

UN CONVERSACIÓN  
CON PAUL SCHRADER

1. Kevin Jackson, «Introduction», en Paul Schrader, *Schrader on Schrader & Other Writings* (Londres, Faber & Faber, 1990), pp. ix-xix, xiii. Para la contextualización de esta entrevista resulta de especial interés el segundo capítulo del libro («The Critic: L.A. Free Press to Transcendental Style»), pp. 16-32.

2. Paul Schrader, citado en Kevin Jackson, *Schrader on Schrader & Other Writings*, p. xiv.

3. Paul Schrader, «Lost & Found» (*Film Comment*, septiembre/octubre 2000), pp. 20-21. Recientemente, Schrader ha señalado al respecto: «Todavía pienso como un crítico, y todavía analizo películas como un crítico. No obstante, no hago crítica porque creo que no es posible hacerla a la vez que haces películas. (...) A menudo he sentido

En su introducción al libro de conversaciones *Schrader on Schrader*, Kevin Jackson afirma que, de no haber tomado la decisión de abandonar repentinamente el mundo de la crítica, Paul Schrader (Grand Rapids, Michigan, 1946) se habría convertido en uno de los principales estudiosos de cine norteamericanos<sup>1</sup>. Esta conjetura, al igual que muchos otros enunciados sobre la obra de Schrader, plantea un debate problemático. Y no sólo lo hace por su carácter hipotético. En realidad, cualquier análisis del trabajo crítico y cinematográfico de este cineasta está obligado a enfrentarse a acusadas contradicciones. Al investigador que pretenda explicar una tesis cerrada a propósito de su obra le resultará extremadamente difícil llegar a una conclusión estable, porque Schrader es, ante todo, un director en constante transformación. El único estudio posible que se librase de sus vaivenes y cambios de dirección sería precisamente aquél que analizase su obra como paradigma de la contradicción.

El propio Kevin Jackson debió de ser consciente de esto cuando, inmediatamente después, se acordó de citar unas palabras que Schrader había pronunciado en 1976 con respecto a la crítica cinematográfica estadounidense: «La gran tradición de la crítica de cine norteamericana tiene personalidad propia: Manny Farber, [Andrew] Sarris, Parker Tyler, Pauline [Kael]... La tradición académica de Agee, Ferguson y Warshow es una pesadez»<sup>2</sup>. ¿Cómo se puede entender esta declaración después de haber comprobado que Schrader, en su labor crítica, se opuso fuertemente a la tradición personalista de Andrew Sarris y se esforzó por introducir la tarea popular de la crítica periodística de cine dentro del serio ámbito académico? ¿En qué tradición se hubiese colocado él de no haber abandonado el mundo de la crítica cinematográfica? ¿Tiene algo que ver, pongamos por caso, su ensayo sobre cine negro «Notes on Film Noir» con el modo de hacer crítica de Kael o de Warshow?

La conjetura, como hemos dicho, es problemática; y tanto más si afirmamos que Schrader no ha abandonado la tarea crítica del todo. Sólo en los últimos tres meses, ha asistido a un debate público sobre la violencia en el cine contemporáneo celebrada en el Lincoln Center de Nueva York, ha dado una breve charla sobre diseño de producción a propósito de la proyección de su largometraje *American Gigolo* (1979) dentro del programa de la exposición «Giorgio Armani» que ha organizado el Museo Guggenheim de Nueva York, y ha publicado un análisis sobre *Seven Men From Now* (1956) de Budd Boetticher desde la perspectiva del estilo trascendental<sup>3</sup>.



Paul Schrader.

la tentación de volver a la crítica, pero sé que no puedo. Tengo opiniones muy duras sobre gente con la que he trabajado y gente de la que conozco su trabajo, pero es mejor que me las guardes», citado en Michael Bliss, «Affliction and Forgiveness. An Interview with Paul Schrader» (*Film Quarterly*, volumen 54, número 1, otoño 2000), p. 4.

4. En *Schrader on Schrader & Other Writings* se recogen algunos de los artículos más relevantes de Schrader durante ese período: «Pickpocket (I, II)» (*L.A. Free Press*, 25 de abril y 2 de mayo de 1969), «Easy Riders» (*L.A. Free Press*, 25 de julio de 1969), «Sam Peckinpah Going to Mexico» (*Cinema*, volumen 5, número 3, 1970), «Poetry of Ideas: The Films of Charles Eames» (*Film Quarterly*, primavera de 1970), «Budd Boetticher: A Case Study in Criticism» (*Cinema*, volumen 6, número 2, 1971), «Roberto Rossellini: The Rise of Louis XIV» (*Cinema*, volumen 6, número 3, 1971), y «Notes on Film Noir» (*Film Comment*, volumen 8, número 1, primavera de 1972).

5. La traducción española es Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer* (Madrid, Ediciones JC, 1999).

6. Breixo Viejo, «Prólogo a la edición en castellano», en Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine: Ozu, Bresson, Dreyer*, pp. 11-20.

7. Breixo Viejo, «Prólogo a la edición en castellano», p. 15.

8. Ángel Quintana, «El estilo trascendental ante el espejo», en Carlos Losilla y José A. Hurtado (coords.), *Paul Schrader: El tormento y el éxtasis* (Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Festival Internacional de Cine de Gijón, 1995), p. 18. En el prólogo a nuestra traducción de *El estilo trascendental en el cine* también seguimos esta tendencia.

