

DIÁLOGO

---

**80 AÑOS  
ALREDEDOR DE  
UNA MIRADA**

---

Diálogo con

**EDWARD DMYTRYK**



# EDWARD DMYTRYK

## 80 AÑOS ALREDEDOR DE UNA MIRADA\*

GONZALO M. PAVÉS

Edward Dmytryk, hijo de inmigrantes ucranianos, nació el 4 de septiembre de 1908 en un pequeño pueblo de la Columbia británica en Canadá. A los catorce años abandonó el hogar familiar y marchó a Hollywood buscando fortuna. Contratado por la Paramount, comenzó su carrera como simple mensajero de la compañía para, poco a poco, empezar a desempeñar otras tareas más vinculadas con el cine, primero como proyccionista e, inmediatamente después, como ayudante en las salas de montaje del estudio. Llegó a la dirección por cosas del azar. En 1939, el estudio se encontraba con problemas para llevar a buen término una producción modesta, protagonizada por Betty Grable, titulada *Million Dollar Legs* (Nick Grinde). Se decidió entonces acudir a Dmytryk para finalizarla, puesto que él, como montador de la película, estaba familia-

rizado con el proyecto. Los resultados fueron tan satisfactorios que la Paramount le ofreció un contrato de doscientos cincuenta dólares a la semana como director de películas de serie B.

En los primeros años cuarenta, trabajó para la Monogram, pequeña compañía independiente, y para la Columbia. Pero su consagración como director de éxito, vino de la mano de la RKO a partir de 1942, dirigiendo para esta productora varias de sus más conocidas películas: *Los hijos de Hitler* (*Hitler's Children*, 1943), *Tras el sol naciente* (*Behind the Rising Sun*, 1943), *Compañero de mi vida* (*Tender Comrade*, 1943), *Historia de un detective* (*Murder, My Sweet*, 1944) y *Encrucijada de odios* (*Crossfire*, 1947). En la cima de su popularidad, Dmytryk se vio envuelto en uno de los sucesos más oscuros y vergonzosos de la historia reciente



Edward Dmytryk. Cortesía de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood

de los Estados Unidos. Como resultado de las investigaciones realizadas por el Comité de Actividades Antiamericanas de la Cámara de Representantes, Dmytryk, junto con otras nueve figuras de la industria cinematográfica, fue convocado a declarar acerca de sus convicciones políticas. La consecuencia inmediata de su negativa a contestar a la pregunta formulada por el Comité del Congreso acerca de su afiliación al Partido Comunista, fue la rescisión de su contrato con la RKO. Tres años más tarde, y por esta misma causa, sería condenado a seis meses de prisión y al pago de una multa de mil dólares. En 1951, tras salir de la cárcel, tomó la

decisión de declarar otra vez ante el Comité y delatar a sus compañeros, actitud que algunos considerarían como una traición.

A partir de esa fecha, Dmytryk retomó su carrera como realizador, dirigiendo películas para la productora de Stanley Kramer y después para otros estudios, como Columbia, MGM o Twentieth Century-Fox, entre las que destacan *El motín del Caine* (*The Caine Mutiny*, 1954), *Lanza rota* (*Broken Lance*, 1954), *El árbol de la vida* (*Raintree County*, 1957), *El baile de los malditos* (*The Young Lions*, 1958) y *El hombre de las pistolas de oro* (*Warlock*, 1959).

Aunque, en muchos aspectos, la obra de Dmytryk encarna los valores más clásicos del cine de Hollywood, valores que defendió con apasionado convencimiento, su innata curiosidad le hizo estar siempre atento a cualquier experimento formal o desviación de la norma. Una propuesta heterodoxa le interesaba en la medida que percibía que podía ser integrada al lenguaje del clasicismo sin quebrar sus principios más elementales.

Si no era así, sus juicios eran implacables.

En la última etapa de su longeva vida —murió el 1 de julio de 1999— y como testigo privilegiado de la evolución de la industria americana, Edward Dmytryk todavía tuvo tiempo para transmitir sus conocimientos y reflexiones impartiendo clases en la Universidad del Sur de California y publicando varios volúmenes dedicados a diferentes aspectos del arte cinematográfico.

**Usted comenzó a trabajar en la industria del cine poco antes del inicio del sonoro y, por lo tanto, vivió todos los años del *star system* en la época dorada de Hollywood. ¿Qué recuerdos guarda de aquel tiempo, del ambiente que se respiraba entonces?**

Una cosa interesante de aquella época, entre finales del cine mudo y principios del sonoro, es que los grandes artistas, actores y directores se tomaban en serio su papel de figuras con *glamour*. Esto no ocurría en todos los países; recuerdo que la primera vez que estuvimos en Inglaterra, fuimos a ver una obra de teatro en la que actuaba John Gielgud y nos sorprendió comprobar cómo el público estaba más interesado en mi mujer, Jean, que había participado en algunas películas de la MGM, pero sin llegar a ser nunca una gran estrella, que en los actores ingleses, que debían parecerles más cercanos, más comunes. Lo que ocurría es que mi mujer era conocida en todo el mundo, simplemente porque formaba parte del *star system*. En Hollywood las cosas funcionaban de otra manera, los estudios trataban de hacer importantes a sus estrellas. Ahora vamos en otra dirección, lo que considero un error. Hoy en día, salvo los malos actores, no se quiere ser molestado por la publicidad, tratan de mantenerse alejados de todo eso. Una vez, durante el rodaje de *Los insaciables* (*The Carpetbaggers*, 1963), paseaba con George Peppard entre los bastidores de la Paramount, cuando llegamos ante un enorme cartel publicitario donde aparecían Clark Gable y Sofia Loren. George se detuvo y exclamó: «¿Qué es lo que hace que esta gente parezca tan grande?, me gustaría saber qué es lo que les hace tener esa personalidad», y entonces le contesté: «Pues hacer todo lo contrario de lo que tú haces, es decir, hablar con los periodistas, conceder entrevistas y construirse una imagen, aunque esta sea falsa».

Pero hoy se creen tan grandes que piensan que no necesitan de la ayuda de nadie. Esto es algo interesante, porque las estrellas de aquellos días no se consideraban la cosa más importante del mundo, estaban agradecidos con lo que ha-



Edward Dmytryk con Jean Porter (su mujer), Robert Ryan, Robert Young y Robert Mitchum en el plató de *Encrucijada de odios* (Edward Dmytryk, 1947)

bían conseguido. En ese sentido, nunca he conocido a un actor como Clark Gable; en aquella época había buenos actores, algunos incluso mucho mejores que él, pero ninguno tenía la imagen que se había creado en torno a sí mismo. A veces suelo visionar diversas secuencias de algunas de sus películas y las lágrimas siempre terminan asomándose a mis ojos... Es tan maravilloso, tan grande. Tuve la oportunidad de hacer una película con él y me pareció una persona normal y nada estúpida.

A propósito de Clark, recuerdo una anécdota que me ocurrió en un viaje que hicimos juntos a Hong Kong. Durante el mismo, tuvimos que hacer una escala de dos días en Tokio y una noche decidimos acudir a una representación de teatro tradicional japonés. Al final de la pieza, se acercó hasta nosotros un individuo para decirnos que la protagonista del espectáculo deseaba saludarnos. Aceptamos acompañarle hasta su camerino y comenzamos a seguirle a través de pasillos y escaleras, mientras jóvenes muchachas se asoma-

ban a nuestro paso con ojos asombrados. Al fin, llegamos hasta la parte posterior del escenario y esperamos allí unos minutos hasta que vino a nuestro encuentro una pequeña mujer, ataviada con el traje típico japonés y con la cara cubierta por una capa blanca de polvo de arroz. Clark Gable era un hombre muy alto y siempre encantador, así que le tendió la mano y le dijo: «Mucho gusto». Y entonces aquella mujer se le quedó mirando, sin decir palabra y comenzó a llorar. Tenía ante ella a una estrella de verdad. No creo que algo parecido le pudiera suceder a alguna de las «estrellas» de la actualidad. El Hollywood de aquellos días funcionaba, únicamente, construyendo imágenes.

