



La entrevista como herramienta de análisis e investigación cinematográfica: el caso de las entrevistas realizadas por Antonio Castro a John Huston y Aki Kaurismäki

Julia Sabina Gutiérrez

Universidad de Alcalá de Henares  <https://dx.doi.org/10.5209/dcin.101533>

Recibido: 7 de marzo de 2025 • Aceptado: 11 de marzo de 2025

ES Resumen: Este artículo explora la entrevista como herramienta de análisis e investigación en el ámbito cinematográfico, tomando como caso de estudio las entrevistas realizadas por Antonio Castro a John Huston y Aki Kaurismäki. A través de un enfoque basado en la teoría de autor, el análisis del discurso y la narrativa cinematográfica, se examina cómo las declaraciones de ambos cineastas revelan sus procesos creativos, temáticas recurrentes y visión artística. Se destaca el valor de la entrevista como un puente entre el análisis textual y la recepción del público. Además, se resalta el papel de Antonio Castro como entrevistador y docente, utilizando el diálogo como método para fomentar el pensamiento crítico, preservar la memoria cultural y el legado de los cineastas.

Palabras clave: Entrevista; Análisis audiovisual; Autor.

ENG The Interview as a Tool for Film Analysis: The Cases of Antonio Castro's Interviews with John Huston and Aki Kaurismäki

Abstract: This article explores the interview as a tool for analysis and research in the field of cinema, using Antonio Castro's interviews with John Huston and Aki Kaurismäki as a case study. Through an approach based on auteur theory, discourse analysis, and cinematic narrative, it examines how the statements of both filmmakers reveal their creative processes, recurring themes, and artistic vision. The interview is highlighted as a bridge between textual analysis and audience reception. Additionally, the role of Antonio Castro as an interviewer and educator is emphasized, using dialogue as a method to foster critical thinking, preserve cultural memory, and uphold the legacy of filmmakers.

Keywords: Interview; Audiovisual analysis; Authorship.

Sumario: 1. La entrevista como elemento clave para comprender el cine. 2. Marco contextual de las entrevistas. 3. La entrevista como ventana al proceso creativo. 4. La entrevista como reflejo de la autoría cinematográfica. 5. Análisis del discurso de ambos cineastas. 6. Narrativas cinematográficas en sus declaraciones. 7. La entrevista como última pieza del puzzle del análisis cinematográfico. 8. Bibliografía.

Cómo citar: Gutiérrez, J. S. (2025). La entrevista como herramienta de análisis e investigación cinematográfica: el caso de las entrevistas realizadas por Antonio Castro a John Huston y Aki Kaurismäki. *Documentación de las Ciencias de la Información*, 48, 35-42.

Me remonto casi veinte años atrás, cuando estudiábamos Comunicación Audiovisual. Ya en quinto curso, la mayoría de nuestras clases transcurrían en absoluto silencio, limitándonos a tomar notas. Sin embargo, en la recta final de la carrera, apareció un profesor diferente: un hombre de pelo largo, camisa con un bolsillo repleto de bolígrafos. Llegó, puso una escena de *The Innocents* (Jack Clayton, 1961), nos miró directamente a los ojos y comenzó a hacer preguntas. Aquella interacción nos resultó

desconcertante, incluso aterradora. No estábamos acostumbrados a que nos miraran, mucho menos a que nos pidieran nuestra opinión. La reacción inmediata de muchos fue refugiarse en las últimas filas, evitando cualquier posibilidad de participación. Eran tiempos de callar, anotar y conseguir apuntes en la reprografía. Expresarse espontáneamente y dialogar eran habilidades que aún no habíamos desarrollado. No éramos conscientes, en aquel momento, de que estábamos frente a uno de los más importantes

teóricos y críticos de cine en España. Tampoco sabíamos que aquella experiencia cambiaría para siempre nuestra forma de entender el cine y la comunicación. El diálogo era su método de enseñanza, pero también, como veremos más adelante, su herramienta de investigación. Siguiendo el modelo socrático, quería que cuestionáramos nuestras propias creencias y desarrolláramos un pensamiento crítico a través de las preguntas. Aspiraba a que descubriésemos de la verdad por nosotros mismos.

Antonio Castro fue un gran cinéfilo, docente, investigador y crítico cinematográfico. Supo transitar entre la crítica periodística y la crítica académica, dos enfoques que a menudo se consideran opuestos en el estudio del cine y otras artes. Sin embargo, él demostró que ambas corrientes no solo podían coexistir, sino complementarse. Pero si hay un eje que articula su pensamiento, su labor docente y su faceta investigadora, es el diálogo. Este rasgo se hace evidente en su faceta de entrevistador. Sus entrevistas son legendarias, y algunas se consideran auténticas obras maestras, como la que realizó a Mackendrick en la revista *Dirigido por...* en 1988 o las realizadas en su obra *El cine español en el banquillo* (Castro, 1974). En este caso, nos centraremos en dos en particular: la realizada a John Huston, un cineasta consagrado, y la que le hizo a Aki Kaurismäki, cuando aún tenía gran parte de su carrera por delante. Entre ambas entrevistas transcurrieron veinte años, pero en ambas Castro logró el mismo efecto: colarse por la cerradura y desvelarnos los secretos de dos cineastas de épocas y estilos distintos. Los objetivos que nos planteamos en este artículo son, por lo tanto, los siguientes: profundizar en la entrevista como instrumento clave en la investigación cinematográfica; examinar el papel del entrevistador en la construcción del discurso fílmico; y vincular la entrevista con el análisis del discurso y las narrativas cinematográficas.

