

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El cine es, sobre todo, una posición, un mirar de las cosas

Autor/es:

Ferris Carrillo, María José; Rodrigo, Jesús; Ansola, Txomin

Citar como:

Ferris Carrillo, M.J.; Rodrigo, J.; Ansola, T. (1999). El cine es, sobre todo, una posición, un mirar de las cosas. Banda aparte. (14):24-32.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42336>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

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

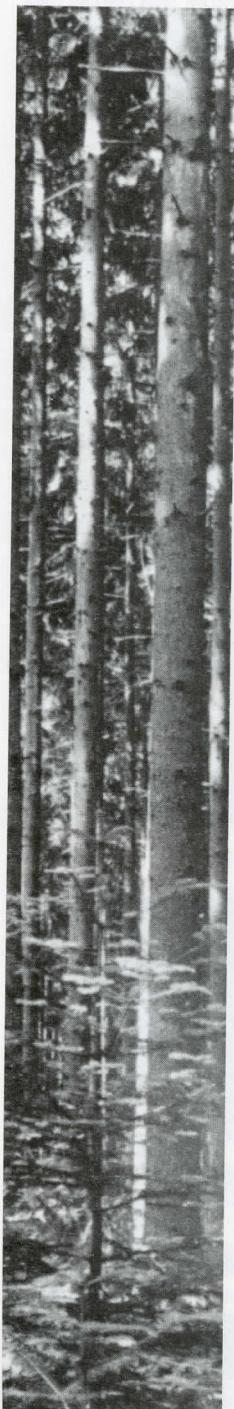
Entidades colaboradoras:



# E L CINE ES, SOBRE TODO, UNA POSICIÓN ÉTICA, UN MIRAR LAS COSAS

DIÁLOGO-ENTREVISTA CON MARC RECHA

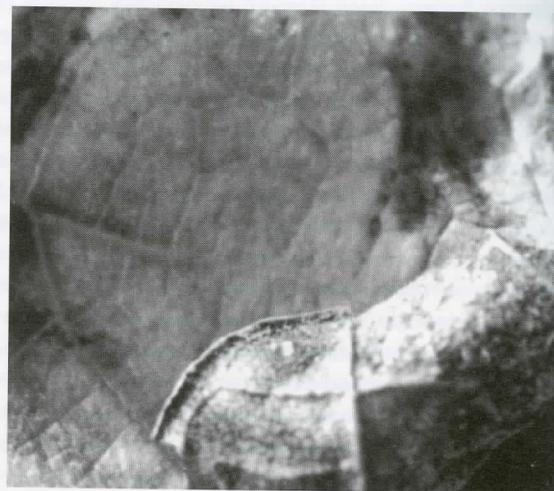
Reencuadres: MARC RECHA



La memoria para mí es como un túnel del tiempo húmedo.

En cierto sentido, en estos momentos vuelvo a descubrir el cine que vi durante el largo período de tiempo que pasé en París. Estoy revisitando títulos y, en ocasiones, me asombro de no haber sido capaz de captar, en aquel momento, su significado de una manera clara, aunque con dieciseis o diecisiete años es probable que ocurran estas cosas, tenía también otro concepto del cine. Esta aproximación está relacionada con el próximo proyecto que estoy preparando y con la posición que tomo a la hora de plantearme nuevas historias. Por ejemplo, ahora estoy redescubriendo a Rossellini, es como un aprendizaje sobre lo ya aprendido, como una relectura constante sobre lo ya visto. Me sorprenden una serie de cosas que estoy haciendo o que se plantearon en su día en *L'arbre de les cireres*, y ahora cuando reviso las películas de Rossellini tienen unos puntos de conexión increíbles.

Con *El cielo sube* me ocurrió lo mismo. Al finalizar esta película un día descubro la figura de José Val del Omar, y *Aguaespejo granadino* (1953-1955). En ese momento encontré unos puntos de conexión análogos entre su trabajo y el que realizaba entonces. Esto en cierta manera te tranquiliza un tanto porque piensas que también hay gente que en su día pensaba igual, posicionándose ante el cine como en el caso de Rossellini o Renoir que plantearon una concepción del cine parecida aunque fuera a finales de los años cincuenta y sesenta y que, después, "jamás se supo", fueron olvidados. Yo no sé si esto forma parte del proceso de aprendizaje en el que siempre te encuentras sumergido, pero sí que sé que son procesos normales de trabajo. Vas haciendo historias, aislado, como una especie de francotirador y resulta que todo está hecho, lo descubres de nuevo. Claro está que la primera sensación puede ser un tanto desoladora, sin embargo es todo lo contrario, descubres que estás haciendo estas historias porque es necesario tratar de dar una respuesta ante el actual panorama del cine pero también por necesidades personales.



Hay un punto que a mí me afectó personalmente y que desearía comentar. Cuando empiezo a hacer los primeros cortometrajes, hay una voluntad de llegar a realizar el primer largometraje, existe incluso una especie de impetuosidad no sólo por hacer un cine determinado, sino además por reunir una serie de elementos técnicos, y controlarlos para después dedicarme de nuevo al contenido. Esto se puede resumir en un largometraje como *El cielo sube*. A la vez existe esa voluntad explícita de narrar, que se plasma de una manera más libre en *L'Escampavies*, aquí existe ya una clara voluntad de narrar un cuento. Esta experiencia, a su vez, también me sirvió para empezar a trabajar con el sonido directo, el color y la dirección de actores para la puesta en escena. El cortometraje es un campo muy interesante que dependiendo de la etapa en la que estés se convierte en un aprendizaje para hacer un largometraje, o bien en otro momento te permite trabajar con una estructura narrativa concreta para crear una historia.