**Pero, realmente, ¿quién construía esa imagen, el actor o el estudio?**

Los estudios. La Metro-Goldwyn-Mayer, por ejemplo, se gastaba más dinero en la publicidad de Clark Gable o Spencer Tracy que en sus salarios. Y cuando estos actores iniciaban una gira, una persona del estudio los precedía, organizando conferencias de prensa allí donde fueran a presentarse, procurando mostrarse siempre amables y no tratando de buscarse enemigos entre los periodistas. Y la MGM hacía esto simplemente porque con Gable el estudio ganaba mucho dinero.

Esto es algo muy interesante del sistema de estudios. Un hombre como Clark Gable o una actriz como Greta Garbo eran considerados como «activos» de los estudios. Por eso se gastaban muchos dólares en ellos, porque eran valiosos para los estudios y trataban, además, de incrementar con ello su valor como «activos». Hoy, ninguna productora tiene la propiedad sobre un actor o actriz, por eso no les importan. Si yo quisiera hacer una película con Jack Nicholson, el estudio no se gastaría mucho dinero en su publicidad, porque hoy está haciendo un film para mi estudio, pero mañana puede estar trabajando para cualquier otro. De modo que gastarían más dinero en publicitar la película que en Jack Nicholson, que ya de por sí es bien conocido, simplemente porque eso no va

a incrementar su valor para mí, porque no es un «activo» de mi estudio.

Spencer Tracy una vez me comentó que la MGM, siempre que tenía que rodar fuera de los estudios, enviaba primero a alguien para que supervisara que todo estuviera al gusto del actor y que se sintiera confortable en todo momento. Por supuesto que aquello costaba dinero, pero esto hacía que las personas se sintieran a gusto en su trabajo. Cuando a mediados de los cuarenta fuimos a Londres y a París a rodar unas películas, nos encontramos con un representante del estudio que estaba a nuestra disposición para todo aquello que necesitáramos. En los cincuenta todo cambió, todavía existía alguien del estudio allí donde íbamos, que te llevaba a cenar o a otros centros de diversión, pero ahora tú tenías que pagar las facturas, porque el estudio no tenía dinero previsto para tu esparcimiento. Sí, todo fue muy distinto en los cincuenta.

**Bueno, aquella época fue testigo del derrumbamiento del sistema de estudios.**

Sí, y, en mi opinión, el sistema de estudios era mucho mejor que lo que tenemos hoy. Los cuarenta fueron una época de rebeldía en Hollywood. Se solía decir, sobre todo entre los actores, que sería algo maravilloso poder controlar sus propios productos. Pero después se ha comprobado que los actores han hecho películas muy malas cuando han tenido todos los medios a su disposición. Las cosas que amaban y hacían eran horribles, porque yo creo que los artistas necesitan un cierto control, y que no me digan que porque un actor es actor ya sabe, perfectamente, lo que hace que un film sea una buena película. Para eso hay que tener un talento especial que poseen muy pocas personas. Solo los grandes directores y algunos productores sabían realmente cómo hacer una gran película: Goldwyn, Selznick o Kramer, por ejemplo, tenían buen gusto para ello. Cuando Billy Wilder estaba en sus mejores días todos sus films eran grandes películas; yo mismo, en mi mejor época, nunca

hice una película realmente mala. Cuando Billy Wilder terminaba un proyecto, se sabía que sería algo importante. Lo mismo ocurría con Frank Capra, aunque no tanto después de la guerra, o con John Ford. Y esto es así porque eran artistas, esa clase de artistas que, como sucede con los novelistas importantes, puede que no todas sus novelas sean grandes obras, pero al menos podemos decir que todas son bastantes buenas. No podemos imaginar a un Charles Dickens o a un Mark Twain contando una mala historia, normalmente son bastante aceptables. El único escritor que conozco que podía ir de un extremo a otro es Hemingway, que a veces podía ser maravilloso y otras veces, terriblemente malo.

**¿Piensa que los años cuarenta supusieron una ruptura con respecto al tipo de cine que se hacía en los treinta?**

Sí, definitivamente supusieron una ruptura, especialmente después de la guerra, porque durante esta lo que existió fue un cine de propaganda. Frank Capra es un buen ejemplo de lo que supuso ese cambio. Capra, antes de la guerra, hizo lo que denominamos *Cinderella pictures*, donde un hombre bueno y honesto se enfrentaba con un montón de problemas, pero, al final, su honestidad y bondad eran recompensadas con el agradecimiento de la gente sencilla. Después de la contienda, este tipo de historias ya no funcionaba. Las personas en Hollywood y en todas partes se volvieron más cínicas, ya no se podía creer en Cenicienta. Si un pobre hombre tenía problemas, lo más probable es que terminara aplastado por ellos. Así que hubo un cambio en la actitud de las películas, pero también cambiaron en el sentido de que no volvimos a tener una división clara de los personajes entre héroes y villanos, existía la sensación de que nadie era totalmente bueno, ni totalmente malo, pero todos eran interesantes.

Trataré de explicarme. Con anterioridad, en los viejos *westerns*, por ejemplo, los buenos siempre vestían de blanco y los malos con ropas oscu-

ras, de tal forma que a simple vista se sabía quién era quién. Los buenos, si lo eran, eran realmente buenos, y los malos eran malísimos. Pero, una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial, nos dimos cuenta de que la mayoría de las personas éramos grises, en tonos más o menos claros, pero nadie era ni totalmente blanco, ni totalmente negro. Ese fue el gran cambio psicológico y filosófico. La actitud de la gente se había modificado, y esa es la razón de que, en los cuarenta, se comenzaran a realizar películas como *Encrucijada de odios* o lo que hoy se conoce como cine negro.

**¿Y a qué cree que fue debido ese cambio de mentalidad?**

A la Segunda Guerra Mundial, sin duda. Creo que durante ese periodo vimos cómo buenas personas podían hacer cosas terribles, y cómo otras, malvadas, podían llevar a cabo acciones maravillosas. Nos dimos cuenta de que el hombre no era la imagen de Dios en ningún sentido. Intentamos observar a la humanidad desde un punto de vista más racional y nos pareció más interesante mostrar las diversas caras de los seres humanos. Antes de la guerra, los personajes habían sido estereotipos, un buen hombre es un buen hombre, una buena mujer es una buena mujer y un malvado siempre es un malvado.

Después del conflicto bélico, los malvados dejaron de comportarse como los viejos personajes del teatro y folletines de finales del siglo XIX, exclamando: «¡Ajá!», mientras se atusaban la punta de sus bigotes. No, a partir de ese momento, el malvado racionalizaría todas sus acciones, ya no pensaría «soy un villano», y además creería que todo lo que hace estaría bien, sería correcto, internamente no tendría la consciencia de ser un criminal, y la culpa siempre la desviaría hacia la sociedad perversa en la que se desenvuelve. Y nosotros, los creadores de películas, nos dimos cuenta de que era más interesante construir historias conformes a la gente real, mucho más creíbles, que basadas en seres humanos imaginarios.

