



HISTORIA(s), TEORIAS Y Cine

23 entrevistas

Compilación:

ELISABET LOPERENA, MYRIAM MEREJ, PABLO SANCHO PARÍS

HISTORIA(s), TEORIAS Y Cine

23 entrevistas



HISTORIA(s), TEORIAS Y cine

23 entrevistas

Compilación:
ELISABET LOPERENA
MYRIAM MEREJ
PABLO SANCHO PARÍS

Publicacions i Edicions



UNIVERSITAT DE BARCELONA



ÍNDICE

Presentación	9
I. TEÓRICOS E HISTORIADORES	11
Henri Agel	13
Dudley Andrew	21
Eileen Bowser	31
Javier Coma	43
Robert A. Rosenstone	49
Pierre Sorlin	55
Santos Zunzunegui	63
II. DIRECTORES Y GUIONISTAS	71
Alfonso Arau	73
Adolfo Aristarain	79
Montxo Armendáriz	83
Juan Antonio Bardem	91
Mario Camus	97
Mateo Gil	105
José Luis Guerín	111
Oliver Hirschbiegel	121
Roland Joffé	125
Ken Loach	131
Nelson Pereira dos Santos	137
José Luis Sáenz de Heredia	141
Carlos Saura	147
Bertrand Tavernier	153
Benito Zambrano	163
Fred Zinnemann	171

PRESENTACIÓN

Tal como anunciamos en el CD-ROM 10 años de Historia y Cine, FILM-HISTORIA (1991-2000), con motivo de la celebración del 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història, de la Universidad de Barcelona, hemos recopilado las entrevistas que durante la pasada década aparecieron publicadas en nuestra revista especializada.

Se trata nada menos de siete reconocidos teóricos -extranjeros y españoles- y 16 directores de cine; historiadores y cineastas de prestigio que se asomaron en esos diez años a las páginas de Film-Historia. Asimismo, hemos añadido algunas entrevistas que aparecieron después en la edición digital, FILMHISTORIA Online.

Desde aquí también quiero agradecer a los compiladores –Elisabet LOPERENA, Myriam MEREU y Pablo SANCHO PARÍS–, que han cuidado de la transcripción de estas 23 entrevistas, así como su traducción del inglés de tres de ellas.

HISTORIA(S), TEORÍAS Y CINE pretende ser una recopilación de valiosos testimonios –fechados en su momento y firmados por los colegas que les entrevistaron en su día– sobre las relaciones Historia y Cine a la que dedicamos nuestra tarea académica desde hace 25 años.

J. M. CAPARRÓS LERA

Director, Centre d'Investigacions Film-Història
Departament d'Història Contemporània
Universitat de Barcelona

ENTREVISTA CON HENRI AGEL: POR UNA TEORÍA DEL CINE

FRAN A. ZURIÁN

Por primera vez se publica en España una entrevista con Henri Agel, uno de los grandes teóricos que el Cine ha tenido y sigue teniendo. Profesor honorario de Historia y Estética del Cine en la prestigiosa Université Paul Valéry, Montpellier-III, Oficial de la Legión de Honor, ha dedicado prácticamente toda su vida al Hecho Fílmico, tanto como iniciador de cine-clubs, profesor, teórico, crítico, escritor¹ e, incluso, realizador².

En mis múltiples encuentros, tanto personales como epistolares, con el profesor Agel he podido encontrar a un hombre repleto de vitalidad, de una fuerza interior que transmite un gran empuje. Su misma configuración física refleja el orden de su ser y una forma de vida ordenada, armoniosa y feliz, coherente y acorde con sus más íntimas convicciones que se reflejan tanto en sus escritos teóricos como en sus clases, así como en franca y amena tertulia, ejemplo de lo cual es esta primera entrevista que el profesor Agel nos concedía en su hogar de Montpellier.

De esta forma de ser, pensar y actuar se desprende su modo -tan sumamente peculiar- de observar y reflexionar sobre el Cine. Henri Agel, que nació el 29 de agosto de 1911 en París, sintió desde su adolescencia una atracción muy especial por las "salas oscuras", como él denominaba a las salas de cine. Fue en Toulouse donde creó uno de los primeros cine-clubs. Desde 1943 colabora con el IDHEC (Institut des Hautes Études Cinématographiques) de París, y su dedicación al Cine es ya, prácticamente, total. Por todo ello, para entender, o más bien captar, el pensamiento ageliano en su totalidad se debe, en primer lugar, "sintonizar" con él mismo; ya que su producción es fruto de su misma biografía y forma de ser. Esta sintonización se debe realizar en un orden doble: afectivo, que no necesariamente emotivo, e intelectual.