Lo que ocurre es que mucha gente cuando llega al largometraje olvida que el cortometraje es un ámbito muy válido. No renuncio al cortometraje, si lo permite la producción, o si puedo pagármelo o alguien lo produce. Son formatos que te permiten sobre todo trabajar aspectos que el largometraje no



te permite, yo me he sentido muy cómodo con el cortometraje, es como respirar.

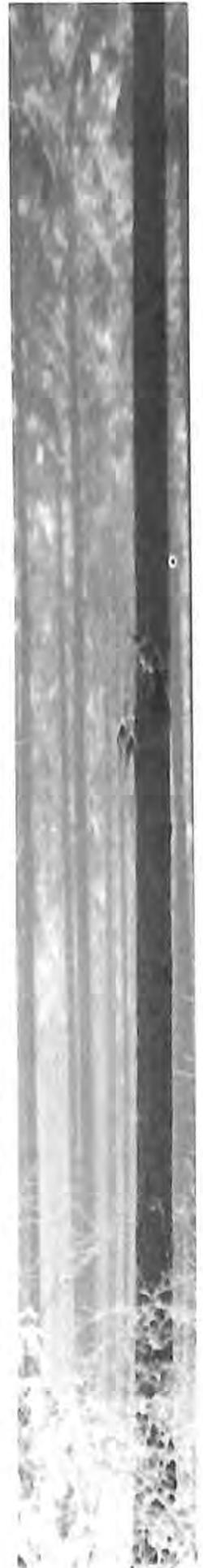
Ahora estoy por la labor de controlar aspectos del metraje largo, es decir, aquello que se refiere a la trama de la película y los actores y hasta que no lo domine un poco más estaré obsesionado con ello. Sin embargo, me pasa exactamente igual a lo que me ocurrió con *El cielo sube*, es una cuestión de aprendizaje y cuando te sientes más seguro, avanzas con el fin de retomar en algún momento aquellos aspectos que anteriormente se plantearon.

Los Festivales, tal y como están estructurados (Alcalá de Henares, Huesca, Cinema Jove), fagocitan esta historia del aprendiz de cineasta que algún día llegará a la cúpula etc... Esto es una realidad que coexiste con otra, la creativa, con la necesidad de contar cosas. Tampoco podemos llegar a un punto de acoso y derribo cuando algo es obvio: el cortometraje en líneas generales, puede servir para llegar a realizar un largo. Coexisten ambos aspectos pero a menudo se olvida esta segunda parte, es decir la creativa. Pienso que la crítica y los festivales también podrían proponer cierto debate respecto a esta cuestión, pero sin embargo no se hace.

La toma de conciencia con respecto al tiempo pasado es uno de los pilares para asentar lo que quería contar. Y este aspecto lo he encontrado en la literatura. En la literatura he encontrado cosas que en el cine no se dan de modo tan manifiesto como, por ejemplo, una mirada concreta del autor sobre el mundo. Este aspecto queda enlazado estrechamente con la idea que defiende de recuperación de la memoria histórica a través del cine. Esto no sólo es la memoria histórica, que para mí significa memoria colectiva y social, o llenar esa distancia entre generaciones que desconocen su historia común aunque no compartida, sino también es lo que en ese momento estás descubriendo.

Con *L'arbre de les cireres* descubrir la historia que hay detrás de cada personaje y qué piensa, no sólo sirve para recuperar esta memoria y reconstruir un pasado, digamos colectivo, si no que le sirve

al espectador que mira unas historias que están aconteciendo de forma simultánea a su presente, pero también a los propios actores. Por tanto, se trata de dos discursos que están en juego y crean a su vez una complejidad que a mí me sirve para estar contando historias en la actualidad. Por esta razón, últimamente me preocupa profundamente lo que representa la pausa en lo referente a la cuestión del tiempo en el cine. El/la espectador/a necesita reflexionar, y si tengo que tomarme dos minutos para realizar una panorámica, los tomaré, pues en ese momento el/la espectador/a está haciendo un trabajo mental para llegar a atar lazos e historias que acontecen en la película. Por lo tanto hay dos líneas de trabajo: la del espectador y la del actor que está recuperando una memoria de alguien que ha desaparecido, es decir, que puede existir una memoria emocional, histórica, memoria como pensamiento que recupera algo efímero o que se ha marchado. Me he dado cuenta de que estoy trabajando en esta línea, es decir, la que acontece a los actores y, simultáneamente, con la posición del espectador/a. Estoy creando en esta especie de abismo y no sé el tiempo que me llevará trabajar en estas dos direcciones. Para mí, es muy interesante dada la facilidad con la que consigo crear un discurso y una historia que, a priori, podría ser la historia del culebrón de turno de la nueva serie de televisión, pero que al plasmarlo de una forma cinematográfica se aleja del concepto de inmediatez y se apropia de un tiempo pausado que permite una reflexión constante, tanto para los personajes como para el/la espectador/a. Para mí es un abismo vertiginoso que te permite miles de posibilidades. Pues bien, una vez establecida esta guía se puede introducir diversas variantes entre las diferentes posibilidades y relacionarlas. Es por ello, que ahora estoy interesado en Rossellini, y en su día lo estuve con Renoir o Visconti. Es decir, estoy tomando diferentes referentes de estos y otros cineastas: como, por ejemplo, su manera de tratar las historias, y estoy percibiendo que existen muchos puntos análogos en relación a lo que planteo con el cine y, claro, me sirven como pauta de trabajo. Por ello, la figura de mi abuela y lo que ella representa responde a la misma línea de trabajo que estoy comentando. Esta persona ha vivido, y no va a escribir acerca de ello, tampoco nadie lo ha grabado o filmado, pero el cine, sin embargo, puede parar, fijar y plasmar esta realidad en un fotograma y crear a un mismo tiempo una sensación de alejamiento. Para mí éste es el poder del cine, el poder de evocación. Esta pausa, esta reflexión es vital, tal vez, como posición disidente a los tiempos actuales en los que el/la espectador/a está sometido/a a una serie de descargas de imágenes ante las que no se le permite concluir: en el cine el/la espectador/a es un sujeto pasivo. Y ésta no deja de ser una realidad terrible, aunque de forma moderada podría estar muy bien. Sin embargo, también son necesarios otro cine, otra música y otra literatura para la reflexión sobre lo que ocurre a tu alrededor.





