

CONVERSACION (no secreta) CON FRANCIS FORD COPPOLA

CUANDO en la abarrotada sala de conferencias del Festival de Cannes se celebró la rueda de prensa que ahora transcribimos con Francis Ford Coppola, ya muchos opinaban que «La conversación» sería la vencedora del certamen de 1974. Era el antepenúltimo día de competición, después de dos semanas en que —salvo «Stavisky», de Alain Resnais— no habíamos visto obras realmente importantes. Ford Coppola, con el bagaje de films anteriores mucho más interesantes que su adaptación del «best-seller» de Mario Puzo («Ya eres un gran chico» o «Llueve sobre mi corazón», por ejemplo), con su multifacética personalidad a cuestas —guionista, productor, editor de una revista, mantenedor de un grupo de teatro experimental—, se sentó ante los periodistas con la visible seguridad de haber realizado un film que contaría en el palmarés. Se trajo a buena parte de su equipo de trabajo y, mirando tras sus gafas de muchas dioptrías y acariciándose a menudo la barba, se dispuso a contestar a unas preguntas, entre las que —inevitablemente— la primera había de ser ésta:

—¿Se le ocurrió hacer «La conversación» después de lo ocurrido en el caso Watergate?

FRANCIS FORD COPPOLA.—No, yo traté de hacer esta película desde hace cinco años, pero nadie quería financiarla. Sólo el éxito de «El padrino» me ha permitido realizarla ahora. Luego, si se trata de un proyecto de cinco años atrás, no tiene mucho que ver —en su concepción— con el Watergate.

—Pero, dadas las diversas conexiones entre el film y el «caso», ¿cree usted haber realizado una película política?

F. F. C.—Yo creo que hay dos tipos diferentes de films políticos. Por una parte, los que se basan en la actualidad política, en los problemas que surgen cada día. Y, por otra, los que tratan de principios humanos subyacentes a la política, pero que forman parte sustancial de ella. Por ejemplo, yo escribí el guión de «La conversación» sin poder adivinar qué es lo que iba a suceder con el Watergate y todo lo demás. El hecho de que ustedes encuentren relación entre el «affaire» y mi película me pone muy contento, porque prueba que si se hace un cine sobre estos principios humanos, ese cine acaba por transformarse en político.

«El problema del cine político

habitual es que sólo convence a los que están ya previamente convencidos, ratificando las ideas de quienes van a verlo (que en los Estados Unidos no son muchos, porque el público prefiere películas tipo «American Graffiti»). Lo que yo quiero hacer es algo distinto, films políticos que tengan

vo, sino de un conjunto de cosas. Quizá la primera idea surgió un día que estaba hablando con mi compañero Irvin Kershner sobre mesas de escucha y cosas así, y él citó la existencia de un micrófono que funcionaba a muy larga distancia. Desde ese momento, me interesé por qué utilización se le

Fernando Lara

efecto sobre la gente, precisamente porque no se dan cuenta que acaban de ver una película de este tipo. Cuando compruebo cómo películas como «El padrino» son vistas por millones y millones de personas de todo el mundo, creo que el cine ofrece una inmejorable ocasión de inyectar en las obras algo así como ideas colectivas, que sirvan para hacer avanzar el mundo... No sé, yo siempre he sido un «naif» en política, pero voy a tratar de seguir en mis películas futuras este camino del que hablo.

—¿Cómo surgió en usted la idea de realizar «La conversación»?

F. F. C.—Bueno, las películas casi nunca surgen de un solo moti-

podía dar a un micrófono de tal potencia. Al mismo tiempo, yo estaba leyendo «El lobo estepario», de Hermann Hesse, y creí muy sugestiva su manera de estudiar el comportamiento de un individuo. Y, un mes más tarde, vi «Blow-up», de Antonioni... Bueno, pues toda esa serie de cosas juntas me motivó el que comenzase a escribir «La conversación».

—Y, ¿en qué sentido está presente en su película la novela de Hesse?

F. F. C.—La influencia de «El lobo estepario» sólo se produce en el comienzo del film, en la descripción del personaje central, cuando vemos a ese hombre que

vive solo, bastante tristemente, y su ambiente de trabajo, la mujer con la que se acuesta en un apartamento tan deprimente... Hasta ahí llega mi inspiración en Hesse, que luego ya no juega ningún papel importante.

