

DIÁLOGO

---

**CUANDO  
LA REALIDAD  
NO BASTA**

---

Diálogo con

**GONZALO SUÁREZ**



# GONZALO SUÁREZ<sup>1</sup>

## CUANDO LA REALIDAD NO BASTA

RAFAEL CHERTA PUIG

MARÍA TERESA GARRIDO BIGORRA

Gonzalo Suárez ha realizado hasta la fecha 27 películas, una serie de televisión y seis cortometrajes, y ha escrito diez novelas, tres libros de cuentos, uno de artículos y entrevistas que recoge su primera actividad periodística, un peculiar libro de memorias e incluso uno de aforismos que es, como a él le gusta decir, el que menos le ha costado de escribir, porque recopila frases y fragmentos dispersados a lo largo de su obra. Es una de las personalidades más originales e innovadoras de nuestro cine, ha transitado por numerosos géneros —cine negro, de espías, comedia, musical, drama...— pero siempre ha eludido el corsé, el etiquetado, la férrea clasificación porque cada uno de sus libros, cada una de sus películas, son textos únicos e irrepetibles. Con él conversamos sobre su escritura cinematográfica, del tiempo que quiere atrapar la cámara y de la sustancia que aprehende la pantalla.

**Cine y literatura. Tú eres uno de los ejemplos de creadores híbridos. No te vamos a preguntar con cuál de las dos actividades te identificas más sino qué te planteas, qué es lo que te mueve, por ejemplo, cuando abordas una obra literaria y qué cuando te decides por el cine.**

En el fondo yo creo que el nexo es la necesidad de expresión cuando la realidad no te basta. No solo no te basta sino que incluso yo añadiría que te asusta. Y no solo te asusta sino que yo diría aún más: preferiría no hacerla, lo de *Bartleby*. O sea, prefería no estar aquí. Descubres en un momento determinado que eres alguien, un niño, en ese momento eres eso que llamamos yo, y enseguida atisbas las perspectivas y te dan miedo. Yo creo que los cuentos para niños ya dicen, ya explicitan bien el terror que producen. Bueno, por tanto, la opción es tratar de expresar, tratar de controlar. Y eso en mi caso creo que empezó con el dibujo, como en las cuevas prehistóricas, tratar de captar el instante, los animales en movimiento... En una y otra vertiente, o en las vertientes artísticas que haya, el objetivo siempre es detener el tiempo, detener el instante. Una cosa fáustica. La condena de Fausto: ¡tiempo, detente!

**Y cuando te surge una idea, ¿tienes claro si le vas a dar una forma literaria o filmica?**

A veces sí, tengo, si no la idea, la temática; la temática determina mucho que sea cine o literatura. En literatura la libertad es absoluta. En los principios el tecleo iba por delante del acontecer, incluso hasta el extremo de que yo era el primer lector sorprendido. Esto sucede en cuentos como los de *Trece veces trece* (1965). No es que me dijera: voy a contar esto, no: empezaba a contar como algo que me hubiera gustado leer, o ver. El cine ya es distinto, hay un previo, incluso en mi intento de hacer películas sin guion, como en *El extraño caso del doctor Fausto* (1969), como en *Aoom* (1970)... Pero inevitablemente el precedente, que luego descubro en cuadernos donde ya había incluso dibujos, es difícil saber cuándo surge. En li-

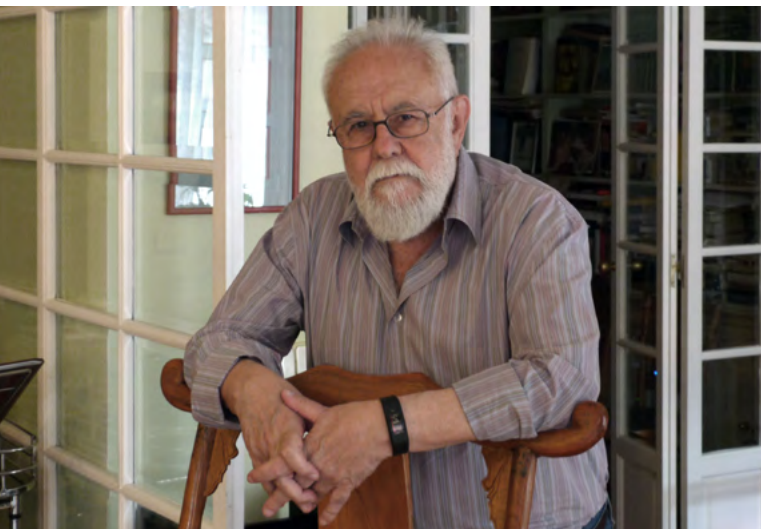
teratura lo ideal es el desafío de sentarte a escribir y empezar a avanzar por un territorio donde no sabes a dónde vas, y así me pasa, que no llego a ningún sitio.

