**  
de Carl Theodor Dreyer

hacer una película de Wim Wenders, no para buscar de una manera honesta qué puede quedar del mundo de Ozu en ese Japón.

### INNISFREE

Un referente mucho más lejano, pero que realmente pensé para esa secuencia final, era una película de Fellini que se llama ROMA. Es un documental sobre la ciudad de Roma. Desde los subsuelos hasta los burdeles romanos con mujeres increíbles, esas que le gustan a Fellini, de grandes pechos. El epílogo de ROMA era el contraste con los motoristas con unas motos que hacían un ruido espantoso, brutal, por la noche, a toda velocidad, iluminando las estatuas de la vieja Roma con sus faros y al final acaba en un estrépito sonoro brutal. Yo quería un poco ese efecto: esa Irlanda idílica que se ha ido manteniendo, y de pronto despachar con un estruendo sonoro, con un trueno sonoro, que además es la música que escuchaban realmente. La última parte, -yo durante el montaje lo llamaba lo Viejo y lo Nuevo, como la película de Eisenstein, a cada bloque le ponía un título de una película- está concebida como un intercambio de legados culturales entre el nuevo mundo y el viejo. Vemos un John Wayne que tira un sombrero, una niña, la nueva generación, que lo recoge, se sube a una loma de la montaña cantando The Rising of the Moon, el himno militar del IRA histórico. Los viejos que cantan ese himno en el pub, la chica pelirroja que se encuentran con el viejo ingrátido del sombrero para ir al baile, ... En la fiesta final se mezcla la música tradicional y el rock de la nueva generación. Se van interrelacionando esos legados, lo viejo y lo nuevo. Y luego queda muy patético, muy crepuscular después de escuchar ese rock fuerte, ver la imagen de John Murphy, el ser ingrátido volviendo a entrar en la taberna, como si fuera el último outsider, el último cowboy que sigue yendo

allá cada día. También, pensaba que no era ético hacer una película como si fueras uno más de allá. Quería ocultar los mecanismos de producción, que nunca se viera un micro, o hacer una entrevista, ese tipo de cosas. Quería evitar nuestra presencia, pero también que quedara claro que la mirada que está contemplando todo eso, es alguien de fuera: me interesaba la imagen de la carretera, de introducción y que nos íbamos.

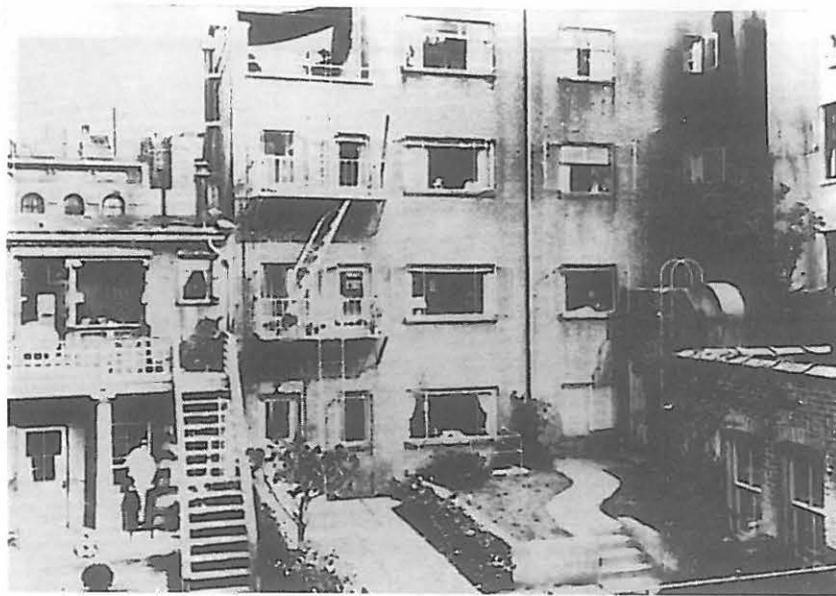
### DREYER

No podría decir menos de cincuenta películas favoritas. Dreyer. Las películas de Dreyer. ORDET es la mejor película del mundo. Y las de Chaplin. ¡Qué bueno es Chaplin y qué malos son casi todos los demás! ORDET es una película que pone la carne de gallina, con una galería de personajes impresionante, y ya te da igual absolutamente la puesta en escena, en fin, es un milagro, es un regalo de un artista generoso.

