laFuga

Conferencia de Paul Schrader

En el marco de XII Sanfic

Por Joel Poblete, Alberto Fuguet

Tags | **Cine contemporáneo | Cine policial | Crítica cinematográfica | Estética del cine | Estados Unidos**

Durante el pasado XII SANFIC se desarrolló esta masterclass del cineasta y guionista Paul Schrader. Desde la organización del Festival, aprobaron su transcripción y publicación en La Fuga. Agradecemos al festival y particularmente e Joel Poblete por este privilegio.

Joel Poblete: Estamos contentos de tener tanto público en una actividad que nos tiene entusiasmados. Él es un invitado muy importante para nosotros en SANFIC. Le doy la bienvenida, en representación de SANFIC, a Paul Schrader. Estamos bastante entusiasmados y honrados de que el pudiera asistir. Ayer ya tuvo un homenaje por su trayectoria. En estos días estamos presentando algunas de sus principales películas en la retrospectiva. Y hoy mismo se hará una función especial de *Taxi Driver* **(1976) con su presencia en una ocasión tan emblemática como son los 40 años de su estreno. Es un gusto tener con nosotros a Alberto Fuguet acompañándonos en esta conversación, reconocido escritor, pero que también como cineasta lo hemos tenido presente en Sanfic, en la versión VI con la película** *Velódromo* **(2010) y en la versión IX con** *Locaciones* **(2013) que gira en torno a La ley de la calle (Coppola, 1983). Así que la cinefilia está muy presente. Gracias Alberto por estar acá.**

Alberto Fuguet: Siempre había soñado con conocerlo, soy un fan absoluto. Uno puede ser fan de mucha gente, de muchos directores, pero creo que Mr. Schrader es alguien que es como el sueño de muchos de ustedes en el sentido de que, si bien no estudió cine, él partió el camino al revés: partió como crítico de cine. Es como el sueño de todo crítico de cine, que sueña con hacer películas. Partió haciendo un guión, fue guionista, y no le fue mal como libretista. Y después tuvo que superar eso y transformarse en cineasta. Además, es un tipo que escribe y que sigue escribiendo de cine, sigue enseñaNdo. Es un cinéfilo de tomo y lomo. Yo tengo un libro de él, que para mi es una biblia, que tengo todo rayado y espero que me lo autografíe.

Joel Poblete: Ahora le damos la bienvenida al gran Paul Schrader. Vamos a hablar sobre todo de sus películas como cineasta y guionista, y de los 40 años desde el estreno de ese clásico indiscutible que es *Taxi Driver***, de Scorsese. También queríamos hablar de su labor como guionista para otros directores, particularmente a partir de esta película. No sé si Alberto quiere partir con la primera pregunta.**

AF: Partamos primero con un trozo de *Taxi Driver***, antes de partir con las preguntas…**

(FRAGMENTO DE TAXI DRIVER)

AF: Mr. Schrader, usted ha dicho que el guión no es realmente literatura. Pero para mí, y mucha gente que tiene el guión de *Taxi Driver***, el texto funciona muy bien por sí solo - por supuesto que funciona mejor con imágenes. ¿Usted sintió alguna vez que este guión jamás podría haber sido filmado, que podría haber funcionado como otra cosa, quizás como un cuento?**

Paul Schrader: No, nunca sentí eso. Ese guión, en particular, fue escrito como una suerte de auto-terapia. Así que en realidad no fue escrito para vender, sino para procesar un período de mi vida. Y lo escribí en capítulos, porque quería que se sintiera... al azar, aunque lo que pasara no lo fuera. Y en un guión, que estoy haciendo para mi próxima película, que protagonizará Ethan Hawke, vuelvo a eso, a escribir en capítulos de nuevo.

AF: Cuando dice capítulos... Estos no aparecen en la pantalla como en *Mishima***. Es parte de la estructura del propio guión.**

PS: En el primer capítulo del guión de *Taxi Driver* dice "el conductor se toma una ducha", "el conductor está en la cama"...

AF: "El conductor se va a la cama con su cita. Y es una mala cita".

PS: Y lo escribí de esa manera para hacerlo más... "conversacional", no tan intimidante. Pero luego de escribir ese guión, dejé de amar Los Angeles porque estaba un poco deprimido, así que viajé por todo el país. Y no volví a Los Angeles, sino hasta 6 meses después. Por lo mismo, no hice nada con el guión después de que lo terminé.

Alrededor de un año después, ya había vuelto a ser crítico. Estaba entrevistando a Brian De Palma a propósito de *Sisters* (1973), y luego jugábamos ajedrez... y en un momento le dije a Brian "¿Sabes? Escribí un guión"

F: Otro guión, no el de Taxi Driver...

PS: (risas) No, no... Y ahí el lo leyó y se lo dio a Martin (Scorsese). Y así es como empezó todo.

AF: Una de las cosas que se supone que tienen que enseñarte en las escuelas de cine es que el cine es un medio visual. Y una de las cosas que yo adoro en *Taxi Driver* **es que se puede sentir su conexión con la literatura. Tiene una narración y creo que funciona aún mejor porque tiene un narrador.**

PS: Habría que ver qué dice Martin. Él tiene su propia idea mental adentro, y yo tengo la mía. Pero cuando era crítico, vi la película de Robert Bresson *Pickpocket* (1959). Y en ese entonces, no pensaba que iba a hacer otra cosa que no fuera ser crítico y que sólo iba a escribir no ficción. Pero vi esa película. Y la vi otra vez. En ese tiempo, podía escribir sobre una película varias semanas seguidas... E iba escribir por tercera vez de ella y me dije "no, no puedes". Pero ahí pensé "¿sabes? yo podría hacer una película como esa". Yo tenía un diario y el personaje tenía un diario. Él vivía en un cuarto pequeño, caminaba un poco y volvía a escribir otro poco. "Es sólo eso, yo podría hacer una película

así". Y tres años después, cuando escribí un guión, era sobre un tipo en su cuarto, que escribía en su diario.

