

MARIO CAMUS

Mario Camus ha conseguido en los últimos tiempos un reconocimiento público que no había tenido antes, a pesar de una filmografía que posee mayor interés de lo que la mayoría de la crítica ha destaca-

do. Probablemente, este tardío reconocimiento de su obra se deba al haber realizado una carrera profesional en el estricto sentido de la palabra. Camus ha realizado una serie de películas de encargo que

han empañado la visión de los críticos. Sin embargo, algunos de estos encargos —películas con Raphael, Sara Montiel, Ornella Muti y otras estrellas— le han servido para aprender el oficio y poder alcanzar un dominio de la forma que resplandece ahora con tres películas que han atraído la atención de todo el mundo. Estas tres películas son *Los días del pasado*, *La colmena* y *Los santos inocentes*. Las dos últimas han obtenido el Oso de Oro de Berlín y el premio de interpretación masculina de Cannes. A estas tres obras habría que añadir los éxitos de su versión televisiva de *Fortunata y Jacinta* y *Los desastres de la guerra*. Pero anteriormente, una serie de películas interesantes jalonan su filmografía: *Los farsantes*, *Young Sánchez*, *Con el viento solano*, *La cólera del viento*, *La leyenda del alcalde de Zalamea*, *Los pájaros de Baden-Baden*... Hoy ha conseguido una madurez expresiva, un dominio de la narración y un sentido de la puesta en escena que le sitúan en uno de los puestos fundamentales entre nuestros hombres de cine. *Los santos inocentes*, adaptación de la novela del mismo título de Miguel Delibes, es una de las obras más maduras, completas y redondas del cine español actual. Indagación sobre nuestras raíces sociales, poema sobre la naturaleza y la opresión de los terratenientes sobre los campesinos, es un ejemplo de lo que debe ser una adaptación de una obra literaria, además de un film de una rara coherencia interior...

—¿Qué diferencias encuentras entre nuestra generación y la actual?

—La generación actual, en

mi opinión, no lee tanto como la nuestra, pero está muy interesada por las cosas visuales, saben mucho de películas, tienen una gran cultura hecha en cine-clubs, en la filmoteca, aunque no se apasionan tanto como nosotros sobre hombres, escuelas, tendencias. Fundamentalmente, creo que se interesan por lo que ven. Quizá se deba a la enorme expansión que han sufrido las artes visuales, dirigidas por la televisión. Pero lo que me llama la atención es que se interesan también por el contenido, por lo que significan las películas. No hacen como nosotros, que queríamos olvidar el aspecto filosófico, poético, literario, sociológico... Ellos admiten que eso también tiene sentido y que forma parte del cine, porque la parte gráfica, exclusivamente plástica, la han dejado para la televisión, que les ofrece ese aspecto puramente visual. En el cine, en cambio, buscan otras cosas. Nosotros decíamos: «La sociología, la literatura, la filosofía, tienen otros medios de expresarse, no son cine. El cine es el movimiento, el cine es *movies*». Creo que ellos han vuelto a un sentido más ecléctico del cine. Y, por mi parte, les doy la razón: el cine es cine, es cierto, pero debe envolverlo todo, es un arte total. Desde luego, antes que nada, debe ser cine, pero no hay por qué restarle nada. Y es que ahora la gente está más visualizada, mantiene muchas más relaciones con las imágenes que cuando nosotros empezamos. Ahí están todos esos medios que ofrecen las revistas ilustradas, además de la pequeña pantalla, las fotografías, los dibujos, las tiras cómicas, los *comics*, e incluso la enorme presencia de las artes plásticas en nuestro ámbito cultural. Y el fenómeno más

característico es que, frente a ese grafismo que les rodea en la vida cotidiana, la gente nos pide un cine que esté relacionado estrechamente con la realidad, que refleje la sociología del país, que presente personas verosímiles y reales, pero que además sea buen cine; porque, naturalmente, si no lo es no sirve para nada. Antes creíamos demasiado en el cine puro, y dedicábamos mucho tiempo a definir lo que era cine puro y lo que no lo era.

—*Bueno, los discípulos de Bazin siempre hemos considerado, de acuerdo con sus teorías, que el cine es aquello que se proyecta sobre una pantalla. Y eso crea un específico propio.*

—Yo eso lo descubría en las memorias de Jean Renoir, que empezaba diciendo: «Todo lo que se expone en una pantalla de cine es cine». Sea como sea, en nuestra época, en busca de un cine puro, rechazábamos todo lo que no fuese el mero movimiento; en una palabra, que todo estuviera dicho a través del sonido y de la imagen. Ahora, en el momento en que los géneros pasaron a la cuneta de la televisión, el cine —y ahí están los ejemplos de *La colmena* y de *Los santos inocentes*— debe estar relacionado con la realidad, con una forma de cultura que consiste en el conocimiento del país... Y además de eso, cuenta mucho el verismo, el naturalismo, que el decorado deje de serlo como tal, que la casa sea como tiene que ser, que se rueda en los lugares donde sucede la acción, que todo esté impregnado de la realidad que subyace en el relato...

—*Eso es lo que pasa con Los santos inocentes. Pero*

también hay una transformación de la materia literaria en cine...

—Sí, porque en esencia, ¿qué eran *Los santos inocentes*? Dos retrasados mentales, una familia de pobres, un pájaro negro y un paisaje. Yo me pregunté: ¿qué puedo hacer con esto? Pero, cuando pienso en la siguiente película, me digo: ¿qué hago sin el pájaro, los árboles y la familia? La verdad es que soy consciente de que la carga histórica y social que lleva esta gente encima no es fácil que la encuentre en otra historia, y esa es una de las razones que hace tan difícil plantearse una nueva película. A pesar de que tengo cinco ofertas para rodar otras tantas películas —cosa que no me había ocurrido en mi vida— no me decido, doy vueltas y vueltas a la cabeza y me siento como vacío.

—*Es cierto que tu última película tiene una importante carga dramática y social, pero demuestras que eres capaz de recrear cualquier historia dotándola de una envoltura cinematográfica, y eso es tan importante como lo otro.*

—Eso es evidente. Ya lo decía John Ford, que todo debe ser claro y simple dentro de la complejidad. Por muy importante que sea la historia, por muy compleja que se plantee, lo difícil es convertirla en espectáculo y que tenga una determinada sencillez, por lo menos en su primera apariencia. Pero para ello hay que encontrar un vehículo que se preste a esta forma de entender el cine, y eso es más difícil de lo que parece, y yo soy de los que creen que todo puede ser adaptado al cine. Pienso que *Los santos inocentes* tienen una primera apariencia simple, pero que vas tirando

de la madeja y te salen miles de cosas. Y eso siempre lo agradece el público. Porque desde esa sencillez puede comprender todas las cosas que se van engranando. Mas la sencillez y la claridad de que habla Ford me parecen esenciales, y ello es algo que se aprende con el tiempo, algo que te da el oficio. Con esto quiero decir que soy capaz de hacer un cine que aparente ser muy sencillo, pero que esté lleno de una gran complejidad.

—Desde que leíste la novela hasta que la visualizaste sobre el terreno y la encarnaste en unos actores, ¿qué proceso interior has vivido?

