

EL OCASO DE LOS REDENTORES

MUY pocas veces una entrevista nos ha satisfecho tanto como esta con Claudio Guerin. En una profesión de «mensajeros» como la nuestra, hallar una persona con la que poder establecer una comunicación intelectualmente importante, que te enriquezca y te haga replantear montones de cosas, no es por desgracia algo habitual. Nos hemos encontrado con un hombre reflexivo, sereno, lúcido, abierto a un diálogo que superaba a cada instante los datos más puramente circunstanciales de nuestra conversación. La indudable confianza en su propia inteligencia que dimana de las palabras de Guerin no anula en absoluto un considerable porcentaje de duda, de titubeo, que sí a lo largo de la charla no parecía existir ha quedado revelada en el forcejeo de la transcripción. Matiz de duda que pensamos hace aún más envolvente el contenido de la entrevista.

Si cuanto sigue no resulta de interés, échense esta vez la culpa a nosotros y no al interlocutor. Era muy difícil traducir a lenguaje escrito toda una serie de «ganchos» comunicativos que sólo la imagen y el sonido directo podrían reproducir. Hemos conservado las amplias respuestas de Guerin a riesgo de que parezcan excesivas, porque no creíamos ni válido ni honesto cortar el desarrollo lógico de su discurso bajo el pretexto de una discutible ortodoxia periodística.

Como introducción, valgan estas palabras. El juicio que nos merece su atacadísima «La casa de las palomas» o su trayectoria televisiva puede hallarse en la crítica que en TRIUNFO número 492 hacíamos del primer largometraje de este sevillano de treinta y tres años:

TRIUNFO.—Nos interesaría que nos resumieras un poco tu trayectoria profesional desde que sales de la Escuela Oficial de Cine hasta el momento, cómo surgió el trabajar en televisión, cómo te has ido desarrollando a lo largo de estos años...

CLAUDIO GUERIN HILL.—Bueno, pues yo terminé en la Escuela y, como todos, tenía mis proyectos, proyectos que en absoluto eran aceptados. Creo que he tenido muy poca suerte en cuanto que hace como siete años que terminé en la Escuela Oficial de Cine y los proyectos de hacer cine que me han ido ofre-

ciendo eran inviables, delirantes, como se ha demostrado una vez la película hecha. Me encontré con la televisión de una forma puramente casual: fue la primera oferta de trabajo que tuve al acabar mis estudios. Yo nunca había pensado en hacer televisión hasta que, ya metido allí, me encontré con que era un medio de expresión fenomenal. Soy un defensor a ultranza de la televisión como medio de expresión estética, de expresión personal, creo en ella. Entonces, he preferido estar haciendo documentales, hacer el «sketch» de «Los desafíos» y esperar a que hubiera en cine una oportunidad medianamente normal de hacer una cosa medianamente coherente. No es que estuviera en mi maravillosa torre de marfil esperando el proyecto matemáticamente perfecto, sino que el primer guión medianamente normal con el que me he tropezado ha sido el de «La casa de las palomas».

T.—El tuyo es, entonces, un camino inverso al que suelen seguir los directores jóvenes en sus primeras películas, realizadas a partir de un guión propio, pensado durante mucho tiempo, con un montón de datos autobiográficos...

C. G. H.—Por supuesto, por supuesto. Yo tengo la experiencia de que hasta ahora me he tenido que guardar siempre mis propios proyectos. Lo único que he hecho partiendo de cero ha sido mi práctica de la Escuela de Cine, «Luciano». Porque luego tanto mi trabajo en televisión como en cine ha tenido siempre un punto de arranque que no me pertenecía, he tenido que hacer un esfuerzo por tratar de meterme en ese proyecto y hacerlo mío de alguna forma. Y estoy contento de los resultados, tanto en el caso de «Los desafíos» como en el de «La casa de las palomas». Pero es cierto también que no eran proyectos que de cero partían de mí, de lo que yo quería hacer idealmente. Por otra parte, yo no creo en la película ideal.

T.—Pero si creerás en un tipo de cine tuyo, personal...

