

# La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:

La sonrisa y la nieve (conversación con Abdel Azziz y Jose Luis Guerin)

Autor/es:

De Lucas, Gonzalo

Citar como:

De Lucas, G. (2001). La sonrisa y la nieve (conversación con Abdel Azziz y Jose Luis Guerin). La madriguera. (44):69-71.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42022>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



## LA SONRISA Y LA NIEVE

(CONVERSACIÓN CON ABDEL AZIZ Y JOSÉ LUIS GUERÍN.)

por Gonzalo de Lucas

(A un film en que resuenan ecos de *Las vacaciones de M. Hulot*, siempre cabrá reprocharle que su curso no sea más duradero, como el de esos films-río (Cassavetes, Rivette, Straub) cuyo fulgor crece con la corriente. Esta conversación surge del deseo de prolongar el placer del espectador ante las imágenes de *En construcción*, de hacer una digresión que evoque esas panorámicas en que Renoir desplaza la cámara desde un río hacia unos árboles. José Luis Guerín dialoga aquí con Abdel Aziz, El Mountassis, uno de los protagonistas del film. Abdel es un marroquí que a los diez años acompañó a su padre en el exilio a Argelia, donde estudió filosofía, y que, tras una estancia en París, lleva doce años viviendo en Barcelona. Para Guerín, Abdel Aziz es uno de los realizadores de *En construcción*.)



*—Por el punto de partida, la desaparición de un barrio, se podía presuponer que *En construcción* sería una película elegíaca, un poco en la línea de casi todo el cine que cuenta a partir de los años cincuenta, el cine que lamenta la pérdida del hogar, de la maison-cinéma, el cine que sigue la frase de Wolfe pronunciada por Nicholas Ray: "We can't go home again". Finalmente, en cambio, es una película muy esperanzada, que en vez del desarraigo acaba mostrando el arraigo o la capacidad de resistencia de la gente para seguir adelante, y que a su vez propone una forma de resistencia cinematográfica a través de un método de rodaje que enlaza con los pioneros. Es la actitud del señor Antonio, quien mediante la palabra es capaz de transformar poéticamente la realidad.*

**G:** Hemos intentado que la película estuviera conducida por los personajes, y, en este punto, es verdad que la perspectiva poética les ayuda a sobrevivir. En Abdel la poesía como herramienta para vivir surge de una forma explícita, pero también, aunque inconscientemente, en el señor Antonio, el ex-marino que adjudica un valor a los objetos que objetivamente no tienen, y que es capaz de evocar el mar a partir de unas gafas de buzo. Artaud decía que la poesía, como la locura, tiene un componente revolucionario, porque cambia el significado de las cosas, la aprehensión de la realidad. Esta es una revolución subterránea muy importante, de la que tal vez Abdel no habla:

cambiar la manera de pensar y percibir la realidad. Buñuel emparentaba a los paranoicos, los amantes y los poetas, porque ninguno de ellos se conforma con una lectura inmediata de los signos de la realidad, y no cesa de buscar nuevas lecturas. El cine participa de esta búsqueda.

**A:** Una revolución profunda acontece a largo plazo, y debe cambiar todas las estructuras, no sólo económicas o políticas, sino también de la cultura o el arte.

**G:** Me planteo, precisamente, qué sentido tiene hoy la palabra revolución. ¿Tú puedes aplicar el mismo discurso revolucionario en España que en Marruecos? Te lo digo porque, durante el rodaje, recuerdo que el coche más viejo de la obra era el mío. Los paletas tenían unos coches fenomenales, aunque alguno debía haber hipotecado su vida por el vehículo. No sé si la noción clásica de proletariado puede aplicarse igual aquí que en Marruecos.

**A:** Desde luego, uno es más revolucionario en Marruecos o en otro país en el que todavía no existen ni unas mínimas leyes democráticas, con unas condiciones económicas muy precarias, y ni siquiera está garantizado el derecho a la sanidad, la educación, o el trabajo. Esto es palpable en situaciones reales de sufrimiento de mucha gente. Lo que más se ve aquí son las paletas, pero hay una situación directa de sufrimiento del pueblo marroquí. La ideología es una repuesta a una situación real.

