



RUY GUERRA AND VARGAS LLOSA

SENTADO sobre la alfombra azul marino, Ruy Guerra muerde la punta de un habano largo, espectacular. Lo enciende luego dando chupadas violentas, nerviosas, realmente muy poco sibaríticas. Y la llama que se agranda y el humo que inunda el rostro del fumador, envolviéndolo retorcido y deshilachado por entre una larga cabellera modelo Cristo —Cristo amazónico, exactamente—, nos proponen una imagen guerrillera tópica y fugaz, la estampa del jefe en plena fragua de una magna conspiración. Todo impide, no obstante, cualquier desvarío en este sentido: el atuendo del cineasta, que podría ser de «boutiques»; los libros de literatura que relucen en la estantería, el tintineo exquisito de una cafetera cerámica un tanto sofisticada, el pulido parquet, la guerra particular de los crios de Vargas Llosa, que han vuelto ya del Liceo Francés... Examina el fumador que la

combustión del purazo es la adecuada mientras barrunta nuevos aspectos de la aventura iniciada aquí, en casa del escritor peruano, un piso situado en la parte más tranquila de Sarriá.

El realizador de «Os fuzis» y el autor de «La casa verde» trabajan por estas fechas en la preparación de una película que el primero espera rodar en el Brasil el próximo otoño, cuando los tórridos calores hayan remitido y el «sertao» sea más habitable para el trajín de actores y cameramans. La sociedad intelectual establecida entre Ruy Guerra y Mario Vargas Llosa no deja de ser bastante curiosa. Un mozambiqueño y un peruano preparando desde Barcelona una película que se rodará en el Brasil, producida por la Universal-Paramount, con capital francés e italiano: cuesta bastante imaginar un tinglado tan cosmopolita. Si las circunstancias se ajustaran a otra lógica que no fuera la de la represión, estaríamos simplemente ante una

producción brasileña, pero en el Brasil actual no se dan las facilidades mínimas para que ninguna aventura cinematográfica de cierta ambición pueda prosperar. La censura se muestra muy estricta ante determinados temas, y no existen, además, sistemas adecuados de distribución. Recorre el pensamiento de Ruy Guerra la difícil coyuntura que en este orden de cosas conoce su país adoptivo:

—Se dice que el «cinema nuevo» ha muerto. Y no es cierto que haya muerto: lo han matado. Se dice que no hay actualmente cineastas brasileños, y tampoco es verdad. Lo que no hay son condiciones para que estos cineastas puedan expresarse. El capital brasileño no se presta más que a un cine intrascendente y dilante.

El film que proyecta Guerra en colaboración con Vargas Llosa —autor del guión— será, pues, una película extranjera rodada en el Brasil. Los caracteres apátri-

das que presenta este ciudadano del mundo que aparenta ser Ruy Guerra, los sufre el realizador, aunque simule ocultarlos con una jovial, cínica observación: «La patria, amigo, es el capital».

Vargas Llosa también se ríe...

Lo que va a ser la película

TRIUNFO.—¿Qué va a ser la película?

VARGAS LLOSA.—Bueno, mira, es una historia que está situada dentro del contexto de un hecho muy importante en la historia brasileña: una rebelión popular que tiene lugar en el Nordeste del Brasil a finales del siglo pasado y que comenzó con un movimiento de tipo mesiánico, de tipo religioso, y que luego fue convirtiéndose en un movimiento de reivindicación social hasta ser liquidado por el Gobierno después de cuatro expediciones militares, cada vez más duras e

UN DIRECTOR CINEMATOGRAFICO BRASILEÑO QUE NACIO EN MOZAMBIQUE PREPARA CON UN ESCRITOR CUBANO UNA PELICULA QUE SE RODARA EN BRASIL CON CAPITAL NORTEAMERICANO.

importantes. Este movimiento ha dado origen a una de las obras clásicas de la literatura brasileña: «Los Sertones», de Euclides d'Acuña. La idea de Ruy era crear una historia cinematográfica con el contexto de esa otra historia que tiene un contenido épico extraordinario tanto en sí misma como en el libro a que dio origen.