1. La entrevista como elemento clave para comprender el cine

La entrevista es una herramienta fundamental para profundizar en la comprensión de las películas, nos permite comprender los procesos creativos y reflexiones de los cineastas. A diferencia del análisis puramente textual de una obra cinematográfica, la entrevista aporta una dimensión interpretativa más rica al considerar la perspectiva de sus creadores. De hecho, sin las entrevistas no se podrían entender movimientos como *La Nouvelle Vague*, donde cineastas como Jean Luc Godard o François Truffaut discutían abiertamente sus ideas en *Cahiers du Cinéma*.

Desde una perspectiva metodológica, la entrevista es un recurso ampliamente utilizado en la investigación cualitativa y en el periodismo cinematográfico. Autores como Armand Balsebre (*La entrevista en radio, televisión y prensa*, Editorial Cátedra) y J. Sánchez Sánchez (*La entrevista periodística*) han analizado su función en el ámbito de la comunicación, destacando su capacidad para generar conocimiento a partir del testimonio directo. Asimismo, en estudios metodológicos de cine, la entrevista se considera una estrategia esencial para contextualizar la obra de un cineasta dentro de su proceso creativo y

sus influencias culturales. Las entrevistas recopiladas en diversas investigaciones destacan su papel en la teoría del cine. Por ejemplo, las entrevistas con Lillian Gish y Howard Hawks ofrecen perspectivas de primera mano sobre los procesos de realización cinematográfica y las relaciones en la industria, enriqueciendo la teoría del cine al contextualizar experiencias personales e hitos históricos que dan forma a las narrativas cinematográficas (Kawin, 2013). Lebtahi & Zetlaoui investigaron cómo las entrevistas son esenciales para fomentar respuestas críticas en la teoría del cine. De esta manera, contribuyen a la investigación cualitativa audiovisual y al discurso más amplio dentro de los estudios de comunicación y la preservación de la memoria cultural (Lebtahi & Zetlaoui, 2016). Las entrevistas también permiten explorar recuerdos personales y experiencias vinculadas al cine, lo que ayuda a los investigadores a comprender los significados subjetivos y la relevancia cultural de las películas para distintas audiencias (Frankenberg & Lozano, 2013). Asimismo, la entrevista en la teoría del cine actúa como un puente entre el análisis textual y la recepción del público. Estas entrevistas generan narrativas que revelan significados personales y contextualizan las prácticas de visionado (Whitehouse-Hart, 2010).

En este caso, y ya lo demuestra su afición por el diálogo tanto dentro como fuera del aula, las entrevistas de Antonio Castro han contribuido a reforzar la importancia de la memoria audiovisual y el significado subjetivo del cine. Para demostrarlo, vamos a analizar las entrevistas que realizó a Aki Kaurismäki y a John Houston apoyándonos en la teoría de autor, el análisis del discurso y la narrativa cinematográfica. Con la teoría de autor exploraremos cómo sus declaraciones refuerzan la idea de Houston y Kaurismäki como cineastas con un estilo y visión propios. A través del análisis del discurso observaremos el cómo de sus respuestas –su tono, retórica y estrategias comunicativas– revelando aspectos de su personalidad y su forma de concebir el cine y la sociedad. Por último, mediante el análisis de las narrativas cinematográficas en sus declaraciones, relacionaremos los temas y estilos recurrentes de sus películas con lo expresado en la entrevista. A lo largo del texto incluiremos citas directas de las entrevistas – ambas fueron realizadas para la revista *Dirigido por...* – para respaldar cada punto del análisis, ilustrando con las propias palabras del director cómo el formato de la entrevista funciona como una valiosa herramienta para comprender la visión de un cineasta.

2. Marco contextual de las entrevistas

La entrevista realizada por Antonio Castro a John Huston tuvo lugar en 1970 durante una visita de Huston a España. Esta conversación de cuatro horas (inicialmente pactada por solo una hora) se desarrolló con gran franqueza y profundidad, hasta tal punto que termina resultando “imposible que la entrevista... se pudiera publicar en pleno franquismo” (Castro, 2005) debido a algunos temas polémicos que Huston abordó como, por ejemplo, sus interpretaciones de *Moby Dick*. Así, la entrevista se convierte en un documento de enorme valor para comprender a Huston: no solo por las revelaciones que hace sobre sus películas, sino también por el contexto

histórico de censura y la sinceridad con que el director habla de su carrera y visión artística.

Por otro lado, la entrevista que Antonio Castro mantiene con Aki Kaurismäki se realiza en febrero de 1990, cuando el director finlandés contaba apenas 32 años y ya había dirigido media docena de películas. En aquel momento era considerado el “niño prodigio” del cine finlandés, conocido por su actitud rebelde y su inconformismo. Este contexto hace de la entrevista un documento valioso para el estudio del cine, porque permite asomarse de primera mano a la personalidad y visión de un autor cinematográfico en pleno auge de su carrera. La conversación, con una copa de vino blanco de por medio y un ambiente de cordialidad y complicidad inmediata entre entrevistador y director, favoreció que Kaurismäki se expresara con franqueza y espontaneidad.