—Inevitablemente hay un proceso que es el de la puesta en escena, que se inventó mucha gente, y entre ellos nosotros. Pero es evidente que el concepto de la puesta en escena ha sufrido una alteración. En ese concepto entran muchos elementos que dependen de otras personas a pesar de que tú las dirijas. Ya no es solamente el hecho de elegir dónde va la cámara, es una suma de cosas que incluyen hasta la redacción del guión, porque es una permanente toma de posiciones. El concepto de puesta en escena hay que revisarlo ampliamente desde aquellos tiempos en que Miguel escribía aquellos largos artículos para *Griffith*. Empieza con la libertad del director para trabajar, con la elección del productor, con la elección de los actores, con la elección del escenario, con la elección de los objetos que destacas en éste, con la elección del movimiento de los actores en el escenario, con la elección del color o el tono de luz, con el ángulo de cámara, que es el gozne sobre

el que gira toda la puesta en escena... Pongamos un ejemplo. Si cuando le matan el pájaro yo tomo a Azarías completamente de frente y le dejo que desahogue toda su pena ahí mismo, la película se me pincharía como un globo. Por eso le tomo siempre de espaldas. Esto lo digo porque estoy de acuerdo con Ford, y trato en todo momento de hacerlo lo más sencillo posible. No quiero, en ese momento, gastar de pronto toda mi munición... Y por eso la escena está en plano medio. Y eso mismo pasa también con los *travellings*. Si deseo impresionar a la gente con un *travelling*, sé que debo hacer pocos en la película y utilizarlo cuando quiero crear un fuerte impacto. Uno elige todos los factores técnicos, el encadenado, el fundido o el fundido en negro, según un criterio personal. En *El Sur*, de Víctor Erice, hay toda una teoría, una estética que está conformada como puesta en escena, pero que no es la que se produce en el momento en que se está rodando. Víctor Erice tiene la película en la cabeza, sabe cada detalle de lo que va a suceder y lo realiza luego en el rodaje. Es una manera admirable de concebir la puesta en escena, que lo acerca más a Hitchcock, que también conocía el mínimo detalle de la imagen antes de filmarla. Y eso presupone una concepción estética distinta, es muy difícil. A mí a veces me maravilla que Víctor sea capaz de hacer determinadas cosas, que la luz alcance cierta densidad unos segundos o que sea capaz de rodar directamente con la cámara los fundidos encadenados. Yo procedo de otra manera, pertenezco, por decirlo así, a los fordianos. Espero en todo momento a que ocurra algo, aprovecho

todo lo que surja improvisadamente, y con ello hago la película. Por otra parte, mi concepción, como la de Víctor, es algo que está basado en un montón de cosas, incluidas las cosas que uno destaca en la narración y también las que suprime.

—La novela de *Delibes* era un original literario muy difícil de plantearlo en términos cinematográficos, precisamente por su carácter profundamente literario. ¿Cómo te planteas la adaptación cinematográfica?

—En mi opinión, cuando estás escribiendo el guión es como si estuvieras haciendo un traje y lo estuvieras hilvanando. Y lo vas colocando para tu mentalidad, llevándolo a tu terreno, junto con los guionistas. Lo vas hilvanando, hilvanando, y lo haces grande, que quepa todo, que no se salga de tus posibilidades. Y a medida que vas rodando vas encajándolo poco a poco, y con el montaje terminas por encajarlo definitivamente. Te haces un esquema de los personajes, de sus conflictos, de sus relaciones con la naturaleza, que en esta película es la clave de todo... Lo que conviene es hacer, al principio, un esquema muy amplio donde uno pueda sentirse lo más a gusto posible y pueda dar uno de sí mismo cuanto más mejor. Y cuando uno va madurando deja más tiempo luego para tomar las decisiones finales. Cuando hice la primera película, quince días antes, tenía los dibujos preparados de los planos por temor a que ese día no tuviera la autoridad suficiente o diera una orden equivocada y se burlara el equipo de mí. Al fin y al cabo, las órdenes de un director involucran a sesenta o setenta personas, y si uno

no dice nada nadie trabaja, o hacen demasiadas cosas y cada cual tira por su lado. A la tercera película dejas la decisión para la mañana del día siguiente. A los doce años de profesión la dejas para el mediodía, para ver si el sol entra como te conviene. Y a los veinte años de profesión la dejas para el segundo anterior a rodar, porque hasta ese momento tienes la cabeza abierta para nuevas ideas.

Como cierras la cabeza la noche anterior te has caído con todo el tipo. Pero el problema, entonces, es que tienes que estar siempre en forma. Y la forma en un director consiste en tener la cabeza abierta en todo momento. No tiene que sorprenderte ningún cambio ni ninguna idea que te aporten los demás. Debes estar siempre abierto y, si de pronto se levanta el viento o llueve, debes ser capaz de aprovecharlo, ¿por qué no? Ahora bien, todo ello sin titubeos, dejando bien presente ante el equipo que sabes lo que quieres. Y lo mismo ocurre con los actores, hay que darles confianza, que se sientan a gusto, que colaboren. Cada uno tiene su manera de dirigir a los actores, pero la mía consiste en eso. Por consiguiente, esa puesta en escena que yo practico está cogida con alfileres y uno la concreta en el último momento y la ajusta definitivamente en el montaje.

—*Hay también cuestiones de estética. Por ejemplo, los encadenados que se acercan en planos sucesivos a los personajes con los que se inician los flashbacks. Esa elección, ¿estaba en el guión o fue pensada después?*

—Naturalmente. Existe el propio gusto, o las ideas que

uno tiene sobre el estilo, incluso ciertas nociones, algunos rechazos, manías. Por ejemplo, yo odio el *zoom*, o no me preocupo porque las cosas sean modernas, no tengo el sentido de la modernidad. Me gusta jugar con figuras retóricas del pasado, volverlas a utilizar de otra manera. Así, para dar un *flashback* lo normal sería hacer un movimiento de aproximación al personaje; pero yo pensé, para ganar tiempo, o para hacerlo distinto, hacer una serie de encadenados sobre el rostro de los personajes que iban a recordar la historia. Hay cosas como los encadenados, los cierres en negro y determinadas cuestiones estéticas que están basadas en las ideas de uno y fundamentalmente en la narración, que tiene también sus propias necesidades.

—*¿Se ha suprimido alguna escena en la fase de montaje?*

—Sí, algunas cosas. Sobre todo, una escena en que un señorito enseñaba las letras a los hijos de los campesinos en una cuadra de ovejas, una nave enorme e inhóspita. Era en ese primer recuerdo, el *flashback* del hijo, donde el tema de la relación entre madre e hijo y la preocupación por la educación estaban muy presentes. Pero la eliminé porque siempre tengo la sensación de que mi películas empiezan demasiado lentas y que el ritmo se hacía demasiado premioso al comienzo. Otro momento suprimido era una broma, cuando Azarías sube con presteza a un árbol y el señorito le pregunta: «¿Pero qué edad tienes tú?». Con el tiempo me ajusto más a lo que quiero. O dicho de otra manera, que cada vez sé mejor lo que quiero hacer y tengo menos dudas. Recuerdo que Ford decía que rodaba las pe-

lículas de tal manera que no había manera de cortar nada y de montarlas de otra forma, porque no quedaba otra alternativa de montaje. Yo trato de seguir ese ejemplo. Esta película no podía ser más larga de lo que es. Y gasto muchos metros, pero casi siempre la primera toma es válida porque no me gusta ensayar y repetir por repetir.

—*¿Cómo has conseguido esa homogeneidad de interpretación con actores tan dispares y que no están acostumbrados a trabajar juntos?*

—Primero, yo creo que los actores españoles son excelentes pero necesitan tener un papel que corresponda a sus cualidades. Lo fundamental es la elección del actor. Pero hay que tener con ellos una relación muy directa, precisan que seas afectivo, porque, en el fondo, el actor siempre es un ser muy frágil, lleno de miedos y de historias. La ventaja que teníamos en *Los santos inocentes* es que allí estábamos concentrados, como un equipo de fútbol. Había el cuidado de unos por otros. Existían una serie de amores y correspondencias que yo creo que se notan en la película. Además, los actores pasaban el día en el campo y eso se nota siempre. Todo cuenta mucho. El actor que se viste como su personaje y pasa frío o calor, y ensaya con la escopeta y se siente integrado en un medio físico, todo eso se traduce en la verosimilitud que luego dan las imágenes. Además, en este país en pocos años se ha llegado a unos límites de profesionalidad y de honestidad admirables. Julipi, el gran maquillador, y a quien va dedicada la película, inició esta tendencia. Si una persona no necesitaba maquillaje te lo decía honradamente

en vez de tratar de dar un tono de falsedad. «Este tipo tiene una cara espléndida y no necesita nada». A veces pedía a una actriz que se maquillase ella misma porque nadie sabe mejor ciertos detalles de su propio rostro. Hace cinco años los actores salían con la camisa manchada por el maquillaje. Ahora existe una mayor profesionalidad y una mayor valentía para esas y otras cosas.

—¿Cómo habéis logrado esa calidad tan especial de la luz? ¿Habéis rodado a determinadas horas del día para lograr esas tonalidades?