Una posible respuesta a las preguntas que acabamos de formular sería la de afirmar que, en realidad, la crítica desarrollada por Paul Schrader entre 1968 y 1972 abrió una tercera tradición que, desafortunadamente, no ha tenido continuadores. Schrader practicó un modo rígoroso de escribir sobre el cine que no se perdía en los recovecos de las notas a pie de página; pretendió entender estéticas cinematográficas nada populares de una manera no elitista; y aplicó una terminología filosófica a unos estudios que todavía no habían alcanzado el *status* de disciplina académica. Al leer algunos de los artículos que escribió durante aquella época para publicaciones como *L.A. Free Press*, *Cinema*, *Film Comment*, y *Film Quarterly*<sup>4</sup>, se puede observar cómo Schrader combina estas características de forma ágil, configurando una técnica analítica que iría perfeccionando hasta la redacción de su célebre ensayo *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, publicado por University of California Press en 1972<sup>5</sup>.

Como hemos señalado en otra ocasión<sup>6</sup>, tanto en este libro como en ciertos artículos anteriores (los centrados en Budd Boetticher o Charles Eames), el Schrader crítico optó por valorar obras cinematográficas en las que no abundaba la tensión narrativa ni la intensidad de las emociones, y lo hizo de tal modo que su propia interpretación acabó adquiriendo la cualidad básica de dicha tradición filmica: la austeridad de los medios narrativos. Aquí, más que en sus largometrajes, se encuentra la marcada medida calvinista que tanto se han empeñado en descubrir los críticos que han analizado sus películas. Frente a su trabajo como guionista y realizador, en el que siempre ha buscado la identificación del espectador con su protagonista a través de una puesta en escena enormemente estilizada, su trabajo como crítico parece haberse centrado en «esa tradición de la que Ozu y Bresson forman parte y que niega el principio cinematográfico fundamental de la

empatía: la tradición del estilo trascendental»<sup>7</sup>.

Esta atracción simultánea por dos tradiciones filmicas tan distintas ha provocado, entre los seguidores de la obra de Schrader, una tendencia a buscar en su obra como director elementos presentes en su obra como crítico. Ángel Quintana, por ejemplo, ha señalado que, «a partir del momento en que Schrader abandonó los enunciados teóricos para lanzarse a la práctica filmica, su gran dilema fue cómo plantear una búsqueda de la trascendencia en un universo en que la imagen-movimiento ha empezado a remitir a otras imágenes-movimiento»<sup>8</sup>. Schrader cree que esta dualidad se refleja en su labor crítica, pero no en su cine<sup>9</sup>; en esta entrevista parece haber intentado poner punto y final a dicha tendencia con una rotunda respuesta: «Sólo sé hacer películas corrientes».

Paul Schrader dejó el ámbito del estudio del cine porque, a su entender, se asimilaba demasiado al ejercicio del forense; la labor de dirección, en cambio, le pareció una tarea creativa, embrionaria, más próxima al nacimiento que a la muerte. La decisión de ser director ya había sido anunciada en la introducción a *El estilo trascendental en el cine*, en donde escribió: «La crítica del arte trascendental es un proceso de autodestrucción. Lucha constantemente con una contradicción: la representación de lo inefable»<sup>10</sup>. Pero dicho abandono de la crítica también se produjo a causa de lo que podríamos llamar un «proceso personal de secularización»: en su enfrentamiento contra la rígida educación de su infancia, la renuncia total del Calvinismo no se podría dar sin una última huida de la palabra. Como Roy Anker ha señalado: «Su tradición buscaba la abstracción en las palabras (*the Word*), pero él decidió optar por la luz (*the Light*) que animaba e iluminaba la narración visual, y que además le permitió introducirse en los rincones más oscuros de la vida cotidiana»<sup>11</sup>.

9. Schrader comentó en una ocasión: «[Mi gusto por las películas] se divide claramente en dos. Por una parte, los directores orientados hacia la comunidad, que piensan en términos de relaciones iconográficas

bidimensionales con una masa: Dreyer, Bresson, Ozu, Rossellini, Boetticher, Michael Snow, Frampton, Gehr. (...) Luego está el otro lado por el que me siento atraído: la locura, la pura idiosincrasia, las películas completamente antisociales.

*El beso mortal*, en la que sólo se trata del azar, la cólera y la violencia, *Rocky Horror Picture Show*, Buñuel, Peckinpah. Todos aquellos que dicen: «Todo el mundo está equivocado, sólo yo tengo razón, sólo yo existo, mi realidad es trascendente». Mis gustos llegaron justo a los bordes del cuenco», «Taxi Driver. Entrevista con Paul Schrader», en

*Conversaciones con Martin Scorsese* (Madrid, Plot Ediciones, 1987), pp. 25-35, 34; se trata de una traducción de la entrevista de Richard Thompson publicada en *Film Comment* en el número de marzo/abril de 1976.

10. Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine*, p. 28.

11. Roy Anker, «Deliver Us From Evil» (*Books & Culture*, julio/agosto de 1999).

12. Rainer Werner Fassbinder entrevistado por Boze Hadleigh en *Conversaciones secretas* (Barcelona, Ultramar Editores, 1988), p. 106.