**... es un milagro, un regalo de un artista generoso...**

### VERSION ORIGINAL / DOBLAJE

El doblaje es un fastidio. Durante largos períodos me he negado absolutamente a ver cualquier película doblada, ¡es tal barbaridad!... Todo el trabajo que se invierte en sonido, y en los actores también, es tal falta de respeto para quienes hacen las películas, y luego el sentido queda tan profundamente adulterado. Incluso si los dobladores se molestaran un poco en interpretar fielmente las intenciones de la película, de los personajes... Es esquizofrenia, estás viendo una película con Burt Lancaster, ahora que hacen el ciclo, entonces hay un inserto publicitario y encuentras la voz de Lancaster anunciando espaguetis o cualquier cosa, lo cual desdramatiza, crea una distancia. Es una esquizofrenia adicional de la televisión; ya el doblaje en sí mismo es una monstruosidad, una esquizofrenia entre



**LA VENTANA INDISCRETA**  
(Rear Window, 1954)  
de Alfred Hitchcock.

imagen y sonido. Es que hay un contratiempo horrible, aparte de que siempre que se doblan las películas la banda de sonido queda absolutamente desplazada. Por ejemplo, LA VENTANA INDISCRETA, que está llena de pequeños matices sonoros, que cada ventana tiene su banda de sonido, escuchas hasta la sartén desde una ventana,... Con el doblaje, aquí tienen el vicio de poner las palabras en primer término y todo lo demás lejanísimo. Aparte de que realmente no puedes reconocer el trabajo del actor. Y luego hay películas como las de Rohmer, que en televisión las pasaron dobladas... Una persona que no haya visto las películas de Rohmer y se encuentre eso por la televisión, era el peor favor que le podían haber hecho a Rohmer.

**El caso de INNISFREE:** suele haber dos bandas, una de diálogos para doblar y otra de música, ruidos y todo lo demás junto. Yo lo hice al revés, dejé la música separada y los diálogos incorporados con toda la textura sonora. Si quisieran doblarla, tendrían que pasarla muda, prácticamente.

Es cuestión de educación. En Portugal no se dobla jamás. El público lee automáticamente. Es coger el hábito.

El problema con los subtítulos es que no hay tiempo de traducirlo todo. Hay momentos muy dolorosos para mí. Por ejemplo: John Wayne está trabajando la tierra para plantar rosas; Maureen O'Hara le reprochaba que no plantara nabos, algo útil que se pueda comer. Wayne plantaba rosas porque era lo que plantaba su madre. En esa secuencia hay un momento en que él descubre que la tierra irlandesa es muy jodida, muy dura, que está llena de piedras, y dice: ahora entiendo, sacando una piedra, por qué Irlanda está llena de esas tapias de piedras. Es un momento que me gusta mucho en EL HOMBRE TRANQUILO, cómo John Wayne empieza viendo como un paraíso esa Irlanda soñada, y a medida que se va encontrando con conflictos, va jugando con el entorno

**...está llena de pequeños matices sonoros, cada ventana tiene su banda de sonido.**

geográfico, se va haciendo hostil, se va revelando qué hay bajo esa superficie hermosa y verde: pues piedras, piedras que hacen muy difícil el cultivo, que hacen muy dura la vida. Va tomando conciencia de esa dureza. La respuesta del por qué esa singularidad del paisaje irlandés. Entonces ese momento de toma de conciencia de Wayne, me interesaba mucho insertarlo ahí, además como dato documental me parecía importante, y no cabía; y lo que acababa por traducirse de todo esto es: "cuántas piedras hay", en lugar de: "ahora entiendo por qué hay tantas tapias de piedras en Irlanda". También en el pub, a veces hablan muchos a la vez, pues es inevitable... Es muy difícil el subtítulo. Es una especialidad que no tiene nada que ver con la de traducir, porque hay que estar constantemente sintetizando. Mal por mal, siempre prefiero un mal subtítulo que un doblaje, aunque sea bueno:

#### DIRECTOR DE FOTOGRAFIA

Gormezano es un tipo encantador. Siempre trabajo con él. Me sería muy difícil trabajar con otro director de fotografía. A Gerardo le tengo confianza y puedo hacerle todo tipo de canalladas. Esto era muy importante en INNISFREE. Durante el rodaje, aunque hubiese un guión previsto, teníamos que saber utilizar cualquier imprevisto. Se necesita un operador al que si hacía falta pudiera despertar a las seis de la madrugada un día imprevisto, o por secuencias como la carrera de caballos; por ejemplo, había un director de cine que creía que esa carrera de caballos la organizamos nosotros para rodarla. Eso hubiera costado casi tanto como hacer la película. Evidentemente, esperamos a que hubiese el día de la carrera de caballos. Los caballos sólo daban dos vueltas en un gran círculo; así es que nosotros teníamos que correr más que los caballos, para poder sacar un