—Bueno, en un principio debo decir que yo prefiero trabajar por la mañana porque me encuentro mucho más despierto. Y, además, no me gusta rodar después de comer porque todos estamos somnolientos. A las nueve de la mañana estábamos listos. Entre las diez y las doce, que son horas mágicas de luz, se rinde mucho más que en toda la tarde. Por la mañana todo el mundo está vivo, los actores están despiertos. Por la tarde, después de comer, todo va mucho peor, los actores están cansados, los técnicos tienen modorra... A veces hemos tenido que esperar por cuestiones de luz, sobre todo porque estaba el cielo muy cubierto y lleno de nieblas, y me daba miedo que pareciera un escenario demasiado extraño. Pero una vez que se abrían las nieblas, como el lugar donde rodamos era muy alto, había una luz espléndida. Pasaban las nubes y dejaban esa luz de invierno que es maravillosa. Las nieblas nos hicieron rodar más tarde. Por otra parte, este invierno ha llovido mucho en Extremadura, y el paisaje tiene un aspecto que no es normal en esta tierra, húme-

do, neblinoso, la tierra mojada, etc. Y Delibes ha destacado una cosa y es que los personajes tienen como un fondo que les da una apariencia de fábula. Y esto saca un poco a la película de época. Es como un fresco pintado. Le quita la localización precisa y exacta de Extremadura, que tendría un paisaje más árido, y ello le presta un tono fantástico. El paisaje ayuda a fabular la historia. Lo que contribuye a aportar a esta película un equivalente de lo que en el libro es la lírica. En la novela hay una poemización de todo esto. Y la luz, la lluvia, la humedad, las nieblas, todo contribuye a otorgar a la película ese carácter poético del texto original, sin el cual no sería lo que es.

Hay quien se ha quejado de que he sido ahistórico, que esas cosas ya no ocurren en Extremadura, pero creo que no es cierto. *Los santos inocentes* trata de opresores y oprimidos, de humillados y ofendidos, de dominados y dominadores, y creo que eso se da en cualquier lugar y que, además, se dará siempre. Sólo puede cambiar con una revolución que invierta totalmente las cosas.

—Es curioso que, junto al realismo y a la adecuación a la realidad, las obras de los escritores que has llevado al cine —Aldecoa, Cela, Delibes— también tienen añadido ese sentido de lo fantástico.

—Yo creo que la generación de los 50 es extraordinaria, aunque ha sido muy denostada. Una generación que nace con Cela, sigue con Delibes y con Ana María Matute, con Ignacio Aldecoa y con Sánchez Ferlosio, con Jesús Fernández Santos y Rafael

Azcona... es una generación maltratada por el tiempo en que nació y se dio a conocer. Pero, ¿quién como ellos conoció España de cabo a rabo? ¿Quién tuvo su oído para captar el lenguaje del pueblo y de los tipos particulares que trataron en su propio medio ambiente? Ellos recogieron un castellano de gentes que no estaban contaminadas por ese lenguaje sintético que domina hoy a la ciudad, y que está favorecido por la unificación que crean los actuales medios de comunicación. Toda esa gente merece un gran homenaje de todos nosotros. Vivieron en una mala época, pero se espabilaron y trataron de conocer la realidad, lo que pasaba a su alrededor. Ahí están los libros de viajes, *El viaje a la Alcarria*, *Viaje al Pirineo de Lérida*, o leyendo *Pascual Duarte* se ve que Cela conocía profundamente Extremadura, como Ignacio Aldecoa convivió con los pescadores del Gran Sol, con los que viajó y compartió sus horas de trabajo, como Delibes ha recorrido los paisajes de Castilla y León y ha intimado con sus gentes... Y todo ello con una preocupación social verdadera. Ignacio Aldecoa decía que él se consideraba un escritor social y se preguntaba cuál era la misión del escritor. ¿Qué se contestaba? «No es sólo una, sino muchas, desde el testimonio a la protesta». Yo creo que esto sirve para entender mi película y ahí está la clave de toda esa literatura. Por el contrario, ahora están de moda los esteticistas que rechazan el realismo y la preocupación social, y que sostienen que lo único importante es escribir bien. Bueno, pues esa generación de los 50 escribía divinamente. En el caso de la novela de Delibes, tenemos la poemización de unas vidas y

de unos lugares que él conoce muy bien, y, además, tiene ese oído de su generación para los diálogos reales, veraces, coloristas...

—*En ellos se da una influencia de la literatura española —todos se sienten herederos de Galdós, Baroja, Valle-Inclán— y también de la literatura norteamericana. En tu caso, además, existe una clara influencia del cine americano...*

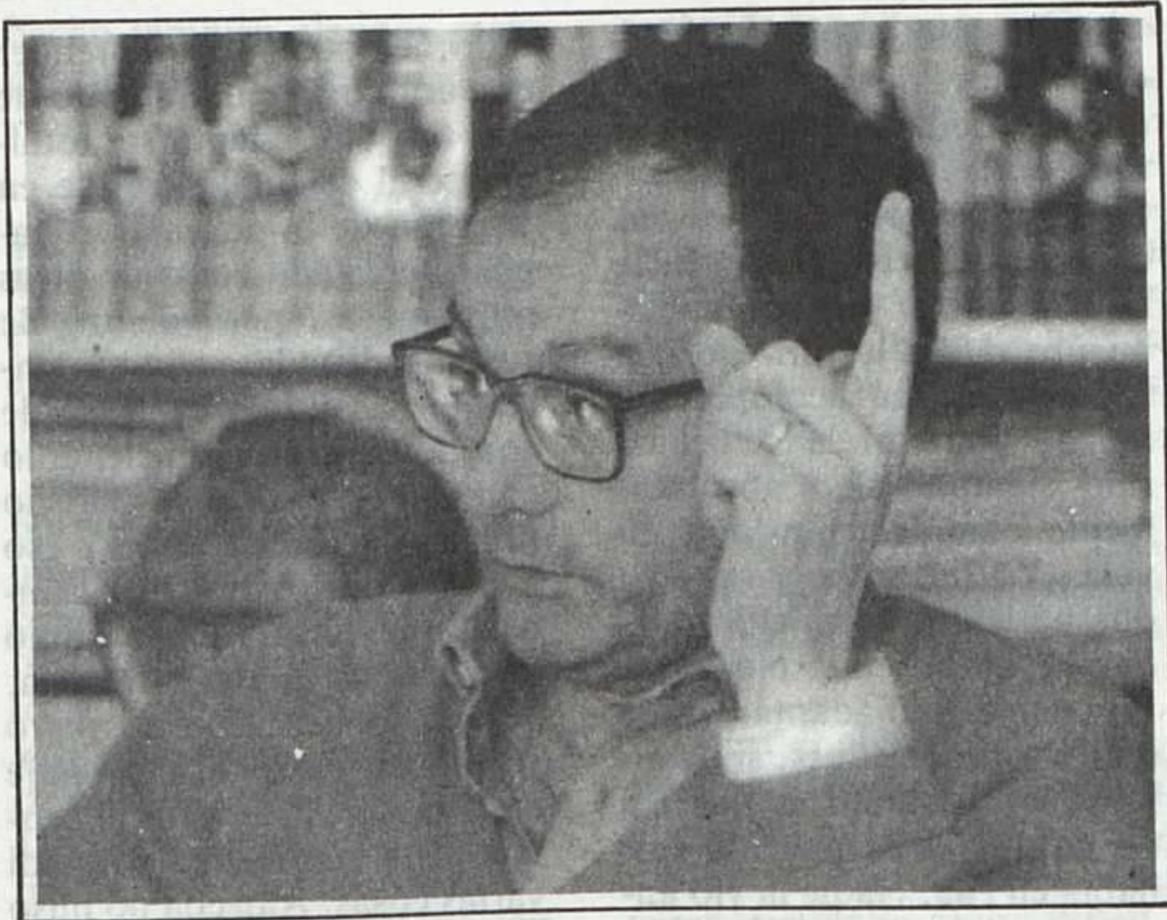
—Es evidente que la generación de los 50, según los casos, se sintió muy influida por Hemingway y Faulkner, aunque de una manera muy sencilla y directa. Yo creo que, sobre todo, en la forma. Se concretan mucho más, no dan tantos rodeos y tratan de hacer una literatura a base de frases cortas, captando las formas de hablar coloquiales de la gente y huyendo de las frases largas y complicadas. Existe esa influencia de los americanos, pero también es verdad que conocían muy bien la literatura española y que una serie de maestros les influyeron. En cuanto al cine, qué os voy a decir. Me gustaría saber, hoy en día, qué director no tiene influencias del cine americano. Creo que las tiene hasta Bergman. Lo que pasa es que hay gentes que quieren llegar a lo mismo que los que nos declaramos directamente herederos del cine norteamericano, pero lo hacen de otra manera, dando más rodeos. Y eso se da mucho en el cine español. Unos quieren que el espectador vaya a ellos, haga un esfuerzo por entenderlos, mientras que otros, como yo, pretendemos llegar al espectador más directamente. Hay los que quieren meter al espectador en la película e interesarle por los problemas de un país, por una