Joel Poblete: Mr. Schrader, *Taxi Driver* **es un clásico y siempre hablamos de ella, pero este año es muy importante porque es el 40º aniversario. En Nueva York, hubo algunos encuentros con Martin Scorsese, Robert De Niro y usted, entre otros miembros del elenco, como Jodie Foster o Cybill Shepherd… En perspectiva, ¿cómo ve hoy usted esa película? Especialmente ahora, que es un clásico. Es una película interesante, por la situación que se vive en EEUU hoy en día. ¿Cómo la ve en retrospectiva, mirando el lugar en dónde está la sociedad americana hoy en día?**

PS: Bueno, a veces tienes suerte. No todo tiene que ver con el talento, a veces es sólo la suerte. Lo que pasó fue que Bob, Martin y yo, nos encontramos en sincronía en un determinado momento. Y de hecho, nosotros no hablamos mucho acerca del guión. Todos sabíamos quién era este chico. Y el país, también estaba empezando a conocer a este chico…

AF: Disculpe, cuando usted dice "este chico"… ¿ustedes lo llamaban "este chico" en ese entonces o sólo lo hace ahora?

PS: Él era un chico en ese entonces. Él nunca fue un hombre adulto. Puede que haya tenido un cuerpo de adulto, pero aun así era un chico. Así que sí, sabíamos quién era. Y logramos capturar el *zeitgeist*: era el film ideal para Martin en ese entonces; era el film perfecto para De Niro en ese entonces… Fue una pieza que cayó en su lugar, que prendió fuego… No puedes calcular ninguna de esas cosas. Originalmente, Jeff Bridges iba a hacerlo, pero no podíamos pagarlo. Pero Martin y yo, ambos conocíamos a Bob (De Niro), así que dejamos a Jeff a un lado. Y ahí Bob ganó el Oscar (NdeT: como mejor actor secundario por *El Padrino II*), y ya sabemos lo que pasó. Pero si hubiese sido Jeff Bridges, ¿habría sido tan mágico? No lo sé. Así que la suerte es parte de ello.

JP: En el ensayo que usted escribió acerca de la película, dice que ésta está siempre "hablándole" a la gente, incluso a la gente de estos tiempos. Eso es muy interesante.

PS: Esa no es una… una mirada conservadora. Recuerdo que estaba buscando locaciones para *Cat People* (1982), cuando en la radio avisaron que le habían disparado a Reagan. Y le dije al conductor de la van, "ese fue uno de los chicos *Taxi Driver*". Es casi como que estuviera esperando por ello. Hinckley [1] había mencionado la película. E inmediatamente, el FBI -que en esos tiempos, era muy rápido- me siguió hasta Nueva Orleans y me preguntó: "¿Usted conoce a esta persona? ¿ha tenido contacto con él?". Siempre pensé que ellos estaban viendo si existía alguna especie de conspiración o no. De hecho, yo recibí una carta de él.

JP: ¿En serio?

PS: Sí. Recordamos con mi secretaria que un chico de Colorado nos había enviado una carta. Y ella me preguntó que qué hacíamos con la carta. Y yo le dije: "No respondas, no respondas, tírala a la basura". Porque pensé que tan pronto como el FBI supiera, nunca me iban a soltar.

JP ¡Ojalá que no estén escuchando ahora! (risas)

PS: Si hubiese guardado la carta quizás ya les habría dicho o les diría que mi secretaria la botó. ¡Pero luego el FBI se la llevaría a ella!

JP: ¿No se cansa de que siempre le pregunten sobre *Taxi Driver***? Porque hay algunos directores o guionistas que dicen "oh, de nuevo las mismas preguntas". Quizás es desgastante, pero a fin de cuentas, es un clásico.**

PS: Mira, estaba teniendo una entrevista telefónica recientemente con una chica de Berlín, que me estaba preguntando sobre *Taxi Driver*. Y le dije "Esta es una película de hace 40 años. Fue hecha antes de que nacieras…"

AF: Vamos a conversar sobre otra cosa, pero antes. Esta película es de 1976. Yo estoy obsesionado con los años '70. Siento que son muy diferentes a las películas que fueron hechas en cualquier otro lado, especialmente en Hollywood… Quizás esta es una pregunta que va a sonar un poco tonta, pero… ¿tenían ustedes conciencia en los '70 de que estaba en los '70?

PS: Hubo una gran diferencia entre 1966 y 1976. Probablemente todo empiece con *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), quizás un poco antes. Pero por ahí. La única diferencia entre ese momento y este momento, es que las películas eran el centro de la conversación cultural. La gente usaba las películas para discutir las cosas que sucedían: militarismo, derechos gay, derechos civiles, derechos de la mujer, drogas… Y la gente se fijaba en las películas para discutir estas cosas. Si querías hablar de Vietnam, tenías *Coming Home* (Hal Ashby, 1978); si querías discutir de los derechos de la mujer, tenías una película como *An Unmarried Woman* (Paul Mazursky, 1978), y así. Cuando la sociedad mira a los artistas para entender qué es lo que sucede, ellos siempre van a estar listos para ese reto. Siempre va a haber artistas para ese momento. Cuando movemos las palancas, ya sea acá o en España, y la sociedad quiere conversar, es ahí cuando aparecen los artistas.