El hilo conductor de esta entrevista es, por ello, un intento de mostrar y esclarecer los ejes principales que constituyen la obra del profesor Agel en lo referente a la estética y teoría del Cine que es, sin duda, una de las más fructíferas de la historia del Hecho Fílmico.

Tres son los ejes que, con este motivo, establecimos en nuestra conversación, a saber:

- a) influencias y "maestros" en todos los campos del pensamiento, pero especialmente en el área de la Filosofía y de la Teoría del Cine;
- b) relaciones fenomenología-hermenéutica-realismo; y
- c) relaciones estética-ética.

1. Entre los libros más conocidos del profesor Agel, cabría destacar: *Le cinéma a-t-il un ame?* Paris: Cerf, 1952 (tr. esp. *¿El cine tiene alma?* Madrid: Rialp, 1958); "Activité ou passivité du spectateur" y "Finalité poétique du cinéma", SOURIAU, E. et al. *L'Univers filmique*. Paris: Flammarion, 1953; *Le Cinéma*. Tournai: Casterman, 1957 (tr. esp. *El Cine*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1957); con Geneviève AGEL *Précis d'initiation au cinéma* (tr. esp. *Manual de iniciación cinematográfica*. Madrid: Rialp, 1959); "La divination du spirituel dan le sensible", LHERMINIERE, P. (ed.) *L'Art du cinéma*. Paris: Seghers, 1960; *Esthétique du cinéma*. Paris: PUF, 1957 (tr. esp. *Estética de cine*. Buenos Aires: Eudeba, 1962); *Poétique du cinéma. Manifeste essentialiste*. Paris: Signe, 1973; *Métaphysique du cinéma*. Paris: Payot, 1976; *Un art de la célébration. Le cinéma de Flaherty à Rouch*. Paris: Cerf, 1987.

2. Con REGNIER, G. *Le peintre et le poete. Delacroix et Baudelaire*.

Con el establecimiento de estos ejes pretendíamos conseguir un desentrañamiento de todas las ideas latentes y, muchas veces, no muy explicitadas en los escritos agelianos; y, en segundo lugar, aclarar la red, espesamente interconexa, de su pensamiento. Tal vez como un primer esbozo que debería ser ampliado con el tiempo.

- *Profesor Agel, si analizamos su obra podemos encontrar una gran cantidad de fuentes y referencias que nos hablan, a mi modo de ver, no sólo de un gran bagaje cultural y vivencial, sino también de unas, podríamos llamar, "influencias" y a la vez "maestros" que han jalonado su meditación en torno al Cine. Si fuese de este modo, ¿quién podría considerar como tales dentro del mundo del Cine?*

- Primero, en cuanto al Cine estrictamente, fueron dos críticos: Jean- Joseph Aurion y Robert Brasillach; después, sin duda, sería André Bazin.

- *Y, ¿qué rol jugaría Amedée Ayfre³?*

- No fue hablando con propiedad uno de mis maestros, sino que él era para mí un amigo, un gran y querido amigo. Además nosotros teníamos realmente las mismas ideas, completamente iguales...

- *Tal vez por ello cuando han trabajado juntos se trasluce como una especial unidad de pensamiento...*

- Efectivamente, especialmente en *El Cine y lo sagrado*. Ahora cuando escribo lo suelo citar frecuentemente⁴. Amedée Ayfre fue un gran teórico y amado amigo. Seguramente la clave de esa unidad de la que hablábamos anteriormente es que los dos pensábamos que lo fundamental en el Cine es la idea de la adivinación de lo espiritual en lo sensible, siguiendo un tanto a Jacques Maritain.