23 F.

plano aquí, otro allá,... Ese tipo de salvajadas sólo se las puedo hacer a Gerardo. Si cojo a un veterano, alguien con quien no tuviera confianza, me hubiera enviado a la mierda. La nuestra es una relación de enorme confianza. Nos entendemos muy bien, sabe lo que quiero y facilita las cosas.

En INNISFREE hemos rodado dos secuencias con dos cámaras, el resto con una sola. Una secuencia, la del pub, otra la de la carrera de caballos, que había una cámara que estaba en lo alto del montículo para hacer el plano general muy lejano...

#### DOCUMENTAL / FICCIÓN

Otra cosa que tal vez sea importante decir a estas alturas es que Innisfree no existe,... no,..., eso es divertido porque ha provocado que algunos turistas buscaran en el mapa, intentaran llegar a Innisfree y no lo encontrarán. Fijaos si soy mentiroso que es un documental sobre un pueblo que no existe, que es un cacho de un sitio, otro de otro,... bueno, como el que se inventó John Ford, no existe. Yo, incluso, muchas secuencias de..., muchos momentos del pub son conversaciones imaginarias entre personas que no se han visto... hay un tipo muy gracioso que nunca oye y dice "...¿Qué está diciendo Vd.?... y entonces le contesta otro y esas personas son de pueblos distintos y están filmadas en lugares distintos. Esto no lo tenía que haber contado, pues son los ... secretos. Es decir, en todos los documentales me gusta cuestionar eso de la veracidad y tal... Si os fijáis en INNISFREE, empieza en un tono casi de "cinema vérité", cine directo o más objetivo y acaba absolutamente en puesta en escena, en ficción... ¿no?. Es decir, hay una gradación hacia la ficción... y hay muchos momentos en que el público se cuestiona... ¿esto es verdad? ¿esto es puesta en escena? o ¿esto qué es? y este cuestionamiento me interesa mucho... hacer perder la confian-

**... uno de los ejemplos de objetividad que se me ocurren lo tenemos aquí, es lo del 23 F., la emisión televisiva...**

za en la TV, en la CNN, en las imágenes que nos venden de Bagdad, de la Guerra del Golfo, ...¿no?, de cuando se habla en términos de verdad absoluta, de ... estas son las imágenes, dicen la verdad... creo que nuestra función como cineastas, que el cine es un poco la contrainformación de la tele, tenemos un poco esa función moral... pienso... La verdad en un documental no tiene por qué ser inmediata, sino que finalmente... después de haber visto una película la gente sale sabiendo algo más de Irlanda y de una serie de cosas... ahora, si esta persona y la otra hablaron en ese momento o eso me lo he inventado yo en el montaje, pues eso es absolutamente lícito para el cineasta ¿no? La verdad y la objetividad es una presunción estúpida e imposible con el audiovisual, siempre..., no existe, desde el momento que elegimos con la cámara un fragmento de realidad ya estamos subjetivizando, ya estamos eligiendo,... quizá uno de los ejemplos de objetividad, pocos... que se me ocurren, lo tenemos aquí, es muy hermoso, es lo del 23 F., la emisión televisiva, y agradezco muchísimo que se hubiese ido el operador o el operador hubiese empezado a hacer tonterías, y es, creó, uno de los planos más impresionantes que tenemos en este país, ese plano de casi 20 minutos, quieto, plano general, de una tensión espantosa, de un silencio sólo roto por toses de ... los asientos vacíos, una silueta entre todos los asientos de Don Santiago... memorable ese momento...

Dreyer, ... Dreyer nunca hubiese osado filmar tal cosa, alguno más radical, Straub, por ejemplo, sí... bueno, pero en todo caso es de las cosas que se pueden aproximar a la objetividad.

#### THE QUIET MAN / INNISFREE

THE QUIET MAN está lleno de transparencias, tiene muchas, muchas transparencias. Todas las secuencias de la película



**EL HOMBRE TRANQUILO  
(THE QUIET MAN, 1952)  
de John Ford.**

**EL HOMBRE TRANQUILO  
(The Quiet Man, 1952) de John Ford.**

**... me gusta mucho recoger una imagen y luego recuperarla, pero con una información adicional; con una lectura, con una significación nueva...**

empiezan con un cierto tono de objetividad y empiezan a hacerse cada vez más subjetivas, más subjetivas... todas las del pub, cada secuencia....

