

Encontro en Compostela con Xabier Villaverde e Suso de Toro

José M. González Herrán,
e Anxo Tarrío Varela

(Na entrevista que reproducimos a continuación estivo presente, e atento, o profesor da Universidade de Dijon Manuel Larraz, a quen nos aprace saudar dende estas páxinas).

JMGH *Anque a conversa, como é lóxico, se encarreirará por onde queirades, o eixo da discusión sería as relacións entre o cine e a literatura, neste caso a novela Trece badaladas, de Suso de Toro, a partir da experiencia que ambos os dous compartistes con ela. Pareceunos que ten especial interese para o noso tema por escasamente frecuente. En efecto, o usual é que o autor escriba e publique a súa novela e que máis adiante, ás veces por presión do mercado, un produtor ou un director se propoña facer unha película baseada nela. Por iso, como primeira cuestión desta entrevista, queriamos que nos explicades, cada un dende o seu punto de vista e da súa experiencia, cómo xurdiu e cómo se desenvolveu este traballo dobre. Logo, podiamos seguir con outras cuestións derivadas dela. Poderíamos falar de cáles son os vosos respectivos métodos de traballo para facer os dous textos, o texto escrito, que son a novelae o guión, e despois a película. Neste caso concreto as semellanzas e as diferencias que poida haber no tratamento de personaxes, espacios, etc.; e, xa complementariamente, o papel que o cine pode ter nas túas novelas, Suso, e o papel que a literatura e as novelas poden ter no teu cine, Xabier. Despois, o que poida xurdir. Pero a idea inicial era a de que non se trata, cando menos no caso de Trece badaladas, do proceso habitual, senón de dous proxectos que xorden, non sei cómo e que vós nos aclararedes, pero que ao mesmo tempo que a novela acaba de publicarse se está rodando xa a película, de xeito que non é facer unha película tirando do éxito dunha novela senón cousas diferentes.*

SdeT Mira, realmente, eu non tiña en mentes escribir unha novela, é dicir, a xénese era un argumento para unha ficción audiovisual. Esa era a idea orixinal. A min ocorréuseme, hai cousa de sete anos, facer primeiro unha serie para televisión de trece episodios de misterio. O asunto ía cadrando porque o número trece viña a conto, dado que eran trece episodios e o número trece, en si mesmo, condensa un pouco o sinistro. Pero a cousa era facer trece episodios, un á semana. E logo, dende o momento en que se uniu a idea de xuntar eses trece episodios na cidade de Santiago, xa naceu de aí un embrión de argumento. Porque a propia cidade de Santiago suxeríume... Ben aquí non quero desvelar, por un problema de produción, asuntos da película. Digamos que a cidade me suxeriu unha parte do argumento. A cidade segregou practicamente o argumento. A miña idea da cidade como un labirinto que se fai arredor dun centro que é unha tumba. E dese labirinto saíronme presencias fantasmais.

238

Entón o problema foi tan sinxelo como vivir quizais en parte nunha periferia, eu son un autor que vive en Santiago de Compostela e crúzase con poucos produtores que vaian tirando diñeiro. Entón eu non conseguín durante algún tempo un produtor para levar adiante unha serie. Gastei moitas enerxías niso, e de feito, mentres tanto, traballei moito o argumento, estirei moito o argumento, ata que por fin falei con Pancho Casal e con Xabier Villaverde, que xa tiñan os dereitos para adaptar ao cinema unha novela ou dúas, e entón ofrecínlles e conseguín convencelos de que aí había un argumento potente, e paréceme lembrar que Pancho e Xabier dixéranme que estaba moi difícil facer unha serie, pero que podíamos facer unha longametraxe. O problema era que eu tiña pensado un argumento moi longo para unha serie, e entón preguntáronme, con gran crueldade pola súa parte, se podía probar a transformar todo aquilo nun guión de longametraxe. Eu díxenlles que si, que o ía facer, e efectivamente púxenme a concentrar a materia narrativa, a matar personaxes, a eliminar subtramas... e saíume un primeiro guión que lles presentei e que, segundo eles, non servía porque os levaría a unha película que duraría cinco horas. Nin Scorsese...

Entón era evidente que era un traballo moi duro que non podería facer só. A partir dese momento xuntámonos Xabier e mais eu e puxémonos a darlle forma, a podar todo aquilo e a buscar os resortes esenciais para facer unha longametraxe. E a partir de aquí eu xa case lle paso a palabra a Xabier. Eu fora a Madrid uns días, estiveramos na túa casa, paseando polo Retiro, íamos

matando personaxes, casando uns cos outros, facendo fillos uns dos outros, adulterios, incestos... empezamos a lle dar voltas á trama dun xeito moi libre.

XV Eu penso que o que estabamos a facer, no fondo, era empaparnos da historia, ¿non?, do que era a substancia e a esencia da historia. E realmente, eu véxoo agora con certa perspectiva, e logo ti ao facer a novela tamén o percibirías. Eu penso que sen darnos de conta estabamos a traballar nunha novela, pero naquel momento ti aínda non te propuxeras facer a novela, ¿non?

SdeT Non, non, eu non tiña pensado facer unha novela.

XV Pero o que se vía tamén era que na historia había unha carga literaria moi potente, como se demostrou finalmente coa novela. E o que sucedía, sen embargo, era que a historia, tal vez por pasar por tantos procesos, é dicir, o proceso de se converter primeiro en trece episodios de misterio, despois condensarse... Digamos que era un pouco un híbrido, dalgunha maneira. Non chegaba nin a funcionar como material cinematográfico puramente adaptábel, pero si funcionaba máis como material literario, entón decidimos incorporar... Suso colleu o touro polos cornos e decidiu escribir a súa novela. Non sei en qué data foi isto....

239

SdeT Pois empecei a finais do 98. É o momento en que escribo o primeiro monólogo do personaxe que estaría no fondo do relato, o personaxe oculto no fondo do relato. Pero naquel momento xa non eramos ti e mais eu, senón que xa se incorporaran outros guionistas.

XV Si, Curro Rollo e Juan Vicente Pozuelo, que son dous guionistas...

SdeT Fixeramos un equipo de catro naquel momento...

XV Tres, cando ti te dedicaches á novela...

SdeT ...e xa quedara un argumento con extensión e con certa forma cinematográfica. Si, un argumento e mesmo algún guión, xa fixeran eles algún guión cando eu me separei.

XV Fixemos un guión, si, que era unha refundición aplicando formas máis cinematográficas, pero seguía a ser un guión moi custoso, francamente difícil.

Era un primeiro guión que penso eu que estaba moito máis próximo ao espírito da novela. E en todo ese proceso o que sucedeu tamén é que houbo un intento coa curia catedralicia, que manifestou a súa negativa a colaborar co proxecto. Non se podía rodar na catedral e iso distanciaba definitivamente o noso proxecto cinematográfico do proxecto literario de Suso.

ATV *¿Trece badaladas está rodada aquí en Santiago?*

XV Si, practicamente está toda feita aquí. Rodamos algo nun pobo que está perto da costa de Lugo, nunha pequena capela que é moi semellante á da Corticela da catedral de Santiago, xa que dentro desta, como dixen, non nos deixaron rodar.

SdeT Si, o proxecto vai moi unido á catedral e ao sepulcro.