- *Entrando ya en el área de la Filosofía, Dr. Agel ¿qué autores, a nivel filosófico, han tenido una mayor influencia o han provocado en usted una mayor impronta?*

- Primero, aunque un tanto fuera del campo de la filosofía pero no del pensamiento, los místicos, especialmente Yung, Mircea Eliade, Gaston Bachelard y, luego, filósofos cristianos como Gabriel Marcel y rusos como Léon Chestov. También la lectura de los místicos españoles como San Juan de la Cruz, Santa Teresa de Jesús, y alemanes, griegos y latinos⁵.

- *De esta Posición tan amplia, ¿estaría de acuerdo con la opinión, un tanto generalizada, que sitúa a su teoría dentro de una corriente fenomenológica⁶?*

- Sí, pero no dentro de una fenomenología "atea" sino, más bien, una fenomenología "espiritual", en el sentido que manifestaba Ayfre cuando describía al neorrealismo italiano diciendo que era una escritura fenomenológica. Para mí, en esta concepción de la fenomenología han sido tan importantes los poetas y pintores como los filósofos, puesto que lo principal es la idea de hacer visible todo lo que está escondido detrás de las meras apariencias. Por esta idea, el Cine para

3. Amédée Ayfre se situaba dentro de la corriente fenomenológica, siendo amigo de Gabriel Marcel y discípulo de Merleau-Ponty y abrió nuevos canales dentro de la teoría francesa del Cine que, por su temprana muerte, quedó trunca. Algunos de sus textos son: *Cinéma et mystère*. Paris: Cerf, 1969 (tr. esp. *Dios en el Cine*. Madrid: Rialp, 1960) y *Conversion aux Images*. Paris: Cerf, 1964.

4. Cfr., especialmente, *Métaphysique du cinéma* y *Un art de la célébration*.

5. Vid. *Poétique du cinéma*.

6. Cfr. ANDREW, J. D. *The Major Film Theories*. New York: Oxford University Press, 1976 (tr. esp. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981, pp. 234 y ss.)

Ayfre, Bazin, Collet y para mí⁷ es, precisamente, enseñar el contenido latente de la realidad, mostrarlo.

- Sin embargo, si en esta teoría de "mostrar la realidad" se tiene a la fenomenología como método, tendríamos que analizar si, filosóficamente, es oportuno denominarlo de este modo. Me interesaría especialmente, profesor Agel, saber cómo compagina esa intuición suya de "búsqueda de lo místico y de exaltación de lo oculto" con la fenomenología.

- Yo no puedo contestar enteramente a su pregunta ya que, tal vez, mi cultura filosófica no es suficiente pero, ante todo, lo que me interesa es la estética del Cine, que no es una estética realista sino una estética de la transfiguración de lo real. Pienso que el encuadre, los planos, la luz, el ritmo, el color, transfiguran la realidad. Por ello el Cine no es un arte realista sino, acudiendo al poeta Gérard de Nerval⁸ y a Baudelaire, es un arte sobre-naturalista o, mejor, sobre-realista.

- Parece que usted es más intuitivo en su pensamiento que racionalizador, con lo cual su teoría parece que resulta atractiva a un nivel "simpático", pero difícil de aprehender a un nivel teórico-racionalizador...

- La verdad es que nunca he querido ni he pretendido ser un teórico ni en mis clases ni en mis libros: mi teoría está basada en la escritura y el estilo del film.

- El problema se plantea cuando se hace abstracción de su intuicionismo y se intenta una profundización a un nivel racionalizador. ¿Cómo conectar ambas líneas?

- La única explicación es de carácter hermenéutico y, en este campo Paul Ricoeur⁹ es mi gran maestro. Pero, además, la idea se encuentra en la Biblia, especialmente en los Evangelios y en las Cartas de San Pablo. Se trata de una idea básica: lo visible es reflejo de lo invisible. Esta es mi teoría. De esto estoy seguro, es mi "fe"...

- En este sentido, cuando usted habla de "metafísica", ¿se está refiriendo a algo con un carácter "sobrenatural"?

- No, no es lo mismo, ya que puede existir una metafísica que no desemboca en lo sobrenatural, como es el caso de Heidegger que habla de metafísica y del Ser no a un nivel sobrenatural. Para mí la metafísica desemboca siempre en lo sobrenatural pero no tiene ese carácter, al menos, de suyo.

- En esta perspectiva de una metafísica que desemboca en lo sobrenatural, cuando usted habla de "Cine con alma" ¿entiende un Cine con un "alma", si se puede hablar así, "sobrenatural" o de connotación religiosa que muestra el sentido "místico", trascendente?