C. G. H.—Mira, es que yo creo que el cine se puede orientar de muchas maneras desde el punto de vista de la dirección. Simplificando al máximo, yo haría como dos grandes bloques de directores: por una parte están los directores que arrancan siempre de ideas suyas, absolutamente personales, y a partir de ahí montan un argumento, cuentan una histo-

ria y hacen una película. Es gente que suele estar circunscrita a un tipo de cine muy concreto, muy preciso, en cuanto a temas, a formas de realizar, a ambientes, etcétera. Y luego hay otro tipo de director, aparentemente menos personal y como más de oficio, que arranca siempre de proyectos que en principio le son ajenos y que, mediante un trabajo de penetración en la historia, va poco a poco convirtiendo esta materia en materia de expresión personal. Y como para mí la historia de una película, o sea, la anécdota puramente argumental, no es más que un pretexto para llegar al espectador y lo verdaderamente importante es el tratamiento que tú das a ese argumento, la clave en la que hablas de unos personajes, el mundo de relaciones interpersonales que estableces entre los distintos protagonistas, si quieres el mundo poético subyacente a la historia, pienso entonces que también a partir de un material extraño en principio se puede hacer una obra de expresión personal. Clarísimamente, este sería el caso de los grandes directores americanos: la filmografía de un John Ford o un Howard Hawks está llena de ejemplos de este tipo.

»Según este esquema, yo me clasificaría en el segundo bloque de directores. Y no sé si me clasificaría por una cuestión de circunstancias —que, por lo que ya os he dicho, veréis muy claras— o por

que, en realidad, a mí este camino tampoco me parece mal. Esto no quiere decir que haya que hacerlo todo. Yo he aceptado «La casa de las palomas», y no otras cosas, porque pensé que de alguna forma podía convertir el material que me daban en un vehículo de expresión personal sin traicionar por ello la dimensión espectacular de la historia.

»Quiero decir que con todos sus errores, sus defectos, sus torpezas o lo que queráis, «La casa de las palomas» es un medio de expresión personal de un señor que se llama Claudio Guerin. Es algo que asumo completamente.

T.—Un importante punto de contacto entre el «sketch» de «Los desafíos» y «La casa de las palomas» es tu interés por un tipo de cine de relaciones, por un intento de análisis de cómo se producen esas relaciones, de cómo actúan los elementos de dominación y violencia dentro de ellas hasta llegar a producir un estallido físico o psíquico...

C. G. H.—Sí, eso es cierto. Para mí, el episodio de «Los desafíos» era como una especie de cuarteto de cámara. Más que lo que ocurría aquel día en aquel chalet, lo importante era la interacción de los distintos personajes, la forma de relación de cada uno con respecto a los otros, colectiva o aisladamente. En «La casa de las palomas» creo que esto está todavía mucho más claro. Justamente, uno de los cambios de

Claudio Guerin, dirigiendo a Ornella Mutti durante el rodaje de «La casa de las palomas».





«CREIMOS QUE NUESTRA GENERACION IBA A SER LA REDENTORA DEL CINE ESPAÑOL. ERA EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO».

orientación de la película con respecto al primitivo proyecto es que, en principio, era más la historia colectiva del despertar sexual y sentimental de cuatro chicas, su transformación en mujeres. Y esto ha quedado convertido fundamentalmente en una historia de triángulo, porque a mí me interesaba más hacer eso otra vez. Pero, es curioso, me interesaba a un nivel intuitivo, yo no había racionalizado esto hasta ahora en que lo habéis planteado vosotros.

El cordón umbilical con el clasicismo

T.—Otra característica tuya, que engloba también cuanto has hecho en televisión, es la cerebralidad, la frialdad incluso, de todo lo que lleva tu firma. Existe en tus programas una superelaboración, un control milimétrico, que quizá aleja muchas veces al espectador, parece como si te negases a cualquier tipo de comunicación sensitiva, como si reprimieses continuamente tu sensibilidad en beneficio de una perfección, de un control racional. En "El retablo del Mío Cid", por ejemplo, todo esto parecía bastante claro.

C. G. H.—Bueno, es que «El retablo del Mío Cid» es un caso un poco especial, en el que yo me

aproveché de la tremenda libertad que en el aspecto de producción da la televisión (vosotros diréis: «¿Cómo es esto?»). No, no me refiero a un hecho de la mecánica de producción de Televisión Española en sí, sino a que los programas televisivos no necesitan una amortización posterior ni una publicidad, no tienen que ser comercializados «a posteriori». Entonces, el juego de experimentación puede llegar mucho más lejos, y yo, que me cuidaría mucho de experimentar en una película, hice en cambio con «El retablo del Mío Cid» una obra absolutamente experimental. Moviéndome en unos módulos expresivos que desconocía por completo, que he ido tanteando conforme hacia la obra, creo que conseguí algo muy distinto de lo que había hecho antes en televisión. Pienso que allí estaban una serie de intentos como muy experimentales: todo lo que yo llamo el forzamiento del realismo, del naturalismo, para llegar a otra dimensión, el tratamiento del espacio y el tiempo, el tratamiento de la interpretación, un cierto sentido ritual de la puesta en escena y la actuación de los actores, un que el actor sea el personaje, pero sin olvidar que es también el actor... no sé.