JP: Vamos a hablar un poco de todas sus películas, pero ahora queremos conversar de *La última tentación de Cristo (1988)*. **Quizás usted no lo sabe pero esa película fue prohibida acá en Chile y eso fue muy importante. Pero para nosotros también es importante el hecho de que sea una adaptación. Así que hablemos de eso.**

Usted tiene varios guiones, como el de *Taxi Driver,* **que hablan de cosas cercanas a usted, pero también algunas adaptaciones. Y estas adaptaciones, también están relacionadas con sus propias experiencias. Pero en este caso, fue más difícil y también fue difícil para Scorsese hacer la película. ¿Qué nos puedes contar de ese guión? Es una novela muy fuerte y muy conocida, escrita por Kazantzakis. ¿Fue muy difícil para usted hacer la adaptación de esta novela, sobre todo tratándose de religión y otros temas que Ud. ha tratado en su filmografía?**

PS: *La última tentación* es un libro largo, con muchas películas en él. Así que tienes que acercarte a él y elegir la película que quieres hacer. Así que es un libro basado, esencialmente, en una especie de…

sensibilidad católica occidental. Yo soy un calvinista reformista y Mary, mi esposa, es católica. Así que al escribir, empezó a colarse a través mío ese elemento, que era el calvinismo. Y luego, también empezó a colarse a través de Martin, que es católico. Y eso fue lo interesante de esa progresión, porque empiezas a sentir las capas, las capas traslúcidas, a través de las cuales filtraste la información.

AF: Hay una escena donde Poncio Pilatos y Cristo conversan. Cristo realmente parece un perdedor, mientras que Bowie -como Poncio Pilatos- luce empoderado, como una roca. Pareciera que Cristo hubiese sido siempre uno de sus personajes. ¿Se sintió en casa? ¿trabajando con este perdedor cuya tragedia se aproxima? Además, está escrito como si Cristo fuera un campesino.

PS: Eso está en el libro. Y dice también que no es Dios el que nos viene a buscar a nosotros, sino nosotros quienes vamos a buscarlo a él. Y desde ahí, empecé a desarrollar este enfoque de… Dios es un dolor de cabeza. Aparece para darle dolores de cabeza. Está descansando en una colina y dice "tengo un dolor de cabeza". Y él está tratando de entender, a través del curso de su vida, qué es ese dolor de cabeza. Y en un momento, él cree que es la violencia, en otro momento piensa que es el sacrificio…

Es un filme profundamente profano. La Iglesia Católica lo llamó una blasfemia. ¡Y era una blasfemia! No por lo que la Iglesia decía -que Jesús había tenido relaciones sexuales con María Magdalena, o lo que fuera-, sino porque se trataba de un hombre tratando de entender qué significaba soñar con "ser divino". Si miras el punto de vista de la Iglesia, es totalmente opuesto: Dios nos creó a nosotros.

JP: Podríamos seguir hablando de *La Última Tentación…,* **pero también nos interesa hablar de sus películas como director. Paul Schrader debutó, como la mayoría de uds. saben, en el 1978 con** *Blue Collar* **-que exhibimos ayer, como parte de esta retrospectiva- y después vino una película, que también fue muy polémica y fue prohibida acá en Chile, que fue** *Hardcore* **(1979) -que también se está mostrando en estos días-, y vamos a ver una escena de esta película, para hablar de ella.**

AF: (A Schrader) *Hardcore* **también fue prohibida en Chile, por el gobierno de Pinochet…**

PS: Bueno, muchas cosas fueron prohibidas durante ese tiempo (risas).

JP: Esa era *Hardcore*, **una de las películas más reconocidas, la segunda como director y también escrita por él. Cabe destacar que la fotografía de esta película es de Michael Chapman, a quien tuvimos de invitado también en SANFIC, y que a la vez fue el director de fotografía de** *Taxi Driver* **y de** *Toro Salvaje*, **entre otras películas.**

Alberto le iba a hacer una pregunta ahora sobre *Hardcore*.

AF: Se las recomiendo muchísimo. Es una película poco vista, entre otras cosas, porque estuvo prohibida, pero también porque nunca ha sido de las exitosas. Pero básicamente, es una película sobre un padre que está en Michigan, en un mundo muy asiático, muy "bressoniano", y la hija se va de paseo a California, y nunca vuelve, desaparece. Y se va investigando que se escapó y conoció a la gente incorrecta, para internarse en el mundo de la pornografía *hardcore*.

Hay una escena, al principio de la película donde están viendo televisión, en Michigan, en un pueblo chico, en que está nevando, y todo está rodeado de blanco. Y bueno, el padre está viendo un programa muy malo y el tío dice: "No creo que estén pasándolo bien, porque Santa Claus está bailando". Y luego dice: "Apágalo, apágalo. Esto es horrible, porque fue hecho en Hollywood. Está hecho por gente que viene de este tipo de pueblos y que va a estos lugares para huir de la represión. ¡Y esto es lo que hacen! ¡Y nos obligan a verlo!" ¿Es usted uno de ellos?

PS: (Risas). Bueno, las películas no estaban permitidas en mi comunidad, fue la TV la que rompió las barreras porque los niños podían salir y ver televisión. En mi caso, íbamos a escondidas a ver tele a una casa que estaba a una cuadra, donde vivían unos polacos católicos. Y encima de la tele, ellos tenían una estatua de la virgen María. Y cuando mi madre descubrió que veíamos TV bajo la vista de la virgen, dijo que ya era suficiente. Y nos compró una TV. Y el problema no era que las películas fueran malas, sino que en la industria mundial de ellas, incluso las películas buenas se vuelven películas malas.

JP: Mr. Schrader, usted trabajó con George C. Scott, Willem Dafoe, Nick Nolte y otros actores famosos. ¿Cómo fue trabajar con ellos, específicamente? ¿cómo confronta usted el trabajo con los actores, el desarrollo de los personajes que usted ha escrito?