T.—¿Una película con pretensiones revolucionarias?

RUY GUERRA.—Es difícil de explicar. Yo creo que lo importante es realizar, a partir de un contexto determinado, el estudio de un comportamiento colectivo en relación con la norma político-social que lo regula. Esto nos pone en contacto con el problema del cine político, que, de entrada, no es de fácil precisión; el concepto de «cine político» es un concepto un tanto vago, porque depende mucho de la idea personal que se tenga de este cine. Yo encuentro que hay una manera de encarar el cine político un poco limitativa y, acaso, dogmática. Se trata de una visión que obedece en muchos casos a colocaciones más bien tácticas que a un punto de vista propiamente de información y de crítica. A Mario y a mí nos interesa hacer una película que escape a esa posición un poco falsa y conceptualizada del cine político. El «cine político» no es un género como pueda serlo el «western» o el «musical». Es algo mucho más abierto que eso. Nos interesaba, pues, analizar una historia que transcurre en un momento muy importante, pero admitiendo que todo análisis crítico sólo puede existir si pasa por los personajes, no por una visión autoral que puede ser fruto de un sentimiento tuyo o estar puramente en función de un momento histórico determinado. Es decir: no tratamos de recrear un momento histórico, ni tampoco dar nuestra visión política personal e ideológica de los personajes, sino más bien utilizar estos personajes dentro de una determinada situación y hacer que se comporten con sus características propias. Con este método yo creo que puede surgir una muestra de cine político más interesante. Sé que esto no se comprende fácilmente por españoles...

T.—¿Tiene algún contenido parabólico la película, o es preferentemente un documento?

R. G.—No, no, en modo alguno es un documento. De otro lado, yo rechazo un poco los términos parabólico o simbólico. Para que una obra alcance estas dimensiones, el autor ha de determinar los personajes de una manera muy total y muy rígida, y yo creo que justamente ha de seguirse un proceso inverso. Una obra de creación pienso que sólo es posible en la medida en que los personajes sienten un cierto desprecio por los autores. Así, pues, a

partir de una determinada situación que lleva implícita una serie de contradicciones muy fuertes desde el punto de vista político, social o religioso, y a partir de unos personajes que viven estas contradicciones, es justamente que estás creando una serie de comportamientos, y a la vez, indagando la resonancia que éstos tienen en ti mismo. Esto es lo importante. Pero quiero insistir en que tal planteamiento no ha de buscar una total coincidencia con una posición previamente determinada, puesto que ello supondría situar la obra de creación en una línea ideológica muy estática y limitativa.

El "boom" del cine político

T.—¿No estaremos viviendo un «boom» del cine político?

R. G.—Sí, ciertamente, existe el «boom» del cine político, un fenómeno que presenta características muy buenas y muy malas al mismo tiempo. Este cine ha conseguido despertar un interés por determinados problemas muy importantes, sobre todo a partir de los años sesenta. Antes ya existía el cine político, pero no se veía la necesidad de ponerle esa etiqueta. Es a partir de los años sesenta, que empieza a crearse un «género» de cine político. Pero desde este mismo momento surge en el cine una idea preconcebida de la realidad, una idea que generalmente obedece a unos esquemas ideológicos muy definidos, a partir de los cuales se transforma aquella realidad ajustándola a la conceptualización propia del realizador. Claro, que es esta una forma válida de actuar, pero creo que es también un modo muy limitado de manejar unos medios de información, por cuanto justamente trabajas con una materia viva, una materia real que no puede abordarse esquemáticamente. El fenómeno presenta otros aspectos. Este «boom» del cine político, del que en cierta manera los franceses son muy responsables —es un «boom» que pasa por París, porque París define las modas cinematográficas—, es también reflejo o resultado de toda una problemática mundial, de una problemática latinoamericana, por ejemplo. Nuestras revoluciones, nuestra situación económica, política... suscitan una preocupación europea real o la preocupación de una élite europea, para ser exactos. Pero en Europa, el tema de la revolución preocupa más que una necesidad real de información y de crítica. Por ello, cabe decir que casi no es posible encontrar cine político en Europa, a no ser dentro de unos enfoques dogmáticos. «Z» sería, entre otros, un ejemplo claro de

este fenómeno. A mi modo de ver, las películas mejores desde el punto de vista político son las que ofrecen menos características ideológicas definidas, las que sirven a una coyuntura determinada. Las películas de Rosi, por ejemplo. Son películas más informativas y críticas que aquellas de las que puedes obtener una conclusión límpida, clara, definida...

