

Los inicios de Carlos Saura

Dos conversaciones

Miguel Santesmases



18
cuadernos tecmerin

18

Cuaderno Tecmerin nº 18

Título: *Los inicios de Carlos Saura*. Dos conversaciones

Autor: Miguel Santesmases

Apoyos:

Proyecto I+D+i “Cine y Televisión en España en la era del cambio digital y la globalización (1993-2008): identidades, consumo y formas de producción”. Referencia: PID2019-106459GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033. Agencia Estatal de Investigación. Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.
Máster Universitario en Cine y Televisión, Universidad Carlos III de Madrid.

Coedición:

Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid www.tecmerin.es
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), Sorbonne Université, Faculté des Lettres.
Instituto del Cine, Universidad Carlos III de Madrid.

Director de la colección: Manuel Palacio

Coordinación editorial: Sagrario Beceiro y Ana Mejón

Copyright: Miguel Santesmases y el Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria” (TECMERIN) de la Universidad Carlos III de Madrid.

Año 2021

ISBN: 978-84-16829-64-4

Depósito legal: M-6710-2021

Colección Cuadernos Tecmerin: ISSN: 2387-1016

Disponibile online en: Disponible online en: <http://hdl.handle.net/10016/32037> || www.tecmerin.es || <http://tecmerin.uc3m.es>

Maquetación e impresión: Fiselgraf, S.L.

Foto de portada: Storyboard cedido por Carlos Saura

En consonancia con los principios de Ciencia Abierta, este volumen de la colección Cuadernos Tecmerin se encuentra accesible en línea y ha superado un proceso de revisión por pares.



Reconocimiento - NoComercial - SinObrasDerivada (by-nc-nd)

No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Cuadernos Tecmerin

18

Los inicios de
Carlos Saura

Dos conversaciones

MIGUEL SANTESMASES

Índice

Págs.

<i>Cuadernos Tecmerin, Manuel Palacio</i>	9
Un merecido homenaje, <i>Nancy Berthier</i>	11
Cuestión de miradas. Miguel Santesmases y Carlos Saura, <i>Luis Cemillán</i>	13
Introducción, <i>Miguel Santesmases</i>	15
Primera conversación	19
Segunda conversación	57

CUADERNOS TECMERIN

Manuel Palacio

Los conocedores de la colección Cuadernos Tecmerin descubrirán en este número 18 un volumen diferente, pues su publicación atiende a un doble objetivo. Por un lado, hemos querido sumarnos a los actos del **Coloquio Internacional “Carlos Saura o el arte de heredar”** organizado por el CRIMIC de la Universidad de la Sorbonne Lettres, que celebran la figura del cineasta Carlos Saura. Por otro, deseamos ampliar el campo de los Cuadernos Tecmerin reflexionando sobre “El arte del cine”. La oportunidad de que un cineasta con lazos con la Universidad Carlos III de Madrid como Miguel Santesmases nos cediera dos entrevistas realizadas al gran Carlos Saura era una feliz ocasión. Y no la hemos querido desa-provechar.

Muchas gracias a Carlos Saura y a Miguel Santesmases

Primavera 2021

El Grupo de Investigación “Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN)” fue fundado en 2006 en el seno de la Universidad Carlos III de Madrid. El grupo, integrado por docentes e investigadores del Área de Comunicación Audiovisual, ha buscado a lo largo de estos años profundizar en aspectos poco desarrollados por las metodologías de análisis del audiovisual en España en aspectos tan diversos como los estudios televisivos y filmicos, la economía política, la geopolítica del audiovisual, las representaciones sociales y las tecnologías de la imagen. La colección Cuadernos Tecmerin supone un nuevo paso adelante para el grupo de investigación, que cuenta así con su propio espacio editorial para la publicación de los resultados de las diferentes líneas de investigación desarrolladas en el seno del grupo. Además, esta colección adopta

una formal dual, siendo editada en papel y como libro electrónico disponible en la página web del grupo (www.tecmerin.es). El ímpetu para los primeros volúmenes que van a integrar la colección nace del interés del grupo en el concepto historiográfico de lo que se conoce internacionalmente como *History from Below*. De esta manera, los Cuadernos Tecmerin se conciben como una serie de trabajos en los que toman la palabra aquellos y aquellas cuya voz habitualmente no se escucha cuando se elaboran los relatos históricos hegemónicos, en la certeza que proporcionan nuevas maneras de entender el pasado y la memoria. Creemos con ello mantener (y restituir) la memoria y la identidad audiovisual de nuestro país a través de las fuentes y testimonios orales.