- Juego con todos los sentidos del término "alma". Es difícil tener en el Cine una teoría monolítica. La palabra esencial, importante, es "espiritual". Ejemplos de esta forma de ver y entender el Cine son Bresson, Claudel, Tarkovsky... Lo que sucede es que una teoría de estas características es muy difícil, ya que el Cine no es algo del todo palpable...

- ¿Es en este punto donde entra su teoría y su perspectiva en colisión con la semiótica?

7. Cfr., especialmente *Métaphysique du cinéma*, pp. 8-9.

8. Seudónimo del escritor francés Gérard LABRUINE (1808-1855).

9. Vid. *Métaphysique du cinéma*, especialmente la introducción.

- Un muy buen amigo mío, Jean Mitry¹⁰, que fue uno de los mejores historiadores del Cine, publicó un libro titulado *La sémiologie en question*¹¹ donde atacaba a la semiótica por ser una simple serie de ecuaciones. La semiótica vista de este modo encorseta al film impidiéndole mostrar su alma, aniquila la transfiguración de lo real, lo sobrenatural, la verdadera "Poesía" del Cine.

- *Por lo que llevamos dicho, profesor Agel, tal vez se podría pensar que sería más adecuado hablar, en su teoría, de "realismo con alma" que de pura fenomenología... ¿Cuál sería su opinión?*

- En Francia, como bien sabe, existió una escuela que se denominó "realismo poético". Y eso es, precisamente, lo que a mí me interesa: el realismo poético, el *realismo irrealista*, puesto que el Cine es una paradoja; el Cine es, al mismo tiempo, realista e irrealista. La fenomenología puede ser la forma de estudiar ese hecho paradójico. En mi caso, en confluencia con otras líneas de las que ya hemos hablado.

- *¿Sería ese realismo irrealista el que muestra no lo irreal sino lo que está más allá de lo meramente visible?*

- Sí, se trataría de algo así como de la identidad de los contrarios.

- *Ese realismo irrealista, profesor Agel, ¿podría llevar a una moral, a una preocupación ética en el Cine?*

- Sí, pero más que a una ética a una teología. Me gusta referirme en este punto a Platón y al neoplatonismo de corte agustiniano: hay un universo escondido al que podemos acceder purificando nuestro mirar y nuestro corazón. Tres cuartas partes del cine es grosero, vulgar..., pero el verdadero Cine es una purificación de lo real, es el caso y ejemplo patente del mejor cineasta del mundo: Dreyer.



10. Jean Mitry falleció en enero de 1988.

11. Paris: Cerf, 1987.

- *Ha hablado de cine vulgar y de cine verdadero, ¿en qué parámetros se basaría para establecer la frontera entre ambos?*

- El cine que no me gusta es un cine material, sin "más allá", sin alma, un cine meramente telúrico. Las grandes obras tienen "prolongación" en lo inmaterial...; es el caso, por ejemplo, de Dreyer, Chaplin, Rossellini, Mizoguchi, Hitchcock, etc., siempre hay varias lecturas posibles del film. Muchos sólo se quedan a un primer nivel. Hay una frase de San Pablo que es la clave. "lo vemos todo en enigma, como en un espejo"; para mí esta frase define mi idea del cine.

- *Pero entonces, los criterios son meramente subjetivos, no apoyables, por ejemplo, en una categorización...*

- Es verdad, pero ese subjetivismo es a un nivel humanista, laico. A un nivel sobrenatural desaparece el subjetivismo, porque en esa instancia todo es signo: para una persona que cree todo es signo... Supongo que mi inclinación personal es más artística que filosófica...

- *¿Es todo su pensamiento, profesor Agel, una completa cosmovisión?*

- Sí, exactamente. El cine verdadero es el que desemboca en lo cósmico. Es el caso del cine japonés, hindú, ruso... Porque el cine, como signo de una realidad múltiple, tiene que dar una visión múltiple y en toda su amplitud y profundidad.

- *¿No sería posible realizar una categorización de esa cosmovisión?*

- No voy a contestar exactamente. Hay dos actitudes ante el mundo exterior. Hoy, la mayoría de los intelectuales están delante del mundo exterior y se sienten extranjeros ante ese mundo; de ahí el sentido de lo trágico. De otro lado, y al contrario, los orientales y los cristianos se sienten, completamente integrados en el mundo Y, al estar integrados, lo conocen y pueden tratar de él.