**En ese sentido, parece que las películas de los años cuarenta estaban o trataban de acercarse más a la realidad y eran más realistas.**

Sí, aunque me gustaría hacer una matización, porque normalmente se suele hablar de realismo en el cine, de películas realistas. Las mejores películas no se atienen a la realidad, porque el arte no puede ser real, lo que hacen es darte la esencia de la realidad, esa es la diferencia. A veces, comento este tema con mis alumnos; por ejemplo, si tuviéramos que hacer un film acerca de nuestra conversación, la gente se aburriría muchísimo si proyectáramos todo lo que durante esta hora y media se ha hablado en esta habitación. Por eso, como artista, tendría que seleccionar únicamente dos minutos de todo este tiempo para mostrar la esencia de dos horas de conversación. No es la realidad, pero tiene que parecerlo, oler como ella. Y una de las cosas que me gustaría que ocurriera cuando una persona ve una de mis películas es que al final dijera: «Así es tal como es». Pero no he intentado hacer una película realista, ni en decorados reales, ni con objetivos que no distorsionen la realidad.

**Sin embargo, existe una diferencia entre el idealismo del cine de los años treinta y el mayor acercamiento a la realidad que parece querer existir en los cuarenta.**

Es cierto, comenzamos a hacer películas sobre cómo eran y funcionaban las cosas. Y, frecuentemente, hicimos películas con mensaje. *Encrucijada de odios* es un ejemplo. Se trataba de decirle al público que no había que ser racista, que era una estupidez ser antisemita o antinegro. Era una lección importante, porque la xenofobia es algo deleznable, algo que no se ha detenido y que debemos seguir combatiendo y advirtiendo constantemente a las personas del peligro que encierra ser racista. Aquí, en el sur de California, hay ahora un cierto sentimiento contrario a los inmigrantes mexicanos, porque son una multitud los que cruzan ilegalmente la frontera y esto acarrea muchos

gastos. Y es muy fácil odiar. En los años veinte, cuando era joven, había un sentimiento antijaponés generalizado, sentimiento que hoy está retor-nando. A la gente no le gustan los japoneses ni su influencia, quizás porque lo hacen mejor en sus estudios, porque trabajan duro. En cualquier caso, esto es una constante que nunca se detendrá y que, por tanto, tenemos que estar siempre recordándole a la gente lo absurdo de estas actitudes. Durante la guerra, proliferaron las ideas de Hitler acerca de la superioridad de la raza aria alemana y había personas que creían en ello, hubo incluso profesores universitarios que afirmaban que los negros eran, básicamente, menos inteligentes que los blancos. Y sabemos que una persona de color, si tiene la oportunidad de disfrutar de la misma educación que un blanco, puede ser tan inteligente como este y que, como sucede en cualquier otra raza, siempre habrá individuos muy inteligentes, otros muy estúpidos y también los habrá en un término medio. Y ese racismo hay que combatirlo, porque somos animales y, como tales, siempre tendemos a rechazar aquello que nos es extraño.

En 1946, cuando estuve en Londres, la gente allí se extrañaba de que los americanos tuviéramos este problema racial con los negros. Hoy creo que lo entienden mejor, porque ahora hacia Inglaterra han emigrado personas desde todas sus antiguas colonias y tienen un gran problema con esta nueva situación. Podían olvidarlo cuando no lo tenían delante, pero ahora es inevitable, lo tienen ante sus ojos.

Nosotros en los cuarenta, y creo que esa es la esencia de la cuestión, comenzamos a mirar más profundamente el interior de los personajes. Ya no se volvería a hacer más la historia de la típica secretaria maravillosa, que ganaba sesenta dólares a la semana y que, de pronto, se enamoraba del hijo de su jefe. Y, así, la «Ginger Rogers» de turno terminaba casada con un rico millonario. Era bastante curioso en aquellos días ver cómo las secretarías de las películas de la MGM, que ganaban quince o dieciocho dólares a la semana, vivían en

increíbles apartamentos, lujosamente amueblados y yendo de compras cada día, lo que para los demás era algo bastante difícil. Eran personajes tipo Cenicienta.

**Creo que en los cuarenta, en la sociedad norteamericana las teorías del psicoanálisis estaban bastante extendidas a nivel popular.**

Sin lugar a dudas, quizás en demasía, y no tanto en los treinta como en los cuarenta. Si un hombre era un criminal buscábamos enseguida el motivo y, normalmente, siempre lo encontrábamos en su niñez, en su relación con sus padres. Fuimos hacia este tipo de psicología, que no era muy buena, que unas veces acertaba y otras no. Eso aún sucede hoy en día, cualquier criminal que aparece, más tarde o temprano sale alguien diciendo que en realidad su maldad es producto de los malos tratos que recibió durante su niñez. Yo también sufrí las iras de mis padres, cuántas personas han sido maltratadas por sus padres, sin que, por eso, se hayan convertido en asesinos. Al final, los padres terminaban siendo los culpables de todo. Era una psicología simplista; simplificaba tanto las cosas que eludía las responsabilidades de cada uno. No creo demasiado en ello, pienso que realmente existen mentes criminales, que son malos porque son malos y además disfrutan, aunque no lleguen a tener consciencia de ello.

En cualquier caso, hoy en día no existen grandes artistas en ningún país del mundo, tenemos un par de buenos directores, cinco o seis que están por encima de la media, y el resto es rutina, rutina, rutina. Pero lo mismo ocurre en otros campos de las artes, en la literatura o en la pintura, ya no existen «Picassos». Cuando yo era joven, Van Gogh y Gauguin eran considerados como artistas de tercera fila, ahora algunos cuadros de Van Gogh se han vendido por cincuenta o sesenta millones de dólares; esto es ridículo, porque sigue siendo un artista de segunda, no un maestro. *Los girasoles* es un cuadro bonito, pero nada más, son solo unos girasoles. Pero esto es algo normal, necesitamos

creer en personas grandes, importantes, y si no las tenemos, simplemente las creamos. Hemos hecho de Van Gogh un gran maestro porque no tenemos a nadie.

**Usted, durante aquellos años, trabajó para diferentes estudios: Paramount, Columbia, RKO, etc. ¿Existían diferencias entre ellos en la clase de películas que hacían, en la forma en que se trabajaba?**

Sí, sí que existían diferencias, pero más que en la forma de trabajar o en las películas que producían, era una cuestión del tipo de ambiente de trabajo que se respiraba, de la atmósfera. Por ejemplo, la Paramount era el estudio con un ambiente más relajado, nadie molestaba, el director era el jefe. Pero en la MGM era algo distinto, allí las estrellas eran lo más importante, aunque el departamento de producción jugaba también un papel fundamental y constantemente estaba dando su opinión acerca de lo que se debía y no se debía hacer. Algún tiempo más tarde, hice una película para la Metro y allí tuve que luchar para que las cosas se hicieran a mi manera, porque siempre había alguien opinando sobre tu trabajo. Esto no me sucedió nunca ni en la Fox, ni en la RKO (que era maravillosa), pero así era la manera en que se trabajaba en la MGM. La Columbia, junto con la Universal, eran los estudios más pequeños, todo en ellos era más reducido, los platós, los escenarios, etc., y quizás, por eso, la presión parecía estar más cercana.

Otra de las cosas por las que era conocida la Paramount era porque sus películas siempre contaban con el mejor sonido, la mejor fotografía, lo que hacía que sus films fueran técnicamente superiores, que tuvieran un buen acabado. En la Warner estaba Jack Warner; a nadie le gustaba trabajar con él, entre otras cosas porque sí que interfería en el trabajo de los guionistas y de los directores. Y cuando se entraba en su estudio se sabía que, más tarde o más temprano, uno tendría que vérselas con este tipo de situaciones. En la RKO era maravilloso, aunque yo me encontraba en una buena posición dentro del estudio, porque había hecho

mucho dinero allí con mis películas. Tenías todo lo que querías y eras verdaderamente libre en tu trabajo. También trabajé para la Fox, al mando de la que estaba Darryl Zanuck, un hombre con una personalidad muy fuerte, pero, al contrario que otros directores, no tuve ningún problema con él. Todo dependía de la reputación que tuvieras; si era buena, no tenías complicaciones, pero si eras un director de segunda, entonces las cosas eran un poco diferentes.