Abril 2013

*Manuel Palacio,
Director de la colección Cuadernos Tecmerin.*

UN MERECIDO HOMENAJE

Nancy Berthier

Con más de cuarenta largometrajes, Carlos Saura, nacido en 1932, ha ido elaborando, año tras año, una obra cinematográfica densa y plural, que abarca diversos géneros, estéticas y universos, sin por ello renunciar a una búsqueda artística coherente, fruto de una personalidad singular. Los filmes de su larga trayectoria se reparten en periodos que corresponden a dinámicas relacionadas con su contexto de realización, pero a la vez se encuentran en su obra ecos subterráneos que permiten agrupar las películas en función de las grandes líneas de su universo de creador, más allá de la cronología.

En mayo y junio del año 2005, el cineasta Miguel Santesmases, sintiendo la necesidad de conocer mejor el cine de Carlos Saura, se entrevistó con él en su casa de Collado Mediano. No es que no se hubieran publicado ya libros y artículos sobre su obra, pero lo que quería era recoger de manera íntima su palabra en torno a sus creaciones, desde el uso de la primera persona. También se habían realizado anteriormente entrevistas, más o menos largas, a menudo en el momento del estreno de películas, a veces retrospectivas, que formaban un conjunto disperso. Pero ninguna ofrece la dimensión que tiene ésta de un encuentro entre dos directores perteneciendo a generaciones distintas, y cuya conversación en el fondo se presenta en forma de un diálogo de creadores. Las preguntas de Miguel Santesmases remiten en efecto a preocupaciones de un cineasta frente a otro cineasta. El encuentro se ubica bajo el signo de la transmisión y de lo que definí hace años como uno de los rasgos de la obra de Carlos Saura, “el arte de heredar”.

Este arte de heredar está muy presente en el recorrido evocado en esta entrevista, que cubre el periodo de formación del director hasta los años setenta, con el título *Los inicios de Carlos Saura*. Paso a paso, el lector descubre lo que se asemeja a una auténtica fragua, asistiendo al despertar y a la consolidación de una obra ahora con-

siderada unánimemente como “clásica”. Azares y encuentros, elecciones y decisiones, configuran un conjunto artístico que, más allá de ese primer periodo, funcionaría como un caldo de cultivo para muchas obras posteriores, en la elección de temas, la dirección de actores, el montaje, etc. En un momento dado, evoca el cineasta lo que supuso para él el encuentro con las películas de Buñuel, que le abrieron los ojos sobre la dirección que debía seguir: “encontré allí lo que andaba yo buscando. [...] Encontré que había un cine que se podía hacer, con la cultura nuestra española, sin rechazar toda la literatura española, la pintura española, todo lo que había detrás”. Este carácter abarcador de una obra bajo el signo de una cultura polifacética es seguramente lo que mejor caracteriza las películas de Carlos Saura, no solamente en los “inicios”, sino hasta hoy en día. Demostrando, si fuera necesario hacerlo, que el séptimo arte, además de haber sido inventado después de las demás, las contiene todas. El cine fue el heredero de la fotografía, de la pintura, de la literatura, de la música, con las cuales comparte usos, imaginarios, técnicas. Consciente de ello, Carlos Saura explota plenamente las potencialidades creadoras del arte cinematográfico.

Esta entrevista inédita por su contenido y original por el encuentro que supone entre dos cineastas, se lee con el inmenso placer de sumirse, desde la retrospectiva, en un universo denso, complejo y mágico, del que emergen ineludibles claves de comprensión. Sin lugar a dudas, la colección Cuadernos Tecmerin rinde con este texto un admirable homenaje a uno de los artistas más talentosos de la cultura española contemporánea.

Nancy Berthier
Catedrática de Sorbonne Université,
Faculté des Lettres
Codirectora Coloquio Internacional
junto con Marianne Bloch-Robin

CUESTIÓN DE MIRADAS. MIGUEL SANTESMASES Y CARLOS SAURA

Luis Cemillán

En la primera escena de *Madrid, above the moon* (2016), el último largometraje hasta la fecha de Miguel Santesmases (Madrid, 1961), el protagonista, cámara fotográfica en mano, dispara hacia el objetivo de la cámara audiovisual, hacia nosotros, hacia el espectador. Con este ejercicio como fotógrafo-cineasta que recorre la cinta, Miguel Santesmases habla, se pregunta, realiza un trabajo de metacine e intertextualidad con el que director, personajes y espectadores se miran y cuestionan mutuamente. Ejercicio que, de alguna manera, podría remitirnos al mayor fotógrafo-cineasta que ha dado el cine español, Carlos Saura. Motivo que nos pareció, en Tecmerin, extraordinariamente interesante para plasmar, con esta publicación, nuestra aportación al Encuentro Internacional *Carlos Saura o el Arte de Heredar*, organizado por el Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), de la Université Sorbonne-Lettres en 2021.