- *¿Y cómo salvar ese sentido "religioso" del Cine, esa mística, del clericalismo?*

- Hay que separar absolutamente el cine sobrenatural del clerical. Un director de cine agnóstico, pero cuyo ojo ve más allá, podrá hacer un cine verdaderamente sobrenatural; pero un católico con un ojo mediocre hará mal cine. Hay que alejarse del simple naturalismo e ir a la interioridad. Tal vez por ello sea difícil aprehender y explicar a un nivel meramente teórico el Cine; se necesita la práctica, conocer al público. Mi teoría está, por eso, basada en mi experiencia en 2000 cine-clubs; es, por lo tanto, un ápice "empírica".

- *Habla de experiencia como enfrentamiento a un hecho pero que, a la vez, lo trasciende. En el plano material de visualización del film, ¿cómo podríamos trascender ese hecho?*

- Los semióticos se contentan con registrar las reacciones del público. Yo, por el contrario, lo que intento es poner al público en "estado de gracia" o de receptibilidad. Pienso que ese es el papel del Cine. A partir de esto el espectador es diferente, ya que el director es algo así como un guía.

- *¿No podría, sin embargo, jugar un papel importante en ese primer momento de aprehensión del Hecho Fílmico la semiótica?*

- Sí, podría ser de este modo que usted propone, puesto que la semiótica da una comprensión intelectual de la Película, pero no afectiva.

- Se podría, tal vez, hablar de diferentes etapas: una primera del estudio semiótico del film y, más tarde, un estudio que apuntara a la trascendencia sirviéndose de la fenomenología y de la hermenéutica...

- Podría ser de este modo, pero estoy seguro que los semióticos separan esas dos dimensiones. Jean Collet, por ejemplo, hizo una semiótica pero tenía ya, previamente, una dimensión espiritual, una dialéctica semiótica-espiritual. La semiótica es un método pero no un punto de llegada, una etapa -como señalaba usted. Pero esto no es suficiente; hay que tener una reacción afectiva.

Pienso que después de esta conversación se inicia un tiempo de reflexión y maduración de lo tratado, abriéndose un diálogo fructífero que nos ayude a conocer mejor el Cine, el medio artístico típico de nuestra era, tal que nos define, nos conoce y nos educa. Por todo ello esperamos, profesor Agel, continuar este coloquio.

Tratando de esclarecer u ordenar lo dicho podríamos intentar delinear las principales pautas del pensamiento ageliano, líneas que se solapan una a otras formando una espesa red que pretende ser universal en todos los aspectos que fluyen en y desde el Cine. Así tendríamos:

- 1) Desentrañamiento de lo escondido en la imagen fílmica;
- 2) ese desentrañamiento es quasi platónico: la imagen fílmica apunta a una realidad que está más allá de la mera y cotidiana realidad empírica, una realidad "sobre-realista";
- 3) se llega a ella por un análisis fenomenológico y hermenéutico;
- 4) todo ello con una clara vocación metafísica, pero no una metafísica descarnada y no trascendental sino abocada, impelida, a la trascendencia;
- 5) esa trascendencia roza lo místico y concluye con una realidad espiritual, no palpable;
- 6) esa realidad espiritual es realidad, pero "poética", no empírica, es el "realismo irrealista", ya que el cine es una paradoja;
- 7) exigencia de ese "realismo irrealista" es el 'acceso purificado de nuestro corazón y de nuestro mirar', una 'purificación de lo real' que hace ver el alma del cine y desechar el cine telúrico, sin alma;
- 8) pero ese alma del cine tiene un claro sentido laico, humanista;
- 9) ello conlleva necesariamente el planteamiento de una teoría cósmica, ya que 'el cine verdadero es el que desemboca en lo cósmico', un sentirse impelido e integrado en el mundo, desechando el sentido trágico que nace de sentirse en el mundo;
- 10) por ello es algo que apunta, radicalmente, a la interioridad psicológica (ánimica, dirá Agel) del individuo como sujeto paciente, pero reflexivo, del artefacto fílmico;
- 11) así se logra que el público sea, verdaderamente, receptor y no mero espectador pasivo, a la vez que el director (como responsable último de la obra fílmica) se convierte en guía de una historia.