**Al margen de las adaptaciones que has realizado, ¿te has planteado si la literatura ha influido de alguna manera en tu obra cinematográfica?**

Desde luego, pero es que tampoco tengo un desglose claro. En general el cine, a partir de un momento determinado, está inevitablemente ligado a lo que es. Hay que tener un previo por cuanto hay que reunir elementos que van a funcionar delante de una cámara. Hablamos mucho de la herencia literaria, pero sobre todo es teatral. El cine no se ha emancipado del teatro, siguen existiendo actores, estamos diciendo siempre qué bien está fulanito en el papel... Es decir, los actores están recreando algo, aunque vayan a caballo, son actores, y esto es un concepto teatral. Pero en fin, el cine tiene otros aspectos que han sido soslayados generalmente, incluso por la crítica; son todos los aspectos de luz, de fotografía... Imagen y palabra están muy imbricados, es una especie de síntesis.

**Una *summa artis* ¿no?**

Claro, donde coincide todo, coincide el teatro, la literatura, la imagen, la pintura, y hasta la música y no me refiero solo a la música de fondo sino a la concatenación de imágenes, el ritmo, y las voces de los actores. Esta cuestión no está resuelta, porque no la resuelven los subtítulos para preservar teatralmente la voz de los actores... La resolvería el doblaje, pero no me gusta el doblaje; yo lo veo todo con subtítulos, aunque mientras lees, por muy rápido que leas, estás perdiendo la cadencia de lo que realmente es una escritura cinematográfica, que es el montaje, la cadencia de los planos, y también, hasta incluso teatralmente, la mirada y las expresiones. O sea, que el cine se topa con la torre de Babel, porque lo contrario nos acercaría más a la magia, a lo que reclama Fausto: tiempo, detente. La captación del instante.



Gonzalo Suárez

**En tu obra hay películas que ruedas por encargo: *La Regenta* (1974), *Beatriz* (1976) y *Parranda* (1976). Se trata de películas muy consistentes, muy personales diríamos incluso, con bastante diferencia estética con respecto a las que se hacían en ese momento, a otras adaptaciones cinematográficas que se realizaban en los años setenta.**

Yo añadiría incluso *Los pazos de Ulloa* (1985), porque no hago diferencia entre lo que tiene por objetivo la televisión o el cine. Yo empecé con películas que en su día, en mi radicalidad inicial e iniciática, quería emancipar incluso del guion, como *El extraño caso del doctor Fausto* o *Aoom*, pero luego entendí que tenía que dominar toda una ortodoxia narrativa que requería el cine y, de hecho, la abordé. Y hay películas, como *Parranda* o la propia *La Regenta* a las que les había cogido cierta fobia porque me presuponian la disciplina. Pero también es verdad que en ese momento, después de hacer *Aoom*, no tenía ninguna posibilidad de levantar cabeza cinematográficamente hablando. Me costó aceptar el encargo, pero en ese momento me estaban ofreciendo hacer la mejor película posible dentro de lo que era la industria española, de hecho lo fue, tuvo mucho éxito: *La Regenta* con Emma Penella y producida por Emiliano Piedra. Tengo un recuerdo, una

añoranza, porque hombres como Emiliano ya no quedan, era un hombre tan apasionado... no he vuelto a encontrar productores con tanta pasión por el cine y le estoy muy agradecido, a pesar de que para mí en su día era una disciplina a la que me costaba adaptarme. Pero se hizo, pasó, y a partir de ahí me encuentro a gusto con un encargo. Si hallo en él un sentido para mí, entonces no me importa tanto que sea un encargo. Es más, me gusta trabajar dentro del marco del cuadro y del tema si se me da la libertad de escribirlo y de asumirlo técnicamente.

**Y cuando te planteas películas que tienen que ver con tus propios textos literarios, por ejemplo *Epílogo* (1983) o *Mi nombre es sombra* (1996), que procede de la segunda parte de tu libro *El asesino triste* (1994), ¿hay alguna diferencia a la hora de abordarlos?, ¿tienes mayor libertad porque son tuyos?**

Sí, claro. Siempre he tenido y sigo teniendo una querencia de la libertad absoluta, de encontrar algo que equivalga a esa pintura impresionista de salir con el cuadro debajo del brazo y donde la pincelada predomina sobre el tema del cuadro, donde se vea la emoción de la pincelada, como en un van Gogh, por ejemplo. Busco esa posibilidad en el cine, pero también veo que, por otro lado, al ser el cine una asociación de planos concatenados, es inevitable que, aunque no exista guion, *a posteriori* vaya a haber una lectura narrativa. Y por tanto sí conviene entonces dominar ese aspecto narrativo porque si no, *a posteriori* son películas libres, pero a no ser que llegara una vanguardia absoluta, como en la pintura, llegaría un momento en que serían películas con guion insuficiente. La conjunción del cine y la literatura: ese ha sido el combate. Pero en un momento determinado, también yo tenía una querencia hacia ese tipo de libertad de coger la pincelada y descubrir el cine, inventarlo... *Epílogo* ha significado cinco años de renunciar a una película que en un momento, para mí era la reiteración de *La Re-*

