

El precio de la independencia

Fuente: El País

AL FINAL DE LA ESCAPADA ★



ENTREVISTA con Peter Bogdanovich

★ JOSÉ LUIS RIDOUTT Y ALEX ZISMAN

En homenaje al cineasta, quien murió por complicaciones del párkinson a inicios de este año, publicamos esta entrevista, que apareció originalmente en *La Gran Ilusión*, la anterior revista de cine de la Facultad de Comunicación de nuestra universidad, hacia fines de los años noventa¹. El realizador habla de su rebeldía en el mundo de Hollywood y de su cercanía con directores legendarios.

¹ La entrevista "El precio de la independencia: entrevista con Peter Bogdanovich", por José Luis Ridoutt y Alex Zisman, fue publicada en *La Gran Ilusión*, revista de cine de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima, edición 7, primer semestre de 1997 (pp. 4-9).

eter Bogdanovich fue entrevistado en Toronto por dos cinéfilos peruanos que residen en esa ciudad, Alex Zisman y José Luis Ridoutt. Amigos y colaboradores de *La Gran Ilusión*, ellos nos enviaron el valioso testimonio de uno de los realizadores que mayores problemas ha confrontado dentro de la industria hollywoodense en los últimos treinta años. Luego de ser conocido como un destacado crítico, Bogdanovich fue el niño prodigio de un posible nuevo cine, luego de sus triunfales inicios con *Míralos morir* (*Targets*, 1968) y *La última película* (*The Last Picture Show*, 1971). Pero luego de *Luna de papel* (*Paper Moon*, 1973) una carrera accidentada lo convierte en uno de los rebeldes de Hollywood, en uno de esos Maverick de la industria que casi nunca ven finalizados sus proyectos tal como los concibieron. Bogdanovich recoge la posta que heredó, entre otros, del Nicholas Ray de los años cincuenta y del Peckinpah de las dos décadas siguientes, lo que no obsta para que su obra, pese a todo, sea una de las más atendibles en una mirada a la producción americana de las últimas décadas.

De las catorce películas de ficción que lleva realizadas hasta la fecha, diez han sido estrenadas entre nosotros; pero, salvo *La chica terremoto* (*What's Up, Doc?*, 1972) y *Luna de papel*, en menor medida, *La última película* y *Máscara* (*Mask*, 1985), las otras han pasado más bien inadvertidas, lo que constituye un indicio del escaso margen de atención que la propia industria le ha concedido a sus filmes, varios de los cuales se alimentan de las fuentes del cine clásico, especialmente de la comedia.

Las respuestas de Bogdanovich transmiten con sinceridad y sin rodeos las dificultades que confronta un realizador que no quiere ponerse al servicio de los proyectos que le dicten.

En 1971, usted hizo *Directed by John Ford* para el American Film Institute (AFI). ¿Cómo se concibió este proyecto? ¿Cuáles son sus últimas impresiones de este irascible cineasta?

Podría hacer un libro sobre eso. He hecho ya un libro sobre John Ford, pero antes escribí un artículo para la revista *Esquire*, en 1963, que fue publicado en 1964. Se llamó "El otoño de John Ford". Dos años después, la editorial de la Universidad de California publicó un libro mío sobre Ford, que todavía circula.

George Stevens Jr., del AFI, me llamó en 1967 para preguntarme si quería realizar un documental sobre Ford, que sería el primero de una serie que se iba a producir sobre diversos cineastas. En realidad, me preguntaron si podía hacerlo sobre Frank Capra, pero yo preferí a Ford. No hubo mucho dinero para llevarlo a cabo, no estaban disponibles los clips de sus películas y no hubo demasiada cooperación. Como resultado de ello, nos demoramos tres años en hacerlo, por partes. Nunca conseguimos el permiso para usar los fragmentos de las películas. Y es por eso que el documental nunca se ha exhibido, salvo en sitios donde no se paga entrada o en la televisión por cable. Suena ridículo.

Yo creo que el documental estaba bien. Pienso que lo pude haber hecho mejor. Incluso, he estado buscando la manera de rehacerlo. Contiene un material maravilloso sobre John Wayne, James Stewart, Henry Fonda y Ford. Tengo la esperanza, ahora, de poder hacerlos algún día como un especial para la televisión utilizando los "malditos" fragmentos de las películas. John (Ford) lo vio y le preguntamos qué le parecía. Me miró y dijo: "Good job on a dull subject" (Buen trabajo para un tema tonto) (risas). Era un tipo extraordinario, un gran director, una persona muy difícil para conversar. Probablemente en vida no fue particularmente feliz, pero pienso que su trabajo sí le daba felicidad hasta cierto grado. No creo que fuera, de todas formas, una persona feliz; llevaba más bien una existencia infeliz.