Como se puede apreciar la transgresión de lo concreto que Henri Agel propone no es algo meramente subjetivo, al menos eso pretende, sino un conjunto de reflexión, experiencia e intuición que es el que permite descubrir el sentido del artefacto fílmico. Se trata, pues, de un gran espectador, un teórico de la

expectación sin una teoría muy definible, ya que la mera teoría no puede alcanzar aquel sentido pleno, dado en una permanente aventura de "descubrir" las metáforas y sentidos del film por medio de un espíritu vital.

Cabría pues un intento de explicación de este pensamiento usando dos ejes como definitorios del campo a acotar, de un lado la inmanencia y, de otro, la trascendencia del Hecho Fílmico. De este modo pensamos que cabrían los diversos niveles, tanto de análisis como de significados que convergen sobreabundantemente en esta "realidad" tan apasionante que denominamos, simplemente, Cine.

© *Film-Historia*, Vol. I, No.1 (1991): 35-43.

ENTREVISTA CON ALFONSO ARAU

JERÓNIMO JOSÉ MARTÍN

Como agua para chocolate fue la tarjeta de embarque para Hollywood del mexicano Alfonso Arau. Ahora, de la mano de los poderosos hermanos David y Jerry Zucker, y con un reparto de lujo, ha realizado allí *Un paseo por las nubes*, un melodrama decididamente romántico, que quiere recordar a las viejas películas de Gary Cooper o James Stewart. Aunque la crítica se ha dividido, el film ha sido un éxito de público en Estados Unidos y en todo el mundo. Y ya se sabe que en la Meca del Cine lo que importa no son las críticas sino los resultados en taquilla. De modo que es muy probable que Alfonso Arau pueda continuar sin problemas su particular *aventura americana*. Así lo dio a entender durante su estancia en el pasado Festival Internacional de Cine de San Sebastián, donde presentó *Un paseo por las nubes* al público español.

Alto, fornido y con una llamativa coleta -a veces desplegada en tupida melena-, Alfonso Arau parece recién llegado del rodaje de *Grupo salvaje*, la mítica película de Sam Peckinpah en la que participó como secundario. Fue uno más de sus numerosos trabajos como actor en el cine *made in USA*. En su país, México, es todo un personaje, sobre todo después del éxito internacional de *Como agua para chocolate*, la adaptación de la novela de su ex-mujer, Laura Esquivel. Pero, en realidad, él lleva dirigiendo desde 1969: *El águila descalza*, *Calzonín Inspector*, *Caribe*, *estrella y águila*, *Mojado Power*, *Chidos guan: el tacos de oro...*

En el *hotel de los líos* en que se convierte el Maria Cristina durante el Festival de Cine de San Sebastián, se le veía disfrutando su bien nevada madurez y rebosando simpatía por todos lados. No era para menos: su último film, *Un paseo por las nubes*, inauguró a bombo y platillo el prestigioso festival y logro reunir en la capital donostiarra a casi todo su magnífico equipo artístico, que se convirtió en la primera *gran atracción* del evento.

A solas con él, el respeto que inspira su notable currículum se desvanece en el minuto uno. Es encantador, y habla de su trabajo con una pasión y un entusiasmo capaces de derretir cualquier hielo. Un personaje singular, este veterano luchador que sigue declarándose *ácrata*, pero a la vez reconoce su sincera nostalgia de ciertos *viejos valores...*

- *Un paseo por las nubes* es muy distinta a su anterior trabajo, *Como agua para chocolate*; es una historia muy romántica, muy melodramática, que está siempre en el filo de la navaja. ¿Cómo se ha planteado su tratamiento?

- Mi película es un melodrama clásico y épico. Ése es su género. En ella he intentado seguir de un modo muy ortodoxo las reglas del género, que exigen andar continuamente en el filo de la navaja, en la orillita de la emoción. Es una película totalmente emocional: todos sus elementos están dirigidos de tal manera que rompan la actitud racional del público, que desborden su emoción. Esta película hay que verla con deseo de entregarse a la experiencia emocional, de realizar el viaje emotivo que propone este *cuento de hadas*.