En el cine de finales de los años noventa no encontramos un espacio para la reflexión. Esta pausa, para mí, es uno de los ejes vitales sobre los que estoy creando. Con *L'arbre de les cireres* la pausa se abre al mundo de la evocación. Los personajes son tratados con pudor y distanciamiento, no con "frialdad" como algún crítico cinematográfico de la escena española ha creído entender. Este distanciamiento ha permitido que los personajes se expresen abiertamente al contar sus historias. En el aprendizaje de escribir y trabajar con los actores, los personajes hablan, a su vez, de la mirada, de una forma de entender el cine. Sigo buscando un equilibrio y control sobre la estructura narrativa y la necesidad de dotar de una dimensión de "humanidad" a los personajes.

#### *L'Escampavies*

La posibilidad de crear un espacio, una historia en la que quizá el espectador no ve, no sabe qué hay allá pues todo está en fuera de campo, permite ir un tanto más allá hacia la creación de un personaje.

En cortometrajes como *La maglana* y *El zelador* los personajes apoyados por una voz en off configuran un espacio interior. En *L'Escampavies* me atreví a regresar a ese espacio y crearlo fuera de campo porque la idea embrionaria era la de que el padre estaba encerrado en una habitación y que esa habitación era el mar, y los faros de la moto eran los focos de la guardia civil de quienes él teme su represalia. Este aspecto queda plasmado en la ruptura enunciativa de la narradora y la presentación del guardacostas. Existe una parte documental y una parte de ficción, entre el fragmento del encuentro de ella y su tío y el de la conclusión. Este fue un intento de reventar todos los espacios, relacionar la ausencia de alguien con el espacio y las palabras, pero, además, con los elementos de economía de medios a los que siempre se alude.

*El cielo sube* se hizo en unas condiciones arriesgadas, éstas se podrían repetir y quizá alguien podría volver a hacerlo. Fue una historia de locura que partía de esa necesidad de hacer cine. Ahora me encuentro en una fase de sosiego y, por lo tanto, de abandono de ciertas cosas en el camino... En el trayecto que existe entre *El cielo sube* y *L'arbre de les cireres* creo que existe la voluntad (tal vez excesiva) de llegar a lo narrativo, debida a una evolución personal interior, a causa de esta obsesión acerca de la humanización de esos personajes, de hacerlos vivir en la pantalla y de las posibilidades que tienes de crear con estos elementos. Voy posicionándome y adquiriendo una cierta seguridad (que no es la que desearía totalmente), necesito un proceso pausado.

#### *És tard, El cielo sube*

En el terreno de la adaptación literaria la dicotomía entre buena y mala, fiel o no fidedigna no



existe, éste es un discurso estéril que intentan propulsarlo las editoriales y la crítica. Sin embargo, hay otros aspectos más interesantes, es decir, vamos a ver cómo afrontar esa historia, y si de lo que habla el texto es posible plasmarlo cinematográficamente. Quizá uno de los problemas que tiene el cine a la hora de adaptar cierto tipo de novelas es la inserción de ciertas estrategias narrativas en contacto con el/la espectador/a en su recepción.

Me he dado cuenta de que quedan historias por contar, aún así, cada película que planteo es diferente.

#### *L'arbre de les cireres*

Llegué a La Vall de Gallinera y lo primero que me sorprendió fue el paisaje. Pasé una larga temporada trabajando como camarero y, en un primer momento, escribiendo un relato inicial a modo de documental sobre este entorno. El documental se hacía inviable, sin embargo, tras este proceso y de forma natural, de este paisaje, surgieron los personajes, de hecho éste es el que coordina la aparición narrativa de los personajes y marca el texto.

El paso del tiempo en el medio rural y las tradiciones de esta tierra vienen dados por los personajes de Miquel y la abuela. La representación de la ciudad tiene, por su parte, un componente simbólico. Para unos personajes representa un deslumbramiento y para otros una huida. En este sentido, el personaje de Angel guía la percepción, una mirada caleidoscópica, hacia un paisaje y el paso del tiempo, él tiene contacto con el agua, el viento y conoce el árbol con un lenguaje propio.

Las once versiones del guión, una tras otra, fueron surgiendo de una manera natural y espontánea en relación a la incorporación de los personajes. Existía una base literaria que escribí a modo de relato, describiendo a unas gentes y sus costumbres. El paisaje, esbozado con caminos estaba relatado y lo que hice fue habitarlo. Así, en tanto que creas unos trece personajes, unos te llevan a otros.

Vi dos series de televisión: *Gent del barri*, que se desarrolla en un barrio del sur de Londres y que



era interesante en tanto que era capaz de hablar de mucha gente a un mismo tiempo de forma fluida y, además, pasaba de una forma sucesiva y aleatoria en algunos casos de unos a otros personajes.