**G:** ¿Y qué papel cumple ahí la cultura popular frente a la cultura oficial?

**A:** La cultura dominante intenta reprimir siempre a la cultura minoritaria. Marruecos ha sufrido desde el siglo XV un estado al-



macenista, en el que el rey envía a sus soldados a las zonas para pedirles un porcentaje de sus bienes y los almacena en la capital del sultanato. Este estado almacenista ha arrasado con todas las riquezas de las zonas, y nunca ha fomentado la cultura popular. Entonces, esa cultura ha arraigado a través de la transmisión oral, en los mercados. De ahí que Francia llevase a cabo la sociología de los *soks*, los mercados. Había un general francés que dijo: "dadme cincuenta sociólogos y no me deis cincuenta mil soldados". Mediante los sociólogos quería entender primero la cultura marroquí para después conquistar el país militarmente. Y decidieron agrupar todos los mercadillos de los pueblos en un gran mercado que permitiera controlar a la gente.

*-Casi como los grandes centros comerciales, con su oferta de cines, tiendas y restaurantes.*

**G:** O cómo la televisión.

**A:** El último libro de Saramago habla precisamente de esta tendencia a crear superficies de hipermercados que tengan de todo y controlen a la gente.

**G:** Me horrorizan las multisalas. Me da miedo que el cine cada vez se vea menos y se consuma más. La misma arquitectura de las multisalas convierte a esos centros en supermercados de la imagen, donde tu película convive junto a una tienda de salchichas o cualquier otro establecimiento, con el fin de consumir y olvidar más rápido, de modo que enseguida estés dis-

puesto a consumir de nuevo.

*-En verdad, la cultura popular ha sido sustituida por una cultura de lo comercial en la que el pueblo está ausente, pues apenas elige, y sólo se asombra ante el artificio: el coche o la tecnología. En la escena que prefiero de En construcción, la escena de la nieve, Abdel pronuncia una frase que expresa, a mi entender, la actitud del artista frente a esta imposición. Abdel dice que en la vida de un niño la nieve es algo maravilloso. Creo que lograr proteger y preservar esa capacidad de asombro ante algo como la nieve distingue a los grandes cineastas, en cuyas películas primero vemos la fascinación del hombre ante la nieve, y luego, tal vez, pero siempre en un segundo plano, la retórica, el símbolo.*

**G:** Creo que lo has explicado muy bien. Abdel expresa perfectamente ese descubrimiento de lo primigenio. Pienso que los grandes artistas son capaces de asombrarnos de nuevo con lo que otros han convertido en un cliché, pues aunque sea lícito que hoy nos preguntemos si es posible volver a filmar un atardecer, cuando ya ha aparecido en tantos calendarios, en tantas fotos turísticas, siempre cabe la mirada primigenia, devolver la ilusión de la primera vez, redescubrir el primer asombro... y eso, ciertamente, se ha reemplazado por el logro del nuevo coche, por los asombros artificiales, impuestos. Creo que habría que reivindicar la capacidad de redescubrir el asombro. A veces hablo del viaje evocando esa idea: a fuerza de pasar por

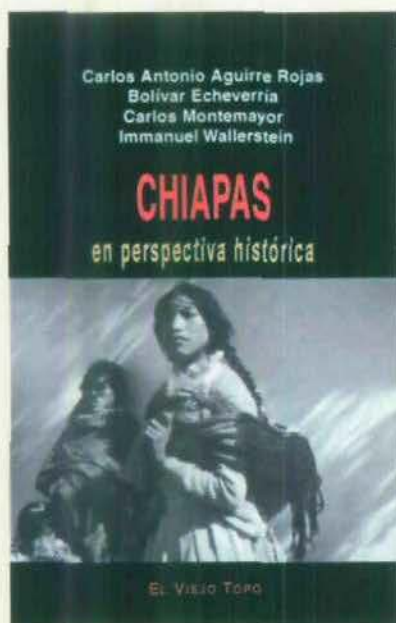
## EL VIEJO TOPO

Carlos Antonio Aguirre Rojas

Bolívar Echevarría

Carlos Montemayor

Immanuel Wallerstein



Visto desde una perspectiva histórica derivada del "análisis del sistema.mundo" que Immanuel Wallerstein ha venido desarrollando, y desde el punto de vista de la "larga duración histórica" impuesto por Braudel, este nuevo zapaticismo se ve con una luz distinta, advirtiéndose su potencial revolucionario y su característica más significativa: ser un movimiento de resistencia con implicaciones y significados globales, que afecta a todo el mundo, y no de un movimiento local de influencia limitada.