«He dicho antes que en cine yo no experimentaría, por razones de producción, pero es que además me acabo de dar cuenta de que hay otra razón más profunda, y

es que yo no creo en los saltos en el vacío. ¿Cómo explicaros esto? Yo me muevo siempre en línea recta, como una flecha, quizá porque soy Sagitario. No es cuestión de ser más o menos inteligente ni de tener más o menos talento. Hay gente que en un diálogo salta hacia delante, hacia detrás, a la izquierda, a la derecha, se mueve en zig-zag; bueno, pues yo siempre me muevo en línea recta. Debe ser una cuestión de colocación de los centros nerviosos de los circuitos mentales... no lo sé. Entonces, yo digo muchas veces que si yo fuera pintor no podría desembocar en la pintura abstracta sin haber hecho antes una clarísima época de pintura no sólo figurativa, sino incluso después de haber vivido el naturalismo durante un tiempo. Y yo llego a lo de El Cid con una especie de terrible desconcierto, con una inseguridad absoluta, con una confusión mental impresionante, pero porque me doy cuenta de que después de haber hecho el «Hamlet» no puedo seguir por ahí. De alguna forma, en televisión, para mí, el «Hamlet» es un techo y, al plantearme la obra siguiente, siento como la necesidad (necesidad visceral, no se trata de un proceso mental) de cambiar, noto que me apetece otra cosa. E intento hacerla.

T.—Y aplicando todo esto al cine...

C. G. H.—Sí, entonces no es sólo

que piense que la industria —y más aún la industria española— no está para demasiados experimentos, sino que sería una postura como insincera por mi parte. Sería como ponerme un traje que en ese momento no me estaba bien o no me apetecía ponerme, sino que me lo ponía porque estaba de moda, y eso siempre es fatal.

«Como yo además actúo por etapas continuadas, no doy saltos; en mí eso sería completamente artificioso. Por eso pienso que, durante algún tiempo, en cine me moveré en un terreno muy conectado con el clasicismo. Porque, además de admirarlo, de alguna forma lo necesito. Es como si pensara que no debo cortar el cordón umbilical con ese clasicismo, porque no ha llegado el momento en que yo sienta que debo cortarlo, porque ya haya quemado una serie de experiencias. Por eso es también muy importante hacer cine con continuidad, que es lo que no se hace nunca. Que es el problema de mucha gente en este país, que hace una película y la siguiente la hace a los tres años, y entonces tiene patas arriba todo este proceso.

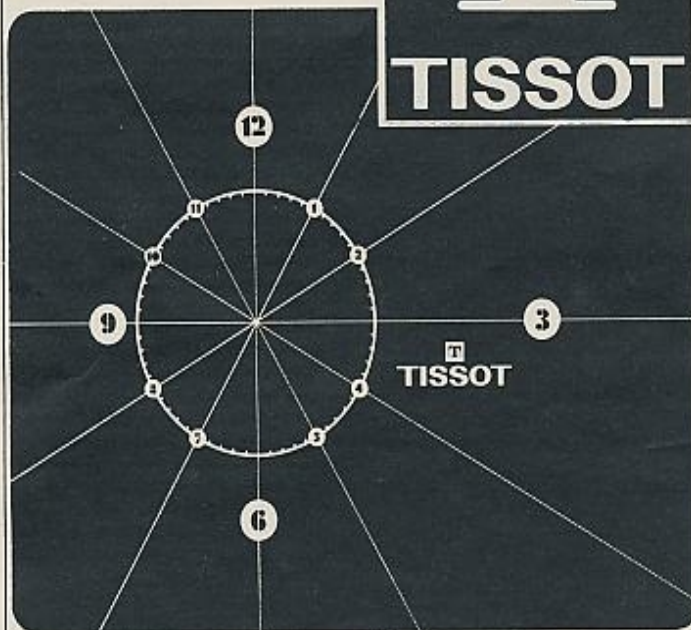
«No sé, creo que las experiencias culturales son muy importantes y hay que asimilarlas y tenerlas en cuenta, pero, en definitiva, el mundo es un problema para cada ser humano cuando nace, y cada ser humano se plantea el problema de su conocimiento de ese mundo, aunque ese mundo tenga miles de años de antigüedad y te lo expliquen en los libros, en la pintura y en la música. Pero tú personalmente necesitas, es una necesidad visceral, vivir tu propio descubrimiento de toda una serie de cosas, vivir, sobre todo, el proceso del conocimiento de ti mismo.