3. La entrevista como ventana al proceso creativo

Una entrevista en profundidad con un cineasta funciona como una ventana a su proceso creativo y a su visión del cine, y en el caso de John Huston esto queda patente. A través de sus respuestas, Huston va desgranando anécdotas y decisiones que iluminan el cómo y el porqué de sus películas. Por ejemplo, al recordar el rodaje de *La reina de África* (1951), confiesa que inicialmente siguieron el tono dramático de la novela original, pero advirtieron que algo no funcionaba. La solución surgió de su intuición creativa: “se me ocurrió probar con una escena en tono de comedia. De repente todo cobró su sentido y comprendimos que el cambio de tono era fundamental” (Castro, 2005). Este detalle permite entender por qué la película adquirió ese matiz aventurero-cómico tan efectivo: gracias a la capacidad de Huston para leer lo que la narración necesitaba y ajustar el rumbo durante el rodaje.

Del mismo modo, la entrevista revela principios creativos que guiaron la carrera de Huston. En ella admite que, tras algún tropiezo inicial, aprendió a no embarcarse en proyectos en los que no creyera plenamente: “aprendí que no podía hacer más que películas en las que creyese, si pretendía que el resultado mereciera la pena” (Castro, 2005). Esta declaración, nacida de la reflexión sobre un filme fallido que aceptó solo por vanidad, es crucial para interpretar su filmografía: explica por qué muchas de sus obras más personales tienen una fuerza temática coherente, mientras que aquellas en las que no estaba convencido carecen del mismo vigor. Gracias a la entrevista, el lector accede a la trastienda de la creación hustoniana: conocemos sus motivaciones, sus dudas y su método de trabajo (desde la escritura de guiones hasta la experimentación con el color o la elección de locaciones reales). En definitiva, la entrevista nos permite vincular las anécdotas y explicaciones de Huston con las decisiones creativas plasmadas en sus películas.

En el caso de Kaurismäki, esta entrevista sirve como ventana a su mente creativa en un momento clave de su trayectoria. Castro orienta la conversación hacia temas como sus inicios profesionales, la inspiración detrás de sus películas, su opinión sobre la sociedad finlandesa o sus planes de futuro, obteniendo respuestas que esclarecen su postura como

autor. Por ejemplo, gracias a la conversación sabemos que Kaurismäki disfrutaba en ese momento de una libertad creativa inusual, pues “considera que está en la mejor situación del mundo porque ahora puede rodar lo que quiere sin dar cuenta a nadie de lo que se propone” (Castro, 1990). Este dato nos explica en gran medida el carácter independiente de su cine.

De la entrevista emana, igualmente, un tono íntimo y revelador. Castro describe que la charla con Kaurismäki “fue siempre cordial y tras pocos instantes, cómplice” (Castro, 1990), lo que sugiere un ambiente de confianza donde el director baja la guardia. En estas condiciones, la entrevista se convierte en una herramienta para el análisis cinematográfico, ya que capta no solo información que se está aportando sino también la personalidad del autor. Detalles como que Kaurismäki bebiera vino durante la conversación e incluso invitara al entrevistador a unirse pintan una imagen del director relajado y genuino, rasgos que luego se reflejan en el tono desenfadado de sus respuestas. Para críticos y teóricos, este tipo de documento es valioso porque permite contrastar y complementar el análisis textual de las películas con la voz autoral del cineasta, enriqueciendo la comprensión global de su obra.

4. La entrevista como reflejo de la autoría cinematográfica

La teoría de autor propone que, a pesar de trabajar dentro de una industria, un director imprime una visión personal y reconocible en sus filmes mediante estilos, temas y obsesiones a los que recurre una y otra vez (Truffaut, 2000) (Marie, 1997). A primera vista, John Huston podría parecer un autor difícil de encasillar por la variedad de géneros que abordó: el *film noir*, el cine de aventuras, adaptaciones literarias y dramas psicológicos. Sin embargo, la entrevista refuerza la idea de Huston como autor con sello propio. En sus respuestas se evidencia una coherencia temática subyacente a lo largo de su trayectoria. Por ejemplo, Huston rechaza la etiqueta de “moralista del fracaso” que algunos críticos le adjudicaron, y defiende que en realidad lo que le interesaba era la moral de la aventura, es decir, la dignidad en la lucha más que la derrota en sí misma. “Creo que tiene toda la razón y... hay argumentos incontables a lo largo de toda mi obra para apoyar esa teoría. Incluso... es especialmente evidente en *El tesoro de Sierra Madre*” (Castro, 2005), afirma sobre la interpretación de sus películas como viajes aventureros con valor moral intrínseco, subrayando que la crítica estadounidense no supo apreciar ese matiz. Asimismo, la entrevista deja aflorar las obsesiones recurrentes de Huston. Una de ellas es la confrontación del ser humano con fuerzas superiores como sería la naturaleza, el destino y, en concreto, Dios. Huston discute en detalle su película *Moby Dick* (1956) y revela la idea filosófica tras la novela de Melville que él incluyó en su adaptación: “*Moby Dick* es una gran blasfemia...” Ahab, su protagonista, es un hombre que odia a Dios y que ve en él a la ballena blanca. De hecho, llega a equiparar la figura de Dios con la ballena, símbolo del mal cósmico al que el hombre se rebela: “el Yahvé de la Biblia es el mismo que el *Moby Dick* que Ahab quiere matar. Alguien que se complace... en atormentar

a los hombres” (Castro, 2005). Este desafío hacia la divinidad conecta Moby Dick con otros filmes de Huston, como *La Biblia* (1966) o *Reflejos en un ojo dorado* (1967), donde también explora la fe, la culpa y la presencia o ausencia de Dios.