genta, me refiero a la adaptación de *La colmena*<sup>2</sup>. En *La colmena* estuve dos años trabajando para Dibildos hasta que decidí dejarlo porque entendí que tenía que hacer otro cine desmarcado de costumbrismo e incluso de cierto énfasis de cafetería. Desgraciadamente a Cela lo oigo cuando lo leo. Y cuando lo oigo, me parece tan ajeno que ya me quita la perspectiva, es como si el trasfondo hubiera salido a la superficie; y no lo hay; eso sí que me parece costumbrismo. No me importa que sea considerado como un exabrupto hacia un gran escritor, pero su gracieta no me hace gracia. Desvincularme de eso me costó, pero lo decidí radicalmente, me ayudó mucho que, por primera vez, tuviera un amago de cólico nefrítico, que no he vuelto a tener, y que consideré que era debido a Cela y Dibildos. Frente al costumbrismo, *Epílogo* era desentrañar que alguien contaba lo que se estaba contando, o sea, era tratar de ir al núcleo de lo que era la ficción.

**Esta adaptación a la que renunciaste de *La colmena* se vinculaba con cierta literatura social que, precisamente, desde otra óptica, está triunfando en los años 60, cuando tú empiezas a escribir. Y haces una literatura que nada tiene que ver con la literatura social: *De cuerpo presente* (1963), *Los once y uno* (1964), *Rocabruno bate a Ditirambo* (1966), *Trece veces trece...* Y digamos que como continuidad a tu narrativa haces esa especie de trilogía de *Ditirambo* (1969), *El extraño caso del doctor Fausto y Aoom*, que tampoco tienen que ver con el cine social en aquella época. ¿Cómo valoras ese periodo de tus inicios en el cine?**

Irrepetible. Y posiblemente sea aconsejable no repetirlo. Pero, no obstante, trataría de volver a intentarlo, sobre todo en películas como *Aoom*. De *Aoom* a mí no me importaría hacer un *remake*.

***Aoom* se editó hace unos años junto con *El genio tranquilo* en *Dos pasos en el tiempo* (2006). Cuando la vimos nos sorprendió por su modernidad.**

Es muy intensa, es muy de verdad.

**En esa época se te vincula con la llamada Escuela de Barcelona.**

Sí, ahora van a hacer un homenaje a la Escuela de Barcelona en Valladolid y estaré presente. Y yo diría más, estoy en el origen de aquello. Muñoz Suay, que fue el que dio nombre a la Escuela de Barcelona, parte de mi cortometraje *Ditirambo vela por nosotros* (1967) y, desde ahí, crea el concepto de Escuela de Barcelona. Antes se habían hecho cosas en Barcelona, incluido un guión mío, *Fata Morgana* (1966), que rodó [Vicente] Aranda. Pero yo siempre he querido desligarme de los contextos y de los grupos, también en cierta manera me he escabullido, pues he transitado por esos territorios, como decía Cortázar, sin ser cazado. Y eso me parece a estas alturas una ventaja, porque tampoco ya eres alguien del pasado. Eres un proyecto, una vieja promesa no cumplida.

**Por tu cine de esa época también se te ha vinculado con la *Nouvelle vague* por la ruptura con la narrativa tradicional cinematográfica de ese momento. Pero, sin embargo, tras revisar tus películas se advierte que en ellas sigue dominando el relato por encima de lo discursivo, frente a lo que sucede en, sobre todo, Godard.**

Sí, retrospectivamente, la influencia de la *Nouvelle vague* fue radical y curiosamente yo no he compartido su iconoclastia, es una paradoja más, pero se cargaron toda una generación de cine francés, así, de un plumazo. Toda renovación implica cortar cabezas, pero... Su aportación más interesante fue en el montaje, sin embargo en las temáticas no he llegado a tener total afinidad, salvo por ejemplo, claro, *Al final de la escapada* (*À bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960), que mimetiza el cine americano hasta el extremo que su actor imita a Humphrey Bogart. Pero lo que contaban era muy corto: chico y chica hablando en una cafetería. Yo aspiraba a esa libertad que proporcionaba la *Nouvelle vague* para incorporarla a mi cine como un equivalente de la libertad, del hecho mismo de ponerte a escribir frente a la página en blanco y que ocurri-

ra lo que se te ocurría pues, inevitablemente, a mi entender, la ficción solo podía estar imbricada o conectada con la realidad... hasta los sueños, Nada puede estar desligado de la realidad, pero en cambio sí podía abrirte compuertas, o sea, hacer realidades paralelas. No estoy hablando de realidades virtuales, donde parece que es verdad. No, lo dije en su día: no escribo verdades de mentiras, escribo mentiras de verdad. Esa es una clave que me sirvió para seguir adelante, pero no era precisamente lo que el público podía esperar. Lo que se entendía siempre es que el cine era el *retrato de y*, de hecho, lo es, inevitablemente, y yo quería que el cine fuera *escritura de*, por momentos equivalente a la pincelada que decíamos antes. En cualquier caso, aspiraba a una poética donde realmente no estuviera circunscrito a la descripción previa —inevitable, como ya comenté antes— del guion o de una historia. Esa libertad es utópica, pero he considerado que valen las películas por los resquicios por donde se filtra un momento de esos. A lo mejor la película en sí puede gustarte más o menos, eso es otro problema —que te dejes llevar por la intriga, la identificación, el momento, por la reminiscencia de épocas retratadas que ya no están—, pero hay momentos donde algo se filtra que está sincrónico con el instante. Y eso produce, al menos en mí, todavía una emoción como si fuera posible recuperar aquella hora, cosa imposible, por cuanto no se puede medir: el presente no se puede medir.

