

MANUEL GUTIERREZ

“¿Hasta que punto comunican las palabras?”

El reciente estreno en España de "Habla, mudita", primer largometraje de Manuel Gutiérrez, producido por Elías Querejeta, coloca a este realizador en la breve lista de hombres preocupados por el cine español a un nivel de interés y seriedad. Si el cine que nos domina está compuesto de zafiedades de dudoso gusto, Gutiérrez (como nos explica en la entrevista) pretende no alejarse del espectador habitual de ese cine, para proponerle otro punto de vista, más riguroso, sobre la realidad que se olvida con tanta facilidad.

Manuel Gutiérrez es un hombre de treinta y tantos años, que nos habla intentando hacer desaparecer del diálogo cualquier posibilidad de pedantería o rimbombancia. El suyo es un lenguaje coloquial, cotidiano, acompañado de gestos expresivos de difícil traducción en esta entrevista. Y, sin embargo, esa simplificación en los términos no impide a nuestro entrevistado la concreción de sus ideas, y un plausible rigor de planteamiento hacia un cine que se propone, difícil y de evolución arriesgada.

TRIUNFO.—¿Cuál es el camino que te lleva a la dirección cinematográfica?

MANUEL GUTIERREZ.—Yo no pensaba realmente dedicarme al cine, porque vitalmente lo que me gusta es escribir, quizá por falta de vitalidad, por vagancia o algo así. Escribiendo te puedes levantar más tarde, y no tienes que luchar contra el mundo, como lo haces en el cine. Creo que el cine es siempre una actividad frustrante, porque desde lo que piensas hasta lo que te sale, tienes que pasar por tantos atajos, que se te queda la mitad por el camino, aunque luego, sorprendentemente, aparezcan como nuevas fuerzas; quizá en este último sentido, el cine sea más enriquecedor. De cualquier forma, hasta que hice este largo no me di cuenta de que el cine no es sólo una actividad intelectual, sino que te exige una capacidad de dominio de las personas, una puesta en juego de tu carácter o de tu falta de carácter, y esto tiene cierto atractivo. Lo que ocurre es que, en definitiva, es un juego fatigante incluso físicamente, hasta el punto de que llega un momento en que no puedes responder como deberías debido a ese cansancio físico. Pero, bueno, contestando a la pregunta, insisto en esto de que yo lo que quería era escribir. Estudiaba Filosofía y Letras, pero con unos amigos me matriculé en la Escuela de Cine, con el único fin de ver películas; de tal manera, que los dos primeros años de curso no me presenté a los exámenes, ya que no me interesaba especialmente. Y si acabé haciéndolo es porque te lo exigían, y yo no quería que me echaran de la Escuela. Cuando acabé, lo demás vino solo: te encargan algún guión, algún cortometraje... Creo que en mis trabajos —en las prácticas de la Escuela, por ejemplo, que prohibieron totalmente—, me quedaba más en las intenciones, con un espíritu más intencional que real, sin darme cuenta de que cualquier objeto que salga en la pantalla, si no está de acuerdo con lo que había escrito o pensado antes, es un elemento que disturba más que clarifica. Y esto es lo que siempre me ha desorientado más en el cine.

T.—¿Nunca intentaste hacer nada en televisión?

M. G.—No, nunca me interesó. No sé si es algo irracional, pero, de todas formas, aparte de la censura que hay en este medio, la televisión me ha parecido toda la vida como una caja de zapatos que tiene un agujero a través del cual ves otra caja de zapatos, y así siempre...

T.—Hablando ya de «Habla, mudita», que entendemos como un conflicto entre el «intelectual» y lo que podríamos llamar «pueblo», un afán de relacionarse, que se condena al fracaso porque cuanto el intelectual enseña a ese pueblo está como muerto...