En términos de estilo cinematográfico, Huston se nos presenta en la entrevista como un cineasta clásico pero innovador a su modo. Está muy interesado en la experimentación visual y explica cómo buscó “crear su propio color” (Castro, 2005) en *Moulin Rouge* inspirándose en la paleta pictórica de Toulouse-Lautrec. Igualmente, su predilección por rodar en escenarios naturales y su énfasis en la colaboración con guionistas de confianza (muchos de sus guiones los coescribió él mismo) refuerzan la noción de un control autoral sobre la obra. En la entrevista comenta varias veces cómo decidió cambios importantes en las historias –especialmente los finales– para que encajaran con su visión: “Por eso – una vez más... un final desdichado fue cambiado por un final más esperanzador”, dice sobre *La noche de la iguana* (1964), corroborando su tendencia a dotar de un sentido diferente a las adaptaciones literarias que llevaba a la pantalla. Todas estas constantes –la lucha contra fuerzas superiores, la lealtad y el código de honor entre marginados, el humor ante la adversidad, la preferencia por ciertos desenlaces irónicos o abiertos– emergen en la entrevista una y otra vez, validando a Huston como un auténtico *auteur* cuyo cine refleja una personalidad única.

Igualmente, Aki Kaurismäki encaja perfectamente en esta concepción de cineasta-autor, y la entrevista refuerza esa idea al mostrarlo consciente de su papel como autor total de sus filmes. Desde sus inicios, Kaurismäki asumió múltiples funciones creativas en sus proyectos, consolidando un control casi absoluto sobre su obra. Él mismo destaca con orgullo e ironía que “sigo escribiendo mis películas, las produzco y la pena es que no puedo hacer también la crítica de ellas” (Castro, 1990).

En lo que respecta a la consistencia temática y estilística, Kaurismäki confirma deliberadamente esa coherencia en su obra y defiende su derecho a mantenerla. Por ejemplo, admite haber reutilizado finales similares en varias de sus películas: “he utilizado el mismo final en cinco de mis seis películas” (Castro, 1990); y desafía las posibles críticas con un razonamiento basado en la autoría: “Si Howard Hawks hace durante veinte años la misma película y todo el mundo lo encuentra fantástico, ¿por qué no puedo utilizar el mismo final?” (Castro, 1990). Esta comparación reveladora no solo denota su bagaje cinéfilo, sino que reivindica así su libertad creativa para seguir sus propias reglas.

En el mismo sentido, Kaurismäki es plenamente consciente de sus influencias cinematográficas como sería la ternura de un Ozu o un Becker, y la austeridad de Bresson, por ejemplo, que conviven en su estilo. En sus palabras: “Son los dos polos opuestos de mi obra, por un lado *Hamlet* (la crueldad, la frialdad), por otro *Sombras en el paraíso* (la ternura, el corazón)” (Castro, 1990). Por último, la entrevista refuerza la noción de Kaurismäki como autor cinematográfico al evidenciar su control creativo absoluto, la continuidad de su estilo personal y su diálogo con la tradición fílmica.

5. Análisis del discurso de ambos cineastas

El discurso de John Huston en esta entrevista es tan revelador como el contenido de sus palabras. Su estilo al responder es franco, ameno e impregnado de ironía. Desde las primeras preguntas, se percibe su sentido del humor socarrón: ante la duda sobre la veracidad de algunas anécdotas de su juventud, Huston advierte riendo: “no se fie nunca de las biografías oficiales. Están llenas de embustes” (Castro, 2005). Con esta salida desenfadada, marca el tono de la conversación y desmitifica su propia figura con humildad y picardía. Muchas de sus respuestas se desarrollan como relatos llenos de detalles, lo que no solo entretiene sino que también evidencia su habilidad narrativa. Por ejemplo, al recordar las dificultades del rodaje de *Moby Dick*, narra con humor cómo llegó a pensar que Dios mismo conspiraba contra él –tras tormentas, ballenas mecánicas perdidas y un sinfín de calamidades– e incluso cuenta que decidió meterse dentro de la ballena artificial para evitar que se la llevara el mar. Esta forma de responder convierte la entrevista casi en una extensión oral de su cine: es fácil imaginar sus anécdotas como escenas de películas. Otra característica de su discurso es la agudeza e ingenio con que opina sobre colegas y temas polémicos. Huston no tiene reparos en expresar juicios fuertes, a veces de manera mordaz. En el contexto de la escritura de guiones, bromea sobre la elección de colaboradores con creencias opuestas a los temas de sus filmes. Cuando Castro le señala la ironía de haber invitado a un guionista católico como era Ray Bradbury para adaptar *Moby Dick*, Huston responde con fina sorna: “Quizás me equivoqué y debería de haber solicitado la colaboración del Papa para *La Biblia* (risas)” (Castro, 2005). Con esta broma rematada con “grandes carcajadas” del propio Huston, según apunta el texto, el director utiliza el humor para subrayar su punto de vista heterodoxo frente a temas religiosos, al tiempo que muestra una actitud desenfadada ante su propia filmografía.