Selznick era notoriamente conocido por sus interferencias. Había algo sorprendente en estos productores independientes, podían presentarse ante ti como las personas más amables y espléndidas del mundo, pero, ahora bien, cuando conseguían que firmases un contrato con ellos, entonces eran los jefes.

**En la RKO trabajó para distintos jefes de producción, ¿eran muy distintas las formas que tenían de ver y concebir el cine?**

Bueno, en la RKO solo trabajé para Koerner y Dore Schary. A Schary lo conocí bastante bien, fue él quien me presentó a mi mujer, Jean. Koerner, suelo decirlo, ha sido el mejor productor que ha tenido Hollywood, porque delegaba su poder. De tal manera que podías coger el teléfono y preguntarle a su secretaria si podías ser recibido y, si en ese momento no estaba disponible, seguro que te recibía en quince minutos. Otros ejecutivos no eran tan accesibles. Por ejemplo, Dore Schary, en una situación semejante, lo más probable es que te citara para el martes siguiente a las dos de la tarde. Pero la razón de esto estaba en que Koerner, al haber delegado muchas de sus funciones, siempre tenía tiempo disponible para atenderte y este es el mejor ejecutivo. Esa es una de las razones que hacían tan fácil el trabajar con él.

Schary era un hombre simpático, pero no creo que delegara tanto como Koerner. Su problema era que quería que todo el mundo le apreciara, que todo el mundo le tuviera como el «tío» Schary y esto, claro está, es un poco difícil. Además, el

haber sido con anterioridad guionista le llevaba en ocasiones a intervenir en la elaboración de los guiones. Siempre lo he dicho, es un error convertir en ejecutivo a alguien que, previamente, ha trabajado en otra faceta de la industria.

**Especialmente durante el mandato de Schary, la RKO fue conocida por toda una serie de películas que abordaban temas sociales. Un ejemplo de ello fue su film *Encrucijada de odios*. ¿Hasta qué punto influyó él en su realización?**

*Encrucijada de odios* fue la primera película en tratar el tema del antisemitismo y, normalmente, se le ha atribuido a Schary el haber iniciado, en la RKO, toda una serie de películas con temática social, con mensaje, lo que no es del todo cierto. Nosotros estuvimos trabajando en el guion de *Encrucijada de odios* un año antes de que se filmara y Dore Schary no era muy partidario de su realización. Los judíos a veces tienen actitudes muy curiosas. Existen dos clases de judíos, los que luchan y otros que prefieren dejar las cosas como están, no remover demasiado las aguas y dejar que discurran. Quizás esta última actitud fue la que permitió que ocurrieran esas terribles matanzas en Alemania durante la Segunda Guerra Mundial.

Schary no intervino directamente en el guion, pero sí que nos prestó su ayuda para hacer la película muy barata y rápidamente. Y, así, la RKO comenzó a ser conocida por esta clase de films y por su cine negro, que, se crea o no, seguía la estela de *Historia de un detective*. Hoy, la mayoría de los *films noir* que se ponen en el Movie Channel de la televisión son de la RKO, porque hizo muchas películas de este tipo.

**¿Hasta qué punto el director tenía capacidad para escoger a sus colaboradores y al equipo técnico?**

Tenía bastantes posibilidades. No era tan difícil como crees. Normalmente, por ejemplo en el caso del director de fotografía, yo tenía la posibilidad de escoger entre dos o tres personas. Pienso que,



Dick Powell en *Historia de un detective* (Edward Dmytryk, 1944)

de todos los profesionales que intervienen en una película, el de mejor nivel es el director de fotografía. Nunca tuve un mal director de fotografía, he trabajado con un par de ellos que eran realmente artistas, pero todos eran buenos, con un nivel profesional muy alto, y esto es algo increíble que no ocurre del mismo modo en otras categorías. He trabajado con directores de fotografía americanos, turcos, japoneses, franceses, españoles, y en todos estos países he encontrado buenos profesionales. Lo mismo me ha ocurrido con los directores artísticos, siempre han realizado un trabajo maravilloso para mí, nunca he tenido problemas con ellos.

Lo más importante para un director es, básicamente, encontrar un buen montador. En este sen-

tido, yo no tuve problemas porque, normalmente, intervenía en el montaje, pero Billy Wilder trabajó siempre con el mismo montador, y sin él no iba a ninguna parte. Es difícil encontrar buenos montadores.

Donde quizás podía haber algún tipo de injerencia por parte del estudio era en la elección del reparto, de las estrellas. A veces ocurría que el estudio quería que figurara un nombre determinado y el director pensaba en otra figura, que a lo mejor no era tan conocida, pero que era un buen actor o actriz. Esto, tal vez, podía llegar a ser un problema, pero una estrella era siempre una estrella, y si alguien te proponía trabajar con Spencer Tracy o Clark Gable, normalmente aceptabas encantado,

porque siempre era un placer contar con ellos en una película.

En ese sentido, lo que nos ocurrió con Dick Powell en *Historia de un detective* es muy significativo. Al principio, no estábamos muy convencidos de que encajara en el papel, pero tuvimos suerte y, a pesar de que pudo haber sido un desastre, el público lo aceptó en su nueva imagen. El propio Chandler dijo de él que había sido el actor que más se había acercado a su idea de Marlowe y creo que es verdad. Quizás Dick Powell no tenía la personalidad, como actor, que tenía Bogart, pero para este personaje en particular resultó el actor perfecto. Creo que he escrito esto sobre *Historia de un detective*. El detective de esta historia no era como el de *El halcón maltés* (*The Maltese Falcon*, John Huston, 1941). Suelo decir que Dick Powell tenía la imagen de un jefe de un grupo de Boy Scouts, un individuo bondadoso, amable y de aspecto aseado, y eso era Marlowe. En ninguna de sus novelas se le vio saliendo con mujeres, pese a que ellas lo intentaron; era un hombre honesto y, a pesar de que alguna vez se le acusó de hacer de todo por dinero, su respuesta siempre era que si le habían pagado cien dólares tenía que sacar adelante su trabajo. Era un hombre honrado, sin nada oscuro en su pasado.

Quizás Marlowe pudiera considerarse como un *alter ego* del ciudadano medio norteamericano, que, repentinamente, se encontró en medio de una sociedad que no entendía y que se había vuelto oscura. Era realmente muy diferente de lo que ocurre hoy. Ahora no se podría hacer una película como aquella, hoy se exalta al hombre deshonesto, criminal, como en el film *Uno de los nuestros* (*Goodfellas*, Martin Scorsese, 1990), donde todos son personajes duros, malvados. Lo que sucede es que actualmente se hacen las películas para adolescentes, nosotros las hacíamos para adultos, que podían ver también los jóvenes, pero nunca nos planteábamos la edad del público a la que iba dirigida. Hacíamos películas para la gente, películas que podían ser vistas a cualquier edad. Hoy se ha-

cen para jóvenes y adolescentes entre catorce y veinticuatro años.

Algo que he aprendido en mis años en la docencia es la diferencia que existe entre una persona de veintidós años y otra de treinta. Es increíble observar de cuán distinta manera ven y entienden a las personas y al mundo que les rodea. Pero estos chicos no leen, nosotros sí lo hacíamos, de modo que, por curiosidad, podíamos conocer y hacernos una idea de la vida y de las personas. Hoy lo único que conocen es a través de la televisión y, por tanto, no es demasiado y no es muy bueno. Ahora bien, si hablas con personas de veintiocho, treinta o treinta y cinco años, es un mundo diferente, porque sí que comprenden de lo que estás hablando.