cultura, por un paisaje, por un personaje, pero quizá exigiéndole un esfuerzo. Por mi parte, yo pretendo simplificar las cosas, pero no haciéndolas simples, sino que parto de lo sencillo para conseguir una mayor densidad. Es el caso de Hemingway, que a mí me sigue pareciendo un escritor fantástico, empezó a escribir como contaban las historias los abuelos ante la chimenea: «Erase una vez un viejo que tenía una barca, pescaba todos los días en la corriente del Golfo...». A ese lenguaje y a esa manera sencilla de relatar llegó después de muchas historias y mucho trabajo. Ese es el sueño de todo escritor. Pienso que es el sueño de todo director de cine. Pero cuando se tiene esa historia y la relatas de esa manera te sientes muy bien. No hay nada oscuro, críptico, simbólico —o todo es simbólico—. Yo me encuadro en esa dirección: siempre he odiado los guiños y las historias dirigidas a una determinada élite. En este sentido, es evidente que *La colmena* y *Los santos inocentes* —sobre todo esta última— son películas complicadas, aunque no de entender pues son muy sencillas, sino de llegar a sus últimas consecuencias. Y creo que si tiras de un hilo te sale otro y otro. Y en ese aspecto *Los santos inocentes* es una película más compleja de lo que parece. En ella hay muchas más cosas de las que se ven. Pero todas en un camino lineal. En la forma ocurre lo mismo, he buscado una transparencia formal que no sé si he conseguido, pero la técnica es más complicada de lo que aparenta.

—*Esa afinidad que sientes por la generación de los 50, ¿se debe a que en cierta manera perteneces a ella y que gen-*

te más joven no podría entender las mismas cosas que tú?

—Eso es, todos hemos tenido unas vivencias comunes, pertenecemos a una misma clase social, hemos tenido la misma educación, hemos viajado en los mismo trenes y conocido a las mismas gentes, hasta hemos tomado los mismos filetes empanados y las mismas tortillas en las excursiones. Hay un mundo entero de pequeñas cosas sociológicas que influyen mucho. Y entonces todo adquiere un significado, un aire familiar y reconocible. Estuvimos muy influidos por el realismo y para nosotros todo es realista. Además están las lecturas, las películas y las experiencias vitales que han sido compartidas por todos. Aquella generación y la nuestra tuvo una gran raíz en una visión realista de la vida, que se basaba no tanto en las ideas de contestación a lo que nos rodeaba, que eso es esencial, sino en que existían ciertas modas que a todos nos han influido. Por ejemplo, el cine neorrealista italiano, los libros de Zavattini y Flaiano, las muchas veces que hemos visto *Ladrón de bicicletas*, pero también ciertas películas norteamericanas y el descubrimiento que hicimos todos en un momento dado de la gran literatura norteamericana. Todo ello estaba más próximo a nosotros y a nuestras circunstancias vitales de lo que pueden estar para los jóvenes actuales. Curiosamente las películas americanas que ahora permanecen más vivas son las que eran un poco más complejas en aquella época. *El Buscavidas*, pongo por caso, algunas películas de Nicholas Ray. Hace unas semanas proyectaron en TVE *En un lugar solitario*, que, a mi juicio, no es una



manera un poco papanatas, pero no cabe duda de que en los años 40 hasta bien entrados los 60 son ellos los que están diciendo cómo hay que hacer cine. Ellos y algunos que andan sueltos por Italia, Francia, Japón... Son ellos los que están enseñando el lenguaje del cine.

—¿Tú crees que para ser un buen director hay que tener las cualidades de un buen lector y, en cierta manera, también de actor?

—Hay una cosa que Ignacio Aldecoa dijo una vez en broma y que tenía mucha razón. Yo creo que casi todos enmascaramos una especie de complejo; en realidad, a todos nos hubiera gustado ser actores. Recuerdo que en la entrevista que le hicisteis en *Griffith* se le preguntaba si le hubiera gustado ser director de cine y él contestaba: «No. Lo que a mí me hubiera gustado ser es un buen actor de cine». Yo pienso que los personajes de este mundo se dividen entre gentes que quieren ser actores y lo son, admitiéndolo, y gentes que son actores y se avergüenzan y no quieren serlo o no tienen cualidades para ello. En definitiva, interpretar la vida es el trabajo de un actor. El director se dedica a interpretar una parcela un poco más grande, y todos juntos intentan el absurdo de crear algo de la nada. Quieren ser dioses.

En cuanto a las cualidades de buen lector de un director de cine, yo creo que eso es fundamental. En realidad, lo primero que hace un director es leer un texto, encontrar una versión, interpretarlo y, finalmente, recrearlo en imágenes.

—En *Los Santos Inocentes*, en cuanto entra el muchacho

gran película pero que tiene momentos absolutamente maravillosos.

—Los americanos hacían algo fundamental: que, adaptándose al género, todos los buenos directores intentaban ampliarlo, destruirlo o romperlo... Eso se nota especialmente en el western...

—Además, poseían una visión mercantilista del cine que no era bastarda sino que estaba basada en el interés que tenían por llegar al público. Cuando todos estos grandes han muerto o se han retirado, el cine americano ha quedado reducido a territorio apache, ya no hay nada. Ahora, cuando quieren hacerlo, cuando tratan de imitarles, lo hacen de una manera muy barroca y muy complicada porque están poseídos de una impresionante ansia de trascendencia; pero los grandes clásicos actuaban de otra manera. No aceptaban totalmente los convencionalismos del género, trataban de ir contra ellos, pero sin creerse que estaban haciendo una revolución. Manteniendo el contacto con los gustos del

público atacaban, sin embargo, los prejuicios sociales de la época. Cuando Ford se plantea su episodio de *La Conquista del Oeste* con aquellos dos hermanos que se sientan a hablar, tenemos la sensación clara de que realmente vienen de la guerra, y lo importante es que pueden venir de cualquier guerra, en cualquier tiempo, en cualquier lugar del mundo. Esa idea del cine se ha perdido.

—Se diga lo que se diga, Ford nunca ha hecho un western en el sentido que se entiende el género, siempre lo ha trascendido y lo ha tratado como una crónica...

—Eso está muy claro. Y además de eso, como en una complicada jugada de billar, pretendían servir para otras cosas. Este era el talento de aquella gente: su capacidad de interesar a diversas capas sociales y de decir cosas que podían ser interpretadas según el punto de vista de cada uno. Pasa un poco como con la generación de los 50. Es cierto que el cine americano es aceptado en la actualidad de una

en la estación de Zafra ya se ve que aquello tiene una modulación especial y que va a adquirir su propio ritmo. También desde el principio hay una espléndida utilización de objetivos en cada escena.

—Es una cosa de estilo. Es como el que escribe algo, hasta un artículo que, aunque no lo firme, si le has leído sabes quién es. Eso, tener estilo, es lo que ambicionamos todos. No tener que firmar. Es el caso de Víctor Erice. Juraría que si me presentaran una selección de 25 spots publicitarios yo sabría decir los que ha hecho Víctor. Con toda seguridad los acertaría todos. Y es también el caso de Bardem o de Berlanga, que tienen unas características de estilo muy acusadas. Como se puede decir que una película es de Ferreri sin que aparezca su nombre. Y esto que digo, lo digo para bien y para mal. Por el contrario, en el cine español actual a la mayoría de la gente se les ve buscar desesperadamente un estilo propio.

—Conocemos poca gente a la que le guste leer tanto como a ti. Algunas veces nos has confesado que te gusta más leer que hacer cine.