PS: Bueno. Primero hay que entender que actuar depende... un 90% del casting. Si tú tienes a la persona correcta, del tipo correcto, vas a tener el rol perfecto. De ahí, sólo tienes que ensayar. Pero casi siempre es imposible crear una performance. A veces, los actores -porque tienen los sentimientos a flor de piel- tienen un montón de problemas personales. Y a veces, tú te ves atrapado por eso. Por ejemplo, con Richard Pryor, en *Blue Collar* (1978). Él era un hombre atormentado y ese tormento se expresaba en sí mismo, cada día, de alguna manera. Y luego, bueno, están las drogas y en otros casos, el problema del alcohol. Así que tienes que armar tu camino a través del asunto personal que tenga el actor. A algunos actores, les gusta mantenerse fieles al libro. Otros actores se lo toman más liviano. Y a veces, tienes uno de cada uno en la misma escena, juntos.

AF: En la escena que mostramos, también hay un hombre en su cuarto. Y aunque no es una película de "hombres en sus cuartos" cuando mira a Los Angeles a través de la ventana, uno sabe que él está observando a la ciudad del pecado.

PS: En mi primer día en Los Angeles -compartía una casa con otros estudiantes, íbamos todos a la universidad-, estaba sentado ahí, comiendo, en mitad de la noche, a las 2 de la madrugada, con toda esta gente alrededor mío, usando ropa de algodón, fumando marihuana y escuchando Ravi Shankar; y pensaba "wow, este sí que ha sido un día". Y siempre me he sentido así acerca de Los Angeles, que estaba mirando todo esto a través de de una ventana. Como que yo no estuviera ahí. Que aunque todo estuviera pasando muy cerca mío, cuando fuera a tocarlo, iba a chocar contra el vidrio. Creo que ese es el origen de este "ataúd flotante", con este hombre atrapado detrás de un vidrio que no puede atravesar. Es lo mismo con esta persona, atrapada en un cuarto, que puede ver la vida sucediendo a través de la ventana, pero no puede tocarla. Esa noche, fue el origen de esta sensación, de cómo atravesar esta barrera y tocar el mundo.

JP: Ahora vamos a hablar de otra cinta que es bastante importante y que Mr. Schrader ha considerado como su primera película, la realmente "propia" como cineasta, que es *American Gigolo* **(1980). Lamentablemente, no la tenemos en la retrospectiva, pero es bastante conocida, así que igual la van a poder encontrar en más de algún lugar. Es muy conocida porque, entre otras cosas, ayudó a catapultar la carrera de Richard Gere como símbolo sexual -él ya había hecho películas importantes como** *Days of Heaven* **(Terrence Malick, 1978) y** *Yanks* **(John Schlesinger, 1979), pero esta película lo ayudó a ser un símbolo sexual. Pero la película es mucho más que eso. Es interesante verla hoy en día, porque a pesar de que se ve tan ochentera, finalmente funciona bien. Ahora vamos a ver una escena, para hablar de ella.**

JP: Ahí teníamos la escena de *American Gigolo***. Hay que decir que tiene un interesante trabajo sonoro. La banda sonora, no lo olvidemos, es de Giorgio Moroder, un ícono musical que se ha vuelto a poner de moda este último tiempo. Es interesante también ese aspecto musical, que lo conversaremos más adelante. Alberto me reconoció que es fanático de esta película, y que quería hacer como 15 preguntas, pero no van a poder a ser tantas. Así que tratemos de acotar. ¿Alberto?**

AF: La primera cosa es que, a pesar de que Joel dijo que es una película muy ochentera.. .¡Yo no diría eso! Creo que es una cinta muy contemporánea, incluso atemporal, muy elegante y fina. A pesar de que fue filmada en los '70, es una película sobre los '80 y los '90.

PS: Lo que ves ahí, es un homenaje a *El conformista* (Bernardo Bertolucci, 1970). Esta película, fue muy formativa para la gente de mi generación: Michael Mann, Scorsese, para mí, para todos.

JP: ¿La película de Bertolucci?

PS: Sí. Para nosotros, esta película era el estándar, la piedra base. Yo fui criado en una cultura donde si tenías que decir algo, tenías que hacerlo usando palabras. Era una cultura "anti-gráfica". No tenía pintura, no tenía imágenes. Y siempre pensé las ideas eran cosa de las palabras. Pero luego me di cuenta que las imágenes también son ideas. Y que las imágenes referenciaban palabras. Entonces me puse a pensar en cómo podía pensar en imágenes, y cómo podía hacer lucir diferente a Los Angeles.

AF: Diferente de lo escrito, por supuesto.

PS: Sí. Y diferente de los shows de TV y de todo. Así que contacté al *production designer* [2] de *El conformista*, Ferdinando Scarfiotti y, por pura suerte, él había dejado de trabajar con Storaro y Bertolucci, y había decidido venirse a vivir a los E.E,U.U.. Fue así como terminé haciendo *Cat People* con él. Y lo que ves ahí, no es Paul Schrader, es Ferdinando Scarfiotti, todo eso.

AF: Pero también es usted...

PS: Sí, pero cada cosa que había en un cuadro, por pequeña que fuera, fue elegida por él.

AF: Pero conozco esta película muy bien y no me acordaba de esta escena que pasó, así que estoy muy agradecido. En ella el personaje parece literalmente en una prisión, vemos los barrotes…

PS: Esta es la famosa escena en *El conformista*, donde Storaro realiza un juego de luces con Stefania Sandrelli, así que hay un pequeño homenaje ahí.

AF: Cuando la película fue estrenada, recuerdo haber discutido con algunas personas que no existía tal cosa como un gigoló. Que es una fantasía de usted. Que si hubiese existido alguien así, sería mucho menos elegante… Recuerdo haber leído en alguna parte que, para hacer cuajar una película, tienes que tener una metáfora…

PS: …probablemente, dinero (risas).