T.—¿Le gusta el cine de Rosi?

R. G.—Sí, mucho.

T.—¿Es un cine válido?

R. G.—Sí, naturalmente. Creo que entre los cineastas que abordan temas con una cierta preocupación, Rosi es de los más interesantes. Rosi y los japoneses son los únicos que para mí hacen películas verdaderamente políticas: Kurosawa, Oshima, Kobayashi... Pero todas sus realizaciones no tienen esa cosa inmediata, de síntesis, que pretenden tener otras películas políticas. No es el film sobre unas elecciones, pongamos por caso, lo que define su condición política, no es el objeto político lo que define la condición política de una película. Puede ser una historia de amor, un film musical...

T.—¿«Cabaret» es una película política?

R. G.—Sí, claro. Pero lo que encuentro más político de «Cabaret» quizá no sea el «best ground» político en el que la película se coloca —unas realidades vinculadas al nazismo—, sino más bien los propios personajes y su marginalidad. La forma en que éstos son abordados, sus relaciones amorosas y afectivas, es algo para mí mucho más político que propiamente los hechos que son tratados sobre el principio del nazismo.

T.—A los intelectuales se les ha acusado de que no se acercaban al cine, y al cine, que tampoco atraía a los intelectuales. ¿Qué responde a eso Vargas Llosa?

V. LL.—Mira, yo he estado muy cerca del cine siempre. Ahora bien, del lado de aquí de la pantalla, ¿no? Como un simple espectador, como un espectador puro. Pero el cine ha sido algo muy importante para mí desde que lo descubrí, desde que descubrí las «seriales». Así que... Sí, creo que hay algún sector que todavía tiene una cierta alergia por el cine, ¿no?, y que tiende a considerar al cine como una especie de forma menor de la creación, y ello por culpa del cine más a la vista, el cine que nos inunda, el cine comercial... Pero yo no estoy dentro de este sector, ni mucho menos. Yo siempre he tenido una gran pasión por el cine, y me resulta, por otra parte, muy estimulante el trabajo que ahora estoy realizando. Pienso que puede ser una experiencia muy enriquecedora para mí, para mi propia vocación, para la literatura. Ya tuve un primer contacto con el

cine a través de una novela que está por salir: «Pantaleón y las visitadoras». Hice un guión con un muchacho mientras iba trabajandola como novela, y me resultó una experiencia muy, muy interesante. Ahora se trata de una experiencia que amplía, que completa la anterior... Sí, muy interesante por lo que tiene de contactos y también de divergencias con la literatura, ¿no?

T.—¿Qué contactos y qué divergencias?

V. LL.—¡Ah, sí, claro! A mí, el cine me interesa por lo que tiene de narrativo, por lo que tiene de creación de mundos narrativos, ¿no? Me interesan las películas con historia; fundamentalmente, de la misma forma que me interesa la novela con historia. Las divergencias están en los condicionamientos que implica el cine: el condicionamiento temporal y el condicionamiento visual. Una historia cinematográfica ha de ajustarse a unas características de tipo formal muy estrictas, y esto obliga a trabajar con un criterio bastante más ajustado, más apretado que cuando estás trabajando una novela. Además, en ésta tienes una tentación permanente a la amplitud, a alargar las historias, a complicarlas, ¿no?, a desarrollar posibilidades adventicias, laterales... El guión, en cambio, es más estricto, más limitado que la novela, y exige un esfuerzo mucho mayor de concentración. Pero esto mismo es un desafío interesante.