No sólo el objetivo del documental es ver lo que pasa desde afuera, sino también intentar interpretar lo que pasa por la cabeza de ese jinete John Wayne... con la transparencia, con la imaginación romántica del cine ¿no?... y para mí es igual de importante en un pueblecito la historia de amor que puede tener un niño con una niña que los acontecimientos entre británicos e irlandeses y me gustó tratarlo todo... creo que cuando nos vamos a rodar fuera hay un peligro que es el de buscar sólo el exotismo, lo diferente... y lo que debemos buscar no es sino lo revelador y lo revelador puede ser a veces muy común con pueblos de aquí ¿no?... **Estoy seguro de que si algún documental o documental entre comillas, película... sobre cualquier otro sitio no busca sólo el exotismo sino que busca lo que tiene de revelador, los factores que mueven ese pueblo, puede ser útil en la medida en que se pueden encontrar paralelismos, convergencias y divergencias... Estoy seguro de que se pueden encontrar muchos paralelismos entre Innisfree y muchos pueblos del País Vasco y muchos pueblos gallegos también, seguro ... En Galicia con sus historias de emigración, sus características climatológicas, paisajísticas, etc. debe haber necesariamente factores en común... algunos. Con los catalanes, ya muy pocos; los catalanes, por ejemplo, no cantan... Galicia sí canta, en el País Vasco también... Creo que es útil que las películas sirvan para ponerse en relación unos con otros, eso es lo que motivaba a Flaherty para hacer películas, él pensaba que la función más noble de este chisme que se llama cinematógrafo era simplemente comunicar, poner en relación, explicar a unos pueblos cómo son otros, poner en relación culturas distintas entre sí...**

Moisés es el profesor de la escuela de

Innisfree y dio una clase tal como solía hacer. Yo hice un pacto con él para que le preguntara a los niños que me interesaban y tal... pero él se portó muy bien porque dirigió muy bien a los niños; los niños le tenían que seguir con atención, lo explicaba muy bien... Yo le pauté... me interesaba que contara la historia de la cruz central del pueblo donde íbamos a ver descender a John Wayne cuando llega a Innisfree. Entonces, a parte de contar la historia de la cruz, cuenta también que fue ese lugar justo el de un asesinato... Eso me gustaba mucho, así luego cuando vemos la imagen de John Wayne descendiendo junto a ese lugar o cuando vemos a John Wayne cruzando junto a una cruz celta y tal... ya no es sólo John Wayne volviendo a su casa sino recuperando toda una cultura, toda una cantidad de historias... **Esos me gusta mucho, recoger una imagen que en un momento de la película tiene una función y luego recuperarla pero con una información adicional, con una lectura, con una significación nueva... Vemos un plano donde se rodó THE QUIET MAN y donde cruzaron en bicicleta John Wayne y Maureen O'Hara y luego sabemos que ese bosque donde cruzaron ellos, era también un lugar donde se escondía un grupo del IRA, y también es la localización de una vieja leyenda normanda, de un tal capitán Webb ¿no?... cómo se van multiplicando las historias en un mismo espacio... Me parece que he dado un sermón larguísimo... Deberíamos irnos a charlar a otro lado y echar un trago, que es el lugar natural para hablar de John Ford y estas cosas... así queda poco natural hablar de John Ford y de westerns o esas cosas.**

**EL FUTURO DEL CINE/CINE DEL FUTURO**

Las películas que me gustan no se estrenan en España,... lo cual no es nada difícil, porque abrir la cartelera de cualquier ciudad y aunque Madrid y Barcelona estén algo me-

por suministradas de material y de cines para V.O. y tal... la verdad es que el 90% está cogido por producciones americanas... que caerá algún Scorsese o algún Coppola interesante, pero el resto es que es muy mediocre... ¿Qué ha llegado de cine alemán, francés o italiano contemporáneo? Es muy lógico que lo que pueda parecer una pijada, decir que mis películas no se estrenan, al final es que es muy difícil, muy difícil que se estrene una película que no sea americana.