También ví *Canción triste de Hill Street* que resulta interesante en algunos aspectos como, por ejemplo, cómo crear historias con unos y otros, por qué esos personajes piensan igual. Éste es un concepto que estoy trabajando y que consiste en que tú estás pensando qué cosas están haciendo los otros al mismo tiempo en que los otros actúan. Este aspecto, de una manera más popular y autóctona, es lo que define las teleseries de TV3 que sirven para crear imaginarios colectivos. Y, en cierto sentido, este aspecto es lo que hace diferir al *L'arbre de la cireres* de la narración de *Vidas cruzadas* de Robert Altman donde había una voluntad de provocar y forzar el azar, que las convierte en historias que, en definitiva, no son creíbles aunque lo pretendan.

Me interesa la fluidez de la narración y es esto lo que me fascina de *La regla del juego* de Renoir o *La terra trema* de Visconti que se desarrollan alrededor de un núcleo, en un lugar concreto, y no atomizándose.

También se podría hacer una serie, siempre lo he pensado, partiendo de *L'arbre de les cireres*, porque he creado un imaginario colectivo, y la gente cuando sale del cine puede reflexionar acerca de lo que les ocurrirá a los personajes.

Es un poco la voluntad de fijarnos en ciertos aspectos de la historia, como hemos creado una especie de memoria o historia colectiva, no hace falta ya mostrar constantemente lo que los personajes están haciendo, porque caerías en la reiteración y en el aburrimiento.

Y después está, enlazando con las historias que he ido descubriendo después, por ejemplo, Rossellini, la voluntad de la fragmentación, esa voluntad de coger retazos de la realidad. Josep Pla citaba a Stendhal y decía que hay que pasar un espejo por el camino, por lo tanto, la reflexión que yo hago del cine es esa, es decir, vemos, mostramos las

cosas, no las moralizamos, por un lado tenemos esa voluntad de fragmentación porque no tenemos la necesidad de contarlo todo, por otra parte esa voluntad de pasar el espejo por el camino, de las cosas tal como son, limpias, sin moralizarlas, y en todo caso con un cierto pudor a la hora de acercarnos, y también esa voluntad, que yo creo que también Rossellini lo contaba, que era a través de esa fragmentación sacar imágenes verdaderas, imágenes auténticas, o sacar la belleza a través de esos fragmentos. También está aquí la voluntad de alejarse de todo manierismo y de adentrarse en la parte narrativa, en la parte de los personajes.

A Rossellini le preguntan, ¿qué encuentras de excepcional en el cinematógrafo?, y él contesta: "A mí modo de ver la espera, es la espera la que nos hace vivir, es la espera la que nos encadena a la realidad, es la espera la que después de la preparación nos ofrece la vibración. Tomo, por ejemplo, el episodio de la fiesta Stromboli. Es un episodio que nace de la espera, que va creando en el espectador una cierta curiosidad por aquello que ve suceder, después tiene lugar la matanza. La espera es la fuerza de cualquier suceso de nuestra vida y también lo es del cine".

En otro momento dice: "Ningún filme, ninguna obra literaria aborda los temas concretos que preocupan a la humanidad actual, ya que no se ha encontrado un sentido dramático nuevo, por ello considero pensar, examinar otra vez cada cosa en sus orígenes, actuar en definitiva como el maestro de escuela elemental, que intenta explicar del modo más simple y lineal los grandes acontecimientos de la Naturaleza y de la Historia".

Y también: "Mostrar y demostrar: muestro las cosas, no las demuestro". Un punto esencial, ¿no? "Hago un trabajo de reconstrucción, ¿qué quiere decir demostrar? Significa mostrar las cosas, verlas desde un determinado punto de vista, para enseguida intentar crear emociones, convencer y abusar de los demás. Yo rechazo ese método. Si debe haber una emoción ésta ha de surgir de las cosas tal y como son."

Al hablar del espacio Angel Quintana dice: "El título de muchas de sus películas hace referencia a un espacio geográfico (Roma, ciudad abierta, Stromboli, India); la mayoría de los personajes que pueblan su cine establecen una especial relación con su entorno y en algunos casos se transforma casi en una prolongación del mismo. Su relación con el espacio no pretende seguir el parámetro del realismo decimonónico de las ciudades, sino que rompe las coordenadas desbarajustando los puntos de referencia montados, para dar mayor intensidad a los vínculos establecidos entre los personajes y el lugar".

Sobre la marcha te das cuenta que tú vas haciendo unas historias y que eres tú el que teorizas sobre esas historias y les vas dando una forma,





supongo que cada vez eres más consciente porque te va quedando un poso de todo, pero me pasa a menudo, vas haciendo historias y te llevan de una manera natural a cosas que después estás leyendo, y que ya han sido teorizadas y tú ni sabías. Yo creo que esto es importante, al menos, no me siento solo en ese aspecto. He llegado a esto de una manera natural, sin una ideología previa y eso me reafirma porque he llegado a través de la literatura.