mi calle, ya soy incapaz de verla. Lo más útil de viajar es que te sorprende todo porque tienes una predisposición a ello. Esa actitud de la observación es propia del viajero, que no del turista, quien se caracterizaría por tener una mirada que no ve. La mirada del viajero sirve, finalmente, para redescubrir tu propia calle.

**A:** Soy una persona que tengo pocos recuerdos de mi infancia. Me acuerdo de cosas básicas, pero no poseo la capacidad que tiene mucha gente para recordar un sinfín de detalles de sus primeros años. Y entre las pocas cosas que recuerdo vivamente, una de ellas es la nieve. Yo vivía en la montaña, y cada día tenía que recorrer siete u ocho kilómetros hasta el colegio, por un camino que descendía por las laderas, en el que no había carretera, y donde resbalabas fácilmente. Entonces, una mañana, muy temprano, llovió y más tarde cayó la nieve. Nevó otras veces, pero recuerdo aquella, quizás porque iba muy abrigado, cosa infrecuente en mí. Tendría siete años, recuerdo la nieve en aquella montaña, con sólo cuatro casitas... aquello era fascinante, un primer contacto...

**G:** Y luego tienes otro recuerdo que sería casi el reverso de esa fascinación por la nieve, pero que se produce también en el mismo trayecto para ir a la escuela, me refiero al recuerdo de los muertos, cuando para ir a la escuela tenías que pasar por encima de la zona en que estaban los muertos, y eso te daba mucho miedo.

**A:** Era un cementerio distinto a los de aquí, donde son lugares aislados, situados en las afueras de la ciudad... allí tenías a los muertos enterrados en un espacio que carecía de murallas, por el que pasaba el camino que descendía de la montaña.

**G:** ¿Ibas solo andando?

**A:** Iba con mi hermano, que tenía un año más que yo.

**G:** Pero es muy distinto ir solo o con alguien, porque cuando se va con otro se charla, pero el camino en solitario, durante siete kilómetros, inevitablemente fomenta la ensoñación del paseante, te lleva a practicar el soliloquio. De todos modos, para ti, de niño, ese trayecto debía configurar una topografía muy mágica: allí está el riachuelo, allí están los muertos, la colina...

**A:** Sin embargo, empecé a tener miedo después, cuando me explicaron que la vida estaba separada de la muerte, cuando me plantearon la posibilidad de que algún cadáver resucitara. Si no fuera por lo que me explicaron después, hubiera seguido pasando por allí de una forma espontánea.

**G:** ¡Porque tú eras un niño felizmente ateo!

**A:** Bueno, ¡no debía tener aún conciencia de ello!

*—En esa explicación de la muerte aparece de nuevo el problema de la educación, o de la eliminación de la capacidad de asombro a la que antes se aludía respecto a la nieve, o ante todo lo que la sociedad desprecia porque es efímero y no da beneficios. Es algo que expresó muy bien Renoir en The river, cuando el señor John dice que el auténtico mundo pertenece a los niños pues ellos saben lo que es importante: "que ha nacido un ratón, que una hoja ha caído en el estanque". Sucede lo mismo con el cine. Pessoa hablaba del "aprendizaje de desaprender".*

**G:** Es terrible la educación. Lo observo a menudo en las es-



cuelas de cine, donde a veces las clases son lecciones de recetas de cocina que aniquilan la capacidad u originalidad que puede tener el alumno, aturdiéndolo con recursos y trucos de dirección. El cine necesitaría mucho la recuperación de cierta ingenuidad. Por ejemplo, es muy bonito cuando Abdel dice que la manera de ligar con las mujeres en Marruecos es abordándolas en los mercados, hablando con ellas, ya que hay menos bares o discotecas. Concede entonces mucha importancia al hecho de arrancar una sonrisa a la chica, porque una sonrisa es una primera respuesta, un signo, y obtenerla es laborioso, hay que ir andando con la muchacha, puesto que ella no se detiene, y hay que seguirla y seguirla y hablarle. A mí esto me gustaría mucho filmarlo. Habría que hacer un *travelling* larguísimo, porque sólo había uno, y habla y habla... Parece muy normal: es el primer contacto, la palabra. A veces te he preguntado cómo lo haces en Barcelona.