**A propósito de esto, recuerdo que en nuestro primer encuentro habló sobre su idea de la violencia en el cine. En aquella ocasión, comentaba que hoy las películas parecen disfrutar mostrando violencia por todas partes, pero que esta era puramente física y que, según su opinión, no había nada más duro que mostrar a dos personas que se quieren discutiendo. A eso lo llamaba la «violencia entre dos almas» y ponía como ejemplo la obra de Murnau, *Amanecer* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927).**

Siempre les comento eso mismo a mis alumnos. En esta vida no hay violencia más dura que el choque de dos personas que se aman, entre marido y mujer, por ejemplo, porque se conocen tan bien que se pueden hacer realmente mucho daño, y este no es siempre superable. Es una lucha alma contra alma. Y esa violencia es mucho más rotunda, porque todo nuestro ser se encuentra implicado en la disputa, huesos, músculos, alma, y esto es más interesante que ver cómo una persona asesina a otra a navajazos. Pero, para poder entenderlo, primero hay que comprender al ser humano y no todo el mundo lo hace. Ese es el problema, les trae sin cuidado, solo se preocupan de sí mismos.

**Durante los años cuarenta tuvieron lugar algunos avances técnicos importantes para la industria. ¿De qué forma influyeron en el trabajo, en las películas?**

Es difícil decirlo. El periodo de transición entre el cine mudo y el sonoro sí que fue una época maravillosa, porque en aquellos tiempos teníamos oportunidad de experimentar, de inventar. En esos primeros años no se podía hacer todo lo que deseábamos, el doblaje todavía no existía y teníamos muchos problemas para mantener la sincronización del sonido. De modo que estábamos constantemente innovando procedimientos; cosas que hoy parecen habituales, pero que en aquel momento fue necesario comprobar hasta encontrar el modo de hacerlo realmente funcionar. Esto sucedió a lo largo de los treinta. En los primeros años de la década de los cuarenta, hubo algunos avances en cuanto al doblaje, rodaje en exteriores y en el uso de objetivos. Pero no sabría decir de qué forma influyeron, excepto por el hecho de que después de *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), de Orson Welles, el uso de grandes angulares se extendió. Ya se conocían desde tiempo atrás, pero no se utilizaban a consecuencia de los micrófonos. Eso nos hizo, sin lugar a dudas, más libres.

Esto es algo en lo que he estado pensando para introducirlo en el libro que estoy preparando. Actualmente, no existe nada a nivel técnico que sea diferente de lo que ya existía en la década de los cuarenta, y no estoy refiriéndome a todos esos robots, ni a las películas de Arnold Schwarzenegger, todo eso son trucos y no forman parte del trabajo del director, es deber de los técnicos, algunos de los cuales son inteligentes y maravillosos. Frank Capra y Billy Wilder no eran muy buenos con la cámara, pero sus películas eran maravillosas, porque tenían los personajes. Esa es la diferencia que existe entre Buster Keaton y Charlie Chaplin; Keaton poseía la técnica, Chaplin el personaje. Adonde quería llegar es a que, básicamente, todas las técnicas que se poseen actualmente existían en los cuarenta, y en cincuenta años poco han cambia-

do. Nadie, absolutamente nadie, puede mostrarme hoy un plano en la pantalla que no se hubiera podido hacer en los cuarenta, y no estoy hablando, como te dije antes, de las técnicas esas con robots y demás. No hay ni uno solo.

Pero hay algo que sí que no es igual, hoy no se tiene al personaje, que era lo más importante para nosotros. Es curioso, porque precisamente estaba leyendo un artículo sobre un escritor que durante las décadas de los veinte y treinta escribió, con un estilo muy coloquial, algunos cuentos. Este novelista decía: «Al infierno con la trama; porque es extraño que alguien, tras haber leído una novela de Mark Twain o de Dickens, recuerde el argumento. Pero, sin embargo, estoy seguro de que jamás olvidarán sus personajes». Y es así, y eso es lo que intento que aprendan mis alumnos, trato de hacerles ver que lo importante no es el argumento, que lo olviden. Si logran captar a las personas, encontrar a los personajes correctos, la trama les vendrá dada. Ahora solo saben describir a personajes malvados, no a los buenos, y es muy difícil. La bondad no es demasiado dramática. Sucede lo mismo con los actores, es muy fácil gesticular, ser histriónico, pero cuando se trata simplemente de actuar, esto se vuelve un poco más complicado.

**¿Cree que a través de sus películas, como espectadores, podemos percibir en ellas un estilo propio y personal?**

No lo sé. Algunas personas piensan que sí existe, pero yo no puedo afirmarlo. Nunca fue algo en lo que pensara previamente o de lo que fuera consciente, y no creo que nadie lo haga. Bueno, puede que haya alguno, pero después caen en el esteticismo. La mayoría de directores rueda las películas como las sienten, no saben lo que es, es algo que surge espontáneamente y, tal vez, alguien pueda reconocerlo. Si tengo un estilo determinado, no ha sido adoptado conscientemente, esa es la verdad, y creo que esto se cumple en la mayoría de los casos. No pienso que Lubitsch, que era conocido por su estilo sofisticado, fuera un hombre sofisticado,

no creo que ese particular sentido del humor que aparece en sus películas fuera algo premeditado, no tenía que buscarlo, porque partía de sí mismo. No creo que Keaton pensara que estaba creando un estilo, simplemente estaba haciendo las cosas tal y como las entendía, y eso es todo. Así que el estilo no se persigue, surge, y si no es de este modo, termina pareciendo falso.

Con los actores pasa esto mismo. Hace unos años, cuando vi por primera vez a Meryl Streep, pensé que con el tiempo se convertiría en una de las grandes estrellas de Hollywood. Pero, con los años, he tenido que reconocer que estaba equivocado. En sucesivas películas, me pareció cada vez más afectada y, además, se le notaba. Por otro lado, tenemos a Glenn Close, que sí que es una actriz honesta, sus actuaciones no son afectadas; en este sentido, su superioridad está fuera de toda duda, hasta el punto de que creo que es hoy la mejor actriz que existe en la pantalla. La honestidad es lo que vale, no la pretenciosidad. Las primeras veces que vimos actuar a Streep no sabíamos que, tras ella, solo había una manera afectada de actuar. Y eso es lo que les sucede a las personas que pretenden, conscientemente, formarse un estilo, terminan cayendo en el amaneramiento.

Spencer Tracy era conocido porque cuando hablaba siempre lo hacía en un tono muy bajo. Y una vez, después de haber sido criticado por ello, me dijo: «¡Eddie, yo también puedo gritar cuando es necesario, COMO CUALQUIER OTRO!». Tracy comprendía el sentido de las palabras, lo que no es muy corriente entre los actores. Comprendía que las palabras no eran lo más importante, porque los espectadores solo recuerdan los personajes. Y yo digo lo mismo sobre los films. Si, por ejemplo, te pido que me expliques de qué va *Bugsy* (Barry Levinson, 1991), no me vas a contar el diálogo de la película, me dirás lo que pasó, no lo que dijo este o aquel. Eso es lo importante, no el diálogo. Eso es lo que buscan muchos actores y actrices, pero es teatro, así se funciona sobre el escenario, pero no en una película. Spencer Tracy no perseguía un

estilo, hacía las cosas como creía que tenía que hacerlas y así era su personaje: silencioso, que solo se enfadaba si era necesario. Odio a las actrices que actúan chillando todo el tiempo, porque es el recurso más fácil.