T.—¿No ocurrirá que los diálogos obligan mucho a constreñir las inclinaciones narrativas del novelista?

V. LL.—Sí, por supuesto, pero el diálogo es muy importante en todo lo que yo he escrito. Por ejemplo, en mi última novela, el cincuenta por ciento exactamente es diálogo. Así que esto no me preocupa mucho, ¿no? Sí, en cambio, la necesidad de apretar una historia dentro de ciertos límites temporales. Es un condicionamiento cierto, pero resulta estimulante, ¿sabes? Te obliga a convertir el defecto en virtud. Se trata de hacer que este condicionamiento dinámico más, enriquezca más la historia.

T.—Tus novelas ofrecen, fundamentalmente, una temática contemporánea; ¿te supone alguna dificultad enfrentarte a un tema del declive?

V. LL.—Mira, el tema es, en cierto modo, contemporáneo, y además, como insinuaba Ruy, no tenemos intención de hacer una reconstrucción arqueológica sobre el movimiento de Canudo, sino más bien narrar dentro de su contexto una historia que ponga de manifiesto, a través de los comportamientos de los personajes y de las situaciones que ellos viven, una cierta expresión y una cierta mentalidad política. Que esa historia registre unos anacronismos, en realidad, no nos im-

RUY GUERRA AND VARGAS LLOSA

porta tanto. Lo que sí nos importa es que esa historia tenga una consistencia y una gravedad propias, y que esa gravedad propia, interna e implícita, ponga de manifiesto un contenido político. Pero no queremos, de ninguna manera, que este contenido político venga a ser la justificación de la historia, sino a la inversa, ¿no? Que la historia tenga un valor «per se» suficiente como para justificar o dar vigencia a aquella distinción que antes se hacía sobre cine político, y que me gustaría resultara manifiesta.

R. G.—Aunque sea una película referida al siglo pasado, podría ser planteada hoy de la misma forma que podría ser una historia de ciencia-ficción. Simplemente con descubrir una situación determinada que ponga de relieve unas contradicciones fundamentales para la conducta humana, nos interesa ya plantear el tema, que será en aquel momento o en otro momento histórico cualquiera. No es la nuestra obligatoriamente una película de época; ocurre, simplemente, que se dan en la historia unas condiciones lóneas para exponer con evidencia aquellas contradicciones fundamentales.

La libertad de los personajes

T.—¿Qué viraje representa «Dulces cazadores» respecto a tus realizaciones anteriores?

R. G.—Bueno, con «Dulces cazadores», la gente quedaba muy sorprendida, sobre todo en Italia, donde después de ver «Los fusiles» me tenían catalogado de una forma muy concreta. Creían, en Italia, que tenía que hacer un determinado cine, de la misma forma que un pintor, para vender bien, ha de seguir fiel a su imagen. Pero justamente se producía aquí lo que antes hemos dicho sobre el cine político. Para mí, «Dulces cazadores» es una película política, aunque no trate de un hecho político específico. Me importaba mucho establecer cómo dentro de un contexto muy cerrado, muy intimista, se configuran unas determinadas relaciones humanas. Yo creo que la política también es eso: descubrir las tensiones más fuertes que se establecen entre las personas. «Dulces cazadores» ha de plantearse dentro de un ambiente más bien laboratorial. «Los fusiles», en cambio, era una película que se planteaba bajo un aspecto didáctico, casi maniqueísta; hay en ella un dirigismo que obedece a un punto de vista ideológico muy concreto, y los personajes están más amarrados a mi concepción de las cosas, que propiamente a su experiencia personal. Es por ello que yo estoy muy a favor, y cada vez más, de «Dul-

ces cazadores», porque aquí, los personajes, a partir de un cierto momento, pasan a tener una vida propia. Esto es una frase muy común, pero refleja algo muy difícil de poner en práctica en cualquier forma de creación. Ocurre normalmente en una «película política» (entre comillas), que cuando un personaje intenta escapar un poco por su propia potencialidad, el autor no le deja, porque quiere que responda a su idea primera y conceptual. En «Dulces cazadores» esto no ocurre, porque en el momento mismo en que los personajes fueron planteados, adquirían vida propia y respondían a ellos mismos mucho más que me obedecían a

«Dulces cazadores, para mí, fue una revelación muy grande.