Para mí, el sonido no tiene una función de ilustrar, sino al contrario, el sonido tiene una función narrativa, pues creas unas estructuras y estás explicando cosas a través de él, es decir, no pones el trueno para crear un efecto, digamos, espectacular, sino para crear justamente un efecto dramático, o un efecto simbólico, que represente una historia. Es muy importante, porque empezamos a trabajar lo que es una especie de fuera de campo de esas historias y que están en ese imaginario colectivo del espectador, y que se establece en la sala cuando se está viendo la película y que, por tanto, gracias a estos sonidos, ayudas a reforzar o a remarcar más los vínculos con los espectadores y los personajes, al meter a aquéllos en una determinada atmósfera. Yo voy a seguir trabajando en esa línea del sonido. Esto lo he reflexionado con Ricard Casals, que es el que hizo las mezclas de la película. Ricard es una persona con la que mantengo unos puntos de contacto muy próximos, siempre establecemos un diálogo crítico, él tiene una clara visión del cine, tanto americano como europeo, es una persona muy interesada por Bresson, por tanto hay muchos puntos de contacto, ¿no? Y hablábamos de eso, de que quizás con *L'arbre de les cireres* habíamos llegado ya a un tope de lo que el sonido representaba o hasta dónde se podía llegar con el sonido en ese sentido. Quizás hicimos los dos una especie de autoreflexión, de decir, en el próximo proyecto hay que cuidar un poco más ese concepto de las estructuras del sonido. El Dolby digital nos ha permitido trabajar de una manera monumental, si contara la complejidad de la banda sonora de *L'arbre de les cireres*, sería un galimatías y un rompecabezas absolutamente inacabable. Albert Manera, que es el que hizo toda la post-producción del sonido, puede dar fe de que era muy complejo, y claro yo quería meter muchos sonidos de aquí y de allá porque me contaban historias, porque me estaban dando sensaciones y, a veces, había para mí una cierta saturación, una cierta sofisticación de ese sonido. Es el peligro de trabajar con alta tecnología, con tecnologías muy avanzadas, que te permiten un abanico de posibilidades impresionantes y al final te acabas perdiendo más en el aspecto de la técnica, que en su función, que para mí es la narrativa. Quizá en la próxima película sí que hay una cierta voluntad de depurar, antes hablaba siempre de depurar las imágenes, de depurar el relato, pues ahora también, el sonido.



He intentado humanizar los personajes aunque creo que no he llegado a conseguirlo del todo. Renoir, Visconti, Rossellini tenían una manera de contar las historias, de explicar la realidad o ficcionarla de tal manera, que era muy limpia y compleja, pero a la vez muy honesta, y eso a mí siempre me ha llegado. Quizás una de las cosas que más me interesan del cine es esa visión, esa honestidad, esa limpieza, esa transparencia a la hora de acercarnos directamente a la vida real sin artificios, sin manierismo, y para mí, *Toni* (no puedo afirmarlo rotundamente, pero podía ser precursora del neorealismo), es una película que me sirvió de mucho, al ver cómo Renoir iba estructurando esos personajes, esas historias.

Un poco me pasó lo mismo con *La terra trema*, que sí tenía ese concepto documentalista, y ahí enlazaba muy bien con *L'arbre de les cireres*. Podía haberme decantado, eso hubiera sido quizás lo más correcto, hacia *Rocco e le suoi fratelli*, ya que ahí había una ficción, una narrativa más explícita, Visconti profundizaba en los personajes de una manera clara y limpia, pero claro, ¿con qué herramientas contaba para llegar a esas latitudes? Niguna, es decir, antes de hacer una escalada libre y pegarme un castañazo del copón, pues, mejor olvidarlo y tomar otro camino quizá más plano pero que al menos te permite afianzarte un poco sobre el terreno y adquieres así seguridad.

Voy buscando humanizar los personajes, hacerlos que vivan, que tengan historias, que sientan, para mostrar limpiamente una realidad. La Filmoteca de Barcelona, tardíamente, ha pasado el ciclo de Bresson al completo y, bueno, repesqué la que no había visto, que era *Lancelot du Lac*, y la verdad es que tengo que confesar que esa poética me dejó una cierta sensación de frío, todas esas historias, que a mí me habían realmente aplastado en la sala de cine cuando estaba en París, y que ahora me hizo preguntarme ¿qué está pasando aquí? Yo no sé si estoy medio obsesionado con Renoir, Rossellini, Visconti y entonces me molestó.



Me fui a Francia y vi unas películas de Bill Douglas, me quedé impresionado, para mí fue decir, pero si yo hago esto, es mi cine, en mis próximas obras los actores hablarán como en estas películas, que este hombre hizo en el 78. Yo creo que voy a ir a Antonio Chavarrias y le diré: "Mira, Antonio, mira todas las películas de Bill Douglas, porque yo voy a hacer eso. Lo que ocurrió entonces es que me reconcilié con *Lancelot du Lac* y con la visión de Bresson sobre las historias, que por su parte es tan interesante, de no mostrar todo el lado de las cosas, mostrar sin márgenes, dar espacio al espectador. El cine es una reflexión y hace que el espectador enlace con la película y unas emociones, por tanto no es pasivo, sino que es activo, y Bill Douglas era capaz de reconciliar y de coger toda esa parte de Bresson, de esa austeridad, de esa pureza, pureza dogmática, me refiero de síntesis, la síntesis de las historias y ponerlo en su experiencia personal. Me vi dentro de diez años, si he evolucionado y aprendido algo más de cómo estructurar mi discurso, entonces posiblemente llegue al cine de Bill Douglas que enlaza perfectamente con Rossellini, enlaza perfectamente con Visconti, y a la vez con Bresson, es como una especie de síntesis. Todo esto también enlaza con otro cineasta que empezó siendo actor en la *Nouvelle Vague* y ahora hace poco pasaron una integral suya en la Filmoteca de Barcelona: Gérard Blain. Este hombre decía lo mismo, que había seguido, en algunos aspectos, los pasos de Bresson. Vi *El rebelde*, y me quedé impresionado por el discurso político que hace, porque esa película no deja títere con cabeza, pero es que, aparte, la manera de los actores de comportarse, parece que sea la de *El diablo, probablemente* de Bresson. Douglas y Blain son cineastas de ahora, que me reafirman en mi forma de entender el cine.

*L'arbre de les cireres* ha marcado un punto y aparte, en lo que puede ser un tipo de cine que a lo mejor aquí no es costumbre llamarlo cine independiente. Es importante definir lo que es cine independiente, ya que existe el cine independiente americano, o todo lo que fue la *Nouvelle Vague* o el *Free-*

*cinema*, o lo que diferentes cinematografías en épocas concretas hicieron, también todo esto puede ser cine independiente.