Asimismo, Huston alterna las bromas con momentos de gran honestidad y profundidad. Por ejemplo, en un pasaje emotivo relata la reacción de su padre ante las malas críticas, concluyendo que: “nadie alcanza la verdadera madurez hasta que consigue reírse de sí mismo.” (Castro, 2005). Frases como esta, pronunciadas con naturalidad, revelan a un Huston filosófico y autoconsciente. Solo endurece su tono al hablar de la caza de brujas o de ciertas figuras de Hollywood a las que considera moralmente despreciables, momentos en los que no duda en calificar de “rastrero” al delator o de “deleznable” a algunos colegas reaccionarios. En definitiva, el análisis del cómo habla Huston –su registro lingüístico, su humor, la estructura de sus respuestas– nos permite apreciar la coherencia entre su personalidad y su cine: su voz en la entrevista es tan aventurera, crítica y humanista como las historias que llevó a la pantalla.

En lo que respecta al estilo discursivo de Aki Kaurismäki se puede apreciar cómo combina la ironía, la franqueza y un humor seco que resulta familiar a quienes conocen la atmósfera de sus películas. En primer lugar, destaca su tendencia a la broma autoirónica y a la exageración con fines de humor. Un ejemplo claro es cuando relata la génesis de su

film *Calamari Union*: “Porque soy un tipo raro, decidí hacer la peor película de la historia del cine, y tuvo éxito” (Castro, 1990), comenta riendo sobre su segunda película tras un debut aclamado. De hecho, llevó la broma más allá usando esa supuesta mediocridad como gancho publicitario: “La publicidad de la película consistió en decir: «Esta es la peor película hecha nunca en Finlandia. No venga a verla; quédense en casa». Fue muy eficaz; todos fueron a verla y por eso pude seguir haciendo cine” (Castro, 1990). Este tono sarcástico caracteriza el discurso de Kaurismäki: lejos de expresarse con solemnidad sobre su arte, prefiere restarle pomposidad gracias al humor.

Otra estrategia notable es la contundencia con la que expone opiniones y observaciones. Kaurismäki no adorna sus sentencias, suele ir al grano. Cuando se le pregunta sobre *Hamlet Goes Business* (*Hamlet en los negocios*), no duda en calificarla como “la comedia más negra del mundo. No hay un solo personaje positivo en la película” (Castro, 1990). Esta respuesta, concisa y categórica, refleja su retórica sin rodeos. Del mismo modo, al describir su propia trayectoria vital, lanza afirmaciones provocativas con tono seco, como cuando explica por qué se hizo director: “empecé a hacer cine... porque no servía para el trabajo honesto, que es el trabajo manual” (Castro, 1990). Con esta frase lapidaria, Kaurismäki mezcla autocritica y crítica social en un solo golpe.

El discurso de Kaurismäki también es revelador por la manera en que integra experiencias personales. Por ejemplo, al discutir la situación desesperada de los personajes de Ariel, en lugar de teorizar en abstracto, recurre a una anécdota propia para ilustrar la injusticia del sistema finlandés: narra cómo él mismo fue falsamente acusado en la ciudad, casi termina en prisión “sin haber hecho nada”, y concluye señalando que “la historia es autobiográfica. Yo también procedo del Norte... también llegué a la ciudad... y no estaba preparado para vivir allí” (Castro, 1990). Esta mezcla de lo personal con lo social es característica de su retórica: Kaurismäki expone las fallas de la sociedad finlandesa como serían la falta de oportunidades o la severidad judicial, pero lo hace desde su perspectiva vivida, no como un sermón teórico sino como un relato casi anecdótico.

De este modo, exhibe con frecuencia una mirada crítica y pesimista sobre la realidad. Cuando el entrevistador le sugiere que la visión de Finlandia en sus películas es muy dura, Kaurismäki revira con agudeza: “Al contrario, yo creo que es extraordinariamente amable. La realidad es mucho más dura que la que yo muestro” (Castro, 1990). Esta respuesta demuestra, además, su tendencia a desafiar las premisas de la pregunta y a subrayar su punto de vista con contrastes rotundos. Igualmente, mordaz es su comentario sobre las aspiraciones de muchos colegas cineastas: “Los que tienen parte del pastel sólo quieren conservarlo... Y los cineastas quieren hacer películas en Hollywood” (Castro, 1990). En esta observación, Kaurismäki destila en tono coloquial una crítica al conformismo de las élites (“conservar el pastel”) y a la tendencia de buscar el éxito comercial externo (ir a Hollywood), revelando así su propio posicionamiento ideológico opuesto a esas actitudes.

En síntesis, el análisis del discurso de Kaurismäki en la entrevista muestra a un comunicador hábil en

su aparente sencillez: emplea el humor irónico, la franqueza contundente y la referencia personal para transmitir sus ideas de forma eficaz. Su retórica refleja una personalidad rebelde, honesta y con cierto desencanto, exactamente la misma impronta que luego reconocemos en la atmósfera y los diálogos de sus películas. La entrevista, como formato, ofrece un espacio de libertad donde Kaurismäki se expresa sin remilgos, permitiéndonos escuchar la voz del autor tal cual es: mordaz y humana.