T.—Los elementos mágicos estaban como añadidos a la realidad. ¿No cree que resultaban un poco añadidos al tema? ¿De dónde procedían? ¿No eran un elemento de importación brasileña?

R. G.—Bueno: eran más bien africanos que brasileños. Lo que hay en «Dulces cazadores» es la posibilidad de descubrir la determinación personal en determinadas situaciones. Es decir, si me ponen a mí en una situación que desconozco, en la que nunca he estado, yo voy a reaccionar de una manera que no sé cuál va a ser, pero que es seguro no va a ser de una forma posible de de-



Vargas Llosa: «El cine me interesa por lo que tiene de creación de mundos narrativos».

mí. Así, en vez de limitar la realidad, puedes ir mucho más lejos que esta realidad. No es que tus opciones primeras, tus opciones de cineasta político, cambien por ello, ya que, obligatoriamente, la experiencia de los personajes está vinculada a tu experiencia personal, pero la libertad que otorgas a los personajes abre un camino muy amplio a la investigación. En «Dulces cazadores» hay una carga casi mágica que escapa a las relaciones causa-efecto; los hechos surgen de una forma demostrativa, antes que manifestarse en perfecta correspondencia con la realidad. Pero yo pienso que desde el momento en que sometes los personajes a una relación casualística, estás restringiendo la realidad a una sola determinante. Esto es, generalmente, lo que se hace en un cierto tipo de cine con el que yo estoy firmemente en contra.

limitar dentro de un marco puramente racional. Por ejemplo, si a mí me quieren torturar... Serán unas reacciones mucho más plurales, mucho más diversas que las que puedan plantearse de una forma conceptual e inmediata. Las personas situadas en posturas extremas responden de una forma distinta, con unos comportamientos que van mucho más lejos de lo que establece su cultura inmediata, su cultura propia. En «Dulces cazadores» ocurría que un personaje de tipo anglosajón se sentía impulsado a una necesidad de relación que descubría una serie de dimensiones internas por él ignoradas.

T.—El que los personajes tengan una significación directamente política, ¿no supondrá que muchos califiquen vuestra película de escapista?

V. LL.—Bueno; pues, mira, no sé. Todavía no tenemos termina-

do el trabajo y es difícil adelantarnos a las críticas que pueda tener. Yo creo que solamente la acusarán de escapista quienes tengan una idea absolutamente definida y cerrada de lo que es un arte político. Pero quienes entiendan el concepto política en un sentido amplio y totalizador, el que definía aquí Ruy, no pueden acusarla de escapismo, porque además la película no va a tocar muy indirecta, parabólicamente, el tema político, sino que lo va a abordar muchas veces directamente, sólo que no hay un esquema político previo, del cual esa historia y esos personajes van a ser, simplemente, una ilustración, sino que el método que estamos siguiendo es exactamente el inverso, ¿no? De un punto de partida general de ciertos presupuestos políticos, estamos construyendo una historia en la cual los personajes van a vivir como seres libres dotados de una capacidad de decisión y elección, y condicionados por una serie de circunstancias de tipo tanto social, como psicológico, como cultural, y dentro de estas limitaciones vamos a tratar a los personajes como seres válidos independientes, no como meros títeres, como meras demostraciones conceptuales. No pretendemos dar una lección política, ni mucho menos, sino que, a través de una conducta, de unos comportamientos, de unas situaciones, queremos describir una problemática política.

R. G.—La ideología es, obligatoriamente, un concepto estratificado. No nos interesa un cine demostrativo; no es una forma demostrativa, sino creativa, la que nos interesa seguir. Yo creo que es mucho más política la expresión de la correcta conciencia de los personajes que el nivel ideológico que los autores puedan tener.