Si seguirá esta tendencia cíclica, de tanto efecto especial, efecto especial, efecto especial... o como ha pasado con tantas modas un día el público se va a ir hartando, aunque sea progresiva y lentamente, de tantos efectos y querrá ver otro tipo de imágenes... es una cosa que me pregunto mucho. Hay una cosa que sí me parece evidente, la educación del espectador es sobre todo televisiva, vemos mucha más tele que cine; el zapping crea una ansiedad brutal, brutal y todos lo practicamos. Realmente eso lleva a plantearse las películas de otra manera. Incluso cuando yo hice "Berta" no había canales privados, ni zappings, ni todas esas cosas. ¿Cómo percibe el espectador de ahora, esa nueva modalidad de espectador, mucha parte de ese cine muy bueno? ...Yo me pregunto a veces cómo se plantearía ahora Dreyer una película, él, que cuidaba tanto la transición de un plano con otro, cómo era la arquitectura visual para hacer que las transiciones de un plano a otro fueran de una manera muy suave, casi imperceptibles... Para los espectadores de ahora, que estamos acostumbrados a que se interrumpa una película y ver una botella de champán, que se interrumpa a lo mejor con una noticia de una catástrofe aérea, estos giros tan brutales, esquizofrénicos, de estar viendo un dramón tremendo y luego un anuncio de pañales para bebés... y todas estas cosas. Me pregunto si la gente joven que ha vivido con el zapping y la salvajada de los anuncios, con los cambios de canal y todo eso, serán capaces de percibir toda esa suavidad con que se suceden los planos en Dreyer. Yo creo que no. Entonces, los que hacemos cine ahora nos dirigimos al público presente, no al de hace 50 años, y por muy raras que sean nuestras películas..., todo eso va haciendo que se cambie la manera de proceder. ¿Qué clase de espectador era el que no tenía TV y en lugar de ver TV, veía la hoguera, el fuego durante dos horas? Mirar el fuego es muy interesante, tiene un valor cinematográfico pero no es como ver movimiento de televisión, que no te enteras de nada; con el fuego hay como una reflexión interior, un diálogo con el fuego... en fin... empieza a haber un monólogo interior. En la televisión es una nulidad. Yo preferiría tener espectadores que en vez de tener TV se pasa-

ran horas viendo la hoguera, pero sé que no existen. Es evidente que yo hago películas para el público de ahora... y nos debemos al público del presente... Nuestro deber también es tomar una posición frente al cine, a la práctica dominante generalizada, pero tampoco ignorando la realidad de cómo es la percepción del público que va a ver nuestras películas y toda la formación global del espectador condicionaria en alguna medida nuestro proceder.

Todavía no nos hemos ubicado en este mundo de las nuevas tecnologías, es un período de transición realmente, de eso sí tengo conciencia. Es decir, el cine se acaba como fotoquímica, como celuloide. Los mismos fabricantes de Agfa y Kodak, etc. se han dado 20 años más de vida, va a ser la electrónica de alta definición, los nuevos códigos... la gente que hace cine ahora es la última generación que palpa los fotogramas en la moviola. Eso es curioso, porque a muchos cineastas esta idea de fin de una etapa de celuloide les ha llevado a reflexionar sobre su propio medio,... en Wenders por ejemplo. En Bogdanovich en *THE LAST PICTURE SHOW* se cierra el cine. Hay muchas películas que tratan de recapitular qué ha sido ésta experiencia y ahora empieza otra cosa nueva que es muy difícil saber por dónde va a ir. No quisiera ser un reaccionario diciendo que lo de antes era absolutamente mejor y que lo que va a venir ahora con la electrónica y tal va a ser una catástrofe. Ahí tenemos la experiencia de la historia, de lo que pasó al llegar el sonoro. Cantidad de cineastas decían esto es una monstruosidad, esto no es arte ni nada, el cine son imágenes, aquí nos van a meter teatro otra vez. Y hemos visto que el progreso del sonoro ha sido absolutamente positivo para el cine...¿no?. Es una agonía lenta, pero que depende simplemente de la cosa tecnológica. Cuando se pueda hacer accesible para el mercado emitir películas en lugar de proyectarlas en grandes pantallas, entonces no quedará ningún motivo para trabajar en celuloide.

Si se acaba, me parecería una actitud de un romanticismo tonto el mío trabajando en la moviola, aunque yo no entiendo nada de nuevas tecnologías y realmente soy de la cultura de la fotoquímica, pero supongo que me adaptaría, me reciclaría.

30 de Abril 1992

---

Nuestro agradecimiento al C.G.A.I. por las facilidades concedidas para la transcripción de esta grabación.