Fuente: CineCiutat



Como crítico de cine, usted tuvo oportunidad de acercarse a otras leyendas de Hollywood, incluyendo a Howard Hawks y Orson Welles. ¿Cómo describiría su relación con estos directores?

Tengo un nuevo libro que se va a publicar en Estados Unidos este año. Se llama *Who the Devil's Made It* y contiene mis entrevistas con dieciséis diferentes directores. Entre ellos figuran Howard Hawks, Alfred Hitchcock, George Cukor, etcétera. La entrevista con Hawks es la más larga del libro. Hablo mucho sobre él; también se dice bastante sobre su trabajo. Fue maravilloso conmigo y muy alentador y... no sé cómo decirlo, paternal. Pasamos varios buenos momentos juntos; era muy gracioso y le gustaba mucho hablar sobre sus películas. Lo conocí por unos cuantos años y era muy parecido a los personajes de sus filmes. No reía exageradamente, era más bien callado (*laid back*); pero cuando se tomaba unos tragos se podía reír particularmente de algunas viejas cintas que había realizado, de algunas de las situaciones en las que se veían envueltos ciertos personajes.



Por ejemplo, Cary Grant en *La adorable revoltosa* (*Bringing Up Baby*, 1938) y *La novia era él* (*I Was a Male War Bride*, 1949). Tenía un malvado sentido del humor.

A Orson Welles, por supuesto que lo conocí durante muchos años. Fuimos muy amigos. También escribí un libro sobre él que todavía circula. Se titula *This is Orson Welles* y contiene fundamentalmente una extensa entrevista para la que tuve que hacer también una larga introducción. Orson fue un gran amigo y tuvo una gran influencia en mi vida.

Durante sus años de formación, usted estuvo relacionado con el teatro, tanto en calidad de actor como de director, mientras se establecía como crítico de cine. ¿Cuándo se dio cuenta de que filmar películas era lo que realmente quería hacer en la vida?

Pienso que siempre quise hacer películas. Originalmente deseaba ser una estrella de cine y estoy muy decepcionado de no serlo (risas).

Si pudiera volver a vivir mi vida de nuevo, continuaría actuando y dirigiendo. He sido más bien más bien un tonto por no seguir actuando, pero trataré de remediar esto en el futuro.

Escribí mi primer guion cuando tenía 19 años. Escribí también libretos de películas que quería hacer. El guion que redacté se basó en una historia corta propia.

Desgraciadamente se perdió y no la puedo encontrar. Era un guion interesante, que tenía ciertas cosas que, por ejemplo, hizo Alain Resnais en *Hiroshima, mon amour* (1959). Esta suerte de *fast flashbacks*.

De cualquier modo, he estado actuando y dirigiendo desde muy joven. No sé si hubo algún momento específico en que me decidí a ser director. No había pensado en eso hasta que tuve 19 años. En la escuela de actuación de Stella Adler dirigí una escena con cinco compañeros y le gustó mucho a ella, tanto que siguió alentándome. Ese debe haber sido el momento en que decidí que

Foto:
Luna de papel

EN LA ESCUELA DE ACTUACIÓN
DE STELLA ADLER DIRIGÍ
UNA ESCENA CON CINCO
COMPAÑEROS Y LE GUSTÓ
MUCHO A ELLA, TANTO QUE
SIGUIÓ ALENTÁNDOME. ESE
DEBE HABER SIDO EL MOMENTO
EN QUE DECIDÍ QUE TENÍA QUE
SER DIRECTOR.

tenía que ser director. Las dos primeras obras que realicé en Nueva York eran sobre películas. Una de ellas, *The Big Knife*¹, un drama sobre Hollywood; la otra, *Once in a Lifetime*, una comedia dura también sobre el mundo del cine.

¿Cómo conoció a Roger Corman y de qué manera esta relación lo llevó hasta *Míralos morir*, su primer filme?