6. Narrativas cinematográficas en sus declaraciones

Las declaraciones de Huston a lo largo de la entrevista sirven como un espejo de las narrativas que construyó en sus películas, iluminando temas, estructuras y tipos de personajes recurrentes en su filmografía. Un tema central en el cine de Huston es la complejidad moral y la fina línea entre héroes y villanos. En sus películas abundan los grupos de inadaptados o buscadores de fortuna enfrentados a circunstancias adversas (*El tesoro de Sierra Madre*, *La jungla de asfalto*, *Los que no perdonan*, etc.), y Huston tiende a representar a estos marginados empáticamente, a la vez que desenmascara la hipocresía de la llamada gente “respetable”. En la entrevista, al defender *La jungla de asfalto* (1950) de la acusación de ensalzar a los delincuentes, resume claramente esta postura: “el mundo es más complejo y la ‘gente de orden’ trata de simplificar y falsear todo porque conviene a sus intereses” (Castro, 2005).

Para Huston, la realidad no se divide en buenos y malos absolutos; por eso en sus narraciones un policía o un burgués pueden resultar más corruptos que un ladrón, y el espectador termina simpatizando con los llamados “forajidos” de sus historias. Sus palabras confirman que deliberadamente construía personajes delincuentes con honor e integridad, mientras que retrataba a ciertos representantes de la ley como profundamente inmorales. Esta inversión de los roles tradicionales refleja una constante temática de Huston: la crítica al *establishment* y la reivindicación del individuo al margen de las normas hipócritas.

Otro elemento narrativo recurrente en Huston es la presencia de personajes obstinados, regidos por un código ético personal férreo, aunque ese código choque con la moral convencional. En la entrevista, Huston expresa admiración explícita por este tipo de figuras al comparar a dos personajes de películas distintas: “siempre me ha parecido admirable alguien que posee un código moral... por encima de todo. Incluso arriesga su vida en defensa de lo que cree. Es el caso de Guss [Minisi, el tabernero de *La jungla de asfalto*] y es el caso de Ahab en *Moby Dick*”. Esta afirmación es reveladora: Guss es un secundario que protege a sus amigos delincuentes a costa de sí mismo, y el capitán Ahab es el protagonista obsesivo que sacrifica todo por vengarse de la ballena blanca. Ambos, en contextos narrativos totalmente distintos, encarnan ese perfil de personaje tenaz hasta las últimas consecuencias, reflejando la fascinación de Huston por las personalidades quijotescas, que persiguen un objetivo con absoluta lealtad a sus propios principios. No es casualidad que muchos héroes y anti-héroes houstonianos compartan

este rasgo: desde el buscador de oro interpretado por su padre, Walter Huston, que ríe ante la pérdida de todo en *El tesoro de Sierra Madre*, hasta el gruñón Charlie de *La reina de África* que persiste en su misión suicida contra los alemanes.

La entrevista también deja ver aspectos más sutiles de sus estrategias narrativas, como el uso del alcohol como catalizador dramático. Huston confiesa que muchos de sus personajes alcanzan momentos de verdad y lucidez cuando están ebrios, algo que él atribuye a su propia experiencia personal: “también me ocurre que soy más lúcido cuando tengo algunas copas encima” (Castro, 2005). Esta revelación aporta una clave interpretativa: escenas como la borrachera reveladora del misionero interpretado por Robert Mitchum en *Sólo Dios lo sabe* (1957), la celebración entre padres e hijos en *Vidas rebeldes* (1961), o el whisky compartido en *La reina de África*, adquieren un nuevo significado. Para él, el estado etílico desinhibía a los personajes permitiéndoles expresar verdades profundas. Finalmente, es importante destacar cómo la entrevista confirma la estructura recurrente de las historias houstonianas: viajes físicos que son también viajes morales. Huston relata su interés por los finales y cómo solía ajustarlos para enfatizar el mensaje que le importaba. Cambió el final de *El halcón maltés* lo justo para mantener la integridad del noir, transformó el desenlace de *La noche de la iguana* para dar una salida esperanzadora a su protagonista, y en *Moby Dick* discute si la ballena muere o no, prefiriendo dejar abierto que “siempre serán necesarios nuevos Ahab” (Castro, 2005). para enfrentar el mal. En la entrevista explica que muchos de sus finales buscan cerrar el arco temático de manera coherente con la idea central de la película, incluso si eso implica desviarse de la obra original. Por ejemplo, sobre *Sólo Dios lo sabe* señala que, aunque lo lógico es que el marine y la monja nunca se reen cuentren, siempre deja “un resquicio a la esperanza” (Castro, 2005) en ese final abierto pero agrí dulce. Estas reflexiones del propio Huston esclarecen cómo concebía la narrativa de sus filmes: no como meras transcripciones de argumentos, sino como fábulas humanas donde importaba subrayar ciertas lecciones sobre el fracaso, el poder o la esperanza.