XV Claro. Os motivos (da negativa da curia) non os sei, pois na película non hai nada sacrílego nin nada... Pero ben, o que si había era unha reticencia de cara ao proxecto, iso era evidente, e iso fixo reformular novamente, por enésima vez, un guión que se distanciou bastante...

240

SdeT Foise separando do proxecto inicial, ¿non? Que foi o que eu que retomei (para a novela). Cando eu me separo, eles xa tiñan un segundo guión no que eu participara nas discusións, nas modificacións, etc., pero chegou un momento no que os deixo e digo: ben, continuade este proceso... Eu agora falaría un pouco do proceso. Eu retomo parte do que discutín con eles, é dicir eu incorporei cousas, posibilidades que discutira con eles, pero sobre todo volvo á materia inicial retomando cousas que madurara con eles anteriormente. Pero quizais, Xabier, sería conveniente que comentases un pouco os límites da produción, porque respecto da película ti aludías á narración cinematográfica, pero que é porque chega un momento en que ti como director, e tamén como produtor, decides unha gramática cinematográfica, digamos.

XV Non, evidentemente, do primeiro proxecto, do primeiro guión, que sacamos entre os catro, máis ou menos, si había unha proximidade máis forte cara á novela. Suceden dúas cousas. Primeiro, que o guión inicial arrincaba na Idade Media, coa construción da catedral, etc. Era un guión moi complexo tecnicamente, financeiramente era absolutamente desbocado, e logo xuntouse a iso a negativa tamén do Cabido catedralicio, polo cal houbo que reformular

novamente a historia. Por iso che digo, que deu moitas voltas. E logo houbo tamén unha parte do proceso... Eu penso de todos os xeitos que, sen o substrato argumental que tiña Suso inicialmente e do que partimos para a película, nunca teriamos chegado a este resultado, pois eu penso que no fondo, aínda que moi diferentes, a historia tamén está moi enchoupada dese substrato argumental de Suso.

SdeT Si, eu diría que está contida. O problema era que había moita materia e démoslle moitas voltas a todas as posibilidades. Montamos e desmontamos a historia, que era unha historia con moitas subtramas, ¿non?, e con moito xogo de dobres, de dialécticas de contrarios, de dialécticas pai-fillo, de irmáns, e todo isto montámolo e desmontámolo. Entón, digamos que a que finalmente rodastes é unha das posibilidades que estaba contida na materia inicial e á que tamén lle demos voltas.

XV Si, era unha das posibilidades máis cinematográficas, en canto a ritmo e en canto a narrativa.

SdeT Claro, houbo un momento en que eu tiña a materia narrativa, digamos, de tempo literario para unha novela gótica e vós rodastes un thriller, quero dicir. Había un problema de linguaxe, de estilo, de tempo.

241

XV Si, ben, o que pasa é que a película é un pouco o que eu sempre fago, que resulta unha mestura de cousas. Tampouco é un thriller quimicamente puro. En parte si...

SdeT ¿Pero non é a estrutura de thriller máis ben o guión? Pregunto, aínda que teña elementos psicolóxicos, persoais...

XV ¡Home...! Dígoche unha cousa. A min coas etiquetas dáme sempre un pouco de medo. É dicir, penso que a palabra thriller non consegue conter o que é a película. Tampouco é unha mera película de terror. Tén moitos máis elementos que tampouco non son moi convencionais, dentro do que pode ser o xénero do misterio. Quero dicir que hai unha historia moi forte, uns personaxes moi definidos, e normalmente nas historias de misterio non adoita suceder así, vaise máis aos clichés que permitan identificar o xénero de cara ao espectador moi claramente. O que si extraemos da historia finalmente é un esquema de personaxes que se parece bastante basicamente ao inicial.

Sde T Si, hai unha dialéctica paterno-filial...

XV Si, dialéctica paterno-filial que non está inicialmente como tal na túa novela...

SdeT Non, pero hai unha figua paterna que ten a dialéctica tamén, ¿non? Pero eu dicía do thriller porque é conveniente, xa que falamos de linguaxes. Eu definiría o thriller como unha máquina que se move por unha serie de estoupidos, unha serie de explosións, e cada explosión lanza a acción cara adiante, e realmente a propia novela, e tamén a materia inicial, era máis suspense, de ambiente, de clima, e realmente o que finalmente rodastes aproximase máis a iso, quero dicir a unha máquina que funciona dramaticamente moi eficaz cara a unha narración, en parte, digamos violenta, que funciona a golpes sucesivos que lanzan a acción, que é como vexo eu o thriller. A iso me refería.

XV Si, nese sentido poida que si.

SdeT É dicir, que é un guión moi enérxico, moi cheo deses resortes.

242 **JMGH** *Imaxinemos o lector da novela que dentro duns meses se atopa coa película nas pantallas, ou o espectador que ve a película e despois vai á librería mercar e ler a novela. Xa que é algo que está saíndo moitas veces nesta conversa, eu quería suscitar unha cuestión: partindo da base de que cada un coñece o que fixo o outro con ese material, aínda que evidentemente ti (Suso) non viches aínda a película, e tamén sabendo que nalgún momento destes meses anteriores, nalgunha entrevista ou declaración pública, algún de vós, ou os dous, dixo que realmente os lectores e espectadores poden preguntarse algo desconcertados que por qué se titulan igual estas dúas cousas que son tan distintas ¿que tedes que dicir ao respecto?*

XV Pois mira, fundamentalmente porque somos uns vándalos.

JMGH *O espectador que vai ver unha película baseada nunha novela máis ou menos coñecida observa que se cambiou isto ou aquilo pero a reconece, agás nalgúns casos. Neste caso concreto, ¿o espectador pode saír dicindo que acaba de ver unha película que non ten nada a ver co que leu, ou ao revés?*

XV Eu coido que o positivo que pode ter a contemplación das dúas obras é que vai xerar unha serie de preguntas. O espectador que teña lido a novela vaise facer moitas preguntas e moitas asociacións e moitas delas subliminais.

SdeT Ben, na novela está contida a película, nela está contemplada unha narración e unha historia. Aí mesmo apareces ti citado, Xabier. Aparece citado Xabier e a productora da película nalgún momento. É dicir, incluíu a existencia do correlato entre o que se ve e o que se di dentro da novela...

JMGH *O ideal sería rodar que alguén vai paseando pola Ferradura e lendo a novela.*

SdeT Si, si, é dicindo: “¡que novela tan boa!”. Estaría moi ben esa correspondencia.

JMGH *O que me interesa disto é esa idea que eu apuntaba ao principio de que rompe con algo que está pasando moito e que non sei se é unha tara do cinema español actual. Refírome a esa situación na que un produtor di “fágame vostede unha película sobre esta novela porque seica van vendidos tantos miles de exemplares dela e polo tanto temos xa investida moita publicidade gratis...”. É dicir, que se están filmando películas tirando do éxito supostamente garantido pola venda da novela, e polo tanto se garante un número de espectadores que leu a novela. A vosa empresa rompe con esa idea, xa que a novela e a película van saír practicamente ao mesmo tempo.*

SdeT Xabier estaba situando unha cousas que cómpre concluír. Non sei se interpreto mal. Pero coido que vai ser o espectador que tamén lea a novela quen cree as correspondencias. Porque efectivamente as diferencias son moitas e grandes, sen embargo hai elementos comúns. Eu coido que podería dicir cáles son, pero ao mellor os espectadores ven outra cousa.