En un cine. Fui a una sala a ver *La bahía de los ángeles* (*La baie des anges*, 1963), de Jacques Demy. Él estaba sentado detrás de mí y alguien que estaba con nosotros nos presentó. Roger dijo: "Tú escribes, ¿no?, eres escritor". Yo le contesté que sí, que escribía para la revista *Esquire*. Me preguntó si me gustaría escribir un guion y, ante mi afirmativa respuesta, me animó a que lo llamara. Así lo hice y conseguí el trabajo para redactar un guion que se llamó *The Criminals*, sobre Polonia durante la Segunda Guerra Mundial. Acabo de encontrarlo y estoy pensando en producirlo, pues me pertenece.

Después que empezamos a escribir ese libreto, Roger me llamó para decirme que estaba por comenzar el rodaje de una cinta titulada *All the Fallen Angels*, que el guion que tenía no era muy bueno y que quería que lo revisara para darle una opinión. Luego me pidió que fuera su asistente en la filmación de la película. Así me convertí en su asistente general durante todo el rodaje. En ese entonces ganaba 125 dólares a la semana y 150 mientras rodábamos. Tenía que leer el guion y buscar algunas locaciones. Al terminar la lectura, le manifesté que no tenía nada de bueno y que podría ayudarlo a reescribirlo. Así se inició mi relación con Roger. Al final, la película se llamó *Los ángeles del infierno* (*The Wild Angels*, 1966). Reescribí un 80 % de la historia y terminé

¹ Dirigida por Robert Aldrich en 1955. Se estrenó en el Perú con el título *Intimidad de una estrella*.

dirigiendo tres semanas de la cinta en la segunda unidad que, en realidad, no lo fue, porque tuve bajo mi cargo a Peter Fonda, Nancy Sinatra, Bruce Dern y el resto de protagonistas. Filmé algunas tomas interesantes, muchas de las cuales han permanecido en la película, sumando alrededor de diez minutos. Rodé igualmente todas las escenas de acción. Fue una cinta muy exitosa, pues costó unos trescientos mil dólares y recaudó seis millones, que en esos días era mucho dinero. Fue también la más exitosa de Roger, así que me preguntó si quería dirigir mi propia película. Yo le dije que sí y de esta manera nació *Míralos morir*.

¿Hubo algún reto en particular durante el rodaje de *Míralos morir*?

Todo. Fue una película muy difícil. Tuvimos que hacerla en veintitrés días y solamente contamos con la presencia de Boris Karloff por cinco días. Me satisface el haber aprendido de esta forma,



Fuente: American Cinematographer

rápido. Era una buena manera de comenzar, con muchas limitaciones, que resultaron muy útiles.

¿Qué lo llevó a rodar *La última película* y *Luna de papel* en blanco y negro?

La última película fue pensada en blanco y negro, pero no creí que nadie me dejaría hacerla así. Era un tiempo en que el blanco y negro estaba pasado de moda y no se usaba. De hecho, yo quería hacer *Míralos morir* en blanco y negro, pero Roger (Corman) no me dejó. Se intrigó ante mi petición y me dijo que no había ninguna razón, ya que nuestra visión es en color, y que no creía en el blanco y negro. Así que, cuando llegó el momento de *La última película*, no pensé que podría filmarla como deseaba y ni siquiera discutí al respecto. Un día estaba tomando desayuno con Orson Welles y le estaba contando la forma en que deseaba

rodar la cinta, con bastante profundidad de campo. Él me dijo que nunca iba a poder hacer eso en color. Entonces yo le respondí que el tipo de película actual era más rápido y que tal vez podría conseguir la misma profundidad de campo que logró en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y en sus otros filmes. Pero él insistió en que nunca lo lograría en color. Además, me indicó que mi guion era una historia sobre gente y que debía hacerla en blanco y negro. Como yo le dije que no creía que me dejarían filmarla así, él, que conocía al productor Ben Schneider (lo conocí a través de mí), me replicó que se lo pidiera, que de pronto podría aceptar. Así lo hice y Schneider me preguntó por qué. Yo le di dos razones: las actuaciones van a ser mejores y, mucho más importante, vamos a tener un mayor *feeling* de la época. Hacerlo en color iba a resultar romántico y falso. El productor fue al estudio y aceptaron. Se comunicó conmigo una

Foto:
La última película





Fuente: SincroGuía TV

Foto:
Texasville

semana después y me dijo que podía hacerla en blanco y negro. Además, fue un filme barato, que costó poco más de un millón de dólares. Pensaron seguramente que a ese precio no iba a dolerles demasiado si había pérdidas.