- A pesar de este tono melodramático, usted incluye numerosos golpes de humor, sobre todo a través del personaje interpretado por Anthony Quinn. ¿Qué finalidad tienen?



- El melodrama clásico tiene otra característica: debe hacerse siempre con una base de humor; debe haber siempre un guiño del autor al espectador. El melodrama clásico no se soportaría si no tuviera ese elemento de humor. Y, en efecto, en esta película la válvula de escape de todas las tensiones dramáticas de la historia, que podrían llegar a hacerse insoportables, es Anthony Quinn, que está maravilloso; es uno de los mejores actores del mundo.

- Al igual que sucede en otros muchos films norteamericanos recientes, uno de los temas centrales de su película es la familia. Usted parece proponer en ella un modelo de familia muy tradicional, y con una serie de elementos muy atractivos: la comprensión con los hijos, las relaciones entre la mujer y el marido, el papel del abuelo... ¿Podría sintetizarnos la visión de la familia que usted ha querido dar en su película?

- Lo primero que me interesó de este guión es que habla de los viejos valores. En mi opinión, la sociedad actual se ha vuelto demasiado materialista, demasiado corrupta, demasiado cínica. Siento que hay entre la gente un sentimiento de nostalgia, que el péndulo va ahora hacia el otro lado, hacia los viejos valores: la familia, el amor a la tierra, la amistad, la honestidad... El héroe de mi película es un *héroe honorable*, como los que interpretaba Gary Cooper. Si hablas a alguien de *héroe honorable*, de una persona honesta, piensa siempre en el pasado: piensa en su abuelo, nunca en su padre ni en sí mismo... (risas). Por eso, la

acción de la película transcurre intencionalmente en el pasado, aunque su tema sea muy actual.

Respecto a la familia, yo manejo las tradiciones. Dentro de ellas, hay unas positivas y otras negativas. En este caso, al igual que en *Como agua para chocolate*, la tradición negativa es la vieja y decadente estructura patriarcal, la imagen del padre violento, del padre estricto, del padre rígido, del padre macho, que controla dictatorialmente a la familia. Esa imagen está combatida en *Como agua para chocolate* y también en *Un paseo por las nubes*. En *Como agua para chocolate*, quien representa esta fuerza patriarcal negativa es una mujer, la madre; en *Un paseo por las nubes*, es el padre. Es un tema muy actual..., y universal. De ahí la importancia de fijarse en los matices: el padre es así porque así le enseñaron a ser, no porque sea malo...

- Además, su esposa lo maneja como quiere...

- Claro, esa es otra de las características de la estructura patriarcal: que son las mujeres las que mandan. El machismo es alentado por las mujeres; es la madre la que enseña al hijo a ser macho, la que viste al niño de azulito y a la niña de rosa, con un moñito. Y también, la que dice: «Agarren a sus gallinas porque mi gallo anda suelto». Es la madre la que transmite el machismo a los hijos.

- ¿Cuál es el truco para que dos actores tan distintos como Keanu Reeves y Aitana Sánchez-Gijón consigan tanta química?

- Cuando los puse juntos para la prueba, ya sabía que se veían muy bien juntos. La química ya la tenían. Lo demás es un trabajo profesional, de interpretación. Hay una emoción que está en la pasión, la sensualidad, el erotismo, que en mi película es muy importante. En mi película, el erotismo está continuamente presente. En la vida real, el sexo explícito dura relativamente poco, depende de la potencia de los protagonistas. Pero el erotismo, la sensualidad son permanentes. Y eso es lo que a mí me interesa. ¿Cómo lo consiguieron? Trabajando profesionalmente.

- De hecho, la escena más sensual de la película es la pisada de las uvas...

- Claro. Y en ella no hay sexo explícito...

- No se si es muy arriesgada mi interpretación. Pero me parece que, en cierto modo, la película pone frente a frente dos modos de ver la vida, dos mentalidades muy distintas: la mentalidad latina, por un lado, y la mentalidad «wasp», por otro. E incluso se contraponen dos tradiciones religiosas: la tradición católica, con su saber comprender y saber disfrutar de las cosas nobles de la vida, y la tradición protestante, más puritana e intolerante. De hecho, entre las motivaciones de la familia protagonista se aprecia también un cierto componente religioso... ¿Ha tenido usted en cuenta estas ideas?