243

XV ¿Sabes o que pasa?, pero ben, isto xa é unha deformación profesional: a min gústame moito sentar nunha sala de cine sen ter referencias do que vou ver, e gústame moito ler unha novela sen ter referencias sobre o que teño que pensar sobre a novela. Eu xa sei que isto non está moi ben dicilo, pero é así. Entón, todo o que é predeterminar o espectador e o lector a min péreceme que moitas veces vai contra a propia natureza da obra artística. Estamos moi afeitados na sociedade en que vivimos a que todo veña perfectamente etiquetado, encadrado, etc. Por iso este xogo que se establece con Trece badaladas péreceme moi san, porque é un xogo no fondo bastante desacralizador. E esa tormentosa relación que en moitos casos existe entre cine e literatura é algo absurdo porque o cine e a literatura son dúas linguaxes que pouco teñen que ver. Son dúas linguaxes que se poden enriquecer mutuamente, pero no fondo... Non sei quen dicía que para ser fiel a unha novela hai que ser profundamente infiel, porque son medios tan diferentes, cunhas condicionantes tan tremendas,

que cando ti ves que unha película adapta literalmente unha novela, axustándose moito a ela, no noventa e nove por cento dos casos é un fracaso estrepitoso. Porque o que sentes cando les unha novela non é algo concreto que vaia ligado a cada páxina; é algo indefiníbel que moitas veces ten que ver máis co subconsciente ou co inconsciente. Normalmente, canto máis libre é a adaptación, canto máis sincera é a adaptación, cando hai unha mirada potente detrás desa adaptación, aínda que non transcriba literalmente a novela, esa sensación que ti percibiches cando a leches pódese conservar. Porque as novelas en si son moi traidoras. Ti les unha novela que parece profundamente cinematográfica, porque está escrita dunha maneira moi dialogada, moitas veces próxima ao que pode ser un guión, e despois resulta que pode ser unha mentira brutal. Encóntraste no momento de adaptar a novela e ves que non hai por onde lle meter o dente. Entón, ben, aquí pasou un pouco iso. Penso que a novela de Suso é unha das máis fascinantes que ten escrito, pero fóra diso paréceme que tamén é unha das novelas máis literarias del.

SdeT É paradoxal, porque o que naceu como un argumento para unha ficción audiovisual, curiosamente deume a novela máis explicitamente literaria, e deu incluso unha novela que ten por debaixo un patrón de suspense, e sen embargo resulta ser unha novela de ideas. Moi verbal, moi literaria.

JMGH *¿Non puido haber pola túa parte un desexo de te afastar da película ao facer a novela, para que fose precisamente a novela menos cinematográfica túa e ben literaria?*

SdeT Non, iso foi algo inconsciente. O que ocorreu foi que lle dei tantas voltas, mesmo lin tantos libros sobre o tema que traballei moito o argumento, sobrábame argumento. Estaba cheo de subtramas, porque a historia estaba para trece capítulos, para trece horas case. Iso por unha parte. Por outra, a partir de aí empecei a traballar paralelamente en reflexionar sobre o sentido do mito que había debaixo, o mito de Fausto, tal como eu o vía, un mito que se me uniu co do anxo caído, co mito do vampiro, que é o mito de todo o humano que se rebela. Entón uníuseme co sentido que ten Compostela. Compostela é un sepulcro, é a morte, é o sentido relixioso da morte. Realmente mesturáronse con temas aos que eu lles estaba a dar voltas en anteriores novelas. Entón realmente foi un argumento que se me foi achegando ao meu mundo, á miña sensibilidade daquel momento, un momento emocional e de preocupacións. E do mesmo xeito que en Tic-tac resumín un proceso de dez anos, de varios libros de antes, aquí resumín outro proceso de varios libros

anteriores. E retomei temas que estaban xa implícitos en relatos e novelas anteriores.

Agora ben, sobre o asunto de que sexan tan distintas a película e a novela eu creo que é bo, porque, efectivamente, para o espectador, se leu antes a novela e despois ve a película, hai tantas diferencias que realmente non vai buscar correspondencia. Á parte de todo, como é unha película moi narrativa e na que funciona moi eficazmente a trama e o guión, realmente non vai ter tempo de se parar a reflexionar. Por iso para min non hai ese perigo. Xa que logo, o que vai ter e, en vez de un goce, dous goces, e realmente vanlle funcionar como dúas narracións distintas. Logo, a posteriori, pode facer un cine-forum e discutir sobre aspectos comúns.

E logo hai un aspecto que falabas das dúas linguaxes. Iso é moi interesante. ¿En que son distintas as linguaxes da literatura escrita e do cinema?

ATV *Si, ás veces hai unhas declaracións moi tallantes por parte dos novelistas e dos cineastas acerca desa separación absoluta entre cinema e literatura. Sen embargo, eu penso que as dúas, inconscientemente quizais, se contaminan, debido a que o espectador, ao longo do século XX, foi collendo competencias cinematográficas. Entón eu vexo por exemplo que, lendo a novela de Suso, Trece badaladas, éme imposible substraerme a ver nela fotogramas, en moitas ocasións, itinerarios de personaxes que parecen levar unha cámara detrás, cara á Ferradura, por exemplo, ou escenas cinematográficas, como as que ocorren a carón dos monstros de pedra do Pórtico da Gloria da catedral. Eu xa non me podo substraer a iso. Claro, se eu fose un lector do século XIX seguramente vería escenas teatrais porque non tería competencia cinematográfica. Entón eu penso que esa contaminación mutua, aínda que polas dúas partes se queira escapar a ela, dalgún xeito existe, hai unha especie de feedback, de retroalimentación mutua: o cineasta sabe que o espectador conta xa cunha competencia determinada sobre a lectura cinematográfica e obvia determinadas cousas á hora da realización que nas orixes do cine non podería obviar porque non contaba con esa competencia do espectador; e o novelista, consciente ou inconscientemente tamén o sabe e confía no imaxinario do lector para aferrar moitas cousas, como por exemplo descrições, e por iso eu non vexo tan marcada a separación de linguaxes. Obviamente, claro, unha é unha linguaxe visual e auditiva, e outra verbal...*

XV De todos os xeitos hai unha profunda diferenza, primeiro porque a descrição literaria, aínda que poida parecer narrativa, no sentido cinematográfico, é

unha descrición baseada na evocación, fundamentalmente, e a cinematográfica é unha descrición concreta, absolutamente predeterminada visualmente e con pouca capacidade para a abstracción, porque ti estás nese momento observando en concreto algo que nunha novela pode ter páxina e media e que non tes un substrato de tempo para irte imbuíndo... O que pasa é que, evidentemente, si están influídas, moi influídas. Quizais en España non ocorre tanto, pero si en Estados Unidos, onde hai unha literatura cunha narrativa moito máis cinematográfica. De feito, o noventa por cento das películas americanas baséanse en novelas, e cando os autores están escribindo as súas novelas están pensando tamén nos dereitos cinematográficos. En cambio aquí a adaptación cinematográfica de libros era moito máis ocasional. Agora, aínda que pouca, hai moita máis xente que escribe máis cinematograficamente, e isto estase convertendo realmente nun viveiro. Sucede que vivimos nun país no que o cine de autor aínda ten un peso moi forte. Entón o director quere ser autor tamén do guión, etc. Polo tanto, a adaptación de novelas non é tan habitual, porque ademais os dereitos que se pagan, proporcionalmente aos que custa un guión, tamén son caros.