**Sin ánimo de parcelar tu obra en etapas, después de las que hemos mencionado vienen *Morbo* (1972), *Al diablo, con amor* (1972), *La loba y la paloma* (1973). En alguna ocasión has comentado que pensaste *Al diablo, con amor* como una versión de *Aoom*.**

Sí, sí, *Al diablo, con amor* era una reivindicación, quizás un poco prematura, pero tiene gracia. A mí me gustan las canciones, esta cosa salvaje que tiene la película como comedia musical, salvaje, primitiva, pero es un intento indudablemente fallido. *Morbo* tampoco es exactamente lo que yo quería hacer,

porque yo quería hacerla más ontológica: quería hacer que se pusiera en evidencia que los personajes que estaban en la trastienda, en ese bosque quemado, eran los mismos que habían llegado antes de que se quemara el bosque. O sea que aquellos que estaban recuperando las cosas que hacían los recién casados en el fondo lo que estaban haciendo era recordar lo que hacían ellos cuando habían llegado hasta allí. Claro, esa es una clave que me dijeron que no era posible, que eso no lo entendería la gente. Esa es una cosa que resultó muy forzada en la versión de *Morbo*. Es una película que, por otro lado, me cayó mal porque tuvo éxito y, para mí, en ese momento el éxito era sinónimo, dentro del cine español, de que había hecho algo mal porque el exponente del éxito era *No desearás al vecino del quinto* (Ramón Fernández, 1970) que, bendito sea, es una película muy divertida. Hice *Epílogo* como réplica a cierto cine de éxito.

**Una de las constantes de tu narrativa es el elemento policíaco: está en *Doble dos* (1974), que es una novela de espías, en *La reina roja* (1981), que tiene que ver con la novela negra, también en las que hemos comentado antes o, incluso, en las últimas que has publicado, *El síndrome de Albatros* (2011) y *Con el cielo auestas* (2015), vuelven a aparecer elementos policíacos. En cine, salvo *Ditirambo* y *El detective y la muerte* (1995), que son las más directamente vinculadas con lo policíaco, no lo has tratado, pero en todas tus películas hay un juego entre elementos clásicos del género y el discurrir de la película.**

Claro, una vez que tratas de ponerle un espejo a la realidad (es una forma borgiana de decirlo, tampoco es eso), una vez que tratas de desviarte de una narración descriptiva, porque sé que el tiempo se te escapa entre los dedos, antes de tratar de hacer una especie de taxidermia, quería tratar de encontrar un nexo con la vida a través de la ficción. Tenía que asumir algún género o algún mito, no hay más alternativa de referente. Y los géneros llamados menores para mí siempre fueron los descubri-

dores que se aproximaban más a una visión ontológica. Con todos los respetos hacia Flaubert, a mí *Madame Bovary* no me da vértigo, me describe una época y una forma de ser, pero no me da una trastienda. En el fondo, lo que me está contando, aparte de la gran virtud literaria que pone en juego, es (casi no me atrevo a decirlo) un folletín: una mujer desgraciada que se acaba suicidando. Todo eso está muy bien, pero me interesa más lo que se esconde en un pequeño cuento muy insuficiente como es *El extraño caso del doctor Jeckyll y mister Hyde*, muy insuficiente porque se reduce luego al conflicto entre el bien y el mal...—no es verdad: es tan malo o peor Jeckyll que Hyde porque Jeckyll es alguien consciente y Hyde sigue sus instintos—. Si hablamos de *Frankenstein*, Mary Shelley, a los veinte años intuye algo que prefigura lo que va a pasar, no lo que está pasando, no ya solo las fracciones de órganos que se reconstruyen, lo que puede implicar, sino lo que sabemos que al día siguiente va a suceder, etc. O Philip K. Dick... Todo lo que considerábamos géneros menores está tomando el relevo, aunque no queramos saberlo. La sensación vertiginosa la dan los géneros menores. Y la da a veces también la más absoluta convención, como pasa con el cine de Hitchcock, que ahora ya no sería posible, no lo admitiríamos: ahora las películas son todas explícitas, hemos perdido el vértigo, todo está fuera y servido en bandeja. En Hitchcock, claro, contábamos con nuestra inocencia a la hora de verlo, y ahora, dependiendo de las edades, no funcionaría en absoluto, entre otras cosas porque ha sido ya imitado. Pero en Hitchcock todo estaba de la pantalla para atrás, o sea, la pantalla te contaba una cosa convencional, con actores convencionales, pero la madre hablaba detrás, desde una casa detrás; por ejemplo, no ha habido, como en *Psicosis* (1960) en su momento, una expresión tan terroríficamente psicoanalítica de la trastienda del ser humano. Ahora no, ahora lo que nos impresiona es que degüellen y, a poder ser, tal vez pasado mañana, que nos salpique la sangre en la sala, si es que nos desplazamos al cine.