13. Paul Schrader, «Robert Bresson, Possibly» (*Film Comment* 13, no. 5, 1977). La conversación, realizada originalmente el 17 de mayo de 1976, ha sido reproducida recientemente en el monográfico editado por James Quandt *Robert*

Frente a aquellos que han señalado que Schrader todavía no ha logrado como director lo que logró como crítico, habría que indicar aquí que, en su caso, el paso a la dirección no debería entenderse como un salto ambicioso a un terreno desconocido; el cineasta alemán Rainer Werner Fassbinder señalaba que el verdadero crítico, cuando alcanzaba una madurez total, acababa siempre haciendo cine, entre otras cosas porque tomaba consciencia de que el crítico sólo «es como un eunuco; puede observar y criticar, pero carece del equipamiento para hacerlo»<sup>12</sup>. Schrader ha querido hacerlo, y en su intento ha producido dos de los mejores títulos del cine norteamericano de los noventa: *Light Sleeper* (*Posibilidad de escape*, 1991) y *Affliction* (*Aflicción*, 1997).

Paul Schrader tuvo la amabilidad de conceder esta entrevista en su oficina de Times Square el pasado 8 de diciembre. Durante esa semana y la siguiente trabajó en el guión de la última película de Phillip Noyce. Actualmente prepara su próximo largometraje, *The Walker*, que será la cuarta parte de la tetralogía formada por *Taxi Driver* (1975), *American Gigolo* y *Light Sleeper*. En sus respuestas, como antaño en sus críticas, fue comedido y austero. El lector decidirá si creer o no en la afirmación de que las suyas son «películas corrientes».

### ¿Cómo ve *El estilo trascendental en el cine* veintiocho años después de su publicación original?

El libro sobrevive. Por mi parte, me alegro de haberlo escrito. Si no lo hubiese escrito en aquel momento, nunca lo habría hecho. Tenía la impresión de que era demasiado joven para escribir el texto, pero sabía que si no lo hacía entonces no lo haría nunca, porque nunca tendría otra ocasión como aquella de poder dedicar dos años de mi vida a un libro por el que no me iban a pagar. Sé que más adelante ya no habría tenido toda aquella información en la cabeza.

Me alegro de haberlo escrito, y creo que todavía sobrevive.

### ¿Cambiaron sus ideas sobre el cine de Robert Bresson después de la entrevista que le hizo en 1976?<sup>13</sup>

No, no cambiaron.

En la introducción del libro usted escribió: «Estamos interesados en estos directores en la medida en que revelan el estilo trascendental»<sup>14</sup>. Se trataba de un claro enfrentamiento a la «teoría de autor».

Sí, claro, atentaba contra los presupuestos de la teoría de autor. Sin embargo, la idea principal que se violaba era la noción de «realismo psicológico», que es una de las formas básicas de narración, y que juega con la posibilidad de identificación o rechazo con los personajes. Cuando intentas ir en contra del «realismo psicológico» en el cine, todo se vuelve muy complicado, y por eso el estilo trascendental es tan poco común.

Hay un pasaje en el que le dice al lector que, si quiere trascender la realidad junto al texto cinematográfico, entonces ha de tener fe. Para mí el libro es muy empírico, pero llegado este momento abandona la lógica de la experiencia concreta...

No recuerdo ese pasaje... ¿Qué es lo que dije?

Dijo que en el momento de la estasis, el fin último del estilo trascendental, el espectador tiene que tener fe porque si no...

Sí, sí... Pero no quise decirlo con afán sectario.

Cuando entrevistó a Aleksandr Sokurov, señaló que, con sus películas y con las de Abbas Kiarostami, el estilo trascendental seguía vivo<sup>15</sup>.

Sí, creo que en ambos puedes encontrar elementos del estilo trascendental. En Aleksandr Sokurov los encuentro todavía más que en Andrey Tarkovsky.

Bresson (Toronto, Cinematèque Ontario, 1998), pp. 485-497. A lo largo de la entrevista, Robert Bresson se muestra reacio a aceptar las hipótesis de Schrader a propósito de sus películas en relación con la tradición del estilo trascendental. En la entrada a la entrevista, Schrader comenta: «Sus respuestas no estaban en sintonía con mis preguntas, ni mis preguntas con sus respuestas. Parecía que cada idea luchaba por confirmarse en medio de una niebla de malentendidos. Esta distancia se produjo quizá por la naturaleza peculiar de un primer encuentro, o quizá fue el resultado de las diferencias de edad, cultura y lengua. Aunque lo más probable es que se debiese a que Bresson no puede (o no quiere) entender por qué lo respeto, del mismo modo que yo no puedo (o no quiero) aceptar la interpretación que él hace de sus películas».

14. Paul Schrader, *El estilo trascendental en el cine*, p. 34.

15. Paul Schrader, «The History of an Artist's Soul Is a Very Sad History: Aleksandr Sokurov interviewed by Paul Schrader» (*Film Comment*, noviembre/diciembre, 1997), p. 20.

16. Andrey Tarkovsky, *Sculpting in Time. Reflections on the Cinema* (Austin, University of Texas Press, 1996), p. 18.

Pero al ver las últimas secuencias de *Mat I syn* (*Madre e hijo*, 1997) de Sokurov tengo la impresión de que, como ocurre al final de *Teorema* (1968) de Pasolini o de *L'Argent* (*El dinero*, 1983) de Bresson, la estasis no expresa lo Trascendente, sino un vacío existencial absoluto.

Es una idea interesante. Porque es posible que, llegado cierto momento, no exista esa diferencia que haces entre la comprensión de la plenitud del universo y la comprensión del vacío del universo. En el instante en que entras en un tipo de conciencia cósmica, no sé si ambas cosas son diferentes.

¿Es posible expresar lo Trascendente a través del estilo del realismo psicológico?