En lo que se refiere a *Luna de papel* no querían que se hiciera en blanco y negro, pero por esa época era un director muy exitoso y tenían que hacer lo que yo dijera. Así lo decidí y no hubo ninguna discusión al respecto.

¿Cómo concilió sus logros artísticos con los fracasos de taquilla de sus tres siguientes filmes: *Daisy Miller* (1974), *Al fin llegó el amor* (*At Long Last Love*, 1975) y *Nickelodeon* (1976)? ¿Cómo afectaron estos filmes el desarrollo de su carrera?

Daisy Miller fue una película de éxito. En cuanto a la prensa, tuvo buenas críticas. El estudio en ese

momento estaba cambiando de administración y no se preocupó mucho por la cinta. Pero no perdió dinero, estuvo bien. Fueron las dos siguientes, *Al fin llegó el amor* y *Nickelodeon*, las que no tuvieron éxito ni con la crítica ni comercial. A *Nickelodeon* no le fue tan mal. Costó ocho millones e hizo alrededor de diez. Ambos filmes fueron proyectos muy comprometidos para mí, que no llegaron al cine en su versión definitiva como a mí me hubiera gustado. En la actualidad existe una versión arreglada de *Al fin llegó el amor* que se acerca bastante a mi gusto. Pero no de *Nickelodeon*, que fue muy mal montada. Algo realmente muy molesto. Para mí esas cintas terminaron siendo muy distintas de lo que yo hubiera querido que fueran, artística y comercialmente. Así que, básicamente, dejé de hacer películas por espacio de tres años, porque estaba muy mortificado por lo que había ocurrido y decidí que no iba a hacer ninguna otra película en Hollywood.



el falso guion en Singapur que aseguró el rodaje allí?

Decidimos hacer la cinta en Singapur porque la historia ocurre allí y queríamos que fuera de esa manera. Pero no nos hubieran dejado filmar de haber sabido de lo que se trataba. Por eso tuvimos que inventar una historia acerca de otra película, para poder rodar tranquilamente. Asunto que nos metió en un gran problema después. Yo no he regresado a Singapur.

Máscara fue un éxito comercial y también entre la crítica, pero usted no se puso de acuerdo con la Universal Pictures acerca del montaje final, así como la sustitución de las canciones de Bruce Springsteen por esas otras de Bob Seger. ¿Cuál es su opinión final sobre este filme? ¿Lo veremos alguna vez tal y como usted lo concibió?

Esta es una de las historias más tristes, porque *Máscara* era realmente una película muy buena. En la versión original, una cinta muy fuerte. Era una suerte de historia sobre la clase trabajadora, que hubiera llegado a mucha más gente en su versión original. Recaudó solamente cuarenta millones de dólares, pero fácilmente pudo haber hecho unos cien millones. Yo tengo la versión en video, un poco tosca, pero ahí está. Y cuenta con alrededor de quince minutos de música de Bruce Springsteen. Es una película totalmente diferente. A la gente le gusta mucho la versión comercial, pero la original es mejor. Esto, desafortunadamente, puede sonar arrogante, pero es así.

Realizar *Texasville* (1990) después de *Illegalmente tuyo (Illegally Yours, 1988)* debe haber sido muy gratificante. ¿Cómo ve este filme en la actualidad en relación con *La última película*?

Pienso que está bien, que no estaba loco por hacerlo siendo el libro apenas regular. Lo que pasa es que tuve la oportunidad para llevarlo a cabo y con el mismo reparto de *La última película*. Hicimos una versión larga de *Texasville* y se llegó a un acuerdo con la Columbia Pictures para reestrenar *La última película* en una versión también más extensa, de modo tal que las dos películas estuvieran exhibiéndose al mismo tiempo. Sin embargo, la nueva administración de la Columbia no respetó el acuerdo y destruyó el plan. El nuevo jefe del estudio no me quería, seguramente por lo que pasó con *Máscara*, y acabó haciéndole mucho daño a *Texasville*. En esa época, *La última película* no estaba disponible, ni siquiera en video. Así que el público no podía tener idea de lo que trataba *Texasville*. Como resultado de esto, tuvimos que cortar bastante metraje, pues no tenía sentido mantener la versión larga si la gente no conocía la otra película. Fue un sabotaje, ya que *Texasville* tuvo que estrenarse con veinticinco minutos menos, lo cual afectó el conjunto del relato. Existe una versión completa en disco

Luego rodé *Jack el magnífico* (*Saint Jack*, 1979) con Roger Corman, por poco dinero. Pero no porque no me ofrecieran otros proyectos. Mucha gente piensa equivocadamente que no me ofrecían nada y eso es una tontería. Me ofrecieron millones de dólares durante esos tres años para dirigir en Hollywood. Y hubiera podido hacer hasta diez películas. Lo que pasa es que yo no quería hacer sus películas, sino las mías. *Jack el magnífico* se hizo de manera independiente, lo mismo que *Y todos rieron* (*They All Laughed*, 1981).