**Se ha hablado mucho acerca de la influencia del expresionismo alemán en el cine americano, especialmente en el cine negro. ¿Eran conocidas esas películas en la Norteamérica de aquel momento?**

Bueno, si te estás refiriendo a *El gabinete del Dr. Caligari* (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1920), tengo que decirte que es una película que no me gusta nada, ni tampoco ese periodo del cine alemán, que es completamente pretencioso. Nunca he tenido un ideal como guía para mi trabajo, pero pienso que la obra de personas como Murnau sí que me influyó, aunque no de forma consciente, nunca quise ser como él ni como ningún otro. Pero su fotografía sí influyó en el cine negro. Igual ocurre con Fritz Lang y las películas clásicas.

Y así sucede con todo. Está ahí, pero tú lo recoges de forma inconsciente. Una de las cosas que los críticos suelen hacer es buscar la razón última de por qué se ha hecho esto o aquello. Y no creo que exista nadie que haya hecho las cosas tal y como los críticos lo han analizado y criticado. Hay algo sobre lo que todos los directores solemos bromear y es cuando leemos u oímos a alguien explicar el motivo de tal plano o de tal secuencia en una película. Me ha pasado varias veces y siempre he pensado: «¡Dios mío! Yo solo estaba tratando de filmar un plano, no estaba buscando nada psicológico, ni nada por el estilo, sino simplemente pretendía mostrar un personaje real».

A mí me encantan las películas de Murnau, solo he podido ver algunas, pero sin detenerme a estudiarlas. Creo que con la iluminación, los decorados, etc., conseguía un efecto maravilloso, porque resultaban muy reales. Ese era el tipo de realidad que me gustaba. Lo mismo ocurre con Lang, aunque no todas sus películas me convencen, especialmente ciertos films de la época muda no

me gustan nada. *Metrópolis* (Metropolis, 1927), por ejemplo, que en su época tuvo un gran impacto y que incluso a mí me impresionó, hoy me parece muy mala y aburrida.

En cualquier caso, la influencia de los europeos fue muy clara. Nosotros teníamos el mercado, estábamos construyendo el negocio, mientras los europeos estaban creando un arte. Mientras aquí levantábamos una industria para que nuestros productos pudieran ser vistos en cualquier rincón del planeta, en Europa estaban haciendo películas para sí mismos.

No creo que nadie pensara que en esta o aquella película hubiera algo que le gustara hacer. De todas formas, no se copia, se toma prestado y siempre de forma inconsciente. Pero esto, en realidad, lo estamos haciendo constantemente; si actúas siempre puedes añadir a tu repertorio algo que te gusta y, al final, será totalmente distinto. Yo, por ejemplo, he visto cómo algunos directores han copiado cosas que yo había hecho, pero normalmente no se copia, se utiliza una idea y se desarrolla de otra manera. Eso está bien, porque nadie hace nada tan definitivo que haga imposible volver sobre ello. La vida es así. Todo artista va adquiriendo para sí todo aquello que le gusta; no conscientemente, aunque siempre hay alguien que lo hace y no debería. Por eso es tan difícil determinar quién ha influido en tu trabajo, en ti, porque nunca lo sabes con seguridad. En mi caso particular, puedo decir que Murnau me impresionó realmente. Y pienso que su aportación al medio cinematográfico fue más importante que la de Eisenstein. Eisenstein era bueno en algunas cosas, pero desde luego no es uno de mis favoritos, lo importante en él es el montaje. Los rusos fueron especialmente buenos en esto porque no tenían más remedio. La mayoría de su público era analfabeto y no podía leer los típicos títulos del cine mudo. De modo que debían filmar una escena de tal forma que pudiera entenderse sin ellos, lo que era un tremendo ejercicio. Esa es la razón de que desarrollaran tanto la técnica del montaje. Pero es interesante compro-

bar cómo las películas de Eisenstein eran una secuencia de fotografías, en sus planos no había movimiento. Si tenían que mostrar a unas personas sonriendo, primero las mostraban serias y más tarde aparecían sonrientes, sin que el espectador hubiera sido testigo de la transición entre una y otra actitud. Eran simples fotografías. En realidad, tenían más que ver con la técnica del *collage* que con otra cosa, y la mayoría de los films rusos de esta época tenían algo de esto.

**Algunas de las películas que realizó en los años cuarenta han sido consideradas como muy importantes para la evolución del *film noir*. ¿Cree que existen rasgos específicos para distinguir este tipo de películas?**

Quizás si me dieras una definición exacta de lo que se considera *film noir*, podría darte una respuesta, pero es que realmente no sé lo que es. Normalmente, cuando se habla de *film noir*, se está haciendo referencia a *murder mysteries* y a ese tipo de películas, aunque, eso sí, no a la clase de films representados, por ejemplo, por *La cena de los acusados* (The Thin Man, W. S. Van Dyke 1934). Pero no lo sé, porque, en lo que a mí se refiere, los efectos cinematográficos normalmente relacionados con el cine negro los utilicé también en otras películas.

Se ha considerado a *Encrucijada de odios* un *film noir*, pero, cuando lo estaba rodando, no pensaba que estuviera haciendo un *film noir*, simplemente estaba usando una serie de técnicas que a mí me gustaban. Años más tarde, rodé un film titulado *Give Us this Day* [Danos este día] (1949), sobre la historia de unos inmigrantes italianos en Nueva York —no creo que se haya estrenado en España—. Pues bien, esta película, que obtuvo el León de Oro del Festival del Cine de Venecia, estaba toda ella realizada con una técnica de claroscuro, que, por cierto, yo amo. Fotográficamente, es un *film noir*, pero la historia versaba sobre la complejidad de los seres humanos. Uno de los críticos italianos llegó a decir que era el mejor film jamás realizado.

**Ha mencionado el término «claroscuro», que normalmente se relaciona con el periodo artístico del Barroco y con Caravaggio. ¿Conoce la obra de este pintor, su estética?**

Sí, Caravaggio era uno de los modelos que solía mostrar a mis directores de fotografía cuando quería que se hicieran una idea de lo que quería lograr. Pero, en este sentido, quizás me interesó más la obra de Daumier.

**Concretamente, ¿qué es lo que le atraía de su obra?**

Bueno, Daumier trabajó mucho a lo largo de su vida y en cosas muy diversas, pero a mí me interesaban sobre todo sus trabajos con el claroscuro, en los que existía un contraste entre zonas de luz muy dura y zonas cubiertas por sombras muy densas, oscuras, profundas. La diferencia estaba en que, mientras ellos utilizaban el color negro, en mis películas yo recurría a las sombras, utili-

Robert Mitchum y Marlo Dwyer en *Encrucijada de odios* (Edward Dmytryk, 1947)



zándolas como si fueran personajes. El inicio de *Encrucijada de odios* es un buen ejemplo para explicar esto. Allí sabemos que se está cometiendo un asesinato por medio de las sombras que se proyectan sobre la pared, las sombras se convertían en personajes y eso era lo que yo buscaba.

**Mucho se ha hablado de la influencia de *Ciudadano Kane* en la evolución que tuvo el cine a partir de los años cuarenta. ¿Cree que la circunstancia de haber sido producido por la RKO influyó más en este estudio que en otros?**

No, no pienso tal cosa. Orson Welles, en realidad, no hizo nada nuevo, no hizo nada diferente, excepto recuperar muchas cosas que habíamos olvidado, técnicas que ya se habían utilizado antes de la llegada del cine sonoro. Welles procedía del mundo del teatro y esto, sin duda, influyó en su forma de rodar, no quería estar condicionado por la sombra de un micrófono, quería tener la posibilidad de filmar los techos y ese tipo de cosas. De esta forma, liberó a la cámara, para lo que contó, además, con un maravilloso director de fotografía [Gregg Toland]. Así que aprendimos a filmar cubiertas y a utilizar contrapicados, pero esto, como ya he dicho, no era nada nuevo en el cine. No creo que *Ciudadano Kane* tuviera el efecto tan grande que se le ha atribuido, al menos no en lo que a mí respecta.