Si en la ciudad de Madrid, se hacen sesenta películas de ficción al año, diez de las cuales son taquillazos, bombazos, tengo la sensación como cineasta, como realizador, que se está creando una corriente de necesidad perentoria de decir, o haces taquilla o no haces nada, o todo o nada, y nos encontramos en ciudades como Barcelona donde la industria o esa estructuración de la industria está un poco más depauperada, es decir, la vertebración ha quedado como cortada y por tanto, no ha podido arraigar ni ramificarse. Dentro de un tiempo, en veinte años, a lo mejor alguien con perspectiva lo podrá plasmar, yo ahora hago este análisis y no soy capaz de ver más allá porque tengo demasiada maleza y no puedo ver el bosque en general.

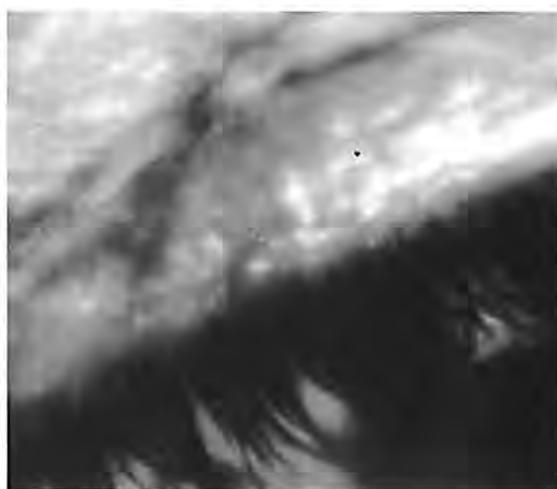
Para seguir con esta historia, yo creo que en Barcelona hay cuatro o cinco "francotiradores", ¿por qué? Porque no hay industria, y eso a la vez es positivo y es negativo. Yo entiendo perfectamente la posición de la Asociación de Productores de Barcelona, por ejemplo, que están preocupados porque tienen miedo de que exista este tipo de cine, un tipo de cine, llámese de autor, llámese cine independiente. Pero ahora se dan cuenta de que pueden luchar o pueden adquirir un cierto prestigio con este tipo de cine como coartada cultural. Como coartada cultural puedes meterle el producto a una cierta clase social o política, y a la vez a las televisiones, por eso esa frase tan tónica de que un cineasta para Europa siempre será la mala conciencia, ese jarrón que tienes guardado y que de vez en cuando tienes que sacar porque viene el vecino y entonces le puedes contar esa historia de que somos europeos, y después lo olvidas en el armario. En Barcelona estamos en un camino que no sé si los productores se atreven a dar el paso. El otro día asistí a unas conversaciones en las que se comentaba que lo que tienen que hacer las vías oficiales es decidir, pagar dinero. Es verdad que las televisiones y todos los imperialistas americanos y prepotentes nos copan las páginas de los periódicos con información, o también los *mass-media* en televisión española hacen lo mismo, entonces, ¿por qué el cine independiente no hace esto también? Yo creo que Antonio Chavarrias lo supo hacer dentro de sus posibilidades, supo coger los hilos y manejarlos en su justa medida, invirtió dinero en la publicidad y eso hizo que la película en Valencia y en Barcelona funcionara muy bien, claro, imagínate que en vez de darle seis millones de publicidad le dieras doce, pues es el doble de público. Eso es importantísimo, a veces, incluso más que la propia financiación del producto, pero esto se suele olvidar. Aquí enlazamos con lo que hablábamos antes del punto y aparte que para mí ha marcado *L'arbre de les cireres*, y es que por primera vez se hace una película en Barcelona que va exclusivamente dirigida al mercado de versión original. Qué significa, que se estrena en el cine Verdi de Barcelona, o en los





Albatros de Valencia, o se estrena en los Ideal de Madrid, y en otros cines del Estado español, en los cuales sólo pasan cine de versión original. Y ese cine de versión original viene de Europa, viene de África, o de la Europa del Este. Y esto es importante porque por primera vez consigues meter un producto y no se lo califica como producto español o catalán o lingüísticamente hablando de una manera u otra, sino como un producto de calidad de un sitio determinado. Y eso para mí es importantísimo. Es un paso de gigante que personalmente, y supongo que Antonio también debe considerarlo una puerta que se ha abierto. Por primera vez en mi vida me planteo que estoy en un mercado pequeño, que es lo que hablaba Godard de los años setenta cuando decía que él hacía películas para que el distribuidor se pudiera comprar un coche y un abrigo de pieles para la mujer. En fin, eran esas *boutades* que decía Godard, pero en el fondo había un cierto punto de verdad y de coherencia, es el negocio y por lo tanto ese negocio resulta que ha funcionado.