No, no es posible. El realismo psicológico es tan esclavo de la identificación emocional del espectador que, si trabajas con ese tipo de paleta, pintarás únicamente emociones y no una imagen de la conciencia espiritual.

¿Cuál de sus películas se acerca más a lo que pretende lograr el estilo trascendental?

Bueno, no creo que ninguna de ellas se acerque al estilo trascendental, básicamente porque todas se desarrollan de forma convencional en la dirección del realismo psicológico. De entre todas, creo que *Light Sleeper* es la que tiene un carácter religioso desarrollado más profundamente, ya sea de forma implícita o explícita. Por todo el desarrollo de la psicología de los personajes... Pero no es estilo trascendental. No.

Sin embargo, tengo la impresión de que una película como *Mishima: A Life in Four Chapters* (*Mishima*, 1985), propone un estado de trascendencia, aunque lo haga más a nivel de contenido que de estilo...

Es una idea interesante, pero ése es un argumento tuyo. Yo no creo que haya buscado

ningún tipo de trascendencia. Sólo sé hacer películas corrientes.

¿Qué libros considera importantes para entender el medio cinematográfico?

Históricamente, los libros más importantes han sido *Negative Space* de Many Farber, *Screening the Sexes* de Parker Tyler, *I Lost It at the Movies* de Pauline Kael, probablemente el libro de ensayos de Robert Warshow, el libro de Andrew Sarris sobre cine americano, los libros de André Bazin, y, en particular, para mí, los de Amédée Ayfre. Esos son los que me vienen a la cabeza sin recurrir a una bibliografía.

¿Qué opina de cómo se escribe la historia del cine?

El historiador, como el crítico, sólo puede alcanzar el nivel que le permite el material con el que trabaja. Cuando tienes periodos «en blanco» en la historia del cine, como tenemos, es muy difícil ser un buen crítico. De ahí que cada vez más la historia del cine se centre en las fuerzas sociales y económicas, en lugar de en las artísticas, sencillamente porque son más interesantes. Pero, para ser honesto, durante los últimos diez o quince años me ha resultado muy difícil leer libros sobre cine. No estoy especialmente interesado en todos esos libros que se han ido publicando en materia de cine. De vez en cuando leo algo, pero la mayor parte de las veces prefiero leer libros de ficción o de historia.

Tarkovsky decía que el cine no era la síntesis de las demás artes; él pensaba que era mucho más. El cine, en su opinión, era, «de entre las formas artísticas, la más poética y verdadera»<sup>16</sup>. ¿Confía tanto en el medio cinematográfico?

No. Creo que el cine es sólo un instrumento. Había arte antes de que el cine naciera y habrá arte después de que haya muerto. Las películas pueden hacer muchas

cosas, es cierto, pero también pueden hacer muchas cosas muy mal. Si quiero mostrar la imagen de un zapato, en el medio cinematográfico estoy limitado a una imagen de ese zapato. Si fuese un novelista, podría escribir la historia de cómo se hizo ese zapato, la evolución de su estilo particular, podría describir sus color y su diseño de muchos modos interesantes. Las películas tienen sus limitaciones ¿sabes? Como, por ejemplo, el mero hecho de existir en un tiempo continuo. Ésa es una limitación: en la sala de cine no puedes volver atrás, no puedes volver a la página anterior. Sospecho que ahora, en breve, y como indudablemente la tecnología está cambiando, todo pasará a ser diferente.



*Blue Collar* (Paul Schrader, 1978).

**Sigue usted haciendo películas personales como las que hizo en los años setenta y ochenta, y, sin embargo, ya no puede realizarlas dentro de los estudios.**

En efecto, el sistema de estudios ha cambiado; aquel tipo de películas se dejaron de hacer dentro de los estudios, y ahora se hacen en el mundo independiente.

**¿Y cómo es de «independiente» el mundo independiente?**

Bueno, todavía tienes que salir a la calle a buscar el dinero. No obstante, en el ámbito independiente el dinero casi siempre proviene de un variado número de fuentes, y por eso puedes tener mayor control, porque no hay un propietario único.

**¿Qué nuevos cineastas considera importantes?**

Creo que el nuevo realizador más interesante es Paul Thomas Anderson [*Boogie Nights* (1997), *Magnolia* (1999)]. Dejémoslo así.

**¿Cuáles fueron las películas que más le influyeron?**

La película que más me influyó en términos de enseñarme a dirigir fue *El Conformista* (*El conformista*, 1970) de Bernardo Bertolucci. Fui a la universidad y aprendí a dirigir gracias a aquella película. Aquella y *Performance* (Nicholas Roeg y Donald Cammell, 1970), que por aquel entonces era también muy influyente. Y luego estaban las películas de Michelangelo Antonioni y de Jean-Luc Godard.

**¿Por qué sus películas, a excepción de *Blue Collar* (1978), se centran más en individuos que en grupos o comunidades?**

Prefiero centrarme en individuos por eso que yo llamo la «mirada monocular»: miro a un solo hombre con un solo ojo. Y me centro en él, y realizo un estudio sobre ese personaje. Eso es lo que prefiero hacer, porque es lo que más me gusta. Pero si me surgiese una buena idea para una película centrada en un grupo, sin duda la volvería a hacer.

**¿Cuál de sus películas le ha aportado mayor satisfacción?**

*Light Sleeper* es mi largometraje más personal. Y de *Mishima: A Life in Four Chapters* me siento muy orgulloso, porque creo que es una película única. Probablemente esas dos.