AF: No, me refería a un "tema". Usted dijo que una vez que uno encontraba un "tema"… O sea, que usted estaba interesado en películas de "temas".

PS: El origen de eso fue… El problema de eso, fue mi inhabilidad para expresarme bien. Yo daba clases en UCLA y, conversando con mis estudiantes uno me dijo: "Qué hace este tipo para vivir. ¿Es un carpintero? ¿un vendedor? ¿un gigoló?". Un gigoló, sí. Era la metáfora perfecta, porque él estaba en los negocios bajos, no tanto en el negocio del sexo, pero sí en negocios bajos. Y así fue cómo se construyó el personaje. Y no, no es un personaje muy realista. Es un poco una fantasía. Ser un vaquero es mucho más cercano a la realidad.

Pero quería hacer una fantasía acerca del estilo. Y nuevamente, la suerte tuvo algo que ver, porque estaba revisando ciudades europeas, buscando inspiración para la película. Y bueno, ahí cayeron Scarfiotti, luego Moroder y luego, Armani. Así que, tras embeberme de toda esta gente, llena de estilo, fresca y joven… Recuerdo haberle dicho a Gere: "creo que estamos camino a encontrar un dandy masculino". Y diez años después, me lo encontré y me dijo: "¿Sabes? Cuando me dijiste, no te creí. Pero ahora veo que fue exactamente de esa manera".

AF: ¿Cuando usted estaba filmando, pensó que quizás estaba yendo muy lejos y que esto no iba a ocurrir en la vida real? Porque parece tan real.

PS: Yo le ofrecí el rol principal a De Niro, pero él no quería hacerlo porque el personaje era superficial y él quería hacer algo más oscuro. Y yo le dije que no, que esta película era sobre lo superficial. Todo en ella son superficies. No es sobre la verdad, no es sobre los personajes… Es acerca de cómo lucen las cosas… Acerca de cómo una camisa se ajusta al cuerpo. Una vez hablé con Nick Roeg, que era muy fan de *Blue Collar,* y le pedí que leyera el guión de *American Gigolo*. Unos días después, fue a mi casa y me tiró el guión, lo pisó y dijo: "Esto es súper falso, completamente falso". Así que yo igual sabía que estaba trabajando con algo falso, con una fantasía, pero quería trabajar con lo superficial, porque pensaba que Los Angeles era una ciudad de superficies. Así que para mí, la película era sobre cómo lucían las cosas, no de cómo eran las cosas.

AF: Generalmente es el personaje femenino el que se lleva todas las miradas: Marlene Dietrich, Greta Garbo, Rita Hayworth… Pero aquí, es sorprendente cómo Richard Gere es la estrella y siempre está esa idea de que él es como un dios, de que siempre se ve como un dios.

PS: Sí, esa era la intención. Yo le mostré una película antes, *A pleno sol* (René Clement, 1960)…

AF: ¡Ah, con Alain Delon!

PS: … sí, de cuyo estilo francés no me podía olvidar. Y le dije a Richard que mirara atentamente a este tipo: "mira, cuando entra en un cuarto, sabe inmediatamente que el cuarto se ha vuelto un lugar mucho mejor". Esa era su gracia. Él caminaba delante de sus pies, no por detrás de ellos. Con su presencia, él mejoraba el espacio a su alrededor.

JP: Me gustaría preguntarle acerca de sus influencias europeas, porque su primer trabajo -antes de convertirse en guionista y director- fue el ser crítico de cine. ¿Fueron importantes las influencias de los cineastas europeas? Por ejemplo, en este caso, usted hablaba de *El conformista* **de Bertolucci, pero también la influencia de Bresson es muy importante en su filmografía. Incluso acá, en el final, la reminiscencia de Bresson es muy fuerte, como también lo es en** *Light Sleeper* **(1992), que está un poco relacionada. ¿Nos podría contar un poco sobre ello?**

PS: Todo tiene que ver con la música que suena cuando entras en un cuarto o qué música estaba sonando cuando te enamoraste por primera vez. Siempre vas a amar la música que escuchabas cuando te enamoraste por primera vez. Cuando yo entro al cuarto, el cine europeo de los '60 estaba tocando… Porque yo no vi películas cuando era niño, así que empecé a ver películas en la universidad, y fue justo durante la explosión de Godard, Truffaut, Bergman, Antonioni… Esa es la música que sonaba cuando yo entré al cuarto, y amo esa música. Y bueno, tú sabes, la música crea vida.

JP: Vamos a ver ahora, una película muy importante de los años '80, para muchos una de las obras maestras de Paul Schrader como realizador que es *Mishima* **(1985). Esta película estuvo en la competencia oficial del Festival de Cannes, donde incluso tuvo un premio especial a la contribución artística. Ahora, vamos a ver una escena cerca del final.**

JP: Vamos a hablar un poco de la influencia japonesa de esta película. Usted ya había hablado un poco sobre la cultura japonesa en otro de sus guiones, para *Yakuza* **(1975) de Sydney Pollack. Y** *Mishima* **fue su regreso a este tema. Es un tema muy interesante. Usted se sintió atraído a este tema a través de su hermano, Leonard. ¿Cuál fue la principal atracción que tuvo para hacer** *Mishima***? ¿el personaje de Mishima en sí mismo? ¿la cultura? ¿la historia?**

PS: Bueno, siempre he considerado a *Taxi Driver* como un cuento sobre un hombre-bomba, o esta patología del decir "yo puedo salvarme a través de la muerte". Yo andaba trayendo un guión sobre Hank Williams, un cantante de country, que no se hizo ni se pagó, por un problema de derechos. Y

estaba pensando acerca de ello, cuando recordé que mi hermano me contó sobre Mishima, porque él vivía en Japón en ese entonces. Y de repente, se me ocurrió que quería hacer otra película sobre hombres-bombas. Que no debería haber estado escribiendo sobre Hank Williams, que es otro chico norteamericano. Que debería haberme ido a la otra punta del armario, al Este, a hacer una historia sobre alguien educado, sobre alguien que viniera de una buena familia, que fuera homosexual, que fuera premiado, que fuera muy intelectual... y que aun así, sufriera de esta misma patología. Así, de esa manera, podía examinar la patología desde dos ángulos completamente diferentes. Fue así como llegué a hacer *Mishima*.