**Cuando hablabas de los géneros has mencionado también el mito, muy presente en tu obra: Frankenstein en Remando al viento (1988), Fausto en El extraño caso del doctor Fausto, Don Juan en Don Juan en los infiernos (1991), el mito del doble en Mi nombre es sombra, con la referencia a Stevenson y a tu propia obra, el detective, que se ha convertido ya en un referente casi mitológico.**

Sí. He transitado de Raymond Chandler a Fausto pasando por Edipo, pues pertenecen al territorio de la ficción. Y también Orfeo y Eurídice, o sea, alguien que va al territorio de los muertos para rescatar a alguien. Eso siempre me ha obsesionado, como el cuento de Andersen manipulado por mí en *El detective y la muerte*. Todo eso me ha interesado mucho y de hecho me gusta más que cuando todo está fuera, como decía antes. Me gusta saber qué pasa detrás, asomarme al otro lado.

**También parece que a partir de Aoom la naturaleza —excepto en El lado oscuro (1992) y La reina anónima (1992)— tiene en todas tus películas una importancia fundamental, incluso en Los pazos de Ulloa y Beatriz, que son dos encargos, y también en El detective y la muerte que, aunque transcurre en esa Varsovia tan siniestra, se inicia en una playa.**

Sí. Y además Varsovia no deja de ser naturaleza, porque es de noche y la noche es también naturaleza para mí. En *El detective y la muerte* la oscuridad es su naturaleza. Lo que me gustaba de esa película —maldita sea el frío que hacía, siempre bajo cero— es que todo pasaba de noche. La luz es la que esculpía y controlaba, y eso también es otra forma de naturaleza. Pero sí que añoro hacer películas donde la naturaleza tenga la presencia que tiene en *El portero* (2000), de la que digo en broma que es en la que más me he acercado a John Ford.

**Una de tus constantes temáticas es el tiempo.**

Sí, claro, el tiempo es el gran tema a no tocar, porque en cuanto lo tocamos ya no estamos tocando



el tiempo. Es *El río que nos lleva*, citando el título de mi amigo Sampedro. El tiempo es verdaderamente el monstruo que devora a sus hijos, como en Goya. Esto lo hablaba con Chillida porque él era muy sensible a esta sensación de que el tiempo es inasible, intangible. Pero mientras decimos la palabra intangible... Tenemos la pretensión de medirlo desde el presente, pero no se puede medir. Es sorprendente que, a partir del presente, construyamos un pasado y, teóricamente, vivamos en función de un futuro. Pero Chillida decía que si el punto no da la línea, cómo puede el presente propiciarnos la posibilidad narrativa que da origen, a la literatura, a la narración, a la Biblia en pasta y a la imagen concatenada.

#### **De nuevo la relación entre cine y literatura.**

Por eso a mí me hace gracia la dicotomía entre cine y literatura. Claro que hay diferencias, pero no tiene tanto interés la diferencia que exista entre los modos de expresión, por cuanto tú puedes encontrar en la pintura la lectura de la pintura, la lectura del acontecer... es que todo está conectado. Otra cosa es la forma de contarlo. Realmente hay una ventaja superior en la literatura, la literatura es la verdadera realidad virtual. En la literatura eres tú el creador que imagina, el lector imagina todo. En otras disciplinas te lo mastican. Cuando tú te has apasionado mucho por una novela, eres poco permeable a la imagen que te ofrece de ella el cine. Yo al príncipe Myshkin de Dostoievski —de *El idiota*— no lo he reconocido en Gérard Philipe<sup>3</sup>, aunque lo admiro mucho. Esto nunca lo puede dar el cine para mí. El cine es ya el álbum de cromos. Ese es un problema, por eso, a su vez, tratan de repudiar lo que tiene de literario y olvidan que, paradójicamente, es la literatura lo que da libertad a la imagen. Porque, por ejemplo, la famosa voz en *off* permite que las imágenes se expresen más allá de reconstruir o retratar al actor de turno o la situación concreta teatral. Pero todo eso no vamos a debatirlo porque no hay forma de desmontarlo y tampoco es necesario. La verdade-

ra realidad virtual no es que ahora veamos el cine en relieve o en color, es cómo leíamos un libro y cómo, todavía, si tenemos inocencia, seguimos leyendo un libro. Ahí somos nosotros los que estamos... nos vienen personajes desencarnados pero no podríamos debatir si estrictamente tenían la mirada así, la sonrisa así... Pero los hemos entendido porque vienen de otro mundo. Son espíritus desencarnados. En cuanto los encarnamos entramos ya en una descripción de la realidad, por eso el cine admite tan mal el que alguien en la sala tenga que pensar.

**Con respecto a *Oviedo Express*, hay un momento en que Aitana Sánchez Gijón ha dejado escrito con pintalabios “*I am Mariola Mayo*” sobre un cartel de Marlon Brando en *Julio César (Julius Caesar, 1953)* de Mankiewicz. Nos preguntábamos si eso era tal vez un homenaje a *Fedora*.**

¿La película de Billy Wilder?