**¿Qué considera más importante en la realización de un film, el guión, la puesta en escena o el montaje?**

El guión y la dirección son dos cosas diferentes que implican dos maneras de pensar diferentes. Al escribir piensas de forma literaria. Las cosas surgen de tu mente; trabajas sobre el tema, los personajes, el argumento, los diálogos, y piensas como van a combinarse estos elementos. Pero cuando diriges tienes que



**Cat People (Paul Schrader, 1982).**

cambiar de actitud, porque empiezas a trabajar con una lógica visual. Sean cuales sean las palabras que emplee para describir esta taza de café, nunca serán esta taza de café; sólo serán palabras. Ésta es la taza de café. Y cómo la veo, y el modo en que muestro cómo la dejo encima de la mesa, eso ya supone otro modo de pensamiento. Piensas de una manera como guionista, y después, como director, tienes que darle la vuelta a las cosas y volverlas a pensar, pero esta vez, de otra manera.

### ¿Y el montaje?

En mi caso, no decido nada importante en la sala del montaje, a no ser que haya tenido problemas durante el rodaje. Si no has hecho tu trabajo, el montaje se alargará y tendrás que retocar cosas y hacer cambios. Pero no serán grandes cambios. Sólo se hacen grandes cambios en la sala de montaje cuando has cometido errores garrafales en el guión o en la puesta en escena.

Tanto Pasolini como Bresson afirmaban que ellos eran los «únicos» autores de sus películas. ¿Es usted el único autor de sus películas? Cada película es una situación diferente. A veces la influencia del director de fotografía

o del encargado del diseño de producción juegan un papel más importante que en otras ocasiones. Cada colaboración encuentra su grado de influencia. Por ejemplo, en una película como *Affliction* la participación de Nick Nolte fue enormemente importante. En otras películas, como las que he rodado con Ferdinando Scarfioffi [*American Gigolo* y *Cat People (El beso de la pantera, 1982)*], la influencia del encargado de diseño de producción fue también muy relevante.

### ¿Qué resultado han tenido sus películas de los noventa en la taquilla?

*Affliction* afortunadamente dio dinero y fue aplaudida por la crítica. Eso sirvió de ayuda. *Touch* (1997) no funcionó tan bien. *Forever mine* (1999) pasó directamente a ser exhibida en la televisión por cable, lo cual fue una desilusión enorme. *Light Sleeper* no resultó muy bien comercialmente, pero para mí fue un gran éxito. Creo que artísticamente sobrevive...

En España tradujeron el título por *Posibilidad de escape*.

Agh. BREXO VIEJO\*

\* BREXO VIEJO es licenciado en Periodismo por la Universidad de Santiago de Compostela y diplomado en Cine por la Universidad de Carolina del Norte. Actualmente completa el doctorado de Historia del Cine en la Universidad Autónoma de Madrid, y, becado por la Fundación Barré de la Maza, la maestría de *Media Studies* en la New School University de Nueva York. Es autor del libro *Jim Jarmusch y el sueño de los justos* (en prensa) y traductor de *El estilo trascendental en el cine de Paul Schrader, Ken Loach por Ken Loach de Graham Fuller y Loca sabiduría de James Campbell*.



## HUELVA 2000. RETROSPECTIVAS EN EL FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO

Entre el 10 y el 18 de noviembre se celebró en Huelva una nueva edición del Festival de Cine Iberoamericano, el punto de encuentro anual más relevante de toda la península



26 Festival de Cine Iberoamericano.

para tomarle el pulso y seguir las evoluciones de las propuestas cinematográficas de toda Latinoamérica. Esta edición del paso del milenio, la número 26, convocó un abultado número de películas, en un no menos abultado número de secciones, que muestran una vez más la heterogeneidad en temas y estilos, y la calidad y originalidad de muchas realizaciones de todas estas filmografías que comparten con la española vínculos invalorables como el idioma, excepción hecha de Brasil y Portugal, y una raíz cultural común. Aunque parezca tópico no podemos evitar en este punto lamentarnos de su escasa presencia en las pantallas de estreno españolas por las razones bien conocidas de los intereses de la distribución; unas razones

que no justifican que ni tan siquiera se lleguen a estrenar películas con niveles de lectura asequibles a todo tipo de públicos y con una calidad incuestionable, como son sin duda gran parte de las que obtienen reconocimiento cada año. Esperemos que *Coronación*, del director chileno Silvio Caiozzi, ganadora del Colón de Oro al Mejor Largometraje corra mejor suerte y el público español tenga oportunidad de disfrutarla.

De entre todas las secciones paralelas al concurso oficial, despertaron especialmente nuestro interés las dos dedicadas a las figuras homenajeadas en esta ocasión, Federico Luppi y Sara Montiel, y la panorámica sobre los problemas de la marginación juvenil vistos a lo largo de la historia de los distintos cines nacionales. Junto a ellas se convocaban una visión del cine mexicano de la década de los noventa, y la 'obligada' retrospectiva a Luis Buñuel en el año de su centenario. El homenaje a Federico Luppi abierto con la presencia del actor, sirvió para proyectar nueve obras de su extensa filmografía desarrollada durante cuatro décadas; desde *El romance del Aniceto y la Francisca* (1967), segundo largometraje de Leonardo Favio, a *Martín (Hache)* (1997), bajo la dirección de Adolfo Aristarain, el director con el que ha conseguido mayor trascendencia y del que también se proyectaron *Tiempo de revancha* (1981) y *Un lugar en el mundo* (1991). También su colaboración junto a Héctor Olivera quedó reflejada de forma privilegiada con la presencia de *La Patagonia rebelde* (1974), filme mítico del sindicalismo argentino que relata las primeras organizaciones y huelgas de los jornaleros del campo, y el también político *No habrá más penas ni olvidos* (1983). Esta sección se arropó además con la publicación de un libro en el que Miguel Olid Suero firma una apretada panorámica