246

ATV O que si está claro é que normalmente os escritores quedan moi descontentos de cómo se traduciu a súa novela á linguaxe cinematográfica...

SdeT Quería abundar no tema que propoñedes. Douche a razón, pero eu digo sempre que neste país, no mundo letrado, é frecuente que, se che sinalan a influencia do cinema na túa obra, se faga dun xeito pexorativo, e no canto dunha constatación faise unha acusación. Entón eu digo, a todos os efectos, que cando é así, non é que eu estea influído polo cine, senón que son os meus lectores os que len en secuencias. Pero tamén é certo ao mesmo tempo, eu conféssoo, que todos os narradores contemporáneos estamos influídos por dúas vías no cinema. Unha consciente, e é que a narrativa norteamericana, a partir do behaviorismo, que estudiaba o comportamento, facíase pensando que se podía narrar a través do comportamento. Está moi claro na obra de Chandler, Hammet, especialmente en Dashiell Hammett, nalgunha novela de William Faulkner, etc. Pois ben, iso influíu moito en min. Eu escribín Land Rover no ano 1986 e antes escribín outras cousas con ollo de cámara, nun momento no que non había expectativa ningunha de que puidesen ser adaptadas ao cine, simplemente era unha parte do repertorio narrativo que tiñamos os narradores no século XX. Pero ademais dese aceptamento consciente de utilizar o cinema no teu repertorio, está tamén que simplemente está en todos nós, por

iso penso que tes razón. Probabelmente a miña forma de narrar xa é natural que sexa en secuencias e en planos, mesmo metendo banda sonora nalgún momento, o cal é unha perversión...

ATV Ben, non tanto. Claro, dicías ti que, cando se fai alusión á visión cinematográfica na literatura, se fai dun xeito pexorativo. Non obstante, despois dixeches algo moi importante: non é intención moitas veces do novelista, que ás veces si, pois ao mellor está escribindo a novela coa intención agochada de que a continuación lle pidan un guiión con esa historia para adaptala ao cine. Pero eu, lendo, por exemplo (moito antes de ver as adaptacións que se fixeron despois ao cinema), Galdós ou Flaubert ou Dostoïveski, vexo ás veces secuencias cinematográficas avant la lettre. Ou lendo Clarín, que xa arrincaba en La Regenta co que despois se chamaría no cine un barriado, ou como se diga tecnicamente, dende o alto do campanario da catedral de Vetusta.

SdeT Por iso mesmo os narradores actuais non facemos o que facía Balzac ou Dickens, en canto a detallar a decoración dunha estancia ou dun lugar, porque os nosos lectores xa coñecen as rúas pobres do Londres decimonónico, as rúas contemporáneas, saben como se vive no West End londinense, é dicir, os nosos lectores teñen un repertorio enorme que nós damos por obvio.

247

ATV Si, teñen unha enciclopedia interiorizada a través de imaxes que a poñen en funcionamento á hora de ler.

Manuel Larraz *Agora estase estudiando dun xeito sistemático, por exemplo, cómo puido influír o invento da fotografía na literatura. Hai un libro moi interesante que se titula La revolución silenciosa, onde se fai ver cómo a partir da metade do século XIX o invento da fotografía como algo novo transformou o xeito de escribir; entón é lóxico que o cine transformase tamén a maneira de escribir hoxe en día. E isto non ten por qué ser unha crítica, e sen que o novelista pense forzosamente, como agora Pérez Reverte, en posíbeis adaptacións.*

SdeT Para min segue vixente un tema que saíu hai un momento e que ti anunciaches, Xabier, acerca de que son linguaxes moi distintas. Eu teño a miña teoría...

XV De todas formas hai que ter en conta que unha novela tes tempo ilimitado para lela, mentres que para unha película tes unha hora e media para vela. Unha película é algo para ver en continuidade e unha novela é a creación dun mundo para asolagarte nel, volver atrás, reler, etc.

JMGH *Si pero é curioso cómo certos avances técnicos modifican esta discusión. Non hai moito, haberá dez ou quince anos, alguén nunha conferencia diferenciaba perfectamente estas dúas posibilidades: o lector da novela, nun intre determinado, párase a reflexionar, volve atrás, rele o capítulo anterior. O espectador de cine non pode parar a película. Claro, o vídeo modificou isto...*

XV De todos os xeitos o cine está feito para exhibir nunha sala e velo todo seguido, mesmo nas pantallas de televisión dixital, o que sucede é que iso se está transformando porque a maioría do público ve as películas en televisión, pode parar, volver atrás, etc., efectivamente. E isto altera profundamente a narrativa cinematográfica, porque non é unha narrativa que estea pensada para ser interrompida, mentres que a novela está pensada en capítulos, e ti empezas a lela, rematas un capítulo, vas durmir, volves ao día seguinte e se non recordas volves ler, etc.

SdeT Iso aos que facedes metaliteratura e aos que facedes a deconstrucción do relato, pero en realidade non é que altere só a gramática, senón algo máis importante: altera a experiencia do que é vivir unha película. Para min vivir unha película é vivir un soño, esa é a esencia. É comprar un soño mediante un ticket. Entón a experiencia do soño si que se altera. Porque precisamente o soño ten que ser algo tan vívido que non pode ser relativizado, non pode ser lido gramaticalmente, non pode ser descodificado, deconstruído, non debe selo, porque senón o que estás a facer é alterando e corrompendo a recepción verdadeira, e a recepción verdadeira ante o cinema é a entrega, a abdicación da vontade, apagar a luz, meterte na cámara escura e vivir un soño. E aceptar que o director durante unha hora e media ou dúas horas vaite secuestrar, vaite meter unha palleira emocional e vai sacudir a túa sensibilidade. Iso para min é a esencia da experiencia cinematográfica.

248

Agora ben, cando se fala das dúas linguaxes eu teño unha teoría. A experiencia da ficción do relato a través da linguaxe escrita é unha comunicación a través do racional, quere dicir que, aínda que fagamos a lectura dun xeito mecánico, estamos a desenvolver unha actividade racional: estamos a xuntar letras, a compoñer palabras, estamos dando orde e comprendendo o sentido dun parágrafo, dunha frase. A través dos ollos penetra na nosa mente e logo dende aí é de onde baixa ao noso mundo emocional. Isto cando é unha ficción que apele ás túas emocións, porque, se se tratar dun novela de ideas, xa nin apela ás túas emocións e fica xa exclusivamente do lado do mundo racional. En cambio para min a substancia da experiencia da narración audiovisual do cinema

consiste en que che vai directa ao embigo, e de aí ás tripas e ao corazón; vai dirixida ao teu mundo irracional. É dicir, a manipulación da imaxe e do son non é a linguaxe do logos, senón unha manipulación do noso mundo emocional. De feito pretende a conmoción, a través dunha acumulación de efectos, unha banda sonora, un tempo, en fin, e a propia narración. Eu cada vez nas miñas narracións busco máis o mundo emocional, a través do conto, do mito, e cada vez me achego máis ao mundo do cine. E aínda que Trece badaladas é unha novela de ideas, a medio camiño entre a novela de ideas e de misterio, cada vez teño máis envexa de vós, dos que narrades a través das emocións, coa manipulación das emocións.