**Sí, en concreto al momento en que William Holden descubre unos cuadernos en los que Marthe Keller, quien en ese momento de la película parece encarnar al personaje de *Fedora*, ha escrito “*I am Fedora*” en todas las páginas. Aitana escribe el nombre de su personaje y, además, al final de esta película aparece un muerto en una piscina, una cita expresa de *El crepúsculo de los dioses (Sunset Boulevard, 1950)*, otro melodrama de Wilder.**

Ah, pues, sí, mira por dónde... pero no era consciente, no me hubiera acordado si no lo traéis a colación. No lo había pensado, pero seguramente era una influencia inconsciente, pero eso se me parece bastante a mí, y es una cuestión ontológica. Me remite a una película de la que no puedo dar el título, una película de terror, de espiritismo, que a Carlos, mi hermano, y a mí también, nos daba mucho miedo, y había un momento donde, concitando al espíritu, decía “*I am the Mer...!*” Y eso nos daba un miedo terrible. Y creo que Aitana me daba mucho miedo.

**Tú le das mucha importancia al acto físico de rodar, a la búsqueda de la magia del instante para crear la emoción durante el rodaje, aunque para ello alteres el plan de rodaje previsto, como en la escena de la propuesta de escribir cuentos de terror en *Remando al viento*, que en un principio iba a ser rodada en un interior pero decidiste rodarla en la escalera exterior.**

Bueno, lo de la escalera fue por quitarle importancia, ahí el mito ha funcionado de una forma que no gusta. Además, no tiene ninguna base: la famosa noche de Walpurgis donde se le ocurre a Mary... Eso no es verdad y además está archidocumentado. Está poco documentado porque esa noche no ha tenido la trascendencia que algunos quieren ver, y eso es lo que quise mostrar. Se aburrían, era un verano horroroso, bueno, de hecho se le conoce como «el no verano» y no vivían todos en la misma casa. Mary, Shelley y Claire bajaban a través de los viñedos hasta Villa Diodati. Una noche llovió y no volvieron a su casa. Pudo ser esa noche o no, pero es que esa noche en concreto no fue tan concretamente: fue que hablaban y hablaban con muchos precedentes, la temática estaba en el aire... No fue aquella noche —la de Villa Diodati— una noche *transcendente*. Incluso la misma Mary dice que no se le ocurrió nada. Y que se inventó un sueño. No es, ni mucho menos, lo de la película que hizo Ken Russell<sup>4</sup>, con todo el mundo corriendo y subiendo y bajando por las escaleras desesperados y con esa agitación estúpida. No, y además no tenían ni siquiera ese tipo de relaciones. Mary era un personaje muy púdico, su relación con Byron no fue nunca de ninguna otra índole. Incluso después de muerto Shelley colabora con Byron leyéndose sus poemas, pero no juntos, sino cuando ella está en Londres y él está, no sé, en Venecia.

**¿Escribir *Remando al viento* supuso un gran esfuerzo por la necesidad de documentar la historia?**

La película está muy documentada. Es un trabajo que realizaron Hélène Girard, mi mujer, y Antonio Saura, el hijo del pintor. Incluso lo improvisado

tiene una explicación, un referente. En el caso de Mary no es tampoco que de repente se le ocurra todo a ella, es maravilloso, porque sería una bruja premonitoria, pero hay mucho precedente: era la época del galvanismo y de los ladrones de cementerios y se cuenta que Mary visitó el castillo de Frankenstein, donde un siglo antes el alquimista Johann Conrad Dippel buscaba la vida eterna y descubrió el azul de Prusia; Mary también asistió con Shelley a una conferencia de Andrew Crosse, que experimentaba con cadáveres y electricidad para devolverles la vida. Es decir, existía un castillo, y los experimentos con muertos estaban tan de moda como ahora lo está ser vegano.

**En tus películas has repetido con varios actores: Charo López, José Sacristán, José Luis Gómez, también Fernando Fernán Gómez en un par de ocasiones, Aitana Sánchez Gijón, Carmelo Gómez... ¿Hay algo, cuando concibes tus personaje, que te remita a actores concretos?**

Nunca pienso en los actores. Su elección es solo *a posteriori*. Son intercambiables.

**Hay directores que sí lo hacen, piensan en determinados actores para desarrollar sus personajes.**

Sí, sí, lo hacen, e incluso me han aconsejado hacerlo a la hora de trabajar. No, sinceramente, no. Soy visionario, con minúsculas, y me sitúo en un territorio en donde voy al dictado de lo que se me ocurre y no quiero condicionarme si es para un actor u otro. Me limita mucho el saber que es para uno u otro porque tengo que reciclarme y creo que al lector de un libro le pasa lo mismo. Cuando ha leído el libro y el libro le ha gustado, luego le cuesta mucho trabajo decir «qué bien está fulanito en el papel de...». Pero es que fulanito no tendría que «estar bien en el papel de», tendríamos que aceptarlo igual que la deriva de la imaginación va creando personajes en el aire, y tendríamos que aceptarlo por su propio trabajo, que nos persuada. Pero es difícil, aunque un actor puede hacer tan suyo el personaje, si es una actuación