—Yo siempre he pensado que los cincuenta años es una edad fantástica para trabajar en serio, después de haber tenido una experiencia. Y eso en cualquier terreno. Cervantes escribe *Don Quijote* a los cincuenta y tantos años y te das cuenta que otras cosas anteriores suyas estaban llenas de defectos y que, de pronto, entra en una fase en la que acierta siempre. ¿Pérdida de vitalidad? No, porque después hace *El Persiles* y es una cosa como un juego fantástico, lleno de imaginación, de viveza y de ansia juvenil.

En mi caso, lo que más miedo me da es que el cine mejor que he podido hacer estaba todo él en función de mis lecturas. Pero con los años vas dejando de leer, y me produce mucho miedo este distanciamiento de la lectura porque siempre me ha acompañado mucho. Para mí, la lectura ha sido siempre algo absolutamente complementario a mi vida. Yo he hecho cine porque he leído, o he leído porque he hecho cine. No lo sé. En cuanto a la adaptación de esta obra de Delibes, si de algo estoy contento es que fui capaz de ver la película que había en ella. Nadie la vio antes que yo.

Soy un lector empedernido. Siento gran admiración por la gente que sabe escribir bien, que te cuenta una historia y empiezas a leerla y no la puedes dejar. Y te hace imaginar mil cosas, mundos fantásticos, relaciones insospechadas entre las cosas, situaciones insólitas, imágenes sorprendentes...

—Esa capacidad de la lectura se nota especialmente en tus adaptaciones: *Fortunata y Jacinta*, *La Colmena*, *La Leyenda del Alcalde de Zalamea*, *Los Pájaros de Baden-Baden*...

—Ignacio Aldecoa me enseñó una cosa importante —bueno, nos ha enseñado a todos nosotros muchas cosas, entre otras yo diría que a vivir de una cierta manera— y a través de los libros, nos lo sigue enseñando, y es, más o menos, cómo tratar la realidad española. Cuando yo hice *Young Sánchez* no respeté el texto, bueno, respeté los personajes y cambié algunas cosas, pero cuando Aldecoa vio la película y me dijo que le había gus-

tado, empecé a comprender que era posible un método de ser fiel sin adaptarse totalmente al original. Porque en el guión de la película yo había intercalado cosas de otras obras suyas, pero dentro de sus coordenadas, con su lenguaje, sacando una frase de aquí, otra de allá y haciéndolo coherente. Y a él le pareció una traslación notable. Y eso a pesar de los muchos cambios que haya hecho, como llevar la historia a Barcelona. Y cuando hice *Con el viento solano* introduje el personaje de la mujer, hice venir al protagonista a Madrid y añadí varias cosas. Aldecoa no puso ninguna pega porque reconocía, como Cela y Delibes, que el cine es otro medio narrativo. Muchas veces tienes que dar un giro completo a la historia original para serle fiel. Si te limitas a ilustrarla, a decir simplemente lo que dice, te encuentras muchas veces con que la estás traicionando por exceso de fidelidad.

Estudiando algunas películas americanas basadas en textos literarios siempre me ha sorprendido la tremenda capacidad que ellos tienen para cambiar el texto, forzándole muchas veces, y sin embargo terminan por ser fieles al original. Por ejemplo, en el caso de Galdós —*Fortunata y Jacinta*— en muchas ocasiones tuve que enfrentarme con reducir varias páginas a unas cuantas frases. Eso es muy difícil, saber entresacar las dos o tres frases claves de una conversación que ocupa en la novela cinco páginas.

Es inevitable en mi caso que me pregunten si estoy decidido a pasarme toda la vida llevando libros al cine, y mi respuesta es que no me importaría. Eso que hago yo lo han

hecho también algunos grandes maestros del cine.

—*¿Cómo es ese momento que va desde que lees el libro hasta que ves la película? ¿Tienes momentos de dudas? ¿Hay un largo período de maduración?*

Bueno, hay una cosa importante y es que con un texto impreso, que ha tenido ya una confrontación con el público, te sientes mucho más tranquilo, aunque sea muy complejo y difícil o tenga elementos poco usuales, como en el caso de *Los Santos Inocentes*. Es natural que te sientas pisando terreno más firme que si vas con un texto original tuyo. Lo que ocurre es que nosotros somos una generación de lectores, de lectores y de espectadores de cine, pero más de lectores. Leer en aquel tiempo nos daba en muchos casos una sensación de gozo especial por su carácter clandestino. Libros como *Manhattan Transfer* o *Trópico de Cáncer* los hemos leído forrados para que no viesen lo que leíamos. Por tanto, el leer para nosotros era un fenómeno especial. Y si nosotros inventamos un argumento, si desarrollamos una historia nuestra, resulta que también es literatura.

En España, con el cierre de la Escuela de Cine, se produjo una ruptura muy violenta y ha habido momentos en que no sabemos dónde se han metido los cineastas. Cada uno sale por su lado y me da la impresión que ahora les cuesta más trabajo. Digamos que no hay tanta unión generacional, hacen cortos rarísimos que yo no suelo ver, pero tengo la impresión de que ellos mantienen unas relaciones muy distintas con la literatura, no van al corazón de ella, van al co-

razón de las últimas películas que han visto en el cine. Son, por tanto, modos y costumbres completamente diferentes a las nuestras. Y ello se debe a que ahora no existe esa morbosidad y esa pasión por la lectura que nosotros hemos sentido en los viejos tiempos de penuria.

—*También leíamos e íbamos al cine para evadirnos de una realidad que era muy terrible.*

—Era el cine por la tarde, cuando se podía, y la lectura nocturna, metidos horas y horas con un texto que muchas veces resultaba muy difícil, pero que comprendías que no tenías más remedio que leer puesto que algo te decía, que ahí estaba la clave de todo, puesto que estaba prohibido, puesto que a «ellos» no les gustaba que lo hicieras... Eso es muy claro cuando recordamos nuestras visitas a «Visor», en la calle Preciados, o a la Librería Castillo, que siempre tenía un lugar trasero donde guardaban los libros prohibidos. La mayoría de los libros estaban editados en Buenos Aires. Y siempre pensamos que deberíamos hacerles un homenaje a los editores argentinos puesto que nos alimentaron durante años y años. Luego, las cosas han sido un poco al revés. Pero durante años nuestros editores eran aquellos españoles exiliados como Santiago Rueda, Losada, M.C... ¡Anda que no les tenemos que agradecer cosas! De esta manera hemos hecho muchos descubrimientos por nuestra propia cuenta, arriesgándonos, rebuscando, experimentando. Un día cogías un libro policíaco y lo encontrabas maravilloso: habías descubierto, nada más o nada menos, que a Hammett o

Chandler. En los primeros años 40, cuando Ignacio estudiaba en Salamanca, ya leía literatura policíaca. Murió en el 69 pero conocía maravillosamente a los grandes escritores de la literatura negra. Y saltando a otro tipo de literatura, conocía a Conrad de arriba abajo, cuando nadie lo leía. Y a todos los escritores americanos e ingleses; cosas que ahora parece que son la gran novedad. Quiero decir con esto que parece que ahora eso irrumpe de una manera nueva, como una moda, y no lo es.

—*Muchas veces este aspecto literario de nuestra educación nos ha creado problemas porque en la duración de una película queríamos decir demasiadas cosas, como en nuestros libros favoritos.*

—El cine tiene una subordinación y una esclavitud que no se ha quitado de encima todavía, y es el tiempo. La necesidad de contar una historia en hora y media. Es esta una convención que nadie ha roto. La rompieron, y eso les costó la vida, el pobre Stroheim, y Welles en algunos momentos y también le ha costado la carrera. La duración *standard* de una película sigue siendo una medida convencional. Por eso, las historias que se pueden hacer en cine son determinadas. Y por lo mismo yo pienso que la televisión ofrece la manera de hacer películas evolucionadas en el sentido de que pueden durar seis, ocho, diez horas. Pero no dejan de ser películas. Bergman se ha saltado esto a la torera en *Fanny y Alexander* pero también gracias a la televisión. Son raras las películas que han logrado tener la duración de tres o cuatro horas, que es lo que puede nece-

sitar normalmente la adaptación de una novela.