XV Pois eu cada vez teño máis envexa de vós, que narrades en dúas páxinas, e podedes facer unha obra cun papel e un bolígrafo.

JMGH *Iso é o fundamental. Ti só, sen axuda de ninguén, escribes un conto, pero Xabier só non fai unha película, necesita moitísima xente.*

XV Non, é que o cine é fundamentalmente un traballo de equipo. Eu sempre o dixen. A min ponme moi nervioso cando vexo ao principio dunha película iso de “Unha película de...”, que me parece, no mellor dos casos, unha presunción bastante elevada. Eu penso que é unha herdanza nefasta do cine de autor... Poderíase falar de “Unha película de...” cando alguén escribe, interpreta, fotografía, monta, pon a música, dirixe, etc. O cine é fundamentalmente un traballo de equipo.

Manuel Larraz *Sen embargo, o ‘cine de autor’ existe, as ‘películas de...’ existen.*

XV Si, si, o ‘cine de autor’ existe, pero quero dicir que as palabras director, guionista, definen perfectamente, porque hai moitas películas nas que a participación do actor é decisiva para que a película funcione. Hai películas nas que a posta en escena é unha clave fundamental para a relación entre o público e a historia. Este é o meu cabalo de batalla. Como esta proliferación que hai no mundo do cine de “director de fotografía”, “director de arte”, etc., todo o mundo ten que ser director, e en realidade director só hai un. Dende logo é moi lícita a reivindicación da autoría, pero eu coído que hai que reivindicala no sentido máis artesanal do termo. Hai palabras que están entrando en desuso, palabras como escenografía, como iluminador, palabras que teñen unha relación moi directa co que é a natureza máis nobre deste oficio, unha natureza

artesanal que segue a ser a substancia do que é o cine, e que van desaparecendo. Cumpriría facer unha redefinición do que son os oficios da elaboración cinematográfica, fóra desas chufas que moitas veces hai, e dígoo no sentido máis provocador. Unha película é o resultado do traballo dunha serie de colectivos, de sectores que traballan dentro da película: o departamento de arte, o departamento de cámara, de son, e dalgunha maneira penso que desvirtúan un pouco a relación do espectador co propio produto. A min como director non só non me parece vergonzoso recoñecer o traballo de cada parte do equipo, senón que me parece necesario porque, se o elemento máis pequeno na rodaxe dunha película non funciona, pode ser que a película se resinta. Eu xa sei que isto pode parecer algo hippy, pero de feito hai pouco empezaron xa a aparecer nos Estados Unidos reivindicacións moi fortes dos guionistas, porque de repente chega un director especializado en catro spots publicitarios e centra nel toda a atención, cando realmente a historia é moi importante. É necesario redimensionar as cousas.

ATV Nese sentido pode ser que influíse moito o star system, ¿non? Como cando se fala dunha película de Clark Gable, ou de Rita Hayworth, ou de Manquña, que son actores, non autores nin directores.

250

XV Si, iso ten unha xustificación industrial. Pero cando directores como Coppola non teñen a ousadía de dicir “esta é unha película de Francis Coppola”, senón “unha película dirixida por...” Non sei, gustábame romper esta lanza, en favor da parte artesanal e de grupo que ten o cine en contraposición coa literatura, que é unha das súas vantaxes e das súas taras, por outra parte.

JMGH *Nesta relación de elementos que mencionaches, ao final saíu o guión, e a min o guión interésame polo seguinte: durante moito tempo as críticas, as convencionais, as dos xornais, sempre se referían á fotografía, a música, etc., pero ultimamente se refírense moito ao guión. Mesmo ás veces o crítico non di nada da fotografía ou da interpretación pero pon moita énfase se hai fallos ou acertos de guión, se é un guión forte, etc. Ben, ¿quere dicir iso que, por exemplo ti, como director, cando póns en fileira os teus colaboradores tamén colocas o guión como elemento que che parece importante no conxunto final?*

XV Todos os elementos teñen que funcionar ben para que a película funcione, pero hai dous elementos fundamentais: o guión e os actores. Se non hai un

guión que funcione e uns actores que o saiban transmitir, que o encarnen ben, que comuniquen co espectador iso que estás a narrar, non hai película.

JMGH *Entón, ¿como un director que quere facer un cine máis ou menos persoal pode asumir un guión incluso alleo? A min algo que me chama a atención moito é ese señor que se queixa de ter que dirixir un guión de outro, que ese guión non é del, que o segue, o escraviza...*

XV É posíbel que sexa tamén unha cuestión de idade. A min normalmente gústame participar nos guións das películas, pero paréceme profundamente aburrido escribir, ademais paréceme moi enriquecedor que nun guión participe máis dunha persoa. Se é posíbel que participen catro, moito mellor, coa vella máxima de que sempre ven máis catro ollos ca dous. O proceso do guión é un proceso difícil, torturador, no que co tempo se vai perdendo perspectiva. Niso os americanos téñeno moi claro. En América, aínda que pareza que non, cando as películas son boas dásele moita importancia ao guión, e hai moi bos guionistas. Pero eu non son dos que cre que un guión se escriba en seis meses. Os guións precisan repousar...

SdeT Anos, anos. Este guión escribiuse por exemplo ao longo de máis de tres anos. Esta que rodaches ¿que número de versión fai?

XV Oito ou nove.

SdeT Pensei que eran máis. Pero vou dicir unha cousa a beneficio de Xabier sobre o que acaba de dicir. Teño noticia e cónstame, porque o vin, de que no seu caso, dunha película a outra, case sempre traslada o equipo, as distintas persoas que traballan, e ademais mesmo hai técnicos que reservan datas para rodar con el. É dicir, que ten un sentido de equipo á hora de rodar e de facer o traballo profesional, e ademais é correspondido polos técnicos. Unha valoración no sentido de equipo de colaboración.

XV Claro, o equipo é a túa gasolina e a túa enerxía. Cando ti contas con colaboradores que son valiosos, que teñen unha mirada coa que te identificas, tes que ser o suficientemente...

SdeT Eu tiveron unha experiencia con todo isto que foi moi divertida. En primeiro lugar porque eu viña dun modelo de escritor que imaxinei cando era adolescente, que era un modelo moi tradicional, un home de letras, non no

sentido académico, senón unha persoa solitaria, coa súa obra ás costas, unha obra canónica e todo iso. E ese modelo aínda o sigo a ter, de feito en gran medida axústome a el; é un modelo de escritor que me veu herdado, que está matizado por un talante xeracional, por unha permeabilidade dos medios de comunicación, cun sentido vital distinto, pero ese modelo segue aí. Sen embargo, esa experiencia de traballar só, coa miña novela, coas miñas obsesións o meu mundo, etc., que responde a ese modelo, rompéuseme un pouco, xa hai anos, cando escribín para televisión, porque me resultou moi divertido escribir guións de humor, dramáticos de humor. Rin tanto que me encatou a experiencia. Deume unha inxección de liberdade. E agora, cando entrei co equipo de Xavier e sentamos con guionistas, divertínme moito xogando cos personaxes, casando uns, matando outros, facendo incestos e divorcios. E a experiencia desta autoría era diluír esa idea do *Autor*, con maiúscula. Por outro lado é unha corrección moi boa. Pero claro, habería que discutir a idea de autoría, que no caso do cinema é esencialmente do realizador, pero é unha autoría compartida, con el leva outros creadores, artesáns e artistas.