«Entonces, yo creo que en el terreno artístico, en cualquier terreno de expresión, ocurre este fenómeno; uno tiene que ir cubriendo etapas, a pesar de que sean etapas que ya otros han cubierto. Quizá sea algo muy subjetivo, que sólo valga para mí mismo, pero tengo la impresión de que si yo no hago esto porque ya se hizo, me quedo como en el aire. Yo tengo que hacerlo también. Esa experiencia tiene que llegar dentro de mí no sólo a un nivel puramente cultural, de haber leído un libro o haber visto una película, sino de una forma mucho más profunda.

«Lo que no supone despreciar en absoluto toda la tradición cultural que tenemos, y que de alguna manera nos está marcando, es evidente. Porque, por una visión muy clásica que tú tengas del cine, ya nunca harás una película como Hawks o como Ford. Estamos en los años setenta, han ocu-

El joven y deportivo TISSOT a T. V. E.

donde ya actúa a las horas de mayor audiencia y siempre con su precisión implacable. Una música nueva, joven y moderna sirve de fondo a sus "noticias horarias"



Tissot PR 516

Un reloj fuerte. Un auténtico reloj de hombre. Automático, calendario, impermeable.

PR 516 Cronógrafo

Provisto de tres contadores. Totalizador de horas y segundos. Escala taquimétrica. Impermeable.



TISSOT

Más de 100 años al servicio de la precisión relojera.

EL OCASO DE LOS REDENTORES

rrido una serie de cosas en el mundo, de alguna forma nuestro temperamento vital se ha modificado con respecto a la situación de estos señores en los años veinte o treinta... O sea, lo que yo digo no significa ignorar esto. Pero sí creo en la necesidad, como hace Santo Tomás, de tocar la lla-ga por sí mismo.

Un momento histórico sinceramente vivido

T.—A la hora de ponerte a realizar cine, ¿te ha servido para algo tu experiencia anterior de crítico? ¿Tenías la crítica como un simple primer paso mientras estabas en la Escuela Oficial de Cine o la considerabas una verdadera función creadora?

C. G. H.—Son muchos los puntos que has tocado; a ver cómo los matizamos. Yo he tenido y tengo vocación como crítico. Creo que la crítica es no solamente una tarea creadora, sino que tiene que ser una tarea creadora. Si no, no tiene ningún sentido. El problema de la crítica es, por ejemplo, muy claro con respecto a televisión en este momento. Además de un medio de información y difusión fenomenal, la televisión puede ser un medio de expresión dramática que llegue a configurar una estética personal, pero esta estética personal nunca llegará a ser configurada sin la aportación creadora de la crítica. Porque yo pienso que en un medio tan balbuciente como es la televisión en este momento, el realizador si no se agarra a la pura mecánica, sino que tantea o busca, va completamente a ciegas, porque carece de precedentes, y es la crítica la que puede configurar y explicar, situar y analizar, esos avances. En el caso de la crítica de cine, esto está clarísimo: el cine no hubiera llegado donde ha llegado de no haber existido una serie de críticos fundamentales. Lo mismo en los demás medios de expresión. ¿Qué hubiera sido del movimiento impresionista si en aquella primera exposición, donde vino el aluvión de aquellos cuadros, no hubiera habido, al menos, un crítico inteligente que hubiera dicho: «Señores, un momento, que esto es tal, tal y tal»? ¿Hasta qué punto el impresionismo fue inventado sólo por el señor que había hecho un cuadro, y no también por el señor que había configurado, desde una perspectiva creadora, aquel extraño impulso inconsciente de aquel pintor que había pintado de aquella manera por primera vez?