AF: Bueno, nunca hizo la película sobre Hank Williams, pero evidentemente hay una vibra al momento de elegir la vida de tal artista o autor. ¿Cuál es el criterio?

PS: El mundo del escritor está en su imaginación, ahí es donde él vive, por completo. Un escritor puede vivir en el mundo real, en un menor o mayor grado. En el caso de Mishima, él vivía en el mundo real pero a un grado muy alto. Su vida real estaba dentro de su imaginación, así que si querías contar su historia, tenías que meterte ahí adentro.

Él tenía temas que progresaban entre libro y libro, así que a medida que él iba evolucionando, los libros pasaban por estas fases. Así que tomé un libro de cada fase y usé eso para explicar el relato de su vida. Así que, por ejemplo, ahí estaba la parte donde él se enamoraba de la belleza ("Beauty") y luego el amor. Luego, la última parte, es sobre el lápiz y el papel ("Harmony of Pen and Sword") y acerca de la acción ("Action").

Asimismo, yo veo un eco, que es una evolución del personaje a través de estas fases, terminando en el último capítulo, dándose cuenta de que puede escapar por su propia mano.

JP: Es importante hablar de la contribución artística y me gustaría también preguntarle por la música. Como muchos saben, Mr. Schrader ha trabajado con muchos importantes compositores. Ya escuchamos un fragmento de Giorgio Moroder; una de las películas que vamos a mostrar estos días, *El placer de los extraños* **(1990), tiene música de Angelo Badalamenti, el compositor habitual de David Lynch. Me gustaría preguntarle por el aspecto musical de sus películas, que es un aspecto muy importante en sus películas ¿Cómo lo trabaja?**

PS: Bueno, la mayor parte del tiempo me gusta usar a músicos nuevos, porque los compositores famosos ya han resuelto todos los problemas y saben todas las respuestas. En cambio, si consigues a alguien nuevo, van a solucionarlos por primera vez. Ahí están Jack Nitzsche, Moroder, Scott Johnson, Philip Glass, Dave Grohl y otros. Y ahí te envuelves en el entusiasmo de alguien que está solucionando problemas musicalmente, en vez de relacionarte con alguien que entra y te presenta un tema de su banco de soluciones. Es más trabajo, sí, porque tienes que estar yendo y viniendo todo el tiempo.

Ahora, en el caso de *Mishima* pensé, bueno, que quizás no tenía por qué ser una banda sonora biográfica. Que quizás no teníamos por qué usar música oriental, que quizás podíamos usar música occidental. Así que le dije a Philip Glass "voy a hacer un montón de botes pequeños y tú vas a hacer el río. Y el río va a unificar a los botes". La manera en que hicimos esto fue que... Él compuso la música sin ver nada de la película. Sólo la compuso a partir del guión y de las novelas. Esa pieza duraba como 45 minutos, más o menos. La tocó en un estudio y luego me la pasó. Luego tomé esa pieza de música, la corté, la volví a cortar, la *loopié* y la convertí en una pieza de dos horas, del mismo largo que la película.

Y luego, volví a Phil y le dije "hice una banda sonora a partir de tu música, pero la corté, la mezclé, la toqué en reversa... ¡está toda revuelta! Pero no está muy cohesionado. Está cada parte, para cada situación, pero no tiene coherencia musical". Él entendió esta situación, tomó la grabación y en base

a eso, volvió a armar una pieza de dos horas, que calzara con cada marca.

JP: Bueno, hay muchas películas de las que queríamos hablar. Podríamos haber hablado de *Light Sleeper***, Alberto quería hablar de** *City Hall* **(Harold Becker, 1996), pero el tiempo nos va apremiando. Así que vamos a ver una escena de otra película muy importante. Lamentablemente, no todas las películas de Paul Schrader se van a mostrar acá, pero una que se estrenó en el pasado y que tuvo muy buena crítica, fue** *Días de furia* **(***Affliction,* **1996). Además de tener mucha repercusión a nivel comercial, tuvo nominaciones al Oscar para Nick Nolte como mejor actor, que lo perdió injustamente contra Roberto Benigni. Y estuvo también nominado por primera vez en su larga carrera, el gran actor James Coburn, que ganó el Oscar por esta película, como Mejor Actor Secundario.**

JP: Esa escena es muy poderosa, con Nick Nolte, James Coburn y Sissy Spacek. Es una película que llegó a mucha gente. Señor Schrader, en su carrera usted ha tenido películas que han sido muy exitosas comercialmente, como esta. Pero otras, a pesar de ser muy buenas y poderosas de una manera artística, no lo han sido de manera comercial. ¿Cuál es su opinión como director? ¿es importante si sus películas son exitosas comercialmente?

PS: Recuerdo que una vez conversaba de esto con Sydney Pollack, y él me dijo "la gente te ve a ti como un creador artístico, mientras que a mí me ven como un director comercial". Y yo le dije que no veía diferencias entre nosotros. Sydney no estaba convencido. Yo le dije: "mira, yo hice dos películas con las que supe, desde el primer momento, que no iba a ganar nada de dinero. Pero las quería hacer de todas maneras. ¿Tú harías eso?". Y Sydney me dijo: "Para ser honesto, no, no haría eso" (risas).