por la carrera del actor. En el apartado de homenaje a Sara Montiel se proyectaron sólo seis películas, todas ellas dentro del recuerdo más mítico del cine español, a las que el público maduro de la ciudad respondió con el mismo entusiasmo que suscitó la diva con su presencia. Títulos como *Locura de amor* (1948) y el *Último cuplé* (1957) del director Juan de Orduña, junto a otros realizados fuera de nuestras fronteras que la convirtieron en una estrella a nivel mundial, como *Cárcel de mujeres* (1951) realizada en México por Miguel M. Delgado y la estadounidense *Veracruz* (1954) de Robert Aldrich, en la que comparte escena con Gary Cooper y Burt Lancaster. Un ciclo que supo a poco y que se podría haber acompañado sin demasiado esfuerzo con la recopilación de una buena selección de textos sobre su figura y los filmes en que participó, algunos de ellos muy controvertidos, pero que finalmente pareció más una justificación del *glamour* que la organización buscaba para publicitar el festival en los medios de comunicación. En cualquier caso esta aportación desde la historia fue una de las más interesantes de la participación española, que como viene siendo habitual no confía en Huelva como plataforma de promoción y se suele caracterizar por la mediocridad de todos los filmes que se presentan a concurso.

La sección temática de este año 2000 se presentó bajo el epígrafe «Infancia y juventud marginal en Iberoamérica» y trató de plantear con una selección de diez películas una reflexión sobre la marginación social de los jóvenes en Latinoamérica, que no en España y Portugal, y las escenificaciones que directores de distintas nacionalidades y épocas han construido para una problemática común. Desde *Los olvidados* (1950) de Luis Buñuel, hasta la contemporánea *Ratas, ratones y rateros* (1999) del ecuatoriano Sebastián Cordero, pasando por las décadas que median con propuestas como *Largo viaje* (1967) del chileno Patricio Kaulen, el filme

argentino *La Raulito* (1974) de Lautaro Murúa, o la película peruana de Fernando Espinoza y Alejandro Legaspi —integrantes del Grupo Chaski— *Juliana* (1988). Una selección interesante de entre las numerosas posibilidades, que han llevado muy acertadamente a la organización a dividir el ciclo en dos entregas, por lo que el siguiente encuentro se completará con otros títulos y la edición de un libro coordinado por el escritor chileno Radomiro Spotorno del que ya tenemos un adelanto a modo de cuaderno. Una iniciativa que tiene en cuenta la indudable tradición social del cine latinoamericano, y que resulta reveladora a la hora de acercarse a esta problemática desde cualquier disciplina para analizar la evolución de los imaginarios juveniles y la plasmación en las formas tanto estéticas como comportamentales. Sólo se echa de menos algún acercamiento al mundo rural en el que la marginación y las condiciones de opresión se diferencian de las problemáticas del ámbito urbano, al que se refieren prácticamente todas las visiones, y las visiones que desde el género documental se han acercado a esta temática y que posiblemente superen en número a las películas de ficción.

En la sección «Visión América» este año se aprovechó para revisar la producción de México en la última década, con la proyección de once largometrajes de directores que no han conseguido un éxito apabullante de crítica y público, pero que han demostrado en su ya madura trayectoria —la mayoría nacieron curiosamente en la década de los cincuenta— el interés de sus narraciones cinematográficas. Una selección que se agradece especialmente dadas las dificultades para seguir las evoluciones de un abanico amplio de directores; sin duda es una de las tareas obligatorias del Festival. Y para finalizar tenemos que hablar de la «Retrospectiva Luis Buñuel» que contó con la proyección de cuatro títulos de su dilatada carrera, curiosamente ninguno de los que realizó en México,

y el documental *A propósito de Buñuel* (1998) de José Luis López-Linares y Javier Rioyo. El ciclo se acompañó además de la publicación *Los primeros 100 años*, coordinada por Ramiro Cristóbal, una más dentro de la dinámica de celebraciones de Buñuel que se antoja inevitable y forzada.

En líneas generales nos tenemos que felicitar del crecimiento del Festival de Huelva que además de contar con abundante apoyo institucional de la Junta de Andalucía ha tenido como patrocinador destacado a Canal Sur, lo que muestra una vez más las especiales relaciones de Andalucía con Latinoamérica y los

intereses que a nivel empresarial se tratan de promocionar en el sector del audiovisual. Pero es justo en este momento de desarrollo en el que la dirección se tiene que plantear una evolución a medida, que se aleje de la imitación de modelos de otros grandes festivales y que no lleve a Huelva hacia la espectacularización, hacia la conversión en un evento que sirva de escaparate a otros intereses y que deje al cine latinoamericano en un curioso segundo plano. Tal vez el primer paso sea tan sencillo que pueda pasar inadvertido: mejorar las condiciones de exhibición. **MIKEL LUIS RODRÍGUEZ**