—*Ahora has adaptado, por encargo, Luces de Bohemia. ¿Qué problemas te ha planteado?*

—A propósito, ¿os sigue gustando tanto Orson Welles? Yo me he sentido poco interesado por las últimas revisiones de su obra. Me gusta mucho esa historia conradiana, *Una Historia Inmortal*, de Isak Denissen. Y también *Campanadas a Medianoche*. Welles es uno de los pocos barrocos que se mantienen en el cine. Y la adaptación que estoy haciendo de la obra de Valle-Inclán no la veo de otra manera sino a la de Welles. Sobre todo, partiendo de *Campanadas a Medianoche*, porque es una historia con una gran sencillez a partir de un gran barroquismo. Cuenta una historia muy simple, la historia de una amistad no correspondida, y un desengaño, y todo ello lo envuelve en unas formas barrocas.

—*También es una profunda reflexión sobre el poder.*

—Bueno, todas las buenas películas son muchas cosas; pero fundamentalmente *Campanadas a Medianoche* es una historia contada de una manera alucinante, partiendo de una historia de amistad y desengaño. Pero lo que me choca es la forma que utiliza. ¿Por qué ese barroquismo y no la sencillez?

—*Antes nos hacías un elogio de la adaptación de las obras de la literatura española al cine, y de que la mayoría de esas adaptaciones habían tenido gran éxito de público, y ello a pesar de la gran desconfianza de las gentes del cine español que siempre han sos-*

tenido que nuestra literatura era poco cinematográfica...

—Yo creo que todo está por hacer. Y además considero que todo es adaptable. Ignacio Aldecoa, al que siempre hay que volver, decía que las influencias eran muy importantes entre unas literaturas y otras. Siempre, decía, hay unas corrientes subterráneas, que unen a unos escritores con otros. Como existe, por ejemplo, entre Tolstoi, Baroja y Hemingway. Cada literatura tiene su tradición y su forma particular de ver las cosas.

Quevedo no es lo mismo que Cervantes, ni éste que el autor de *El Lazarillo de Tormes*, ni éstos en relación con los escritores de los 50. Son gentes diferentes que van buscando cosas diferentes. La literatura que tiene el pueblo español es una literatura realista, y yo creo que ésta es una de las razones por las que al público español le gusta *Los Santos Inocentes*. Y es una literatura que siempre tiene un punto de dependencia sociológica, siempre estamos intentando contar la historia de nuestro país y de nuestra gente a través de unos argumentos que suelen ser bastante simples. Siempre incidimos en las costumbres, incluso bárbaras, y siempre estamos tratando el tema de la dignidad, del orgullo y del honor, y todo ello visto de una manera absolutamente peculiar.

De esta manera la picaresca no es lo mismo que el hedonismo italiano, siempre hay una burla constante, una posición ante la muerte, que es distinta a la de los otros pueblos. Y, querámoslo o no, todos los españoles partimos de la misma visión de las cosas,

aunque las influencias pueden ser múltiples.

Por eso fracasa cualquier intento de hacer un producto cosmopolita, un cine cosmopolita, como a veces se ha intentado, que sirva para todo. Es una equivocación. Ese cine no gustará ni aquí ni allá. Por eso yo pienso que hay que partir de la porción para llegar a la universalidad. Desde luego, hay autores que son universales, pero todos partiendo de su propia tradición. Antes se hablaba mucho de abrir mercados fuera, pero no se tenía en cuenta el propio. Primero, hay que ganar nuestro mercado, y después se pueden buscar los demás. Es inútil que intentemos vender nuestros productos a Alemania si antes no hemos sabido venderlos en nuestro propio país. De esa manera, lo único posible era hacer *pastiches*. Y han pasado muchos años con una política equivocada en el intento de abrirse, sin considerar seriamente que antes había que interesar a nuestro público, y para ello era necesario hacer las cosas de una determinada manera, como hacen los grandes escritores que poseen, además de una visión personal, una visión basada en la tradición del pueblo. La manera de abrirse es tratar temas españoles, como *Plácido*, *Calle Mayor*, *Furtivos*, *El espíritu de la colmena*... Lo que no se dieron cuenta es que nuestro cine ha conseguido siempre grandes éxitos cuando ha tratado temas españoles o cuando ha adaptado las obras de la literatura española. Hasta Ardevín consiguió un gran éxito con una versión dulcificada de *El Lazarillo de Tormes*. O ahí están los éxitos de *La busca* y de *Emilia, parada y fonda*, de Angelino Fons, cuyos

éxitos no ha vuelto a repetir. O *La Tía Tula*, de Picazo. O *Los tarantos*, de Rovira Beleta. O *Tormento*, de Pedro Olea. Y no quiero hablar de los grandes éxitos clásicos del cine español anterior con las versiones de Palacio Valdés, Pérez Lugín, Pedro Antonio de Alarcón... Siempre que se ha adaptado una obra de la literatura española al cine el público la ha aceptado muy bien. Y todavía quedan muchas obras por adaptar. Yo mismo he trabajado con Lope, Calderón, Galdós, Baroja, Aldecoa, Cela y Delibes. Nunca ha parecido tan universal y personal el propio Buñuel como cuando ha tratado temas españoles, como *Viridiana*, *Tristana* y *Nazarín*. Las dos últimas basadas directamente en Galdós, y, la segunda, indirectamente.

—*Hay que tener en cuenta, además, que hoy se puede trabajar mejor. No hay censura que te coarte y puedes emprender sin temor cualquier adaptación...*

—Eso es evidente. El tiempo ha cambiado, desde luego, y no es lo mismo vivir en un tiempo de libertad que en un régimen autoritario. De todas las maneras son tiempos que hemos vivido y a los que no podemos renunciar. Es difícil imaginarnos distintos a como somos si hubiéramos tenido libertad, si hubiéramos podido elegir otra vida... Sea como sea, no podemos renunciar a esos años, y esas experiencias en la clandestinidad (y me refiero tanto a la lectura de los libros como a la política) nos han conformado de una manera determinada. Y quizá todo eso nos da una manera particular de humor, o cierta relajación, o como una especie de antídoto terrible contra la frustración, la deses-

peración, la melancolía o la depresión. Nosotros estamos ya muy curtidos por las vivencias del pasado y no podemos ir hacia el humor, hacia la protesta o hacia el descaro. Y todo ello hace que nos sintamos cómodos ante las cosas. Tampoco hemos hecho grandes explosiones de denuncia, pero se han hecho películas absolutamente interesantes y contrarias al sistema, y se habla dentro de un comedimiento, aunque creo que, a través de la visualización, hemos podido contar cosas que decían mucho sobre nuestra condición. Y eso se halla cada vez más presente en las películas actuales, donde aparecen imágenes y situaciones que antes no podíamos expresar y que ahora están cargadas de esa violencia contenida que nos ha agredido en los años oscuros que nos han conformado.

Quizá sea esta la razón de que nuestro cine pueda ser más interesante que el de los otros países. Las cosas cuando se viven, y uno está deseando expresarse, o estás en situación de trabajar, surgen de pronto, aunque sea inconscientemente. El bagaje de experiencias que hemos vivido, la forma en que nos hemos hecho una cultura, con tantas carencias y trabas, pasándonos los libros prohibidos unos a otros, viendo muchas películas en sesiones secretas, nos ha dado como una sensibilidad especial para captar las cosas, y nos ha hecho muy agradecidos para determinadas cosas como la libertad, la cultura, la solidaridad... Y también tenemos una conciencia: que esa forma de vivir, ese sistema de interdicciones que hemos padecido, esa inseguridad social y política, la hemos compartido con todo un pueblo. Nosotros, es

verdad, la vivíamos de otra manera, como intelectuales o como gentes que trabajaban en el arte, para nosotros era quizá más fundamental, pero todo el pueblo español resentía todo eso, y es algo que nos une inconscientemente con nuestro público. Mantener el puente con él es nuestra primera obligación.