AF: ¿Usted creyó que *Días de furia* **iba a funcionar comercialmente?**

PS: Yo esperaba que así fuera…Pero en realidad, no lo sabía. Pero en esta, por la naturaleza de la historia, pensé que no iba a funcionar. Aun así, esperaba que no fuera de esa manera, porque intenté abordarla con un cierto naturalismo. Sólo tenía un par de escenas extrañas -con cierta belleza decadente- y quería realmente hacer algo bello. Más grande que la vida.

AF: ¿Es una ficción? [3]

PS: Sí. Estaba en la librería y tomé el libro. Ahí vi la primera línea de él, que es la línea con la que abre la película. Me lo llevé para la casa, lo leí, contacté al autor y ahí empezamos la búsqueda para financiar la película.

AF: Una de las razones que yo imagino, por las que usted se enganchó no fue sólo por la historia, sino porque usted también pensó que era su historia, que usted podía hacerla mejor.

PS: Había una sincronía con mi propia vida. Pero también la historia la encontré muy inteligente. Por un lado está lleno de consejos y advertencias. Por otro en la historia hay un misterio, y Wade Withehouse -este personaje hipnótico- busca solucionarlo. Así que uno, durante el primer acto de la película, cree que está viendo esto. Pero a mitad de la película, uno se da cuenta que nunca hubo un asesinato, que todo fue un accidente, que él está inventando todo esto y que se está volviendo loco.

JP: Y está contado desde el punto de vista del personaje de Willem Dafoe…

PS: Y el libro tiene un narrador comentando todo el tiempo. Y yo no podía hacer eso en la película. Así que las líneas en que el hermano habla, las que llevan el relato, son los comentarios del autor, de Russell Banks. No es que sea una narración, pero es algo así. Y yo quería tener una narración del autor en la película.

JP: Ahora, en beneficio del tiempo y para pasar a las preguntas del público, vamos a ver el *trailer* **de su más reciente película:** *Dog eat dog* **(2016), que inauguró ayer SANFIC y que fue la película de clausura de la Quincena de Realizadores en el Festival de Cannes. Aquí vuelve a trabajar con Nicolas Cage, y uno de sus actores más fetiches, Willem Dafoe. Esta es una película que puedo decir, para quienes no la han visto, que es muy loca, muy desquiciada, muy desbordada.**

JP: Willem Dafoe está sorprendente en esta película. Es un lado completamente diferente al que le conocemos ¿Qué significó trabajar con él en esta película?

PS: He trabajado en cinco películas con él. Pero lo que es interesante es que… Nicolas Cage y yo nos vimos involucrados en una experiencia muy dolorosa cuando filmamos *The Dying of the Light* (2014), porque nos quitaron la película de las manos, la cortaron y re-editaron como quisieron y nosotros decidimos renegar de ella… yo tuve muy poca decisión sobre el corte final. Ahí le dije a Nick que, si teníamos la oportunidad, teníamos que trabajar juntos de nuevo y sacar esta mancha de nuestras ropas. Y que si lo hacíamos, el corte final de la película iba a ser el que queríamos que fuera. Así que yo estaba buscando algo que hacer. Y alguien me envió este guión. Y el personaje que finalmente terminó haciendo Willem Dafoe, se parecía mucho a Nick Cage, así que pensé que quizás le gustaría hacerlo. Cuando le envié el guión a él, él me dijo "Sí, quiero hacerlo, pero quiero representar al otro tipo. No al tipo loco". Así que ahí llamamos a Will, y dejamos que Nick hiciera del tipo cuerdo y Will, el loco. Era como *Wild at Heart* (David Lynch, 1990), 25 años después (risas).

La película la armé con un equipo joven. Ninguno de los cabezas del departamento había aparecido en los créditos de una película anteriormente. Habían hecho videoclips, comerciales de TV, videojuegos… Todos tenían alrededor de 25-26 años. Yo sólo quería romper con todas las reglas. Y les dije a ellos: "La mala noticia es que no tenemos el dinero para hacer esta película como se debe hacer. La buena noticia es que podemos hacer la película que queramos. ¡Todo lo que queramos! La única cosa que no pueden hacer es ser aburridos". Yo me sentía que estaba de vuelta en la escuela de cine con mi curso, estudiando los últimos 30 años de películas policiales… y desde ahí partimos.

JP: Ayer, usted se preguntaba que después de Tarantino, después de Scorsese… ¿qué se puede hacer en el cine policial, de crímenes..?

PS: ¡Después de Guy Ritchie! Él vino después de Tarantino…

JP: También decía que esta es una película muy sucia.

PS: Sí… Bueno, teníamos las ganas de hacer algo muy tosco. No quiero entrar en profundidad en este tema pero, obviamente, vivimos en un mundo económico muy extraño y no puedes hacer cine convencional para la industria cinematográfica, no puedes hacer cine policial convencional, tienes que hacer algo completamente fuera de lo ordinario. Así que la nueva regla es "no hay reglas"… (aplausos). Solíamos tener reglas, y todavía puedes tenerlas, pero haz lo que quieras. ¿Por qué no?

JP: Las primeras funciones de la película en Cannes han dividido las opiniones. Algunas personas dicen que es increíble y otras dicen que no es muy buena. Para usted, ¿es importante la manera en que el público y la crítica perciben su película?