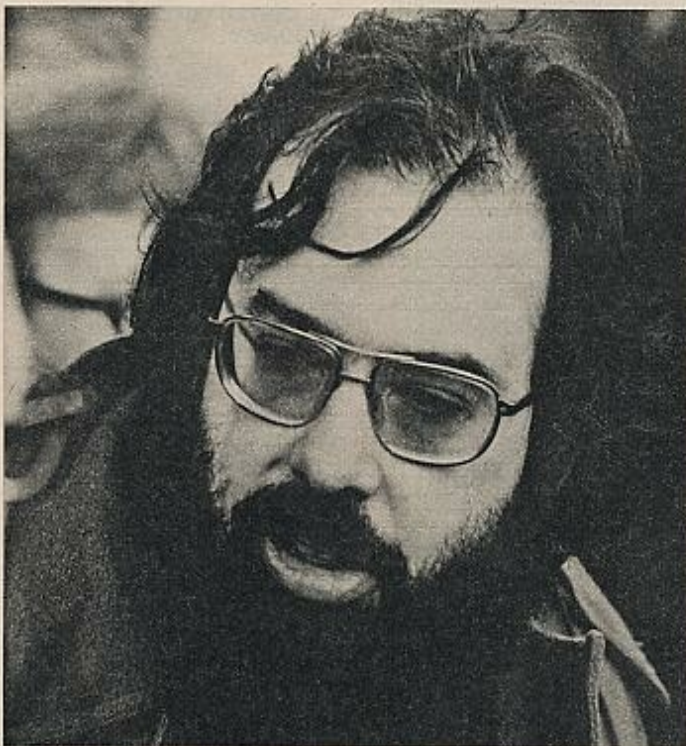
«Porque el verdadero tema de «La conversación» es el cambio que efectúa su personaje principal, su cambio de percepción. Unos años antes, él no se preocupaba lo más mínimo en saber lo que decía la gente a la que espiaba. Como el mismo personaje de Harry Caul dice al principio de la película, «todo lo que importa es una buena grabación». A él le traían sin cuidado las palabras que registraba, no se comprometía lo más mínimo. Pero quizá a causa de lo que sucedió en Nueva York, cuando tres personas fueron asesinadas después de que él entregase una cinta, comienza a comprometerse personalmente, a interesarse por lo que dicen las personas, a —en definitiva— preguntarse sobre la validez moral de su trabajo. Entonces, para mí, el tema central de «La conversación» no es sino el de alguien que cambia respecto a lo que hace.

—¿Es esa pregunta sobre la validez moral de su actuación lo que motiva la escena del confesionario?

F. F. C.—No del todo, porque, en realidad, esa escena tiene su razón de ser en que yo quería mostrar ejemplos de las diversas formas de vigilancia a que es sometido el ser humano. Entonces, la forma más primitiva de vigilancia que se haya inventado es la del confesionario... Por eso está en la película. De otra parte, se trata de una escena irónica: él se confiesa de haber robado periódicos, mientras que, evidentemente, ha hecho cosas mucho peores que ésa... Pero también, es cierto, la confesión muestra un poco la descomposición íntima que está sufriendo el personaje.

—¿Por qué ese personaje, Harry Caul, lleva siempre puesto un impermeable, un impermeable tan barato, además?

F. F. C.—Desde que comenzamos a trabajar en el film, los responsables de la ambientación y yo estuvimos de acuerdo en que había que poner mucho plástico en la película, cosas que fueran transparentes, a través de las que se pudiera mirar... Así lo hicimos, y en la imagen hay muchos grandes trozos de plástico, de lo que participa el impermeable de Harry. Si, además, su impermeable es barato, es porque él representa a un tipo vulgar, mediocre...



Hombre polifacético, Francis Ford Coppola obtendrá su gran éxito comercial con la adaptación cinematográfica de «El padrino». Sin embargo, él mismo considera «La conversación» como su primer film personal.

«Por otra parte, a mí siempre me gusta que los personajes conserven el mismo traje, la misma ropa, a lo largo de todo el film, porque quiero que eso sea en ellos tan definitivo como su propio rostro... Yo esto lo aprendí de Elia Kazan, que hizo —por ejemplo— que Marlon Brando llevase en «La ley del silencio» siempre el mismo blusón de cuero. Hasta que ese blusón se convertía en algo tan suyo, tan personal, como las facciones de la cara.

—Hablando de actores, ¿cuál ha sido su relación con Gene Hackman?

F. F. C.—Sobre Hackman voy a contarles una anécdota: El primer día de rodaje se presentó muy guapo, muy viril, con el pelo perfectamente cortado... Entonces yo me dije: «¡Dios mío! ¿Cómo va a hacer este personaje?». Comenzamos a transformarlo, le cortamos el pelo para que pareciera un poco calvo, y cosas así... Y, a medida que él se iba viendo más feo, estaba cada vez más y más deprimido... con lo que iba también acercándose a la psicología de su personaje.

«Estoy satisfecho del trabajo de Hackman, aunque les confesaré que yo escribí el guión pensando en Marlon Brando, quien luego no se decidió a hacerlo. Precisamente de esta entrevista con Brando para que interpretara «La conversación» surgió mi convicción de que él tenía que protagonizar «El padrino».

—En el film destaca el extraordinario sentido del ritmo con que está narrado...