252

XV Si, o que pasa é que é moi diluída. E volvendo ao que dicía antes, penso que habería que facer unha reivindicación neste sentido, pois en moitas das críticas cinematográficas non se valoran estes traballos. É dicir, moitas veces valórase unicamente o traballo do autor, do guionista, etc., pero non se ve que de súpeto nunha película hai unha proposta visual ou, mesmo musical, por exemplo. Por iso coido que a crítica debería ser máis integral. Hai críticas que evidentemente fan iso, pero cómpre aínda reivindicar esta dimensión colectiva que o cine ten dende as súas orixes. E en moitos casos, nas grandes obras do cine ten un enorme peso, falo de *Cidadán Kane* ou de moitas obras de Hitchcock. Só os que coñecemos perfectamente o proceso de construción dunha película sabemos de repente a importancia que ten a música, por exemplo, nos resultados dunha película. Cada vez son menos as películas que prescinden da música, porque moitas veces as emocións ocultas na historia, moitas das emocións que se agochan detrás do rostro dos actores, saen á superficie e cobran a súa dimensión plena.

ATV Por outra parte, a cultura occidental actual está impregnada de música todos os minutos do día. Entón é algo que está incorporado ao teu propio existir, ao teu vivir cotián. Ademais, aínda que non queiras. Agora mesmo está soando un piano de fondo [a conversa lévase a cabo no salón-recibidor do Hostal dos Reis Católicos, a música entra polo oco da escaleira que o comunica co comedor de abaixo].

E cambiando un pouco de rexistro. Xabier, queriamos que nos contases algo sobre as orixes, a túa iniciación e ingreso no mundo da cinematografía, e tamén o papel que puido ter a literatura no proceso da túa carreira como realizador

XV Si, é curioso, porque a miña relación coa literatura está dende o comezo, é unha cousa da que non me dera de conta moi conscientemente. Eu son dunha formación absolutamente autodidacta, non fun a ningunha escola de cine, e digamos que visualmente o pouco ou moito que eu saiba débese á praxe continuada. Sempre tiveren moi claro, dende pequeno, que o que tiña que facer era rodar e rodar e rodar. Eu empecei na Coruña fundamentalmente con dous amigos, que eran Antón Mouzo e Xosé Manuel Villanueva, e nós tiñamos un pequeno grupo moi unido. Estudiabamos no mesmo colexio, e cando xa eramos macacos repelentes pois nos volvemos un cinéfilos empedernidos. Pero a gran revelación para min foi ver *El espíritu de la colmena*, foi como unha especie de shock, con dezaseis ou dezasete anos, foi para todos. Eramos moi novos e moi, moi, moi cinéfilos. Entón a aparición de *El espíritu de la colmena* supuxo o ter acceso a un tipo de visión que nós non tiveramos nunca antes. É dicir, hai outra xente que está moi influída por *Ciudadán Kane*. Pero para min todo ese proceso inicial foi moi curioso, dende pequeniño. Na televisión había un programa extraordinario na segunda cadea que se chamaba Sombras recobradas e que se dedicou un ano enteiro a exhibir a obra Griffith, ao ano seguinte á de Stroheim, etc. Realmente algo que hoxe desapareceu. Neste sentido, a televisión pública debería ter un programa no que as novas xeracións puidesen ver o patrimonio cinematográfico. É un dos grandes problemas que ten hoxe o cine. É como se foses ás librerías e non existise a obra de Shakespeare, por exemplo. É unha tremenda aberración a que se está a producir neste momento en que a televisión está deixando de ser un ben cultural para se converter nun instrumento moitas veces de produción de subcultura, aínda que soe moi forte dicilo. Eu penso que a televisión ten unha enorme responsabilidade, sobre todo as televisións públicas, coa sociedade. Ten unha enorme responsabilidade de facer un espectador máis libre, máis culto, máis aberto, máis receptivo, e non convertelo nun espectador máis submisivo, máis mediocre, máis incapaz de interpretar o que ten diante de si. Eu aos dez ou once anos estaba vendo *A Estrada*, de Fellini, ou *Lirios rotos*, de Griffith, que moitas veces non entendías, pero era un elemento de fascinación de tal potencia que eu teño imaxes concretas, con oito ou nove anos, de Lilliam Gish chorando co chinés alí en *Lirios rotos*... Eu estou seguro de que a moitos rapaces de oito anos de hoxe lles pos iso diante e lles resultaría igualmente fascinante. O que pasa é

que a educación dos noso rapaces, a educación dos espectadores depende, non dun interese de formación cultural senón dunhas normas de mercado moi claras, o que me parece verdadeiramente aberrante.

ATV ¿Ata cando seguistes esa especie de colaboración espontánea, con Mouzo e Villanueva?

XV Si, logo pasei, xunto con Xosé Manuel Villanueva, a traballar no grupo *Imaxe*, e a partir de aí eu tiven relación cunha persoa recentemente falecida, Xosé Ernesto Díaz Noriega, que foi un gran mestre para nós e que dalgunha maneira nos deu a coñecer. Con el dobrabamos. Foi unha persoa dunha entidade excepcional como cineasta moi pouco recoñecida. O outro día houbo unha homenaxe na Coruña... Por outra parte, temos unha gran tendencia a esquecer permanentemente o pasado. A esquecer a lealdade. Xosé Ernesto foi unha persoa que tivo unha enórme influencia en moitos de nós, e dalgunha maneira con el contribuímos a formar un pouco unha serie de xente. Logo no equipo *Imaxe* producíronse unha serie de cousas, separámonos e xa tomamos unha iniciativa...

254

ATV Pero no equipo *Imaxe* seguiades os tres.

XV Ben, alí había máis xente. Estaba Carlos López Piñeiro tamén. A verdade é que foi un paso interesante para aquel grupo. Eu puíden empezar a rodar en dezaseis milímetros. O que pasa tamén é que estaba buscando un pouco unha dirección. Cando non vés dunha escola..., é dicir, as escolas teñen unha vantaxe e un inconveniente: teñen a vantaxe de que, dalgunha maneira, che ensinan os rudimentos técnicos, pero penso tamén que teñen ás veces o inconveniente de marcar unha dirección demasiado forte. Eu penso que as escolas deberían fomentar profundamente a rebeldía visual da xente, e moitas veces o que se intenta é que os alumnos aprendan a narrar dentro dunhas convencións... cousa fundamental, se queres, pero...

ATV Pero iso é a impronta de todo o académico, que che ensina os rudimentos e o que xa está feito, e ti, de aí para adiante, tes que, claro está, facer as rupturas. Eu nunca estiven de acordo con esa manía do antiacademismo sistemático e retórico. O academismo é necesario porque te asenta o que xa foi, e despois ti, se tes azos e talento, podes romper con todo e tirar para adiante.