En el mismo sentido, el contenido de las declaraciones de Kaurismäki en la entrevista refleja claramente las narrativas y temas recurrentes de su cine. Un primer ejemplo se encuentra cuando Kaurismäki explica la premisa de *Calamari Union* (1985). Resume el argumento en pocas frases, pintando un cuadro trágico muy en la línea de su filmografía: “es la historia de dieciocho jóvenes, todos se llaman Frank menos uno... trabajadores que deciden dejar el lugar donde viven y trasladarse a un barrio de gente rica en la costa, y todos van muriendo por el camino” (Castro, 2005). Esta premisa condensa dos elementos habituales en sus narrativas: por un lado, el tema de la migración interna y el desplazamiento social, frecuentemente retratado en sus películas (personajes que abandonan su entorno buscando una vida mejor); por otro lado, el tono de humor negro y fatalista (muertes sucesivas en un trayecto corto, ironizando sobre la imposibilidad de ascenso social). Kaurismäki añade que en esa película “lo que me interesaba no era el recorrido físico, sino el recorrido simbólico” (Castro, 2005), aclarando que el viaje a

ese barrio burgués representa en realidad un camino metafórico. Esta explicación vincula directamente su intención narrativa con la lectura interpretativa de la película: el director confirma que el periplo de *Calamari Union* es una alegoría sobre las aspiraciones y la desilusión, algo que el análisis fílmico podría inferir pero que aquí queda explícito con sus palabras. Del mismo modo, al mencionar que ambientó Helsinki como “una ciudad muy peligrosa, al estilo de las del cine negro americano” (Castro, 2005), revela su inclinación a apropiarse de convenciones del género noir para recontextualizarlos en la realidad finlandesa, un rasgo estilístico recurrente en su narrativa cinematográfica.

La entrevista igualmente pone énfasis la carga social y política que subyace en muchas de las historias de Kaurismäki. Al hablar de *Sombras en el paraíso* (1986) y *Ariel* (1988), el director explica que forman parte de una trilogía temática “sobre la destrucción mental y física de Finlandia llevada a cabo, sistemáticamente, por el gobierno, entre los años 75 y 80” (Castro, 2005). En sus películas, este trasfondo se traduce en personajes obreros desempleados, empujados al crimen o al exilio, y en tramas donde el estado de bienestar brilla por su ausencia. Sus declaraciones confirman intenciones que los críticos suelen asociar a su cine: una crítica social dura hacia las estructuras de poder finlandesas y la empatía hacia los perdedores del sistema. El propio Kaurismäki señala cómo evoluciona la narrativa a lo largo de la trilogía: en las dos primeras partes “todavía existía el final feliz. En la última parte éste es ya imposible” (Castro, 2005), evidencia de que su visión se vuelve más pesimista al reflejar un punto de no retorno para su país. No es casual que añadiera: “Y es la última película que yo haré en Finlandia” (Castro, 2005) refiriéndose a *La chica de la fábrica de cerillas* (1990, tercer film de la trilogía). Esta declaración conecta biografía y narrativa: agotado el tema de la Finlandia oprimida, Kaurismäki decide escapar él mismo de ese contexto (como efectivamente hizo, rodando luego en Londres, París, etc.), un paralelismo entre la trayectoria real del autor y la travesía de sus personajes que enriquece la lectura de sus películas como parcialmente autobiográficas. Tristemente ya no podremos asistir a una nueva entrevista donde Castro le pregunte por qué sí volvió a Helsinki a rodar.

Kaurismäki también utiliza la entrevista para aclarar elecciones narrativas específicas que definen su estilo. Un punto interesante es su justificación de los finales de sus filmes. Como ya hemos señalado anteriormente, reconoce que durante mucho tiempo concluía sus películas de forma similar –a menudo con una huida o un escape optimista de la pareja protagonista– a pesar de la crudeza previa de la historia. Cuando Castro le pregunta por qué usar un final feliz en *Ariel* si no parece realista, responde: “Me parece que la vida del protagonista es tan sin sentido que matarle al final era excesivo. Y puestos a poner un final feliz era mejor poner un gran final feliz... De todas formas para mí sigue siendo extraordinariamente pesimista pese al final; el mejor personaje de la película... muere en el film” (Castro, 2005). Esta explicación refleja la dualidad narrativa que maneja Kaurismäki: incluso cuando concede un respiro esperanzador al héroe, lo hace con reserva y agrí dulce, consciente de que el trasfondo sigue siendo

trágico. Además, admite que quizás necesitaba esos finales felices como una “necesidad de escapar de Finlandia” (Castro, 2005) mientras aún vivía allí, pero que una vez dejó el país pudo permitirse un cine sin concesiones. Esto conecta directamente su narrativa cinematográfica con su estado anímico personal, dando a entender que los desenlaces de sus filmes funcionaban casi como válvulas de escape emocionales para él. Nuevamente vemos cómo su vida y su obra se entretajan: la entrevista nos permite entender que detrás de cada decisión narrativa (como conservar o eliminar un final feliz) hay motivaciones íntimas del autor.