T.—¿Esto supone que no quiere definirse ideológicamente?

R. G.—No, todo lo contrario. Mi ideología va implícita de una manera decisiva, porque si yo, por ejemplo, deseara hacer una película sobre el problema racial, lo que menos me preocuparía sería de presentar un negro como un asesino o un estuprador de mujeres. Yo no soy racista, y entonces, no tengo ningún problema de tipo personal en vigilar o tener cuidado en hacer una película racista. Mi ideología va a ser plasmada de una manera muy directa, porque mis compromisos personales son más definitivos, más absolutos, muy claros. Pero creo que lo que importa justamente es no dejar que mis compromisos personales sean tan totalizantes que castren mis personajes y sus comportamientos. Generalmente, la gente se preocupa más de lo que les pasa a



Ruy Guerra, cínica observación: «La patria, amigo, es el capital».

los autores, que de lo que les pasa a los personajes. A mí me preocupa más lo que les pase a los espectadores en relación con los personajes, y entonces no hay provecho en crear un personaje ideal que responda a tu ideología propia y a la que va mejor a tu visión de las cosas. Lo importante es ver el proceso de los personajes en relación con el espectador.

T.—¿El que se veía en «Los fusiles»?

R. G.—No he cambiado, claro.

“Abrir territorios nuevos”

T.—¿Entre el mundo cinematográfico de Ruy Guerra y el tuyo, hay puntos de coincidencia?

V. LL.—Sí, claro, porque de otra forma nuestra colaboración no hubiera sido posible. Desde un principio estuvimos de acuerdo en que la película debía tener un gran dinamismo interno; es decir, nada estática. Nos interesaba que los personajes tuvieran muchas cosas que hacer. Este dinamismo era un punto de coincidencia con mi mundo novelístico. De otra parte, el contexto de la historia fue para mí fascinante desde el principio.

R. G.—Sólo hay que obedecer a la propia creatividad. Lo que nos obliga a una compenetración es la manera de tratar el tiempo interno de los personajes, la necesidad de ajustar esa cronología interna al tiempo cinematográfico.

T.—Usted es un enamorado de la creatividad...

R. G.—Claro. Es que yo no creo que puedas actuar puramente por lo racional, creo que es esta una forma muy limitada de crear. Investigar en aquello que no está codificado por ti mismo es para mí mucho más sugestivo. A partir del momento en que no im-

pones la forma, tú trabajas en ese estado semioscuro de tu propio conocimiento, pero al mismo tiempo con un conocimiento mucho más amplio desde el momento en que es desconocido por ti mismo.

T.—¿Esto supone muchas rupturas personales?

R. G.—Sí, muchas rupturas y muchas angustias, porque nunca sabes en qué terreno trabajas. Trabajas mucho más con lo desconocido que con lo que ya conoces, trabajas en una zona de misterio que después, en todo caso, se te revela.

V. LL.—Lo interesante en toda obra de creación es descubrir cosas. Las que ya sabes son un punto de partida importante, pero sólo eso. Nunca un punto de llegada, porque entonces la creación sería algo muy mecánico, no se distinguiría en nada de un trabajo industrial cualquiera, ¿no? Precisamente la creación es importante en la medida en que tú estás abriendo un territorio nuevo, y a este territorio te guía, fundamentalmente, la intuición, la sensibilidad, la adivinación, mucho más que la estricta razón.

T.—La adivinación en un sentido de interpretación...

V. LL.—Claro, claro. Tú puedes dar una mirada nueva a cosas que ya existen, o descubrir cosas que hasta entonces no existían. Lo que interesa es abrir siempre territorios nuevos. Por eso, una obra de creación es tal.

R. G.—Muchas veces encuentras cosas que no tienen ningún sentido, que parecen arbitrarias. Es más tarde que descubres que estas imágenes las ves muy lógicamente determinadas. No me interesa establecer trayectorias previas. ■ Entrevista recogida en magnetófono, extractada por JOAN ANTON BENACH y JOSE MARTI GOMEZ. Fotos: JULIA PEIRO.