XV Non, non, por suposto, e hai magníficas escolas nas que isto non se produce, pero eu penso que é bo advertilo, porque eu cando dou seminarios sempre teño dito que o que diferencia a un cineasta doutro (non falo por exemplo de técnicos de son, de montadores, que evidentemente hai unha serie de rudimentos técnicos, unha serie de linguaxes que é imprescindíbel coñecer), é a súa mirada, e a mirada non cha vai proporcionar ninguén como non a busques ti. É dicir, serás un tipo igual a outro que filma da mesma maneira.

ATV Si, pero se a ti che ensinan, por exemplo, que un picado produce estes ou aqueles efectos, e está demostrado aquí ou alá, en tal filme, ou un traveling produce estes outros, en fin hai unha especie de retórica asentada, ¿non?, e toda esa ensinanza vai che atallando o camiño para que non 'descubras' outra vez que un picado pode producir tal efecto, ou que un traveling ou un barrido son recursos que propician estoutros.

XV Ben, eu quixen ir a unha escola e non puíden. Porque non me deixaron os meus pais ou o que fose, pero penso que debe ser posíbel esa xente que, sen recoñecemento académico pero con profunda liberdade de carácter pode crecer como cineasta. Eu, como non podo falar da experiencia contraria, pois falo da miña. Pódome desenvolver a partir da experiencia e da experimentación, que dalgunha maneira ten unha parte fundamental no meu traballo. Ti ves as miñas películas e tampouco son xenericamente puras. Sempre hai mestura, e eu penso que todo iso se debe un pouco ao crecer como autor dunha maneira bastante salvaxe e moi promiscua, de ter picado de moitos carros, de moitos campos diferentes, e que tamén está en relación co espírito inqueda que teño.

ATV Ou sexa que as primeiras experiencias foron con este grupo de amigos, despois co equipo Imaxe, e despois ¿como foi a túa traxectoria?

XV Pois mira, despois hai un salto que se dá no ano 1982, máis ou menos, cando montamos unha empresa de vídeo. É a entrada do vídeo na miña vida, que foi un elemento moi importante.

ATV ¿Seguías na Coruña, nos anos oitenta?

XV Si, seguía na Coruña. Fun a Madrid no ano 1986, e a aparición do vídeo supuxo unha profundización no que é a manipulación da propia imaxe. O vídeo proporcionaba a posibilidade de poder ver inmediatamente, de poder influír na luz... Violaba e desacralizaba o misterio e o intanxíbel que era a

imaxe cinematográfica que entraba nas cámaras e que había que revelar. No vídeo vías todo, dábaslle a volta... Neste sentido supón unha reflexión a partir do traballo moito máis diaria. Eu co vídeo teño aprendido moitísimo, pero é un xénero que tamén foi desvirtuándose, no sentido de que moitos dos achados dunha serie de experimentadores foron asimilados pola televisión, foron vulgarizados; ben, como foi sucedendo na historia e a industria do audiovisual dende sempre. É dicir, a industria sempre vai reciclando o que os experimentadores, investigadores e os francotiradores, é dicir, xentes que se atrevían a facer algo que ninguén facía, todo iso foi asimilado pola industria. Por exemplo, a primeira vez que alguén se boutou unha cámara ao ombreiro era puro vangardismo... xente que arriscou estética e eticamente no seu traballo, pois todo iso foi reconducido a nivel industrial.

Había unha canción nos anos oitenta que dicía “el vídeo mató a la estrella de la radio...”, pois do mesmo xeito a televisión matou o vídeo de creación, o vídeo independente, que ao ser algo moi libre non encontrou canles na propia televisión. Eu sempre defendín que, do mesmo xeito que había programas de música clásica, por exemplo, tiña que haber, e de feito houbo e segue a haber, pero é un pouco como unha propina. Programas como Metropolis ou outros do estilo que sempre arriscaban algo.

256

ATV Por poñer unha pregunta algo tópica: ¿poderías citarnos algúns dos teus mentores cinematográficos máis significados para ti?

XV Si, a nivel de admiración moita xente. Pero podería citar a Coppola, a Welles, Erice...

ATV ¿A experiencia con Suso de Toro supón algunha novidade na túa carreira?

XV Si, o que a Suso lle supuxo de aproximación, a min tamén me supón tamén unha aproximación á literatura. Aínda que as miñas orixes foron moi literarias.

JMGH A túa primeira película, *Continental*, ¿tivo tamén unha base literaria?

XV Non, *Continental* tivo orixe nun cómic dun autor que tamén era pintor e que se chama Ceesepe. Unha historieta que se titulaba *El tacón cubano*.

JMGH *¿Non hai nesa primeira película un desenvolvemento argumental, de guiión, etc.?*

XV Si, o que pasa é que aí hai unha relación de amizade, de participación moi determinante que é a de Manolo Castelao (que asina as súas películas como Raúl Veiga). Eu admiro moito a Manolo Castelao, un grande amigo.

SdeT Tamén foi amigo meu cando eramos adolescentes. Empezamos a escribir xuntos e de aí empezou a facer cine contigo. É curioso.

JMGH *Hai que facer aquí unha paréntese. Sendo eu profesor de literatura no instituto onde estudiaba Suso, formei parte do xurado dun concurso de contos ao que se presentaran, entre outros, Suso e Manolo Castelao. Démoslle o premio a Suso e Castelao quedou de segundo.*

SdeT Pero ademais Manolo e mais eu coñecíámonos moi ben, intercambiábase os nosos contos e influímonos mutuamente. Eu lin, por exemplo, o *Ulises* de Joyce, que daquela estaba prohibido, gracias a que o mercara Manolo Castelao en Eduardo “O Xudeo”. Quero dicir que Castelao e mais eu eramos moi amigos. Compartiamos a música e todo iso, que el sempre estaba á última. Faime gracia ¡que pequeno é o mundo das relacións!, pois el empezou a facer literatura comigo e cine contigo.

JMGH *Pero ¿el participou contigo no guiión de Continental?*

XV Gran parte do peso literario que ten *Continental* débese a Manolo. Eu son unha persoa profundamente curiosa, e nun caso concreto como o de *Continental*, por exemplo, non poño límites no traballo. É dicir, eu vou achegando, pero deixo ás persoas que fagan o que se lles ocorra. Nese sentido a participación de Manolo foi intensísima, ademais foi un apoio enorme, mesmo participou como axudante de dirección e todo iso.

JMGH *¿E en Finisterre hai un peso argumental literario?*

XV *Finisterre* era unha historia na que nós levabamos traballando, dándolle voltas moito tempo. E aí houbo dous guiións e logo un proceso no que se incorporou Miguel Anxo Murado para lle dar xa unha forma ao guiión máis consistente. A min gústame moito a maneira de traballar de Miguel, e el

incorporou moitas cousas. Ese humor soterrado que ten a película penso, por exemplo, que pertence a Miguel, e a súa participación no guión foi moi importante, ata tal punto que el o asinou en solitario. Un guión que, por certo, curiosamente foi á vez deostado e valorado por moita xente. O que pasa é que con Finisterre pasaron cousas raras, había unha disparidade de criterios que a min sempre me pareceu positiva e que quere dicir que a película non é doadamente clasificábel.