Santasmases, Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Complutense de Madrid, Licenciado en Ciencias Físicas por la Universidad Autónoma de Madrid y Diplomado en Dirección Cinematográfica por la TAI, es un realizador y guionista con cuatro largometrajes en su haber, algunos de los cuales, como *La fuente amarilla* (1999) o la mencionada *Madrid, above the moon*, ensanchan el ámbito del canon del cine español explorando territorios como la transnacionalidad y la interrelación entre prácticas. Y es que, en consonancia con su actividad cinematográfica, a la que se dedica desde 1999, el director ha compaginado su trabajo y preocupaciones filmicas con la fotografía, en especial la digital, que le permite tener casi todo el control creativo sobre sus obras. En sus filmes y trabajos fotográficos, como los exhibidos en la muestra “El problema del horizonte”, orga-

nizada dentro de PHotoESPAÑA 2010, se hacen evidentes ciertos planteamientos que recorren su obra, como la atención a los espacios e imaginarios urbanos, destacando el de Madrid, pero también a sus gentes y posibles historias anónimas.

La relación más interesante entre fotografía y cine se plasma, así, en su última película. *Madrid, above the moon* se puede entender como un sencillo ejercicio de metacine, en el que fotógrafo y espectador se miran entre sí y, alrededor, queda Madrid como fondo. Un protagonista, local de la capital, que redescubre con la mirada entusiasta y a veces un tanto infantil del turista su ciudad y su memoria, al tiempo que se divierte robándole momentos, instantes que caben en el disparo de su cámara, a las turistas que va conociendo. Las alusiones a la fotografía como técnica y las referencias a otras conocidas producciones cinematográficas (en especial a las comedias románticas de Linklater) dan pie, para aquel protagonista y para Santesmases mismo (las fotografías tomadas para PHotoESPAÑA forman parte de la ficción), a conocer a la ciudad y sus gentes, así como a inventarse, ficcionar e ironizar sobre su propia historia, de la que parece huyen constantemente. Todo ello dentro de un proyecto sincero y personal, cuyo guion y proceso creativo se erigieron en torno a la flexibilidad que brinda la producción independiente. No obstante, estas preocupaciones formales se combinan y alternan con historias mundanas y accesibles que nos hablan de la juventud, las relaciones amorosas, los breves encuentros, y la necesidad de establecer vínculos sólidos, temas que aparecen en otras producciones del madrileño como *Días Azules* (2006).

A todo ello cabe añadir la activa participación y el incesante interés que Santesmases ha mostrado por la enseñanza del audiovisual como profesor asociado en la Universidad Carlos III de Madrid. Interés que combina con la búsqueda y desarrollo de nuevos proyectos vinculados a una realidad, la del cine y la fotografía, sumergida en un continuo proceso de cambio digital y transnacionalización.

Luis Cemillán

Grupo de Investigación Tecmerin

INTRODUCCIÓN

Miguel Santesmases

En el año 2005 fui al Festival de Málaga con la intención de conocer en persona a Carlos Saura para proponerle este libro. Su hijo Antonio me lo puso muy fácil cuando se enteró y nos presentó en el hall del hotel donde se alojaban. Quedamos en hablar en Madrid a nuestra vuelta. Y así empezaron, poco después, estas conversaciones, que debían recoger tanto la trayectoria de este director como sus ideas y su modo de trabajar.

Saura es el director vivo más prolífico del cine español. Nacido en Huesca en 1932, con más de 40 películas como director, otros le han superado antes quizás en nuestro país en el número de películas dirigidas, pero pocos han conseguido ser igual de reconocidos internacionalmente, solo Buñuel y Almodóvar. Es, sin duda, un cineasta de otra época, de muchas épocas debería decir; también es un cineasta de hoy, cuando las películas se hacen de modos distintos y cumplen seguramente otras funciones, pero precisamente por eso un testimonio en primera persona me parecía imprescindible, para recuperar la memoria de todos estos años.

Antes de ponerme en contacto con él, había estado estudiando sus películas, revisando la importancia que algunas de ellas habían tenido en el cine español y en mi propia vida. Fue entonces cuando descubrí con sorpresa lo difícil que era encontrar un libro sobre él, y que la mayoría de los que habían sido publicados estaban agotados. Me pareció un síntoma de desinterés por la historia del cine de nuestro país.