- Ha definido los dos elementos que yo manejo en mi película: lo racional, que sería la actitud protestante, contra la actitud católica, que de alguna manera es más emocional y emotiva, para bien y para mal. Mi película es eminentemente emocional. El mundo del que llega Keanu es el mundo anglosajón, protestante, wasp.

- También me ha parecido muy sugestivo el empleo que hace usted del realismo mágico, de una manera distinta a la que empleó en *Como agua para chocolate*, pues *Un paseo por las nubes* es más realista que mágica.

- *Un paseo por las nubes* no es una película de realismo mágico, como lo es *Como agua para chocolate*; es una película realista con una atmósfera mágica. Cuando entramos en el viñedo de *Un paseo por las nubes*, entramos en la tierra del *Mago de Oz*, entramos en *Sangrilá*, entramos en este lugar intemporal típico de cuento de hadas. Toda la escenografía, la utilización de filtros en la fotografía, la iluminación... están usados intencionalmente para crear una atmósfera mágica.

- *¿Qué le ha supuesto tener a su mando un reparto de esa talla?*

- Cuando me llamaron a jugar baseball en la liga mayor... (risas), hice mi carta a Santa Claus, y les dije que quería trabajar con estos actores, a los que admiro desde siempre: Anthony Quinn, Giancarlo Giannini... También escogí personalmente a Keanu y a Aitana. Y entonces pude contar con este reparto maravilloso. Al principio me puse un poco nervioso, porque los veía como unos gigantes enormes. Pero en cuanto comenzó el rodaje, me di cuenta de que todos los grandes actores, todos los grandes artistas son humildes, modestos, disciplinados... Y, además, me di cuenta de que ellos también querían trabajar conmigo... (risas) Así que fue un placer trabajar con ellos. Ellos sabían que yo también soy actor, y se sentían muy a gusto, porque yo sé de que pie cojeamos los actores...

- *¿Qué proyectos tiene para el futuro?*

- En el futuro quiero hacer una película que no tenga nada que ver con la cultura latina, ni con nada romántico, ni con el melodrama clásico. Para que no me encasillen. Antes de *Como agua para chocolate*, yo hice cinco películas de humor político. Quiero seguir experimentando con todos los géneros del cine. Ahora tengo entre manos un guión que se llama *The Greasers*, que lo compré con Sam Peckinpah hace muchos años. Pero, como es mío, lo voy a posponer. Después del éxito de *Un paseo por las nubes*, estoy recibiendo ofertas muy interesantes de Hollywood para hacer películas de géneros diferentes, que no tienen nada que ver con mis anteriores trabajos. Quiero demostrar que soy un director que puede hacer cualquier género y manejar historias de cualquier cultura. Lo que importa es hacer temas universales, que interesen a todo el mundo.

- *¿Qué valoración hace del cine español?*

- Siempre me ha gustado mucho el cine español. Desde aquellas películas de humor negro, como *El cochecito*, hasta las obras de Bardem, Saura y los demás grandes directores españoles. Almodóvar me encanta y me hace muchísima gracia. Y Bigas Luna me fascina, porque yo soy un poco como él, anarquista y loco. Fernando Trueba también me gusta mucho; *Belle Époque* me parece una gran película.

- *¿Qué tendencias y directores destacaría del cine norteamericano actual?*

- La norteamericana es una industria muy desarrollada, cuyas tendencias las determina el mercado. Hollywood está buscando nuevas ideas; allí se han quedado enredados en el círculo vicioso de las películas de fórmula. Las películas más destacadas del año pasado fueron *Forrest Gump*, *Pulp Fiction*..., todas esas películas que se salen un poco de los moldes. Esto explicaría también el éxito en Estados Unidos de *Como agua para chocolate*. Es un terreno que a los latinos nos conviene mucho, porque llegamos con ideas locas y nuevas. Además, nos va a permitir hacer una serie de películas en español, primero para nuestros mercados

y luego para la comunidad hispana de Estados Unidos. Como toda industria grande, Hollywood hace muchas películas muy malas, pero unas cuantas extraordinarias. Y tiene directores magníficos, como Coppola, Scorsese, Zemeckis, Robert Altman...

© *Film-Historia*, Vol. VI, No.2 (1996): 120-124.