SdeT Quería comentar que do proceso de *Finisterre* saíu o gromo dunha novela miña, *Calzados Lola*. Eu incorporeime nun momento en que a escrita do guión estaba paralizada e ofrecínme a facer a miña versión, pero esa miña versión finalmente non casaba coas intencións de Xabier, pois eu desprazaba a acción cara atrás, cara á investigación do pasado e Xabier quería proxectala cara adiante. Entón chegou un momento en que vimos que eran incompatíbeis eses dous camiños. Eu retireime co que traballara no guión e de aí saquei unha historia que foi a novela *Calzados Lola*. E de aí retomaron de novo o guión que foi cando lle deu forma definitiva Miguel Anxo Murado.

258

JMGH *Entón, en certa medida, Calzados Lola saíu de Finisterre, e ao final pode resultar que a experiencia de agora non é tan distinta na medida en que houbo tamén unha novela, Calzados Lola, e unha película, que é Finisterre, e nalgunha cousa poden parecerse. Alguén que vexa e lea estes dous productos pode atopar leves conexións e que nalgunha cousa poden parecerse.*

XV Claro, *Finisterre* e *Calzados Lola* parécense moito máis. Os personaxes son os mesmos, a peripecia tamén. Hai dous irmáns que viven nun pobo, o regreso de Madrid a Galicia...

SdeT Non, non, sen embargo non se recoñecen, non teñen nada que ver, aínda que hai algunhas cousas, efectivamente... Pero quería dicir unha cousa que teño aquí anotada e que serve de experiencia para o mundo das letras. Unha experiencia de humildade moi interesante e moi necesaria, precisamente sobre ese modelo no que eu participo tamén, ese modelo do home de letras coa súa obra e unha serie de libros. Entón, fronte a fetichización do libro, o que quero dicir é que a literatura non sempre foi libro. Por exemplo en *O Rei Lear* se existe un bufón é porque o empresario lle dixo a Shakespeare que aquilo era unha traxedia terríbel e que compría meter un paiaso polo medio a modo de contrapeso. E resultou un personaxe extraordinario que fai da obra

algo distinto. Quero dicir que ese dinamismo, esa dialéctica, esa volubidade que tiña o autor teatral non a ten o autor do libro. Ti estás só coa túa novela, sen manter dialéctica con ninguén e, claro, iso lévache ao final a escribir como Thomas Mann, ou cousas peores...

ATV *Isto irá off de record...*

SdeT Si, claro... Entón para min foi unha cura de humildade, porque eu lin o *Doutor Fausto* de novo dúas ou tres veces antes de escribir esta novela. Pero para min foi moi divertido escribir como un proceso dialéctico con outros. Escribir nun sentido de facer oficio, entón traballas co teu talento, co teu mundo, mais tamén con límites, con xente que che pon problemas, con xente que che aporta ideas. E para min foi realmente divertido, e ademais recuperas de novo o sentido da literatura, como fixeron o teatro isabelino e mesmo Eurípides. Entón esa figura do escritor só...

ATV *¡Home!, o autor tampouco traballa só, traballa coa súa biblioteca, de aí a agora famosa intertextualidade, que ás veces se mostra esaxerada e demasiado evidente, e resulta plaxio.*

XV Hai unha cousa curiosa, hai terreos que son máis sacros ca outros. Por exemplo, na historia da música estamos fartos de coñecer variacións de Mozart sobre temas de Haydn, de Haydn sobre temas de Mozart, no cine fanse versións, adaptacións, etc., na pintura Picasso apaña *As meninas*, como outros moitos... En fin, entón penso que por cerrar un pouco, tamén o guión de *Trece badaladas* é unha variación sobre a novela.

SdeT Volvemos de novo ao tema da autoría, ao concepto do creador, un tema que está no fondo, que no cinema sempre é un pouco desconcertante para os autores de libros, que reclamamos a autoría e construír unha obra asinada e todo iso, e en cambio no cinema hai que aceptar os límites da autoría, porque a autoría é unha cuestión individual, expresa a personalidade do creador, mais tamén é compartida, en dialéctica con outra xente.

XV Iso por non falar de moitas novelas que se basean na experiencias de outros, cando alguén apaña a vida de alguén e a mete de cabo a rabo nun libro.

ATV *Si, hai unha gama moi ampla, un abano que vai dende o plaxio ata aproveitar intelixentemente o que fixeron outros, como se fai en todas as artes, realmente. Non*

hai compartimentos estancos, nin unha mirada adánica, nin unha construción lingüística absolutamente orixinal.

XV O que pasa é que aquí se deu un caso particular. Eu penso que Suso e mais eu somos dúas persoas cun ego bastante disolto... Polo menos a min non me amosaches un ego moi marcado. Pero seguramente viches que eu non tiña un ego co que competir.

SdeT ¡Ai non! Eu teño un ego moi grande, moi grande. O que pasa é que traballamos en áreas distintas, e iso é bo. Pero a veces tamén se poden atopar colaboracións entre xente do mesmo campo. De todos modos, aínda que eu teño un ego moi grande, aceptei as regras do xogo, e ademais paréceme tan marabilloso o cine, é tan bonito e divertido que gocei moito montando e desmontando o meu propio argumento. Aceptei liquidalo, e ti propúñasme cambios e, se me gustaba, estupendo. Realmente disolvín a autoría e aceptei que o argumento era de todos os que estabamos traballando nel e que todos tiñamos o mesmo dereito, e xogabamos igual. A verdade é que houbo gran liberdade e estabamos nun plano de igualdade. A partir de certo momento, estabamos catro persoas como nunha mesa de operacións, cortando e cosendo.

260

XV Tamén habería que falar das diferencias técnicas entre o que é a escritura dun guión e os xéneros literarios. O guión, a diferenza dunha novela ou dunha obra de teatro, no fondo, ao final non é nada, non é nin unha obra literaria, é unha base de traballo. Cando ti tes unha película que non mellora o que está escrito no guión... mal asunto. Penso que no proceso absolutamente volcánico e devorador que é unha rodaxe conflúen unha cantidade enorme de enerxías moi dispares, e ás veces contrapostas. Dun mesmo guión pódense facer moitas películas radicalmente distintas, porque a lectura dun guión é algo moi equívoco.

ATV *¿Queres dicir que hai que interpretalo como un director de orquestra interpreta unha partitura dando lugar ás veces a versións moi diferentes respecto doutros directores? Porque de feito hai moitos afeccionados á música que denigran ou se engaiolan e fascinan coa interpretación dunha mesma partitura, segundo quen a dirixa e interprete.*

XV Exactamente. Uns amigos e mais eu tivemos hai tempo unha idea que consistiría en coller un mesmo guión, facer unha curtametraxe e dirixilo cada

un pola súa banda, na seguridade de que habían saír cousas moi distintas. É unha experiencia interesante. Isto tense feito en teatro, pero en cine non está moi experimentado. Simplemente, mudando de actores a película xa é radicalmente distinta. O actor para min é o amo da película.

ATV *Claro, porque é o soporte de moitos signos.*

Ben, isto xa vai moi longo e os responsábeis do Boletín Galego de Literatura tamén temos que montar e desmontar agora todo o que aquí se dixo. Moitas gracias, fostes moi amábeis ao nos dedicar o voso tempo e espero que non sexa a derradeira vez que nos poñamos a parolar sobre cine e literatura, a poder ser nun contorno tan excepcional como é este do Hostal dos Reis Católicos e a Praza do Obradoiro.

Santiago de Compostela
Hostal dos Reis Católicos
Xuño 2002