**A:** Con un buen diálogo no se hace larguísimo... Tú lo has hecho de un modo distinto, con la escena en que Juaní e Iván conversan por la calle.

*—En la literatura ha sido muy frecuente escribir un poema a partir del motivo de una sonrisa, explorar la complejidad de esos pequeños gestos que pasan inadvertidos pero que han conformado el arte desde siempre, aunque esos detalles apenas aparezcan en el cine hoy día. Como mostraron Antonio López y Victor Erice, en un membrillo, si lo sabes mirar, están contenidos todos los misterios.*

**A:** Las sociedades sofisticadas tienden a encerrar esas cosas, a ocultarlas.

**G:** Leonardo decía que si puedes ir a la fuente, no vayas a la vasija. Parece que las sociedades sofisticadas generan muchas más vasijas y que es mucho más difícil encontrar la fuente. Por eso a veces pienso, aunque puede sonar muy cínico, que una recesión puede venirnos muy bien en ese sentido, para poder vislumbrar, entre tantos artefactos, donde está lo esencial, donde están las cosas de las que hemos estado hablando: la nieve, los muertos, la sonrisa. Abdel tiene algo de panteísta: son las asociaciones que hace a partir de la nieve... o el mismo hecho de que vaya al mar a pasear siempre que se cansa del trabajo.

**A:** No sé realmente porque la gente los llama momentos poéti-



cos, cuando a veces uno vive simplemente momentos plácidos. Yo pasé, y en eso José Luis ayudó mucho, momentos verdaderamente plácidos con Santiago.

*-La película muestra esas afinidades horizontales. Podría haber sido un filme vertical: por un lado el realizador, por el otro, el símbolo del obrero. De hecho, aquí tampoco existe una frontera vertical respecto al inmigrante, tal y como trazan la mayoría de películas. Por otra parte, eso me parece bastante oportuno, puesto que el cine no sirve para hacer metáforas.*

**A:** Otros directores no lograrían lo que ha conseguido José Luis con su perseverancia, con esa actitud investigadora que ha motivado que surgieran tantas cosas espontáneas.

**G:** Creo que Abdel hubiera hecho, de todos modos, una película diferente. Supongo que hubiera sido más político, pero a mí me resulta imposible decir: voy a filmar a Abdel, que es marroquí, y que de alguna manera va a representar a todos los marroquíes. El cine de denuncia o militante ha funcionado casi siempre por delegación: si filmas a un bombero estás representando al cuerpo entero de bomberos. A mí, en cambio, me interesa la individualidad. No quería simplificar a las personas filmadas para ilustrar un discurso, ni caer en el exotismo. Lo revelador a menudo está en lo más próximo, en lo que nos une. Por eso me gusta mucho cuando Abdel cuenta su pesadilla del fantasma, pues en esa escena, cuando oímos que el fantasma se acerca por la ventana y Abdel no puede abrir los ojos, todo el mundo es Abdel Aziz. Y lo importante es que Abdel sólo se representa a sí mismo, es su singularidad. Es un beréber que habla francés y catalán, es sumamente culto y comunista. No parece la esencia marroquí precisamente...

**A:** La gente me dice a veces... El Partido Comunista en Marruecos y no de Marruecos... ¡como si fuera algo que viene de fuera, y agrupara a cuatro gatos!

**G:** Por cierto, nunca te he preguntado si estás afiliado a un partido o eres un compañero de viaje.

**A:** Pertenzco a un partido con raíces marxistas, pero que no es el oficial de Marruecos, que participa en el gobierno actualmente. Nosotros creemos que en Marruecos el régimen no tiene ninguna credibilidad, porque no se han celebrado ningunas elecciones democráticas. Los métodos de represión no han cambiado, aunque a veces se ablandan.