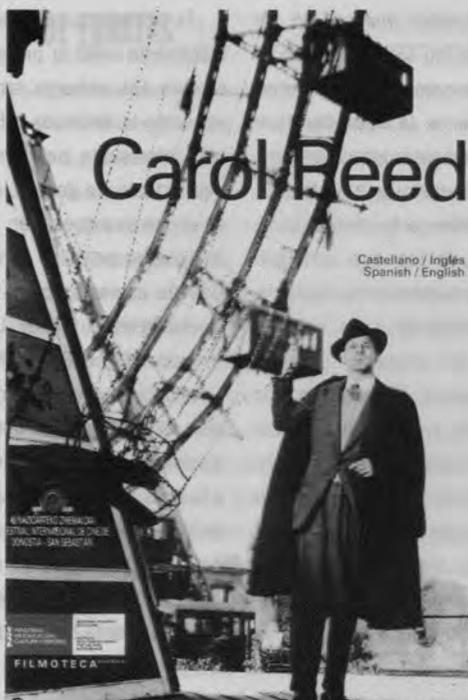
## EL ENCANTO DE UN HOMBRE DISCRETO. CAROL REED EN SAN SEBASTIÁN

El último día del pasado mes de septiembre finalizaba la 48 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián con la lectura de un palmarés que de puro correcto dejó a muchos con la sensación de que se había premiado simplemente lo menos malo. Ni sorpresas, ni polémicas para una edición en la que la Concha de Oro a la Mejor Película recayó en *La perdición de los hombres* del mexicano Arturo Ripstein. Este hecho ejemplifica con bastante claridad el desequilibrio existente entre la Sección Oficial y la Zabaltegi, en la que el propio Ripstein se hacía la competencia con *Así es la vida* (película programada en el apartado *Festival's Tops* y que tiene ambiciones y logros muy por encima de los que ofrece el descompensado entretenimiento que es *La perdición de los hombres*) y en el que cintas de nuevos realizadores y películas que habían destacado ya en otros festivales le ganaron la partida a las seleccionadas para el concurso.

Pero, lejos de este paisaje desvaído que, por otra parte, no nos compete analizar aquí,

se pudo disfrutar de las retrospectivas que se han convertido en un aliciente asegurado de la cita donostiarra. En su afán revisionista, el festival ofrece dos monográficos paralelos: uno dedicado a un director contemporáneo, aunque avalado por un sólida trayectoria, que este año sirvió de homenaje a un viejo amigo del festival, Bernardo Bertolucci, y otro a un maestro del pasado que, por diversas y a veces azarosas razones, no disfruta aún del reconocimiento merecido, tanto por parte de la crítica, como del público en general. Éste es el caso del británico Carol Reed, del que este año se ha podido ver casi la totalidad de su producción (29 films repartidos entre la etapa inglesa y la americana) y al que también se ha dedicado el tradicional y espléndido volumen coeditado por el Festival y la Filmoteca Española. Como en ediciones anteriores, en las que se pudo contemplar la obra de autores como Robert Siodmak, James Whale, William Dieterle, William A. Wellman, Gregory La Cava, Tod Browning, Mitchell Leisen, Mikio Naruse o John M. Stahl,





Carol Reed.

el Festival de San Sebastián trata así de paliar el imperdonable olvido al que parecía haberse condenado a la figura de este director, cuya discreción y parquedad de palabras con respecto a su propia obra no ha ayudado mucho a revisar alguno de los tópicos con los que generalmente ha pasado a las historias del cine. A pesar de ser su película número 20, lo cual demuestra una sólida trayectoria anterior, el éxito de *The Third Man* (*El tercer hombre*, 1948) produjo el efecto de eclipsar el resto de su producción, convirtiéndose en un ejemplo más en el que la mitología parece ocupar el puesto de la historia. Por otra parte, la leyenda de la participación en la realización de la película del prodigioso Orson Welles no ha hecho más que agravar un largo malentendido que, a la luz de otras cintas anteriores de Reed como *Odd Man Out* (*Larga es la noche*, 1946) o *The Fallen Idol* (*El idolo caído*, 1947), se revela cuando menos infructuoso a la hora de enfrentar las constantes temáticas y estilísticas de este realizador. Si algunos rasgos formales, como la tendencia expresionista en

la iluminación o el gusto por los planos inclinados, que se acentúan sobre todo en las décadas de los cuarenta y cincuenta, lo acercarían a su colega americano, lo cierto es que su particular preocupación por el tema de la inocencia, la persecución o los conflictos morales de sus personajes, estaba ya presente en sus películas anteriores y se mantiene en títulos como *Outcast of the Islands* (*El desterrado de las islas*, 1950) o *The Man Between* (*Se interpone un hombre*, 1952). Adaptador predilecto de Graham Greene, Reed dota a sus historias de cierta contención dramática y se esfuerza por no caer en el mensaje fácil y moralista, así como por no idealizar sus finales, en los que la derrota y la pérdida suelen estar presentes de una u otra manera. Si, en el plano personal, Carol Reed se cuidó siempre de ser el centro de atención y esta exagerada timidez no ha hecho fácil la configuración de una idea precisa de su personalidad y su peripecia vital, en el terreno profesional ha ocurrido algo parecido al enfrentar su legado cinematográfico. Resulta evidente que a Reed apenas le interesaba el concepto de autoría y disimulaba bajo su perfección técnica cualquier rasgo excesivamente personal o reconocible que podría haber otorgado un mayor reconocimiento a su figura como creador. Pero, a pesar de haber sido reducido a eficaz artesano de la industria británica —cuyo deterioro posterior a la Segunda Guerra Mundial tuvo mucho que ver con el tipo de proyectos que con financiación americana firmaría Reed en los sesenta y con el declive creativo con el que se asocia toda su última etapa, con la excepción del oscarizado *Oliver!* (1968)—, la obra de Reed conserva espléndidos hallazgos que no pueden pasarse por alto. Actor y director de escena antes que cineasta, una de las bazas seguras de sus películas es la interpretación de los actores, como el inolvidable James Manson de *Odd Man Out* y *The Man Between* o el Alec Guinness de *Our*