—*Si uno contempla esa fotografía donde se ve a la familia de Paco «el Bajo», uno piensa que ese mundo correspondería más con la visión del Sur de la novelística de Faulkner, que ha tratado ese tipo de familias descompuestas. La tentación hubiera sido hacer Faulkner, pero tú pareces haber ido más por el camino de Hemingway...*

—En el libro de Delibes hay una mezcla de Hemingway y de Poe, quizá de Whitman, y, aunque parecen contradictorios, es que Delibes hace un intento de poematizar, de introducir en esta historia tan absolutamente brutal un fuerte elemento lírico. Incluso, si me apuráis, hasta comportamientos extraños e incluso una cierta épica. En la novela hay un mundo formal que es una especie de poema muy largo, aunque terrible, pero siempre conservando una especie de organización poemática. Hubiera sido una equivocación seguir en este caso el estilo de Faulkner porque él intenta contar un mundo más complejo que el castellano. También el *Big South* es un mundo de dominantes y dominados, pero dentro de la tradición anglosajona. Y esa tradición es más complicada que la nuestra.

—*Dicho de otra manera, esa historia se podría haber contado a la manera de Valle-*

Inclán, pero has optado por una manera barojiana.

—Sí, podría haberse hecho una versión valle-inclanesca, pero la novela tiene un lado muy barojiano, tiene esa parte de sencillez, y de contar muchas cosas pero de no contarlas a fondo, dejando un montón de hallazgos sin explotar totalmente. Esa riqueza que tiene Baroja, que en una página presenta veinte hallazgos y, después, a lo mejor, no sigue ninguno. Y luego encuentra otros veinte. Es el gusto de escribir por escribir.

Berlanga lo decía hace mucho tiempo: en toda película hay un techo casual, una serie de coincidencias, una serie de líneas que van a parar al mismo centro. Y eso se da cuando todo el mundo cree en una película. Uno cree que la puede dominar, pero tiene que controlarla a través del control del detalle, partiendo siempre de lo pequeño. Hay un momento, en las siete semanas de rodaje, en que soy incapaz de tenerla toda en la cabeza, eso es prácticamente imposible. Entonces lo que tienes que hacer es saber lo que no corresponde a esa película y atajarlo inmediatamente. Pero nunca sabes con exactitud las piezas que sí corresponden. Vas acumulando planos, y datos, y cosas, y naturalmente siempre los cuentas en relación con lo pequeño. De esta manera, la película se hace como una bola de nieve que va rodando. Uno interviene lo menos posible. Y, de pronto, la película se va haciendo a sí misma. Es algo mágico, es la película la que quiere ser así, de una determinada forma. Por las noches, a uno se le pasa en la cabeza una y otra vez, pero la película tiene una vida propia.

Y muchas veces piensas que el actor tiene que enfatizar algo y resulta que no lo hace. Y es porque la película no lo pide. Y hasta el día del estreno no se termina por hacer totalmente, porque entra el público, que también participa, y la conforma a su manera y aplaude cuando tú crees que no va a aplaudir, y al revés. La película toma vida propia, y eso ha pasado especialmente en *Los santos inocentes*, que es, en mi opinión, una película redonda, con un montón de resúmenes, de explicaciones, de personajes que más o menos tienen vida fuera de la película, de personajes reconocibles, y una historia que va muy unida entre hombres y naturaleza, y al mismo tiempo es muy fácil y muy horrorosa de ver, y tiene también unos personajes pobres, penosos y reconocibles como para que la gente se enamore de ellos, que es una de las primeras nociones que nos enseñan los americanos, alguien por quien interesarse, y en este caso te interesas y te preocupas por casi todos, cosa que no ocurre con otras películas. Y no te interesas por la belleza, ni por las relaciones amorosas, ni por nada en especial. Te interesas por la cara y por la forma de comportarse de esos personajes. Todo eso ocurre a veces, y a partir de la segunda semana la película se hace sola.

—*La película tiene como cuatro planos fundamentales: las tres clases sociales representadas por los pobres, los burgueses y los terratenientes, y la naturaleza, sin la cual no tendrían sentido las relaciones entre las primeras...*

—Durante la adaptación hice muchos esquemas, y tengo varios cuadernos ahí, llenos de estos esquemas. Pero

siempre hay un esquema que es el evidente. Y es ése que decís vosotros. Está la tierra, la naturaleza y la gente que está apegada a ella, que vive de acuerdo con ella, y que la conocen perfectamente, todos sus resortes, que viven en armonía con el tiempo, las estaciones, los árboles, los animales... Están los burgueses que intentan acercarse al mundo de los señores, que están más distanciados del campo, que viven en la gran casa, representados por el administrador que interpreta Agustín González y su mujer, Agata Lys. Y, luego, está la gente que viene de Madrid y que, más o menos, utilizan la naturaleza para depredarla, y que pertenecen a la aristocracia. Están las tres clases. Otra lectura de la película es que el señorito es un depredador, que incluso busca cómplices en los pobres que conocen bien el campo, y que depreda también al burgués porque le roba la mujer. Pero todo ello está basado en una visión de la naturaleza, que es el gran escenario donde todo adquiere su sentido.

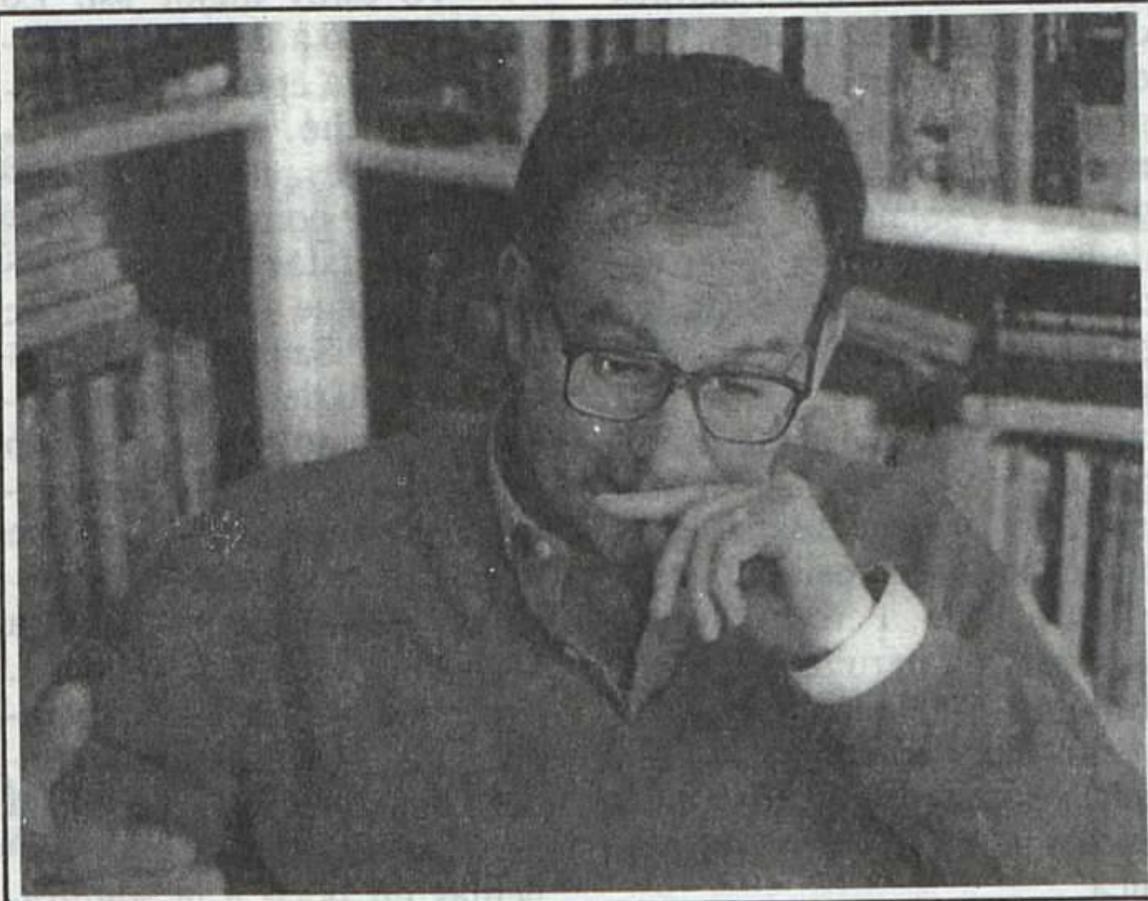
—*A pesar de que el film está visto desde el punto de vista de los pobres, hay un tratamiento ambiguo de los ricos, y se podría decir que los más frágiles, desdichados y ateridos son ellos..*

—Julián Mateos, el productor de la película, dice que los Inocentes son todos, incluidos los señoritos. Borges dice que hay tres cosas que son el resumen del descalabro de este siglo: el hecho de que la gente ve la televisión y que cuando llegan los anuncios nunca piensa que el que ha hecho los anuncios es el propio dueño del producto —síntoma de estupidez absoluta—, el pensar que la gente

que más sale en las revistas es la más lista y, tercero, pensar que el dinero da la felicidad. En *Los Santos Inocentes* lo que hay, que se agradece bastante, es que los más alegres son los pobres, son seres vitales. Cuando el hombre va a correr el cárabo o cuando el otro tío hace una broma de esto o de lo otro, gritan, se expresan, se mueven de una manera más vital que la otra gente, que está más atenazada porque hay un obispo delante y entonces no hablan delante del obispo o porque están sujetos a unas convenciones rígidas. El pobre se manifiesta de una manera mucho más espontánea... Esto es una cosa que está muy clara, porque los que disfrutan de la naturaleza, o del paso de los pájaros, son estos pobres que no tienen más que ese mundo.