Asimismo, hubo una tragedia en torno a esa cinta, pero esa es otra historia. Finalmente, el efecto negativo de *Al fin llegó el amor* y *Nickelodeon* me decidió a realizar películas de manera diferente, supuso para mí volver a mis comienzos, lejos de la mierda de Hollywood.

Muchos críticos han calificado *Jack el magnífico* como su filme más atrevido. ¿Cómo fue convencido para hacerlo y quién orquestó



Foto:
*El héroe anda
suelto*

láser, que es una mejor película. Si se proyectan las versiones largas de ambas cintas, como dicen que lo van a hacer en un par de festivales internacionales de cine, pienso que sería algo extraordinario, porque nunca se han visto de esta manera.

¿Qué es lo que ha estado rodando en Toronto?

Una serie que Barbra Streisand está produciendo con la Paramount, llamada *The Rescuers*. Son seis historias verdaderas, de una hora cada una, sobre cristianos que salvaron a los judíos durante la Segunda Guerra Mundial. Yo he dirigido las primeras horas, que van a ser unidas en una sola película para proyectarse en Europa en los cines. En Estados Unidos la versión será de 97 minutos y se exhibirá en televisión por cable (Showtime).

¿Cuáles son sus planes futuros?

Estoy preparando varias películas, pero no sé cuál será la próxima. Hay una historia sobre fantasmas que he venido trabajando desde hace algún tiempo. Tengo también en proyecto la adaptación de una novela de Robert Graves. Pero no sé cuál de ellas será la elegida. Tal vez haga una comedia en Nueva York, pero puedo acabar haciendo otra cosa. He estado dirigiendo mucha televisión. En los dos últimos años he hecho el equivalente de cuatro películas de cine hasta ahora. He filmado bastante. Entre las varias cosas en que he participado están algunos episodios de la serie *Fallen Angels*, un video musical con Yoko Ono, un piloto para la televisión que no se vendió y no estaba nada mal. Y también dos películas. Una de ellas con Sidney Poitier, la segunda parte de *Al maestro con cariño* (*To Sir, with Love*, 1967), para la cadena CBS, a la que no le fue mal con el *rating* y que aquí, entre nosotros, es bastante mejor que el

filme original (risas). Luego hice un *show* llamado *Blessed Assurance*, con Cicely Tyson.

¿Cuál es su relación con Hollywood en la actualidad?

No estoy en demanda frente a los estudios. Ellos están interesados en gente que ha tenido éxitos recientes. Pero estas cosas cambian y son rápidas como el viento, así que uno nunca sabe.

¿Quiénes son sus cineastas favoritos? ¿Qué nuevos realizadores le gustan?

No sé, tengo muchos. Ernst Lubitsch, Buster Keaton, Hawks, Ford, Welles, Hitchcock son algunos de ellos. Jean Renoir probablemente es mi favorito. También me gusta mucho Mizoguchi; pienso que *Cuentos de la luna pálida* (*Ugetsu monogatari*, 1953) es tal vez la mejor película que he visto en mi vida. Igualmente me fascina *La emperatriz Yang Kwei-fei* (*Yôkihi*, 1955), otra de mis preferidas. En realidad, todo Mizoguchi es brillante. Nadie más ha hecho planos generales como él. Renoir es mi director occidental favorito. No hay mejores películas que *La gran ilusión* (*La grande illusion*, 1937), *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939) y *French Cancan* (1955).

Sobre la gente nueva que he visto recientemente, me gusta mucho Edward Burns. Vi sus dos películas [*Los hermanos McMullen* (*The Brothers McMullen*, 1995) y *Ella es única* (*She's the One*, 1996)] y lo conozco; es muy bueno. Buen escritor y actor, muy talentoso. Me gustaría utilizarlo en una película mía como actor. También me gustaría trabajar con él en mi calidad de actor. □

Noviembre de 1996