**Lo cierto es que, normalmente, se ha considerado a *Ciudadano Kane* como un punto de ruptura entre el cine de los años treinta y los años cuarenta. Y así fue. En ese punto estoy de acuerdo, pero no en el sentido de que fuera algo innovador. Lo que hizo fue trasladarnos de los años cuarenta hasta 1928.**

**¿Se podría decir, entonces, que, de alguna manera, fue un rescate de técnicas del cine mudo?**

Sí, eso fue en lo que consistió, un rescate, esa es una buena expresión. Welles rescató técnicas que ya Lon Chaney o Murnau habían utilizado en los

viejos tiempos y las puso al día. Murnau fue uno de los primeros en utilizar la perspectiva en sus películas y Orson Welles, no tanto en *Ciudadano Kane* como en su siguiente film, *El cuarto mandamiento* (*The Magnificent Ambersons*, 1942), rodaría algunos planos en perspectiva. Yo también utilicé este tipo de técnicas, pero era algo que Murnau ya había puesto en práctica. En mi opinión, *Ciudadano Kane* no es la mejor película que se ha hecho nunca, no creo que existiera nada nuevo en ella. Pero nos recordó —no tanto a mí, que estaba lejos de su influencia, como a otros— que podíamos volver a utilizar los procedimientos que habíamos utilizado quince años atrás. Podríamos decir que nos liberó de todas las ataduras que el sonido había impuesto sobre nuestro trabajo.

**En *Historia de un detective, Venganza* (Cornered, 1945) y *Encrucijada de odios*, con usted colaboraron el productor Adrian Scott y el guionista John Paxton. ¿Cuáles fueron sus influencias?**

Su influencia fue esencialmente a nivel del guion. Con Adrian Scott, una vez que comenzaba el rodaje, no existía ningún tipo de problema, no recuerdo haberlo visto jamás rondando por los alrededores donde estábamos filmando. Scott había sido guionista y trabajábamos juntos con John Paxton. Nuestro método de trabajo era bastante peculiar (ahora que los dos han muerto puedo hablar libremente): normalmente discutíamos una secuencia conjuntamente, a continuación John se marchaba a escribirla y, una vez realizada, la volvíamos a discutir. El primer borrador apenas tenía nada que ver con lo que habíamos hablado, así que, tras debatirlo de nuevo un rato, Paxton volvía sobre ello y regresaba poco después. Aquello se acercaba un poco más, pero todavía no era exactamente lo que queríamos. De esta forma, a la tercera o cuarta ocasión, John había conseguido plasmar lo que habíamos estado persiguiendo. Adrian Scott era particularmente bueno, porque, al haber sido guionista, podía comprender de forma rápida qué es lo que buscábamos.

Scott, en mi opinión, después de los trabajos que hicimos juntos, por sí solo no hizo nada realmente bueno. Paxton siguió escribiendo, trabajó incluso en algunos guiones para mí, pero tampoco hizo nada realmente brillante, porque necesitaba de Scott y de mí. Los cambios que tuvimos que hacer en los guiones realizados con ese equipo, excepto en uno, fueron menores que los que tuve que realizar en los de otras películas. Porque, por ejemplo, en el guion de *Encrucijada de odios* estuvimos trabajando un año antes de que diera comienzo el rodaje.

**En la novela original de Richard Brooks, titulada *The Brick Foxhole*, que sirvió de base para el guion de *Encrucijada de odios*, el asesinato era un homosexual. ¿Cuál fue la causa que les llevó a cambiarlo por un judío?**

Tuvimos que cambiarlo porque la homosexualidad era algo censurado, no se podía siquiera mencionar y mucho menos mostrar. Podíamos crear personajes afeminados, pero sin indicar nunca que eran homosexuales. La idea de transformarlo fue de Adrian Scott. Queríamos hacer una película antirracista y, aunque se hubiera podido hacer con un personaje gay, nuestro mensaje no hubiera sido tan efectivo, especialmente en aquella época, en la que la homosexualidad, no es que no fuera común, pero era algo tabú, secreto. No era algo popular, no se hablaba de ello y la censura nunca hubiera permitido su utilización.

**Tal vez en aquel momento, tras la Guerra y el conocimiento de lo que había sucedido en Europa, tratar el tema del antisemitismo era lo más acertado, lo más candente.**

Creo que hubiera sido mejor, en cualquier caso, incluso hoy en día. Ahora existen muchos films fascinados con la homosexualidad, pero sigo sin entender ese tipo de prácticas, no me gusta hablar de ello, ni verlas en una pantalla. He tenido amigos homosexuales y nunca me han molestado, pero no me agrada la idea y sé que muchos estarán de

acuerdo conmigo. Y no es que me molesten los individuos, lo que no me agradan son sus prácticas, de igual manera que no me gustan los bebedores o los drogadictos. Y creo que, aún hoy, en nuestra sociedad, sigue siendo difícil entender este tipo de cuestiones. En aquella época, el espectador podía llegar a comprender que no se debía odiar a un hombre por ser judío, pero si hubiera sido homosexual, la reacción hubiera sido bastante diferente.

**Su cine siempre se caracterizó por contener un cierto interés por los problemas sociales, por intentar transmitir un mensaje.**

Siempre he tratado de que mis películas encerrarán un mensaje; salvo en una, que la hice porque quería trabajar con Clark Gable, en todas las demás siempre escogía historias que tuvieran algo que decir. No he sido como Hitchcock, he sido bastante ecléctico y no me ha importado trabajar en distintos tipos de géneros, siempre y cuando el mensaje final me interesase. Si tienes algo que decir, lo puedes hacer tanto con un musical como con un drama o con una película histórica.

**Y ese mensaje que siempre ha tratado de transmitir, ¿se podría resumir en pocas palabras?**

En todas mis películas he querido hablar de las posibilidades del ser humano. Algo que siempre me ha conmovido es comprobar cómo un mismo individuo puede ser, a un tiempo, tan bueno y tan malo. Durante la guerra se conocieron muchos casos de soldados muertos porque, tras haber activado alguien una granada accidentalmente, habían saltado sobre ella para proteger con su cuerpo a sus compañeros. Es un rasgo verdaderamente maravilloso del ser humano, algo que había que mostrar a los espectadores, porque, aunque el hombre puede ser bastante diabólico, también es capaz de realizar esta clase de gestos.

Jean, mi mujer, siempre dice que le gusta la gente; a mí, básicamente, me gustan las personas una a una, pero la humanidad, como tal, es capaz de hacer muchas y grandes cosas. Y eso es lo que



Dick Powell y Nina Vale en *Venganza* (Edward Dmytryk, 1945)

he pretendido mostrar, lo que la gente era capaz de lograr y conseguir. Esta es la razón de que en películas como *Encrucijada de odios* o *Venganza* haya utilizado personajes malos, porque tenemos que mostrar la maldad para cooperar con la bondad.

A propósito de esto, recuerdo que, tras el rodaje de *Venganza*, viajé a Inglaterra. Los europeos, al contrario que los americanos, más preocupados por las estrellas, conocen bien a los directores, así que cuando di mi nombre al recepcionista del hotel, exclamó: «¡Oh, Dios mío, usted es el director de *Historia de un detective* y de *Venganza*!». Aquel buen hombre estaba impresionado por lo que consideraba el «sadismo» de mi último film. Y yo me pregunté: «¿Sadismo?». Por supuesto, Dick Powell en *Venganza*, al final de la película, golpea violentamente en el rostro al personaje que estaba persiguiendo, lo que era realmente inusual en aquella época. Pero es que esto forma parte de todos

nosotros, los seres humanos somos así. Y ha sido lo que he tenido que decir. He querido que la gente entendiera el potencial que todos tenemos en nuestro interior como seres humanos.