*L'arbre de les cireres*, seguramente, para mucha gente ha marcado un punto y aparte, no porque no existieran ideas antes, seguramente hay cientos de personas que han pensado productos semejantes, pero no los conocemos, porque estamos en un mundo en que si no demuestras no vales, desgraciadamente es así. *L'arbre de les cireres* ha tenido que demostrar que hay un pequeño mercado, y eso para mí es importante. No sólo por lo que significa para la propia película, ya que es una dinámica que se va moviendo, sino porque estoy preparando mi tercer largometraje y eso es insólito. También sabemos que se puede ir a *fer la ma*, y el rodaje cortarse por mil razones, y hay que estar preparado para eso. Pero yo creo que estamos en un momento, volviendo a lo que contábamos antes, que hay que preguntarse, ¿por qué no en el Estado español puede haber un cine minoritario, que es un negocio, un mercado pequeño que forma parte de ese abanico más grande que es la industria del cine? Tienes los taquillazos y los bombazos que mayoritariamente se hacen en Madrid, se podrían hacer en otros sitios, pero ahí se han afianzado más, y por otro extremo vas bajando, vas bajando y antes de llegar al último extremo tienes *L'arbre de les cireres*. Claro, más bajo aún, gracias a *L'arbre de les cireres*, o gracias a otros productos, o incluso a los taquillazos y bombazos, existe *El cielo sube*, existe *Tren de sombras*, y si vamos bajando hay gente haciendo cosas en vídeo muy interesantes. Claro eso es impresionante, para mí es muy importante, no sé, es como si vieras el gráfico este y hubieras ganado una cuota más de terreno, tiras, tiras, y vas abriendo posibilidades. A nivel empresarial supongo que a cierto productor le puede interesar, no porque se vayan a enriquecer, sino porque si este productor es capaz de combinar este tipo de productos más masivos con otros, no se va a hacer de oro, pero no pierde tanto dinero si



la película tiene la suerte de que funcione. Soy sincero, yo no sabía que con *L'arbre de les cireres* iba a pasar lo que ha pasado. Quién iba a predecir esto, era imposible. Uno no tiene la capacidad casi en plan *yuppie* de decir que esta película va a ser un bombazo, es imposible. Ni con las películas taquilleras lo sabrían, es una cosa que forma parte del azar. Ha funcionado y yo estoy muy contento de esta historia.

El retorno a los orígenes no lo veo tanto en la idea del cinematógrafo sino en la idea de la literatura y en función de la memoria histórica, es decir, de lo que decía Pla, que es una especie de maquinación o de combate contra el paso del tiempo. El paso inexorable del tiempo que lo destruye todo. A través de esa mirada, con el cine, uno puede coger, fijar esa realidad, crear una sensación y una evocación monumental, retomar todas las historias del pasado. Personalmente, creo que voy más en esa línea, aunque esté de acuerdo con esas declaraciones que enlazan con Rossellini, con lo de llegar a esa especie de limpieza, de desnudarse de todo efectismo y quizá buscar esa especie de inocencia cinematográfica, aunque yo lo diría más de la mirada, para mí es una mirada más ingenua. Es interesante todo lo que sea ese despojamiento de la artificiosidad y del manierismo. Que se quiera remarcar explícitamente sobre unos orígenes del cinematógrafo y retomar esa especie de ingenuidad de entonces... en fin, yo me voy más por la vertiente de la memoria histórica, de reconstrucción de las cosas, es decir, no me quedo sólo en el hecho técnico o de mirada de filmar las cosas, sino que filmo el pasado, lo reconstruyo.

Para mí es tomar una posición frente a las historias, un posicionarme delante de las cosas que pasan, intentar tomar esa postura que decía Pla cuando citaba a Stendhal, de pasar el espejo por el camino, si realmente no moralizas, no desvirtúas las cosas de una manera retorcida. Al contrario, ser limpio. Cada vez que me preguntan qué es el cine... El cine es, por ejemplo, las películas de Bill Douglas, o las películas que vemos de Burkina Faso, o las películas que vemos de Irán, quizás digan cosas tan



simples como esa mujer que se va a buscar el cántaro a la fuente, y tú lo filmas tal cual, con sus problemas. Sabes que estamos de vuelta de todo y que un poco en Occidente estamos aburridos de muchas historias y necesitamos ir a los ámbitos donde el desarrollismo no ha evolucionado y, por lo tanto, nos vamos a países depauperados, nos vamos al campo, nos vamos a sitios donde todo, quizás, se hace por primera vez. Es una idea que tenía mucha gente que estuvo en "actividad" durante la Transición o antes, en el franquismo, gente que se dió cuenta que cuando intentaron arreglar las cosas ya no había manera, y se replegaron, unos en el interior de las casas y los otros en el campo. Los que se replegaron en el campo creo que tuvieron la idea de que era posible transformar las cosas otra vez, porque allí están en estado primigenio y entonces puedes concebir historias, pensamientos. Y un poco el cine es eso. Vivimos un momento de saturación de los medios, de historias, del puñetero manierismo, y creo que toca un poco más de humildad, un poco más de sinceridad, por decirlo así, para irse a otros lugares, y de una manera transparente y limpia intentar retomar las cosas tal y como son en sus orígenes. En el fondo para mí eso es *L'arbre de les cireres*, porque habla de todos nosotros, de las pequeñas miserias, de las alegrías, de las historias, quizá el espectador no se sienta completamente identificado, pero en el fondo hay muchas cosas que sentimos muy cercanas, y que posiblemente hay gente que las ha vivido y creo que el cine tiene para mí esa función ética, de poder reflejar esa realidad, reflejarla a través de la ficción, evidentemente, de una manera limpia y honesta, sin artificios. Y un poco es todo esto. Por eso las preguntas que hacías antes sobre la vuelta a los orígenes son interesantes, pero si te fijas, en todos los ámbitos y los estratos hay una coincidencia, yo recuerdo lo mismo en los años setenta o los locos ochenta aquí, o los sesenta fuera del Estado español, porque también la gente estaba saturada.

De niño nos fuimos a vivir a una comuna, esto era en los años ochenta pero también pasó en los sesenta y en los setenta, era un volver a los orígenes

y poder manipular por primera vez tú las cosas de una manera limpia, porque aquí ya estaba todo transformado. Quizás ahora pasa eso, hay mucha gente que está volviendo a unos ciertos orígenes, que yo creo que pueden encontrarse perfectamente en la ciudad, no hace falta marchar al campo. Y en el cine o en la literatura, en muchas de las artes, lo que estamos haciendo a finales del s. XX es volver a los orígenes, volver a repetir las cosas que quizás ya las habíamos olvidado y que eran muy sencillas, todas esas cosas simples que sin ir más lejos ya estaban en Rossellini o en Eustache.