PS: Bueno, uno siempre piensa si los personajes van a ser entendidos por la audiencia. Y el hecho es que eso se determina rápidamente. Pero la manera en la película se posiciona dentro de un festival, determina la manera en que ella funciona. Por ejemplo, si la película se presenta en la noche de apertura de un festival de muy alto nivel, no es lo mismo que si se presenta en un bar de mala muerte. Tampoco es lo mismo si se presenta en Los Angeles, en un festival que se puede llamar "El Festival Hormiga" o algo así. Yo creo que sé para qué audiencia es mi película. Es para la noche de apertura de un festival.

JP: Vamos ahora con las preguntas del público.

Público 1: Primero, quiero decirle que es un honor estar con usted acá, Mr. Schrader. Mi pregunta es, ¿si usted tuviera que describir los pasos para hacer un buen guión, cuáles serían?

S: Hacer un guión no es hacer literatura. Es parte de la tradición oral, de la tradición histórica. Yo siempre trabajo a partir de la tradición oral. Es sólo una cosa de contar algo, re-contarlo, darle coherencia, volver a darle coherencia y ver la reacción de la gente, porque eso es mucho más cercano, es algo que puedes usar. Tú puedes leer guiones brillantemente escritos, pero con historias que no son interesantes. Por eso siempre le digo a la gente que debe empezar con la tradición oral. Sólo cuenta una historia. Por supuesto, esa idea es algo anticuada, sobre todo ahora, cuando el modo de contar historias es algo fragmentado, cuando no puedes contar nada, es más como un collage. Ahí es distinto. No sé cómo se cuenta esa historia. Pero si es una historia convencional, parte por la tradición oral.

Público 2: Hola Mr. Schrader. Mi pregunta es muy simple: ¿Cómo se sintió cuando *The Dying of Light* **fue filmada?**

PS: De eso estaba hablando antes. Me involucré con gente muy mala. No es algo inusual, hay mucha gente mala en la industria del cine y te vas a terminar involucrando con ellas de una manera u otra. Lo que sí, yo no me di cuenta que esta era un engaño preparado con antelación, en donde si yo conseguía a Nick por un precio menor, estaba todo arreglado para que pasara a VOD (Video on Demand) directamente… De esa manera, ellos habían determinado el tipo de película que iba a ser: uno de esas películas estándar para la televisión. Mientras yo la estaba haciendo, me aburrí un montón y me di cuenta que tenía que llevarla un poco más allá. Y cuando ellos se dieron cuenta que estaba empujando las convenciones más lejos de lo que ellos esperaban, se deshicieron de mí. Y ahí llevaron gente que cocinó exactamente lo que la compañía quería. Así que… En vez de seguir la corriente, Nick Cage, Nick Refn (NdeT: Nicolas Winding Refn, quien fue productor ejecutivo de la película), el director de foto y yo, todos protestamos contra el film y decidimos renegar de él.

JP: ¿Usted vio algo "suyo" en la película?

PS: ¡Traté de hacerlo! Y todavía trato de convencerlos de que me dejen hacer mi propio corte. No sé si sería capaz de hacerlo, pero yo la vi. Ellos me la enviaron y vi la primera media hora y luego iba adelantando todo el resto hasta el final, porque era muy doloroso verla en tiempo real.

Público 3: Me gustaría preguntarle acerca de una historia que leí acerca del guión de *Taxi Driver.* **Dicen que usted lo escribió con un arma cargada encima de la mesa; de esa manera, usted le añadía más presión a su escritura. ¿Es esa historia real?**

PS: No, no es real. Pero sí tuve una pistola en ese período de mi vida. Y yo podía dormir más fácilmente con una pistola en mi casa, porque siempre sentí que podía terminar con mi vida en cualquier momento. Tenía ese pensamiento suicida. Y de hecho, para ser honesto, esa circunstancia pudo haber ocurrido, pero yo no lo recuerdo de esa manera.

Público 4; Le quiero preguntar sobre el libro que escribió sobre Ozu, Bresson y Dreyer y acerca de, lo que usted llamó en ese momento, "un estilo de película trascendental". Quiero preguntarle acerca de él, si usted todavía cree que sigue habiendo un "estilo de película trascendental"…

PS: Hace aproximadamente un año y medio, escribí un texto de 10.000 palabras llamado "Re-pensando el estilo trascendental". Este texto fue parte de una re-edición del libro. Así que venía pensando sobre… lo que le pasó a ese estilo en los últimos 45 años, tú sabes, pasando por la manera de filmar de Tarkovsky, pasando por el mundo del *slow cinema*, que luego se volvió una gran industria. Así que sí, todavía están dentro del estilo trascendental, pero siempre hay manifestaciones que usan estas técnicas de cine falsas. Algunas son como shows de luces, algunas se usan para meditar… Y todavía hay algunos ejemplos de este tipo de cine, pero ahora todo se mete dentro del mar que es el *slow cinema*.

Público 5: Quiero hacer una pregunta muy relacionada al guión. Me gustaría saber, particularmente en *Taxi Driver***, cuál es el tema valórico central de la película y si es que hay que temas valóricos recurrentes en sus películas, de su visión de vida.**

PS: Mira, si una película parte de un tema valórico es, por lo general, una película débil. Porque todos somos tan complejos, que si no lo presentas como algo maleable, no vas a llegar ni siquiera cerca de la verdad. Así que sí, es algo moral, pero también algo contradictorio. Y eso lo hace interesante.

Notas

1

NdeT: John Warnock Hinckley Jr. fue quien cometió un atentado contra Ronald Reagan, el 30 de marzo de 1981 en Washington D. C*

2

equivalente al director de arte

3

NdeT: Se refiere a la novela *Aflicción* (1998), de Russell Banks

---

Como citar: Poblete, J., Fuguet, A. (2017). Conferencia de Paul Schrader, *laFuga*, 19. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/conferencia-de-paul-schrader/824