De todas formas, y aunque pueda parecer algo cínico, esto es esperar demasiado del ser humano, porque todavía tenemos vivo gran parte de nuestro pasado animal y, desgraciadamente, lo podemos ver todos los días en mi país, por donde, en todos sus rincones, pululan los peores representantes de la especie humana. ¡Hay tanta avaricia y tanta estupidez en esta sociedad! No sé lo que ocurrirá en Europa, excepto que, cada vez que he viajado hasta allí, me ha sorprendido el empeño que existe en copiar solo lo peor que tiene este país. Me parece algo tan absurdamente enfermo...

**A finales de los años cuarenta usted estuvo directamente involucrado en la amarga experiencia de la Caza de Brujas. ¿Cree que esta circunstancia influyó en su trabajo posterior?**

En realidad, no afectó definitivamente a mi trabajo. Creo que entendí mejor que nadie aquella situación, tanto durante como cuando pude salir de ella. Todo sucedió aquí, en Estados Unidos, el país de la libertad y la democracia, en un momento en que se estaba librando una Guerra Fría, porque en este país existen dos facciones enfrentadas; una, la derecha, avariciosa y sedienta de dinero, y otra, más a la izquierda. Y esto está sucediendo hoy en día, cuando la separación entre los ricos y los pobres es más profunda que la que existe en otros países occidentales y nos sitúa al nivel de los países más pobres del Tercer Mundo, lo que es ridículo para los Estados Unidos.

En una situación como aquella, algunos ganaron y otros perdimos. Nunca llegaron a hacer que me sintiera terriblemente enfadado, podía entender sus razones porque estaban intentando protegerse, no querían tomar ninguna alternativa.

Yo procedía de una familia humilde, era un director de éxito que creía que todo el mundo podía tener una oportunidad, y por eso me introduje en

el Partido, aunque solo estuve un año, porque no me trataron muy bien. Pero, en aquel momento, pensé que era el mejor medio para ayudar a lo que representaba la gran mayoría en esta ciudad. En aquella época las diferencias eran tan grandes que yo podía estar contratado, cobrando dos mil o dos mil quinientos dólares a la semana, mientras que un individuo que trabajaba a mis órdenes solo recibía veinticinco. No sabía qué es lo que originaba esa diferencia, pero era algo real. De modo que hice una elección en ese sentido, y perdí. Eso fue lo que motivó que fuera molestado por el Comité.

No, no afectó a mi trabajo, pero personalmente me ha influido a lo largo de toda mi vida. Y cuando muera no se me recordará por esta o aquella película, por mi obra, sino por esa circunstancia. Ni siquiera hoy se mencionan mis films. Cuando murió Monty [Montgomery Clift] no se hizo referencia a dos de sus mejores películas, *El baile de*



Montgomery Clift y Elizabeth Taylor en *El árbol de la vida* (Edward Dmytryk, 1957)

los malditos y *El árbol de la vida*, simplemente por mi culpa, porque yo las había dirigido. Tres de mis películas han sido nominadas como mejor película, en ninguna de las tres ocasiones se me nominó como mejor director. A mi hijo le ha afectado en su carrera, a mi hija le afectó cuando acudía a la escuela, y así seguirá hasta el día en que muera.

**Es un poco duro.**

Sí, pero así es la vida y tenemos que tratar de entender el mundo en que vivimos. Me quedan unos pocos amigos, verdaderos amigos, eso es todo. Así que, ¿qué es lo que puedo perder?

**NOTA**

\* Esta entrevista fue realizada por Gonzalo M. Pavés en Encino, California, en abril de 1992. Se publicó originalmente en 1995 en la revista *Rosebud. Revista de Cine*, del Aula de Cine de la Universidad de La Laguna. La referencia del original es: Pavés, G. M. (1995). Edward Dmytryk: 80 años alrededor de una mirada. *Rosebud. Revista de Cine*, 5, 17-34. *L'Atalante* agradece al autor su permiso para reeditarla y publicarla.

Maximilian Schell y Marlon Brando en *El baile de los malditos* (Edward Dmytryk, 1958)



## EDWARD DMYTRYK: 80 AÑOS ALREDEDOR DE UNA MIRADA

### Resumen

En esta entrevista, realizada en 1992 y publicada originariamente en 1995, Edward Dmytryk hace un repaso por su carrera y su concepción del cine, prestando especial atención a sus comienzos en los años cuarenta y su trabajo en la RKO. En ella, habla de aspectos tan variados y esclarecedores (para su obra y para el cine clásico de Hollywood) como el sistema de estudios, el papel de los directores en ellos, el *star system*, las transformaciones cinematográficas tras la Segunda Guerra Mundial, el concepto de realismo, la influencia del psicoanálisis, los avances técnicos, el estilo y la autoría, el impacto de los cines extranjeros, el cine negro, las referencias pictóricas en fotografía, *Ciudadano Kane*, el antisemitismo, la violencia, los mensajes sociales o su triste experiencia durante la Caza de brujas.

### Palabras clave

Edward Dmytryk; cine clásico de Hollywood; sistema de estudios; cine años cuarenta; estilo fílmico; RKO.

### Autor

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963), licenciado en Geografía e Historia y doctor en Historia del Arte por la Universidad de la Laguna, es profesor titular en el departamento de Historia del Arte de esta universidad. En el ámbito de la investigación, sus líneas de trabajo se han centrado en diferentes aspectos relacionados con el arte cinematográfico y la historia del cómic. Además de diversos artículos académicos, entre sus publicaciones más destacadas se encuentran la monografía *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) y las obras colectivas *Ciudades de cine* (coordinada con Francisco García Gómez; Cátedra, 2014) y *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinada con Tomás Martín; Berenice, 2018). Contacto: gpavores@ull.es

### Referencia de este artículo

Pavés, G. M. (2019). Edward Dmytryk: 80 años alrededor de una mirada. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 131-152.

## EDWARD DMYTRYK: 80 YEARS AROUND A LOOK

### Abstract

In this interview, conducted in 1992 and originally published in 1995, Edward Dmytryk examines his career and his conception of the cinema, paying special attention to his beginnings in the 1940s and his work at RKO. Throughout it, he talks about aspects as varied and enlightening (for his work and for the classical Hollywood cinema) as the studio system, the role of filmmakers in it, the star system, the transformations in cinema after the Second World War, the concept of realism, the influence of psychoanalysis, technical advances, style and authorship, the impact of foreign films, the film noir, pictorial references in photography, *Citizen Kane*, anti-Semitism, violence, social messages or his sad experience during the HUAC period.

### Key words

Edward Dmytryk; Classical Hollywood Cinema; Studio System; Cinema in the 1940s; Film style; RKO.

### Author

Gonzalo M. Pavés (Puerto de la Cruz, 1963) holds a bachelor's degree in Geography and History and a PhD in Art History from the Universidad de la Laguna, where he is currently senior lecturer at the Art History Department. In the field of research, his lines of work have focused on different aspects related to film art and the history of comics. In addition to several articles published in journals, his most outstanding publications are *El cine negro de la RKO. En el corazón de las tinieblas* (T&B, 2003) and the collective works *Ciudades de cine* (coordinated together with Francisco García Gómez; Cátedra, 2014) and *Frankenstein. Un mito literario en diálogo con la filosofía, las ciencias y las artes* (coordinated together with Tomás Martín; Berenice, 2018). Contact: gpavores@ull.es

### Article reference

Pavés, G. M. (2019). Edward Dmytryk: 80 Years Around a Look. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 27, 131-152..

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)