Yo creo que para mí el cine es todo, pero sobre todo, es una posición ética, un mirar las cosas. Hace poco me preguntaba un espectador de *L'arbre de les cireres*: "bueno, ¿pero si tú tuvieras mil millones de pesetas qué harías?". Yo decía, bueno, es que a mí el dinero me da igual, a mí lo que me interesa es tener algo interesante que contar y cual es mi posición frente a las cosas, a mí lo que me interesa del cine es su mirada de la realidad y si lo ha hecho con mil millones o lo ha hecho con dos millones, eso es secundario, porque yo para empezar no tengo ni que enterarme, es decir, si el dinero ha incidido en el producto final para mí es secundario, porque a lo mejor con dos millones haces una buena película o la haces mala, o con mil haces una buena película o la haces mala, eso qué más dá, lo importante, como persona que hago cine, lo que me interesa es lo que yo puedo contar, o sea, mi visión de las historias y no plantearse qué utilidad tiene, la verdad es que entonces me aburre un poco, si tú no cuentas qué piensas de la vida, qué piensas de las cosas, para mí no tiene mucho sentido, entonces es el cine-espectáculo. Tampoco hay que tener una visión apocalíptica, como hay gente que dice que la televisión y el cine americano anula los cerebros. Creo que no, porque a todos nos gusta y todos hemos visto de todo, y no pasa nada, pero hay que saber diferenciar, creo que las personas tenemos esa capacidad de decir, pues ahora me apetece aniquilarme mentalmente y estar en encefalograma plano delante de la tele, o ahora me apetece tener un poco más de reflexión. Yo creo que podemos respirar siempre que nos dejen escoger, mientras tengamos la capacidad de escoger como espectadores para ver según qué tipo de cine y la capacidad para producir un tipo de películas. Son los tiempos que corren, pero yo sé que posiblemente hay gente, otras personas que son la minoría, pero que son la diversidad, y que forman parte de ese colectivo humano que estamos todos, que van por otro camino. Que nos dejen escoger y ya está.

Hay un aspecto que es importantísimo, porque después de *L'arbre de les cireres* está la inmediatez, es decir, hacer una película inmediatamente, y lo hemos de aceptar porque el mercado es de esa manera. Dentro de las posibilidades de cada cineasta, yo creo que está el saber encontrar un equilibrio, entre decir qué voy a hacer con mis películas, o sea, voy a contar cualquier cosa, voy a seguir con mi





escala de aprendizaje, o no, lo tiro todo por la ventana y hago un producto que se justifica por el hecho de hacer otra película. Uno de los peligros que tenemos las personas que hacemos cine es eso, estamos condicionados por esa inmediatez, por esa manía del mercado de decir, o haces una película ahora o no existes, y eso es muy peligroso. Lo que me planteo es sinceramente decir "no", he puesto un freno, y con Antonio Chavarrias incluso lo he hablado, porque si hacemos cine es porque realmente nos gusta, y si no, doy clases o hago publicidad u otras cosas, que te permiten sobrevivir y este es uno de los problemas con los que nos encontramos, que lo genera el propio mercado, y que se encuentra los cineastas: el problema de la inmediatez.

Y ahí se entiende muchas veces cómo autores que al principio te habían deslumbrado, en un momento dado, tienen unas bajadas en picado, hay unas decepciones tremendas, y no entiendes como determinados cineastas han llegado a caer en esa rueda. Entiendo que hay gente, y a mí me pasa, que a lo mejor no tengo nada que contar, entonces, ¿por qué tengo que contarlo? A lo mejor ahora me he exprimido el cerebro para cinco años más, porque mi cerebro no da para más, es decir, para qué tengo que justificarme y hacer otra película, pues prefiero estar cinco años sin hacer una película tranquilamente, me buscaré la vida de otra manera, y si me es imposible arrancar una película en cinco años, pues no pasa nada, aquí nadie se ha muerto por eso. Aunque considere que para mí el cine es importantísimo y si no hago cine creo que me volvería loco, necesito contar y expresar historias, pero sí que hay que ir con mucha prudencia de no caer en el aspecto vertiginoso del mercado que te absorbe sin darte cuenta, y en un momento dado te ves en casa, estresado por el trabajo.

Estoy haciendo las cosas porque creo en ellas, porque es mi vida, pero hay que plantearse el precio que hay que pagar, y si realmente puedes combinar otros trabajos diferentes, es decir, hacer cine, dar clases o trabajar en publicidad, todo tiene su vertiente positiva. La publicidad aunque *a priori* parezca una frivolidad, o haya gente que le parezca horrible, te permite trabajar con unos medios y con unos presupuestos que en el cine jamás lo harás, quizás es una manera de hacer historias en ese aspecto. Igual cuando trabajas dando clases, a veces te saturas, pero si terminas conectando con cinco o seis alumnos de una clase de veinte a los que les gusta tu trabajo, tus ideas, pues es gente nueva que va saliendo y eso es muy importante.

Es como una hipoteca, cuando tienes que pagar una hipoteca o la hipoteca de la hipoteca, y utilizas la visa, ya la has cagado. Es decir, si te mueres de hambre, no tienes más cojones que hacerlo, pues lo haces y nada más, por hacer una película alimenticia no pasa nada, es decir, nadie se ha muerto por eso, pero sí se puede, y yo tengo ahora la suerte de poder escoger, me quedo aquí.

Marzo de 1999.

Declaraciones recogidas por Jesús Rodrigo, a partir de un cuestionario elaborado por él mismo, María José Ferris y Txomin Ansola.