»Sobre lo que ha sido la crítica con respecto a mí, estoy en un mar de confusiones. Por supuesto me ha servido para aproximarme a la Historia del cine, para ver

una serie de películas con un criterio analítico, pero no sé hasta qué punto yo personalmente como crítico he hecho una tarea positiva. A ver si lo explico. Yo he vivido una etapa crítica, un momento de la crítica en España muy concreto. Eran los años del «realismo crítico», cuando si no se hacía una cosa determinada había que tumbarla. Creo que fue un momento histórico que inevitablemente había que vivir y que vivimos de una forma sincera. De lo que no estoy seguro es de que esto, en un momento determinado, ayudara al cine español. Esto es muy complicado... La consecuencia fue el salto al otro extremo de una serie de gente que se dedicó al puro formalismo de una necesidad de reacción contra ello, cosa que yo también entiendo. Me temo que hubo un momento en que pecamos de dogmáticos, o que pequé de dogmático, y esto es fatal. Vuelvo a repetir que quizá fue un momento histórico que había que vivir inevitablemente, dadas nuestras circunstancias que nunca debemos olvidar ni dejar de tener en cuenta, pero evidentemente eso, en lugar de ser una especie de cata-pulta que lanzara a la gente hacia delante, la frenó de alguna manera.

»En cuanto a las consecuencias personales del ejercicio de la crítica con respecto a mí, puedo decir que, después de aquella etapa crítica, me sometí a una deliberada cura de racionalismo en la que creo que todavía me encuentro. No quiero seguir racionalizando, quiero dar una libertad mayor a mi capacidad de intuición. No sé, tengo una visión mucho más mágica del mundo que hace seis años. Y quiero que esta visión se acreciente y no que, una vez más, se vuelva a frenar. Por eso me niego a marcarme una línea determinada, una perspectiva de todo este proceso futuro. Ahora mismo tengo una fe ciega en el inconsciente, en la intuición. Siempre he creído que una película es el mejor «test» que se puede hacer de la persona que la ha hecho: inevitablemente allí están tus cosas. No tengo nada claro lo que quiero hacer. Pero soy consciente de que utilizo lo que hago como un pretexto de conocimiento de mí mismo y de lo que me rodea, quizá porque dentro de nosotros está la explicación del Universo.

»Antes me hablábais de mi frialdad, de mi cerebralidad. Sinceramente, es algo que siempre me han dicho y que yo nunca he acabado de comprender muy bien, porque yo soy realmente un temperamento muy apasionado. No



Verano de 1971, en Córdoba: Junto a Glen Lee, Guerin ensaya un plano de «La casa de las palomas». La película todavía se llamaba «Perversión» o «Decir te quiero».

sé..., también puede ser una cuestión de temperamento cinematográfico, de cómo una educación actúa sobre este temperamento mío apasionado y lo organiza, lo estructura, lo mide, lo moldea y lo hace fluir de una forma muy controlada. De ahí la necesidad para mí de esta cura de cartesianismo, ¿no?

¿Qué son cincuenta años en la Historia de la Humanidad?

T.—Formemos un círculo con todos los directores españoles, otro concéntrico con los más jóvenes, con la generación salida de la Escuela Oficial de Cine en los años sesenta, y sitúate tú en medio de ambos círculos. Y háblanos del tipo de relaciones que estableces con todos cuantos te rodean, dinos cuál es tu perspectiva de la situación del cine hoy en España, en qué medida tu posición es privilegiada, en qué medida has podido romper el círculo...

C. G. H.—Yo es que creo que mi caso, en cuanto a cine, es el caso de todos los demás. Y probablemente de los menos alegres. Lo que pasa es que yo no me lamento, porque a mí la lamentación me parece que no conduce a nada. Creo que hay que tomar conciencia de una serie de circunstancias, sobre todo asumirme a ti mismo en la medida de tus posibilidades, en la medida que te condiciona el compás histórico en el que te ha tocado vivir. Esto no quiere decir que uno esté muy alegre y muy contento y que de pronto no patalee..., pero creo que lo fundamental es seguir tra-

bajando como se pueda y con la mayor cantidad de honestidad y rigor de que uno sea capaz.

»Desconfío cada vez más de las reglas generales, no quiero generalizar porque creo que, en definitiva, las circunstancias están muy claras para todos. Me parece que se trata más bien de un caso de obstinación en cada persona. Creo que la televisión, como el teatro o la radio o incluso la publicidad, son salidas profesionales no sólo absolutamente honestas y dignas, sino que nos pertenecen por derecho propio, y que lo único que hay que pensar y analizar es lo que cada uno ha hecho en cada terreno. Es verdad que yo he podido trabajar en televisión con una cierta continuidad, pero también es cierto que mucha gente de la que pertenece al cine español ha tenido las mismas oportunidades, ha estado en mis mismas condiciones. Lo que ocurre es que quizá ellos se han tomado la televisión como un medio de trabajo menor para cuando no se tenía otra cosa que hacer. No han comprendido o no les ha interesado pensar que la televisión puede ser un medio de expresión personal, como lo puede ser el montar una obra de teatro o hacer una obra para la radio.