—Hablemos del tema de los dominantes y de los dominados, de los amos y de los esclavos...

—Ese era otro tema que me interesaba del libro. Hay que reflexionar sobre el hecho de que unos manden sobre otros. Pero, además, aquí hay algo más, y es la manera tradicional española de tratar a la gente con esa cordialidad estúpida que tienen los dominadores, y de ser caritativos y de perdonarles la vida y de tratarles con cierto compañerismo en determinados momentos, y de darles en alguna ocasión la sensación de que están hermanados y todo eso. Lo que me pregunto yo, y eso quería expresarlo alguna vez, es: ¿qué autoridad cultural o de cualquier tipo tiene esta gente para ejercer ese dominio sobre las gentes? ¿De dónde viene ese poder? No es lo mismo que te llegue un superdotado, un tipo —bueno,



tampoco sería justo—, pero alguien que tiene méritos de algún tipo, desde humanos hasta guerreros... Pero, ¿qué autoridad tiene el personaje del marqués que interpreta Juan Diego para ejercer ese dominio? ¿Por qué razones de herencia? ¿Por qué extraños motivos ese tío es el dueño de la tierra?

—Esta película trata, como en todas tus otras películas, de los perdedores...

—Es la vieja historia. La estética está ahí. ¿A quién le interesa la estética de los triunfadores, la estética del Ejército del Norte en la Guerra Civil americana? La estética está en el Sur, hasta en Quantrill, hasta en los más villanos. La estética está en los perdedores. ¿A quién le interesa la vida del presidente del Banesto? Es más interesante la vida de un boxeador derrotado en el *ring* y que termina su vida de mala manera. El que interesa es el pobre «Kid Chocolate» que está por las calles de La Habana vendiendo pirulís después de haber sido uno de los más maravillo-

sos estilistas del boxeo. Es un hombre que ha llevado la vida hasta sus últimas consecuencias y ha fracasado. ¿Qué interés tiene como estética un caso como el de Julio Iglesias? La persona de un cantante que se deshace cantando por los pueblos, ahí sí hay una película.

—También los personajes de Berlanga son perdedores natos, por ejemplo, el que interpreta Nino Manfredi en *El Verdugo*, que termina por hacer lo que más le repugna en la vida...

—En Berlanga hay algo más importante que todo eso. Yo creo que su cine está por encima de él mismo. Tiene una gran facilidad para extraer la pequeña historia de España que cada uno puede contar. Cuando las gentes de *Plácido* hablan todas al mismo tiempo, y ninguno escucha al otro, está haciendo, en realidad, una paráfrasis del pueblo español. Todo el mundo habla al mismo tiempo. Para hacer eso en cine hay que saber poner el objetivo adecuado y, sobre todo, hay

que saber decir a los actores cómo tienen que decirlo. Y yo eso no lo he visto conseguido por nadie, ni siquiera por Ferreri, que lo ha intentado alguna vez. Solamente es capaz de hacerlo Berlanga. Esas escenas ruidosas de todos los personajes pisándose las frases, hablando a la vez, sin escucharse, es una manera hispánica de producirse y de moverse y de intentarse ayudar cuando en realidad todo es un barullo. Pero es, curiosamente, un barullo que tiene armonía, que está muy bien hecho. Hay una puesta en escena supercomplicada que Berlanga sabe hacer armónica.

—*Porque es un gran técnico que sabe aplicar la técnica a su visión del mundo...*

—Sí, él dice que no, pero yo creo que en la técnica es un fuera de serie. Yo creo que posee una vista absolutamente amplia. Lo trinca todo, y ves una y otra vez sus películas y ni siquiera el personaje que está en último término, al fondo de la escena, se encuentra fuera de situación. Están todos perfectamente integrados en la escena y todos hablan a la vez, pero sin esperar a que los demás terminen. A mí me parece que eso es difícilísimo de rodar. Y él domina ese tipo de situaciones. *El Verdugo* es la culminación de todo eso.

—*Cuando se estrenó Los pájaros de Baden-Baden poca gente supo ver la belleza de la película, pero cuando la pasaron por televisión todo el mundo se quedó pasmado. ¿No te parece que son injustos al redescubrirte cada cierto tiempo?*

—Yo estoy mejor así. Lo que les pasó a Berlanga y Bardem en otra época llegó a pesarles mucho. Como le ocurrió a Welles, el hacer *Ciudadano Kane* como primera película fue fatal para su carrera. Creo que la presión que debe tener Saura debe ser inmensa. Eso de hacer una película y que no funcione como se esperaba y que siempre esperen de ti la gran obra que pegue en el mercado internacional y que deje pasmadas a las gentes en los festivales... Como de mí nadie ha esperado nada, salvo algunos amigos como vosotros, eso me ha permitido el lujo de hacer películas un poco a la sombra. Y, además, siempre parece como si no las hubiera hecho yo. Parece que *La colmena* la ha hecho Dibildos. Y me aconsejan que proteste. Pero yo digo lo de Baroja: «Aunque pudiera protestar, no protestaría». Como no hay presión sobre mí me siento más libre para seguir mi camino. Ahora me llaman de todas partes, me hacen entrevistas, y yo digo las cosas de siempre...

—*Pero ha habido momentos en que hubieras podido realizar ciertos proyectos que han quedado en el cajón por no prestarte la atención que merecías. Acuérdate de El largo adiós, de Carne de cañón, de tantos otros proyectos.*

—La conversación más apasionante que podríamos mantener nosotros tres es hablar de las películas hechas y de las no hechas... que son un montón. Antes de *Los santos inocentes* iba a hacer, incluso estuve en Argentina localizándola, *El camino de los barcos*, una obra que me gustaba mu-

cho, tenía muchas cosas que me interesaban... Yo creo que es una película que habría resuelto... Bueno, no habría resuelto nada... Pero todas las películas ayudan a vivir, para eso se hacen. Al espectador le sirven quizá de otra manera, probablemente para cambiar su mentalidad con respecto a una cosa.

Buñuel decía, y yo siempre lo he pensado, que no hay películas, lo que hay son momentos. Antes hablábamos de *En un lugar solitario*, de Nicholas Ray. La escena en que él se enfrenta con el hombrecito de gafas que es su representante, hay un momento maravilloso que no se ha visto en ninguna película del mundo: «Perdóname, si te he hecho daño», dice Bogart. Y el otro contesta: «No, no, si cambiaras yo no estaría contigo». A mí, por ejemplo, no me gustan todas las películas de Buñuel, me gustan trozos que son absolutamente geniales. Y hay películas tuyas que son más redondas que otras. En cambio, hay obras tuyas que se salvan por unos minutos, o por un plano determinado. Y así pasa con muchas películas y muchos autores, y yo creo que no hay tantas películas redondas sino momentos maravillosos dentro del cine. A mí me gustaría hacer esa antología de momentos... En mi caso, *Los santos inocentes*, como *La colmena*, son más redondas que las otras películas... Y todavía espero seguir trabajando, y, con mi experiencia, es fácil que haga alguna película tan redonda o más que éstas.

Juan COBOS
Miguel RUBIO