Por último, es notable cómo Kaurismäki sitúa su propia filmografía dentro de una narrativa mayor de la historia del cine, mediante referencias que aparecen en sus respuestas. Al contar por qué debutó adaptando *Crimen y castigo* de Dostoiévski, revela que quiso desafiar una sentencia de Hitchcock que había leído en el famoso libro de entrevistas de Truffaut: Hitchcock afirmaba que esa novela era imposible de filmar, a lo que el joven Kaurismäki reaccionó pensando “ya les voy a enseñar yo” (Castro, 2005). Esta anécdota ilustra una pequeña narrativa personal de audacia creativa (un director novel restando a la leyenda de Hitchcock) que dio forma a su primera película. Asimismo, al admitir que *El mentiroso* (1981, film codirigido con su hermano) “fue un plagio total de la nueva ola francesa, pero lo hicimos muy abiertamente” (Castro, 2005), Kaurismäki enmarca sus inicios en otra narrativa histórica: la influencia de la Nouvelle Vague y el deseo de romper con la tradición local. Estas declaraciones permiten entender sus películas dentro de un contexto narrativo más amplio y refuerzan la idea de que Kaurismäki construye su propio mito autoral: el del cineasta que se inspira en Godard o Truffaut para revolucionar el cine finlandés, que adapta a Shakespeare en clave posmoderna (*Hamlet en los negocios*) o que realiza filmes musicales absurdos (como haría luego con *Leningrad Cowboys Go America*), todo con una coherencia interna. En definitiva, la entrevista funciona aquí casi como un metarrelato donde Kaurismäki narra su recorrido artístico y las intenciones detrás de cada obra, brindando a los estudiosos del cine valiosas claves para descifrar las múltiples capas de significado en sus narrativas filmicas.

7. La entrevista como última pieza del puzzle del análisis cinematográfico

El análisis de las entrevistas realizadas a John Huston y Aki Kaurismäki demuestra el valor de este formato como herramienta de interpretación y estudio cinematográfico. En ambos casos, las entrevistas

permiten acceder a una lectura más profunda de su filmografía, funcionando como una guía inconsciente escrita por los propios cineastas sobre su obra. Desde la teoría de autor, las palabras de Huston y Kaurismäki confirman su estatus como creadores con una visión única, revelando hilos conductores temáticos y estilísticos que atraviesan sus películas. Aspectos que podrían generar debate en la crítica quedan esclarecidos cuando son los propios directores quienes los explican.

El análisis del discurso refuerza esta coherencia entre el contenido y la forma de sus declaraciones. En Huston, su voz narrativa refleja la misma mezcla de ironía, sabiduría y honestidad que caracteriza su cine, mientras que en Kaurismäki se percibe su humor mordaz, su franqueza crítica y su desencanto con la sociedad, elementos igualmente presentes en sus películas. Así, la entrevista se convierte en un microcosmos que encapsula las sensibilidades creativas y las posturas ideológicas de cada director.

Además, al relacionar sus respuestas con las narrativas cinematográficas, se observa cómo las entrevistas reflejan en palabras los mismos temas recurrentes en su cine. En Huston, la dialéctica entre éxito y fracaso y la construcción de personajes al margen de la moral establecida encuentran eco en sus comentarios; en Kaurismäki, la lucha del individuo contra un entorno opresivo, la fusión de ternura y crueldad y su constante diálogo con la historia del cine emergen con claridad.

En definitiva, las entrevistas trascienden lo anecdótico y se convierten en documentos críticos de gran valor para el estudio del cine. Funcionan como puentes entre la teoría y la práctica, permitiendo contrastar interpretaciones académicas con las intenciones declaradas de los autores y proporcionando un contexto humano que añade profundidad al análisis cinematográfico. Para estudiantes, críticos e historiadores, este tipo de fuentes primarias resultan imprescindibles, ya que ninguna crítica externa puede sustituir la riqueza de escuchar al propio cineasta articular la poética de su obra. Así, las entrevistas a Huston y Kaurismäki no solo iluminan sus personalidades e ideas, sino que ejemplifican cómo el formato de la entrevista, bien aprovechado, se erige como una herramienta fundamental para la apreciación y el estudio teórico del cine.

De este modo, el profesor Castro empleó el debate y la entrevista como herramientas para acercarnos a los autores, tanto a través de sus textos como mediante las conversaciones en el aula. Al final, Antonio Castro, logró lo que se proponía: que dejáramos las últimas filas, y nos sentáramos al frente dispuestos a dialogar.

8. Referencias bibliográficas

- Balsebre, A. (1994). *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Cátedra.
- Castro, A. (1974). *El cine español en el banquillo*. Fernando Torres.
- Castro, A. (1990). Entrevista a Aki Kaurismäki. *Dirigido por...* (177), 10-11.
- Castro, A. (2005). Entrevista a John Huston. *Dirigido por...* (344), 32-45.
- Frankenberg, L. and Lozano, J.C. (2013). Memories of Films and Cinema-Going in Monterrey, Mexico. In *The International Encyclopedia of Media Studies*, A.N. Valdivia (Ed.). <https://doi.org/10.1002/9781444361506.wbiems178>
- Kawin, B. F. (2013). *Selected film essays and interviews*. Anthem Press.

- Lebtahi, Y., & Zetlaoui, T. (2016). Theoretical Framework of the filmed Interview in Communication Studies. *Essachess : Journal for Communication Studies*, 9(1), 107-113. <https://www.essachess.com/index.php/jcs/article/download/324/376>
- Marie, M. (1997). *La Nueva Ola. El cine francés en los años 50 y 60*. Paidós.
- Sánchez Sánchez, J. (2000). *La entrevista periodística*. Síntesis.
- Truffaut, F., & otros. (2000). *La política de los autores*. Paidós.
- Whitehouse-Hart, Joanne (2010). Subjectivity Experience and Method in Film and Television Viewing: A Psycho-Social Approach. [Tesis doctoral en The Open University]. <https://doi.org/10.21954/ou.ro.0000ed32>