»Pero es que, además, con la televisión ocurre un fenómeno muy curioso: en un país donde la cultura ha sido tradicionalmente privilegio de la minoría, la televisión supone por primera vez la posibilidad de hacer extensible a todo el mundo una serie de cosas que le eran prácticamente desconocidas. Yo creo que no se puede afrontar la tarea televisiva sin esta dimensión de didacticismo; es absolutamente fundamental. Y supone una responsabilidad moral para el que la hace,

mucho mayor quizá que en el caso del cine.

»Quiero insistir en una cosa, y es que yo siento la necesidad en este momento de no hacer ninguna bandera de nada, ni hacer ejemplos de nada, ni de hablar de situaciones generales para nada. Me he planteado las cosas de una manera y estoy tratando de ir por ahí, no sé muy bien dónde, pero me parece la única salida que tengo. Creo que no es ni la hora de las lamentaciones ni la hora de los triunfalismos. Estamos viendo un compás histórico particularmente complejo y contradictorio, en el que la única salida posible es ser muy lúcido con respecto a todo lo que nos está pasando, y seguir adelante. Probablemente, porque ni siquiera podamos aspirar a marcar históricamente una etapa importante, sino que a lo mejor la nuestra es una generación a la que le ha tocado históricamente vivir un momento de pura transición, y quizá más tarde seamos aprovechados como experiencia artística utilizable por gente que venga detrás. Pero es probable que nos haya tocado vivir un momento importante. La Historia del mundo, la Historia de la cultura, está llena de momentos como éste. ¿Qué son treinta, cuarenta o cincuenta años en la Historia de la Humanidad? Es muy fastidioso, porque el individualismo se rebela contra esto, todos necesitamos ser nosotros mismos, y ahora, en este momento, pero yo en ese sentido tengo una visión un poco sí que sería fatal del devenir histórico. No fatal en cuanto que crea que la mecánica histórica no es controlable o modificable, por supuesto que sí, pero fatal en cuanto creo que, en definitiva, un individuo

no es nada en la Historia de la Humanidad. Quizá yo hablo así porque hubo un momento en que pensaba, en que pensábamos, mejor, que toda una generación podía ser la redentora del cine español. Era el sueño de una noche de verano, claro. Y ahora asistimos al ocaso de los redentores, claro.

Beethoven y la inmensidad de Andalucía

T.—¿No te parece un poco fuerte eso de que "un hombre no cuenta nada en la Historia de la Humanidad"?

C. G. H.—Por supuesto, fíjate Marx si ha contado, fíjate si ha contado El Bosco... No sé si me explico. Por supuesto que cuenta, porque puede modificar el curso de la Historia, hacer nacer una nueva forma de pensamiento político, una nueva dimensión filosófica o religiosa de la existencia. Pero yo estoy hablando de un sector mucho más pequeño, el cine español en este momento, y no estoy negando la necesidad de la lucha, de tirar para adelante. Lo que estoy es renunciando, de entrada, a toda dimensión de sueño en el aire, porque eso es lo que nos hace estrellarnos una y otra vez. ¿Cómo no voy a creer en un Sócrates, por ejemplo?... Naturalmente que sí, y en este sentido estoy totalmente de acuerdo con la teoría básica de Toynbee —que él expone en su «Estudio de la Historia»— de que el mundo avanza por una minoría que está como en la punta de la flecha y que va tirando del destino del hombre hacia delante.

T.—Pero "minoría", ¿en qué sentido exacto? Es un término bastante peligroso...

C. G. H.—Me refiero a una minoría creadora, en absoluto a una minoría racial o religiosa, de poder económico o político. Matizando que para mí tan minoría creadora es Beethoven como un cantaor flamenco perdido en la inmensidad de Andalucía. La diferencia está en que Beethoven se movió en un contexto que le permitía hacer unos estudios, desarrollarse mucho más y que su obra alcanzara una difusión y una repercusión mucho mayores que la del cantaor de flamenco, que sufre un contexto negativo. De ahí la importancia del factor circunstancial en la creación, la necesidad de modificar unas determinadas condiciones sociales, políticas, económicas y culturales.

■ Entrevista realizada en magnetófono por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Foto: RAMON RODRIGUEZ.