M. G.—Cuando me puse a escribir el guión, me preocupaba mucho el lenguaje, pero no visto desde dentro en un sentido estructuralista como mecánica interna del lenguaje, sino como comunicación. Hasta qué punto las palabras comunicaban, qué comunicaban y cómo comunicaban. Yo partía de las relaciones entre dos polos opuestos del lenguaje, entre el que tiene el dominio del lenguaje y el que no lo tiene. Escribiendo montañas de papeles, la película creció por ese lado como podía haber crecido por cualquier otro; mientras pueda, me gustaría poder plantearme las películas a partir de algo más abstracto o más peligroso, más difícil de plasmar luego en imágenes literarias o visuales... El esquema conceptual —más que conceptual— de «Habla, mudita» parte un poco de los análisis de Nietzsche sobre el lenguaje; en ellos, el secreto de la autoridad no está del lado del que obedece, sino del que manda; es decir, que no existe ningún pacto entre el que manda y el que obedece, sino que el que manda impone su mandato. Entonces, de alguna manera difícil de expresar, pasa un poco lo mismo con el lenguaje, visto desde una perspectiva más sociológica que estructuralista; el significado de las palabras lo impone el que habla al que escucha. Los que tienen el dominio del lenguaje; es decir, que conocen sus significados, la representación del mundo en una palabra, imponen esa concepción al que escucha y no conoce ese lenguaje. En Nietzsche esto es algo mitopoético, pero dándole la vuelta, y visto desde un ángulo hegeliano, se crea una relación de clases. Tengo que hacer la salvedad

de que esto que digo no está exactamente en la película ni seguramente sería legítimo deducirlo de ella, pero sí sería legítimo dejar que la película lo sugiriera. Para mí, las relaciones entre el intelectual y la muda se fundamentaban en esta polaridad, en ese nombre que domina el lenguaje y esa especie de materia informe que es como un lenguaje sin expresión y sin comunicación. Partiendo de esta idea nietzschiana que os digo (para la que puedo poner un ejemplo, el del significado de la palabra «bueno». La palabra «bueno» se la adjudicaban los señores a sí mismos frente a los esclavos —eran los buenos porque eran los que mandaban—, y, sin embargo, con la rebelión de los esclavos cristianos, los buenos pasaron a ser los que obedecían porque se dejaban mandar...), partiendo de esta concepción nietzschiana del lenguaje, el itinerario de los intelectuales podría ser similar al del don Ramiro de mi película. Este, contando con esto y con las relaciones con el pueblo, sin apearse de esa configuración del lenguaje y de las concepciones que el lenguaje tiene del mundo, puede darse cuenta de que todo esto no es sino una feroz relación de clases, y ahí viene su renuncia, porque no tiene nada que hacer ni sabe cómo hacerlo ni seguramente le interesa. En mi primaria idea de la película tenía que quedar muy clara la renuncia, la traición última del intelectual que no puede aplicar lo que se deduce de su propia intelección del mundo cuando se llega a una situación directamente práctica. Y entonces se vuelve a casa, y en una situación revolucionaria, es evidente que se suele volver a casa.

T.—Lo que sí precisas en la película es que ese intelectual pertenece a una burguesía y que esa falta de comunicación se establece en parte por eso. ¿Tu pensamiento se queda en que es un intelectual burgués, por decirlo esquemáticamente, o esa incomunicación intelectual pueblo existe a niveles globales, aun cuando ese intelectual no fuera burgués?

M. G.—A mí me interesaba esa problemática, pero sólo referida al lenguaje. No creo que en la película se trate de ver la posición teórica del intelectual frente al pueblo. Lo que pasa es que, naturalmente, como el lenguaje de

alguna manera también es totalizador, se puede considerar por este lado que decís. Pero creo que en este aspecto no importa que el intelectual sea burgués, listo o tonto, o asumiera una posición revolucionaria, sino que las propias relaciones del lenguaje (entendiéndolo a nivel de relaciones, digamos mundiales), que las propias estructuras que el lenguaje ha creado a través del tiempo, le aprisionan de tal manera que tendría que inventarse otro lenguaje, y, por lo tanto, otras estructuras de todo tipo, de arriba abajo, para poder comunicarse con la muda, que además no habla. La muda está en el polo opuesto como palabra no nata, como un mundo entero de posibilidades sin expresión. La guerra que se establece entre ella y don Ramiro está, para mí, en que mientras don Ramiro puede plantearse todo lo que yo he dicho aquí, dialécticamente la muda necesita simplemente palabras para dominar el mundo. El final de la película (y no pretendo explicarlo, sino contar lo que yo pensaba antes de hacerla) sería un poco el juego parábólico de que los mudos enseñan a los mudos; es decir, que de alguna manera nace una cultura distinta desde la misma falta de dominio de las palabras, desde la misma falta de inexpresividad de las palabras, pero que, en cambio, de una manera magmática estaría llena de posibilidades que todavía no han salido.

T.—Al hablar de la película, no has hecho mención del humor. Y parece que hay notas e intentos de utilizarlo...

M. G.—Yo sí quería hacer una película de humor, o, al menos, irónica...

T.—Pero nos parece, sin embargo, que queda en dos partes bien separadas. De un lado, la del humor, y de otro, la «seria». Que no existe una interrelación de los dos campos...