*Man in Havana (Nuestro hombre en La Habana, 1958)*. Pero no sólo consiguió la máxima destreza de actores de renombre —un ejemplo de ello es la habilidad que demostró con los personajes infantiles, otra constante que puede rastrearse a lo largo de toda su filmografía— o la composición de los secundarios, a los que consigue dotar de una solidez y coherencia fuera de lo común. En otro ámbito de cosas, hay que destacar también su maestría para la recreación de ambientes. El detallismo de su puesta en escena y su manejo en los escenarios naturales arranca hondos retratos de ciudades como Londres, Berlín o Viena, en los que lograr reflejar no sólo su taciturno pesimismo, sino también cierta ironía con respecto al mundo y los conflictos del hombre contemporáneo.

Es posible que a Reed le pareciera perfectamente inútil la presente revisitación de su obra. Sin embargo, tanto esta retrospectiva, como la dedicada a Bertolucci o el también interesante ciclo temático programado bajo el título «La generación de la Televisión», en el que se proyectaron algunas de las más destacadas películas para el cine y la televisión de cineastas como Arthur Penn, John Frankenheimer, Sidney Lumet, Martin Ritt, Delbert Mann o Robert Mulligan, confirman el esfuerzo y el compromiso de la organización de este festival por mantener una ya consolidada reputación de seriedad y calidad a la hora de programar las secciones retrospectivas y en las que, una vez confirmado el éxito de público, podrán arriesgarse con parcelas y nombres más desconocidos o peor valorados por la historia del cine. **ANA MARTÍN MORÁN**

En el número anterior de nuestra revista –nº12–, un error de producción llevó a que se reprodujera una primera versión de la reseña sobre los volúmenes I y II de la *Historia General del Cine* publicada por la editorial Cátedra, y no la versión definitiva. Por expreso deseo del autor de la misma, Daniel Sánchez Salas, de acuerdo con la redacción de la revista, se publica la siguiente fe de erratas.

1. En el primer párrafo, donde dice que los directores de la *Historia General del Cine* son Jenaro Talens y Santos Zunzunegui, debía decir que lo son Gustavo Domínguez y Jenaro Talens.
2. Tras el tercer párrafo, que termina «un nutrido grupo de homólogos españoles a los que se puede contemplar debidamente ubicados en –y relacionados con– el contexto internacional.», debería aparecer: Otro elemento importante para que la obra posea ese valor de referencia al que nos referimos, es la introducción que escriben Talens y Santos Zunzunegui –coordinadores de los dos volúmenes que tratamos aquí– al inicio del volumen I, donde bajo el «godardiano» título «[P]or una verdadera historia del cine», rescatan parcialmente ideas y palabras de su anterior ensayo *Rethinking Film History. History as narration* (Valencia, Ediciones Episteme, 1995) para hacer su propuesta sobre qué significa hablar de «Historia del Cine» en la actualidad.
3. Al final del cuarto párrafo, a la frase que termina: «partiendo del concepto de historia general en la Grecia clásica hasta llegar a los actuales «desplazamientos» teóricos de la historiografía cinematográfica.», le debería seguir:

Parece claro que sus autores decidieron no sólo que se encontraban ante una ocasión que merecía la aportación de un texto de referencia, sino también que era necesario ponerle fecha y hora a la obra que introducen. Sin embargo, es una lástima que a este texto no le preceda otro de Gustavo Domínguez y el propio Talens donde ellos, directores generales de la obra, expusieran el plan de la misma y explicaran a los lectores, por ejemplo, las razones de la periodización de los volúmenes de esta *Historia General*, de la selección de sus contenidos o de la diferente composición autoral de los mismos –que va de los doce autores del volumen VI a los tres del II–. Una aportación de estas características es fundamental en una obra como ésta.

Por otro lado, una cosa es la propuesta teórica de Talens y Zunzunegui y otra que ésta sea coherente con lo que ha acabado siendo la *Historia General*. Comprensiblemente, el desarrollo teórico de una disciplina encuentra dificultades en su aplicación práctica. En este sentido, el apoyo de Talens y Zunzunegui al modelo «conjatural» entra en contradicción hasta cierto punto con la voluntad de «diálogo múltiple (...) entre diferentes modos de hacer historia, entre diferentes tradiciones y modelos culturales» que Talens y Gustavo Domínguez confiesan tener para su proyecto en la presentación reproducida al inicio de cada uno de los doce volúmenes. Ese asalto a la «Verdad Objetiva» irremisiblemente acompañado de una lectura en discontinuidad de los hechos y una disolución de la causalidad en aras de las complejidades del contexto, no parece estar compartido por todos los autores que participan en la obra. La razón no es otra que el carácter misceláneo de esta larga lista de colaboradores, pertenecientes a escuelas y corrientes muy diversas. De forma lógica, la irreductibilidad a la unidad de la que habla la presentación –más consecuente está con aspectos prácticos de la elaboración de la obra– acaba imponiéndose al modelo histórico propugnado en la introducción y que, a pesar de ser amplio y muy atento a las diferencias, tiene conceptos no siempre asumidos en estas páginas.

A partir de aquí, la reseña enlaza con el párrafo que comienza: «En cuanto a los demás contenidos del volumen I...».