**G:** ¿Y ese partido tiene acceso a los medios de comunicación?

**A:** De una manera limitada. Por ejemplo, en Marruecos hicieron un segundo canal, un canal de pago, y para tener mayor popularidad de vez en cuando han hecho entrevistas a opositores, pero haces una entrevista allí y luego te están esperando en la puerta para llevarte a comisaría, es decir, se hace negocio pero a la vez se practica la represión.

**G:** Claro, hay momentos en que es necesario ir a la simplificación: si haces un documental sobre Pinochet no es el momento de buscar matices sobre la complejidad de la naturaleza humana. Ahí hay que utilizar el esquematismo, pero, como fuere, el cine y el pensamiento sería muy pobre si se sustentara sobre esa simplificación. Y en el caso concreto de *En construcción*, para mí era esencial hallar vuestra singularidad, pues las propias personas filmadas en el fondo queréis dar un personaje, y a veces os reducís, y el cineasta debe luchar entonces, ya que el personaje que quiere dar su versión de sí mismo da una versión unidireccional o demasiado simple, y hay que esperar a que se abran fisuras, a que salgan fantasmas y otras cosas que no corresponden con lo que el personaje quiere vender en primera instancia acerca de su personalidad. Por otra parte, sólo hemos filmado a personas que queríamos, y en las que nos resultaba fácil proyectar nuestro afecto.

**A:** Cuando José Luis intentaba adoctrinar lo hacía a través mío, pero la doctrina se deshacía con Santiago...

**G:** Es que ahí el espectador debía decidir. No habla que subrayar nada, a fin de facilitar que cada espectador ofreciera una lectura distinta respecto a los personajes. Incluso me encontré a alguien que me dijo de Abdel: éste adoctrina mucho, pero no da golpe... No dedujo que daba prioridad a los momentos de charla que a los ladrillos.

**A:** ¡Quizás le hubiera gustado vernos poner tochos durante toda la película!

*-Pero esa separación ideológica entre Abdel y Santiago desaparece pronto a través de todos los signos que los humanizan o hacen vulnerables, mediante cosas en principio banales como la queja de Santiago acerca de su dolor de espalda.*

**G:** Claro, ahí ves cómo el trabajo de la construcción deja la espalda destrozada. En efecto, Santiago es muy frágil y se ha creado una máscara que vale también para las ideas, por eso es imposible que las reciba de Abdel. Hay que saber dónde está lo revelador, y es verdad que también ahí se han creado unos clichés. Pero un cineasta debe averiguar en qué lugares descubres a una persona, cuáles son sus gestos expresivos o significantes. No creo que haya momentos débiles y fuertes, todos tienen una similar textura. El espectador actual está tan acostumbrado a que le indiquen qué debe mirar, que acoge muy bien el cine exclamativo o gritón, aquel que precisamente le dificulta escuchar el susurro. ¡Pero habría que volver a la nieve! Y es que el potencial expresivo que contiene la cotidianidad es inmenso. Visibilizar el gran espectáculo de la cotidianidad es la tarea del cineasta, y el problema es hallar cómo revelar el lado oculto de ese espectáculo. El problema del cine, en definitiva, siempre es cómo visibilizar. Llegan los nuevos inquilinos al edificio, y mientras imaginan la decoración del salón están junto a Abdel y no se ven ni se saludan. Una niña observa a un anciano en el edificio de enfrente, y ese instante se relaciona por simetría con la escena en que el obrero saluda al bebé del balcón. En esos momentos el cine puede visibilizar lo que es invisible, dos mundos que están en una misma habitación y no se ven.

**A:** Para alcanzar esos instantes había que mantener una actitud de investigación constante que facilitara el descubrimiento.