genial e inolvidable, que ya sea imposible volver a leer el libro sin pensar en él, también eso sucede. Sería el caso, por ejemplo, de Humphrey Bogart con respecto al detective Marlowe, aunque yo estoy más cerca de Robert Mitchum, con respecto a Marlowe. Son diseños intangibles que luego se concretan. Y eso es casi hasta un poco doloroso, el tener que llegar al momento del guion o de la escritura, tener que adaptarlo, decir: pase, fulanito. Y entonces empieza una relación que se trata a la inversa. Saber qué te da para saber dónde lo llevas y qué va a pasar, porque, por ejemplo, en *El detective y la muerte*, el detective era un ser más bien grueso, grosero. Nunca jamás hubiera pensado en Javier Bardem, pues me resultaba muy joven, pero en el momento determinado de reparatos me hubiera encantado Robert Mitchum. Los tengo dibujados y se acerca bastante a una especie de Jean Gabin, ya maduro y abandonado. Ahí hubo una traslación, que luego además me costó mucho trabajo, por cuanto Javier Bardem no tenía un concepto mítico de las interpretaciones, era más biológico, del tipo: si me dan un tiro aquí, tengo que escupir sangre, tengo que llorar. En la literatura hay libertad de imaginación y el cine la circunscribe, la limita.

**Antes hemos hablado de los exteriores, de la naturaleza, ¿las localizaciones también te condicionan la deriva de la película, el rodaje?**

Sí. Por eso no me gusta *a priori*. Ahora hago guiones muy descriptivos o, al menos, muy elaborados, pero luego, a la hora de la verdad, eso va a pasar en el sitio determinado donde has localizado. Y eso me importa mucho, aunque ese sitio estará seleccionado en función del lugar. En cierto sentido, el cine de decorado también me gusta porque entra un aspecto que también puede estar ya condicionado por tu imaginación previa, pero luego hay que adaptarse a los lugares donde ruedas. Y tardé en encontrar el exterior porque, en general, cuando alguien se inicia en el cine, el exterior crea inquietud porque parece que no lo puedas contro-

lar. Hay una falta de control, por ejemplo de algo como la luz, que para mí es esencial. Los chicos jóvenes prefieren una cafetería, chico-chica, prefieren el territorio entre cuatro paredes porque controlas. El exterior es un desafío, la naturaleza habla. Y esa relación la encontré en *Aoom*, no antes. Y, verdaderamente, desde entonces, me llevo bien. Me llevo bien con lo que los avatares me puedan proponer. La naturaleza es imprevisible, pues bueno, no me importa, tengo paciencia para esperar la luz que busco o aguantar la tormenta que sobreviene, y a veces hasta la puedo aprovechar.

**La imagen es muy importante en la concepción de tus películas.**

Es muy importante pero luego se aprecia muy poco. Yo lo veo en general incluso entre los críticos, yo no les veo hablar de ello, salvo para decir qué bonito paisaje. Los críticos, es curioso, suelen hablar de términos literarios. Esa es otra paradoja. Los críticos dicen: «cine literario»; sí, pero ¿tú qué me cuentas? ¿Qué película has visto? Y entonces te cuentan una narración, te cuentan lo literario, no te cuentan las cuestiones de montaje y, además, tampoco entienden qué es el montaje en general. Cuando se refieren al montaje hay hasta cosas irrisorias, documentadas, de críticos ilustres de cuyo nombre no me acuerdo: «Fulanito al principio se ve que está... pero luego no para de evolucionar, va entrando en su personaje». ¡Qué coño va entrando, si se ha rodado el final al principio! Y se quedan tan anchos. Porque, en el fondo, de lo que están hablando es de una narración ilustrada. No hay nada que objetar, también lo es.

**Pero no hay que olvidar la imagen, los aspectos formales.**

No, pero en general lo que están pidiendo es que parezca de verdad. En realidad es la dicotomía de siempre: qué bonita es esta flor que parece de porcelana y qué bonita la flor de porcelana que parece de verdad. De ahí no salimos, y del cine pretende-

mos que refleje algo que ha pasado que parece de verdad. Pero ese «parece de verdad» es paradójico también, porque para parecer de verdad tendría que tener esta dimensión de luz, de profundidad de campo, de maravilloso relieve que tiene la realidad. Pues no, encuentran que es más de verdad si se parece a un documental, porque ellos entienden que la verdad es algo como un documental que has visto en la tele, rodado donde ha pasado, aquí te pilló y aquí te mato.

**Si la imagen está cuidada se dice que es preciosista.**

Sí, penalizan la belleza, porque es menos verdad. Consideran que la belleza en una película es menos verdad. No sé cómo lo ven ellos. Ojalá pudiera reproducir todo el campo de luz, todo el campo que tengo: la sombra, el suave contraluz que produce, todos los matices... Tarea un poco ardua, pero eso lo entenderían como una cuestión estética que los aparta de la verdad. No comparto esa visión.