M. G.—A mí me hubiera gustado que las situaciones tuvieran un planteamiento patético y una resolución cómica, o a la inversa. Y es, además, lo que va con mi propio carácter. Si ha salido otra cosa es que queda mal.

T.—Lo que sí aparece es, después de un intento tuyo de decir algo importante, conectado con lo que nos has explicado más arri-



ba, otro intento de romper ese tono grave o solemne...

M. G.—Es que creo que esto ocurre así en la realidad. Cuando estás en el punto culminante de la exposición de un catadrático, pues, no sé, el señor se cae o alguien tose, o pasa por allí una tía muy buena. Esto pasa, y de manera lógica o abstractizante, pero intelectualmente legítima, pues pensar que todo se da a la vez, al menos en un plano de primeras evidencias. Y, además, de alguna manera muy remota y muy difícil de decir, estas cosas acaban determinándose las unas a las otras.

T.—Aplicado esto a una estructura dramática adquiere otro sentido, ¿no? Es decir, un chiste al final de la exposición de una idea puede minimizar esa exposición, incluso ridiculizarla...

M. G.—¿Pero cuál es vuestra opinión? ¿Que la parte frívola va contra el discurso o que lo patético puede ir también contra la parte cachonda? No tiene por qué ser una resta de lo patético y no serlo de lo cómico... Cuando piensas que existe un cierto dominio de la palabra, piensas a la vez que hay muchas puertas para escaparse de eso, y que de hecho existe toda una literatura de humor que se escapa. No es que yo me planteara al principio la película como un discurso y viera más tarde las posibilidades del humor, sino que todo se planteó a la vez. De todas maneras, tratar de negar por mi parte que intentaba disminuir un poco la seriedad de las cosas, sería una mentira. Pero creo, como dije antes, que las cosas son así: que cuando tu padre mata a tu madre, y luego lo cuentas (que es mi caso, el

de contar, en la película) indicas cómo se manchó de sangre la cortina. Al contarlo, no sólo reflejas lo que pasa, sino que también te reflejas a ti mismo, y que en esa segunda mirada siempre hay un momento irónico, sobre todo si te apetece tenerlo.

T.—Lo que también hay en la película es un tono poético que, por las mismas razones, nos parece que se ha quedado a medio camino. ¿Qué crees tú?

M. G.—Pues la verdad es que si no está en todos es que no me ha salido como yo quería. De todas formas, a mí me gustan más las «bellezas» interiores que las primeras, que son demasiado primarias. Quiero decir que me parece muy bien que haya una fotografía muy bella y que salga lo mejor posible, pero que en todo caso el espectador piense en ella cuando ya está en su casa, y que mientras ve la película se interese más por una cierta belleza interior. No sé si queda claro, pero no sé explicarlo mejor. En cuanto a relaciones directamente poéticas, yo preferiría que fueran poéticas sí, pero al mismo tiempo irónicas y todo a la vez. Quizá esté todo esto mal expresado por mi parte, tanto en la película como aquí.

T.—Como ampliación de ese tono poético, en alguna ocasión nos hemos planteado la película como una posibilidad onírica, como si todo lo que en ella ocurre no hubiese ocurrido más que en un sueño de don Ramiro.

M. G.—Esto es curioso, porque, aunque de verdad nunca me lo he planteado así, cuando en la Escuela se ponían mis prácticas, siempre había alguien que lo decía. Nunca sabré si eso se piensa

porque las películas están mal hechas o porque justamente se encuentran dentro de la lógica interna de los sueños, donde nunca se sabe muy bien por qué pasan las cosas. Yo siempre he estado fascinado por Dostoiewsky, y lo que más me ha gustado siempre de él es que nunca sabes muy bien por qué demonios un señor que acaba de declararse a una señora, saca luego una pistola y mata a un gato.

T.—Tu siguiente película es sobre Dostoiewsky, ¿no?

M. G.—No, en realidad es una representación de «Los endemoniados» en un pueblo.

T.—¿Se continúan ahí las inquietudes expresadas en «Habla, mudita»?

M. G.—Yo siempre digo que lo realmente importante para nosotros es la continuidad en el trabajo, aunque nunca aceptaría hacer una película, con un planteamiento muy bueno, por el simple hecho de hacer una película. Prefiero seguir con una continuidad dentro de una libre elección de temas dentro de lo que estás pensando en cada momento. Me gustaría hacer cada vez una película distinta, sin expresar siempre lo mismo, en no importa qué temas argumentales.