**G:** Donde os hemos aprendido a entender y querer, yo creo, ha sido en el montaje, porque en el rodaje siempre estás muy aturdido con la maquinaria, las adversidades de producción... En el montaje aprendes a sopesar el valor de alguna frase que te había pasado inadvertida, o el sentido profundo de las cosas y de su contexto. Yo he entendido a los personajes en el montaje. Por ejemplo, suelo hablar, a partir del tema del fin de siglo, de la desaparición de una sociedad rural, y lo cierto es que el hecho de que todos los personajes que pueblan la película tengan un origen rural es una de las reflexiones que descubrimos en la sala de montaje. Esa es una de las cosas que marcan el *tempo* de la película. En todos ellos se percibe el desarraigo, porque han sido engullidos por la voracidad de la gran ciudad. Me alegra mucho, por este motivo, que la gente se ría de los nuevos inquilinos que llegan al edificio, aunque tengo plena conciencia de que el público del cine es muy parecido a ellos, incluso dirían observaciones parecidas a las suyas. En la película, no obstante, los inquilinos aparecen como auténticos usurpadores de un espacio que no les pertenece, son percibidos como colonos. Y eso porque hemos percibido la experiencia del otro, del que no es como nosotros. Veo en eso una de las faculta-

des más interesantes del cine: poder vivir la experiencia del otro, intentar entender al otro.

*-Por otra parte, supongo que llega un momento en que, al margen de la melancolía que surge con el paso del tiempo, uno debe buscar una alternativa a esa otra melancolía impuesta por la sociedad. Viendo tus películas anteriores, todas ellas bastante melancólicas, me planteo si *Tren de sombras* no te había situado en un extremo que te exigía un cambio, que reclamaba que opusieras resistencia a una actitud melancólica que a la larga puede ser cobarde mantener. Los sucesos que se explican en este filme contienen una gran tristeza, pero con ellos no has hecho un melodrama, sino que has buscado la ambigüedad de la comedia.*

**G:** Cuando descubro el cine es en el momento del crepúsculo, del *western* crepuscular, de la muerte del cine. El gusto por lo crepuscular, en efecto, puede ser muy peligroso, llevar a un *cul-de-sac*. Por otra parte, necesito defenderme bastante de la melancolía, que a diferencia de la nostalgia, es paralizadora. Por eso tengo que protegerme, de ahí que no pueda regresar a los lugares en que he rodado. Pero, en cualquier caso, no es algo que me haya planteado de entrada. Aquí el humor no fue algo que impuse, sino algo que nos proporcionaron los personajes. Intenté, entonces, guardarlo como oro en paño, porque quería ir a favor del material, sin forzar las cosas por el lado del melodrama o del humor. Detesto la figura del cineasta chaperero, quien busca todo tipo de artimañas para mantener al espectador hipnotizado en la butaca. Cuando filmaba al señor Juan, el encargado, tenía la impresión de que no podía condenarlo de entrada mediante una serie de prejuicios, un poco como haría Eisenstein: en la película vemos al encargado como un déspota en una secuencia, y poco más tarde lo contemplamos charlando y se revela una sabiduría popular en él que resulta muy seductora.

**A:** A mí me han gustado en la película esos momentos mágicos, de juegos de luces, esa grúa que se convierte de repente en algo amenazador mediante un sonido, y luego la espontaneidad, como en el paseo final de Juan e Iván.

**G:** Había que mostrar la transformación del paisaje urbano como imagen de la transformación del paisaje humano, que era el que nos interesaba. En mi película *Innisfree* el paisaje era mítico, allí reconocía los ecos del *western*, del cine que me gustaba, y en esta ocasión el pacto con la realidad fue distinto. *Innisfree* finaliza con un *travelling* que nos dice que todas las imágenes han sido vistas por un extranjero que se va, pero también es un *travelling* que denota un alejamiento respecto a un mundo y a una manera de entender el cine. En *En Construcción* el último plano acompaña a dos jóvenes del barrio, y más que un alejamiento, refleja la posición moral de quien decide andar con alguien. En ese momento, tras una película hecha en planos fijos, aparece como necesidad andar con ellos y acompañarlos.

**A:** Es como caminar tras una muchacha para conseguir su sonrisa.

**G:** Tenemos que ir a tu pueblo. Yo quiero ver ese trayecto de siete kilómetros. ¡Tenemos que filmarlo!