F. F. C.—Gracias. La idea que ha presidido el ritmo de la película no es otra que la de utilizar el principio de la repetición como si se tratase de un motivo musical. Eso ya estaba, claro, en el guión, pero lo acentuamos lo más posible en el montaje.

—También destaca el plano inicial del film... ¿Cómo está hecho?

F. F. C.—De la misma forma que el plano con que comienza «El padrino»: un «zoom» utilizado muy, muy lentamente, que, en este caso, partía de la ventana del hotel en que filmábamos. A mí no me gusta el «zoom», a no ser que sea utilizado lentísimamente, tal como yo hago en las pocas ocasiones en que lo uso.

—La secuencia final de Harry Caul en su casa, ¿es real o imaginaria?

F. F. C.—Mire, a mí me interesa enormemente que el público participe en la acción del film, por lo que no me importa que algunas cosas secundarias queden un poco confusas, ya que eso precisamente estimula la participación. Entonces, yo, particularmente, pienso que esa secuencia no es una fantasía del personaje, sino que sucede en realidad. Pero lo importante no es lo de fantasía o realidad, sino que el espectador sienta el estado emocional del personaje. Eso es lo que realmente me importa.

—En su película se puede percibir como una mezcla de diferentes elementos: psicológicos, unos; de intriga, otros...

F. F. C.—Sí, de acuerdo, es que «La conversación» contiene, en realidad, dos films distintos: de un



Aunque Ford Coppola escribió el guión de «La conversación» pensando en que su personaje principal lo interpretara Marlon Brando, sería difícil que éste hubiese mejorado el excelente trabajo de Gene Hackman como el «escuchador» Harry Caul, un momento de cuyo «trabajo» vemos en la imagen.



«El verdadero tema de «La conversación» —dice Ford Coppola— es el cambio de percepción que efectúa su personaje central, su interés y compromiso ante lo que graba, las preguntas que se plantea sobre la validez moral de su trabajo». Postura que le lleva a situaciones como la que contemplamos.

lado, es un estudio de caracteres bastante lento, bastante minucioso; de otro lado, es un «thriller», un tema de intriga. Llegamos a montar dos versiones distintas, cada una de las cuales acentuaba uno de estos aspectos, pero —marchándose hacia el «supense» o hacia la psicología— ninguna de las dos funcionaba por sí misma. Por lo que decidimos fusionarlas, equilibrar al máximo los elementos esenciales de los dos montajes que habíamos realizado como experimentación. En total —y también debido a las enormes dificultades de la banda sonora (1)—, la película tardó en montarse cerca de un año.

—¿No ha tenido problemas con la gente del «oficio», con los «escuchadores» profesionales, una vez que usted descubrió sus secretos?

F. F. C.—No, ¡qué val!, al contrario. Como se ve en la película a través del personaje de Bernie Moran, la gente del «oficio» es enormemente vanidosa, y en cuanto te descuidas, ya te están contando cómo pusieron un micrófono en el jabón de su vecino, y cosas así... Están orgullosísimos de su trabajo, y les encanta que se divulgue. Incluso hacen apuestas entre ellos a ver si uno descubre el micrófono que otro le ha colocado en su casa, y competiciones por el estilo...

—¿Pero existe, por ejemplo, realmente ese aparato que permite controlar en el teléfono lo que se habla en una casa o en un despacho?... ¿Lo puede comprar cualquiera?

F. F. C.—Sí, sí, existe desde hace seis o siete años, pero en mil novecientos sesenta y ocho fueron declarados ilegales. Congresos como el que se ve en la película también existían de verdad antes del sesenta y ocho, ahora son ilegales.

«Bueno... hasta cierto punto en esto de la ilegalidad. Porque casi lo que ha cambiado únicamente es el nombre. Antes se llamaban «aparatos de vigilancia», y esos fueron prohibidos. Pero ahora se llaman «aparatos de seguridad», y pueden comprarse... Ha sido un cambio de palabra, de término, pero no han desaparecido, ni mucho menos. Por ejemplo, el aparato que usted cita para el teléfono no se dice que se venda para espiar a nadie, sino para coger a los ladrones «in fraganti» si usted no está en su casa y cabe el peligro de que sea robada...

—¿Le ha sucedido a usted personalmente ser sometido a escucha alguna vez?

F. F. C.—Sólo una vez, y bastante recientemente. Fue con motivo de una entrevista que me hicieron a propósito de «La conversación», lo que no deja de ser curioso. La Paramount envió —sin que yo lo supiera, claro— a una secretaria para que grabase con un magnetofón oculto cuanto yo decía, ya que tenían miedo de que yo atacase a otros films producidos anteriormente por el estudio... El texto de la cinta llegó, punto por punto, a los altos dirigentes de la Paramount. ■ F. L.

(1) Banda sonora muy perjudicada en la versión española doblada.