T.—Y teniendo en cuenta la experiencia de los demás, ¿qué futuro prevés para ti?

M. G.—No me he planteado nunca el problema de sobrevivir. Si me dijeran en un momento que mi segunda o mi tercera película iba a ser la última que iba a rodar, no me iban a dar por ello el mayor disgusto de mi vida. Me pondría a escribir...

T.—¿Crees que los que estás haciendo ahora vuestro primer largometraje tenéis relación o sois totalmente diferentes a aquellos que los hicieron en los años sesenta, como Patino, Picasso, Fons?...

M. G.—No lo sé y tampoco me preocupa. Tal como se plantean aquí las cosas, cada uno hace lo que puede y cuando puede, dando bandazos. Creo que vamos todos un poco a la deriva, y que de vez en cuando se produce algún destello, algún faro en la lejanía. A mí, lo que realmente me preocupa del cine, de una forma un poco más rigurosa, aunque no tenga mucho que ver con la pregunta, es lo que va a acabar ocurriendo en el cine en cualquier momento. Que por obra de productores arriesgados o por dinero de la Administración o de Fundaciones y cosas así, va a crearse una extraña tensión, que a mí me afecta mucho, entre el rigor interno que deben tener las películas, su expresividad sin adjetivos, y lo que podríamos llamar su comunicabilidad con la mayor cantidad de personas que van a ver esa película. Me temo que en el cine, en un futuro no muy lejano, va a pasar lo mismo que con la pintura: si ante un fresco de Miguel Ángel, cualquiera que lo mirara, aparte de tener cubiertas esas frescos todas sus necesidades expresivas, cualquiera que tuviera vista para verlo tenía la posibilidad de comunicarse con él, creo que en la pintura de hoy ya no pasa eso. Y debido quizá a que

las necesidades internas de la pintura (y sería absurdo e inútil y profundamente reaccionario hacer lo contrario), lo exigen así; pero lo cierto es que no todo aquel que tenga ojos puede comunicarse con esa pintura. Y a mí me horroriza que llegue un día en que pase lo mismo con el cine. Si bien es cierto que en la pintura, sigue existiendo una de «magazine» en la que esa comunicación existe, esto no aparece tan fácilmente en la de expresión o de rigurosa creación... Quizá con lo que digo quede más claro lo que a mí me pasa con la película, con ésta y con las demás que haga. Lo que me preocupa es cómo integrar, cómo mantener la atención, pero sin desgajar las necesidades expresivas del cine más moderno, más profundo, más interno, con la capacidad de comunicación de ese cine con respecto al señor que se sienta en su butaca con toda sencillez. De esa tensión, unos se van a un lado, y otros a otro, y es en un futuro cuando se producirá claramente la división. En Alemania ocurre ya eso, donde los realizadores, que trabajan para la televisión, no tienen más problemas que el de entregar su película acabada, y ese es un cine que se está separando a marchas forzadas del espectador, que incluso llega a tener un lenguaje caprichoso, que acaba por no ser un lenguaje sino una manera de expresión inventada cada vez. «Habla, mudita», creo yo que cabalga entre dos polos: uno, la posibilidad de expresarse lo más posible desde dentro de la película, y otro, la posibilidad de comunicarse con el espectador. Y esto es algo que me preocupa, no sólo como realizador, sino, sobre todo, como ser pensante. Hay como una extraña desintegración entre el objeto cultural y el consumo cultural, digamos humanista. No hago hincapié en que ojalá volviéramos a una integración humanista de las artes y que el pueblo de Florencia acuda a ver el David y lo admire como un Médicis, pero me preocupa esa desintegración tremenda que comienza ahora en el cine. Creo, al margen de las olas, las generaciones y demás bagatelas, que lo que nos pasa es esto.

T.—¿Crees que con «Habla, mudita» has logrado esa comunicación?

M. G.—Pienso que sí. Lo que ocurre, y esto es aún más grave, es que al espectador —y no sólo de cine— se le está acostumbrando a la «joya artística», a lo totalmente separado. Quizá hoy se reciba peor una película en que la integración entre la expresión y la comunicación sea mayor que otra en la que todo esté absolutamente separado. Alguien ha dicho que es bueno y que pertenece a ese mundo de las joyas artísticas; los premios, la crítica o ese chantaje cultural no siempre sutil que se ejerce desde los diversos medios de comunicación. Y esto, en principio, es algo mucho peor que esa otra integración humanista de la que os hablaba antes... ■ Entrevista realizada en magnetofono por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Foto: RAMON RODRIGUEZ.