**Has mencionado antes el montaje, ¿quieres apuntar algo con respecto a este tema?**

Bueno, me gustaría hacerle un tributo a Pepe Salcedo, a quien le han concedido ahora la medalla de la Academia, muy bien concedida, porque es un gran montador, de los de toda la vida. Ha montado un altísimo porcentaje de mis películas y ahora ha visto cómo, de repente, con lo digital se hacen virguerías pero, en cierto sentido, se añora ese montaje en que se colgaban las tiras de película, se miraba a través del fotograma o la moviola para coger y cortar por aquí. ¡Madre mía, qué antiguo!

**Era más físico...**

Ahora en ese aspecto se ha mejorado, pero no en los aspectos del cuidado de la luz y demás, con la salvedad de las grandes películas o de las grandes series que estamos viendo. Hay series que son perfectas, son muy buenas, tienen una luz... Tienen una factura extraordinaria.



Gonzalo Suárez

**¿Las grandes series son en realidad como una película que dura muchas más horas? ¿Son comparables al cine?**

Claro, se parecen más a la novela, te enganchan y además tienen una gran calidad.

**¿Tienes proyectos aparcados, proyectos que quieres hacer?**

De mayor quiero volver a hacer cine. Tengo un guion sobre Sade<sup>5</sup>, uno sobre Cervantes, tengo de todo y como Groucho Marx tengo mis convicciones y, si no gustan, tengo otras. No, eso no es verdad, porque por mis convicciones sí que he luchado y sigo luchando. Pero en cuanto a las perspectivas, prefiero no hablar de ellas, tampoco estoy en condiciones de aventurarme a predecir lo que voy a hacer, ya he tenido dos frustraciones. Bueno, el cine está hecho de frustraciones, de proyectos fallidos, y de otros que salen adelante. Estoy trabajando en un proyecto, pero prefiero no avanzar nada. Pero estaba mal acostumbrado, porque llevaba una racha de proyectos... Pero sí, quiero volver a hacer cine.

**¿Qué nos dirías si te preguntamos por Hollywood?**

Pues que no volveré. Me da mucha pereza viajar. Pero por los aeropuertos: ahora te registran, igual encuentran tus intenciones. ■

## NOTAS

---

- 1 La presente entrevista fue realizada previamente al 19 de septiembre de 2017, fecha en la que falleció el montador José Salcedo, importante figura del cine español cuya pérdida lamentamos y que es mencionado por Gonzalo Suárez en el texto que sigue.
- 2 La película fue realizada posteriormente por Mario Camus en 1982.
- 3 Se refiere a la versión que protagonizó: *L'idiot* (Georges Lampin, 1946).
- 4 Se refiere a *Ghotic* (Ken Russell, 1986).
- 5 En 1999 Gonzalo Suárez publicó su novela *Ciudadano Sade*.

## GONZALO SUÁREZ. CUANDO LA REALIDAD NO BASTA

---

### Resumen

Entrevista con Gonzalo Suárez en la que el cineasta aborda su visión del cine y hace un repaso de su obra. Una gran parte del diálogo gira en torno a las relaciones entre literatura y cine, medios en los cuales ha desarrollado Suárez sus trabajos. En la entrevista también se tratan cuestiones como el tiempo, el mito o la naturaleza, fundamentales en sus películas, así como los puntos en común del director con movimientos y cineastas tales como la escuela de Barcelona, la nouvelle vague o Billy Wilder.

### Palabras clave

Gonzalo Suárez; cineasta; cine y literatura; escritura cinematográfica; tiempo cinematográfico.

### Autores

Rafael Cherta Puig y María Teresa Garrido Bigorra son autores del libro *Guía para ver y analizar Remando al viento* (Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona, 2007). Contacto: rafacherta@live.com.

### Referencia de este artículo

Cherta Puig, R., Garrido Bigorra, M. T. (2018). Gonzalo Suárez. Cuando la realidad no basta. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 123-146.

## GONZALO SUÁREZ. WHEN REALITY IS NOT ENOUGH

---

### Abstract

Interview with Gonzalo Suárez in which the filmmaker approaches his vision of cinema and reviews his work. A large part of the dialogue revolves around the relationship between literature and cinema, media where Suárez has developed most of. The interview also addresses issues such as time, myth or nature, fundamental in his films, as well as the connections of the director with movements and filmmakers such as the school of Barcelona, the nouvelle vague or Billy Wilder.

### Key words

Gonzalo Suárez; Filmmaker; Cinema and Literature; Cinematographic Writing; Cinematographic Time.

### Authors

Rafael Cherta Puig and María Teresa Garrido Bigorra have written the book *Guía para ver y analizar Remando al viento* (Nau Llibres-Octaedro, Valencia-Barcelona, 2007). Contact: rafacherta@live.com.

### Article reference

Cherta Puig, R., Garrido Bigorra, M. T. (2018). Gonzalo Suárez. When reality is not enough. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 25, 123-146.

---

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB [www.revistaatalante.com](http://www.revistaatalante.com) MAIL [info@revistaatalante.com](mailto:info@revistaatalante.com)

---