Yo buscaba en realidad un libro de entrevistas. Lo que quería era leer lo que él pensaba del cine, no lo que otros decían de su cine sino su propia visión, sobre el cine, sobre su cine y quizás también sobre la vida en general. Me parecía tan interesante lo que él contara como el modo en el que lo contara, y lo que qui-

siera o no contar. Solo encontré uno que se parecía a lo que buscaba, un libro en inglés que era una recopilación de entrevistas cuyas publicadas en diferentes medios, la mayoría españoles. Por eso decidí proponerle escribir uno así.

Carlos fue extraordinariamente amable y cercano desde el primer momento en el que pisé su casa de la sierra madrileña. Él disfruta hablando de los detalles que rodean a sus películas, se nota que los ha contado otras veces y que sabe que ha participado en momentos excepcionales de la historia del cine, como aquel en el que, en pleno Mayo de 1968, Geraldine Chaplin y él mismo trataron de impedir que su película se proyectara en el Festival de Cannes agarrándose a las cortinas que se abrían para descubrir la pantalla. No le gusta tanto, en cambio, hablar de cine, de lo que el cine significa para él, o le cuesta más. Parece algo privado, fruto de un largo proceso intelectual, y de ver mucho cine. Carlos me confesó que veía una película cada día y que, cuando una le gustaba, pasaba varios días pensando en ella sin ver otra.

Nuestras conversaciones fueron interrumpidas por la oportunidad de rodar mi tercera película. Al terminarla, ya no fue fácil recuperar el contacto, él estaba en otros proyectos y, aunque lo intentamos varias veces, este libro parecía haber perdido su inercia. Fue mucho después cuando me di cuenta de que era un texto valioso tal como estaba.

Ha pasado algo de tiempo desde entonces, se han publicado algunos libros más sobre él, tal como debía ocurrir. Unos hablan sobre su vida, otros contienen análisis de sus películas. También ha sido el protagonista de algunos documentales, además de seguir rodando sus películas. Pero lo que este libro refleja sigue teniendo vigencia hoy. Mezclados con otros asuntos, se abordan en él sus primeros años de vida, sus inicios en el cine y sus primeras décadas como cineasta. Utilizando para ello sus propias palabras, nos permite conocer algo mejor a Carlos Saura y su idea del cine.

Me siento un privilegiado por haber podido compartir esas horas con él, también por todas las películas cuyas que he visto. Quiero

darle las gracias por su tiempo y su interés, también a su hijo Antonio por ayudarme en este asunto. También quiero dárselas a Margarita Lobo, que desde la Filmoteca Española me brindó todo su apoyo y me ayudó a visionar todas estas películas, volver a verlas, algunas en una moviola, fue un viaje por la historia de nuestro cine. Igualmente, quiero agradecerle a Manuel Palacio su iniciativa para que ahora, por fin, vea la luz este libro dentro de la colección Cuadernos Tecmerin.

He querido que esas conversaciones se publicaran lo más en bruto posible, con la mínima edición, para que reflejaran su manera de expresarse. Pretendo que aquel que las lea le oiga hablando. Creo que, de su manera de contar su vida y sus películas, puede desprenderse quién es Carlos Saura.

Madrid, 9 de enero de 2021

PRIMERA CONVERSACIÓN

La primera conversación tiene lugar en su casa, en un pueblo a las afueras de Madrid. A media mañana, llego ante una puerta verde; al intentar abrirla cede y me deja pasar. Un perro se me acerca ladrando. Es un perro agradable, un foxterrier negro creo, pero no deja de ladrar mientras cruzo la puerta y me acerco a la casa, subiendo por un camino de tierra. Una mujer se acerca a abrirme mientras, detrás, se oye la voz de Carlos Saura diciendo: “Qué perro más tonto”. El perro se calla en cuanto entro en la casa. Carlos me recibe mientras se disculpa por su perro. Me ofrece varios sitios donde podemos hablar. Elijo el primero que me parece silencioso. Se excusa y se marcha un momento. Cuando vuelve, pongo en marcha la grabadora.

Últimamente han coincidido varios homenajes, en España y fuera, aunque realmente llevas recibiendo homenajes muchos años. Aparte del agradecimiento lógico ¿qué sientes cuando ves esta sucesión de homenajes a tu obra y a tu trabajo?

Depende de qué homenajes. Por ejemplo, ayer, antes de ayer, llegué de Mora de Rubielos, un pueblecito de Teruel, donde me daban un homenaje muy simpático, aragonés, de las casas de Aragón, bueno, esas cosas, ¿no? Y yo que soy muy reactivo a estas cosas, me había comprometido hace un año a esto. Entonces dije, bueno, de acuerdo. Me vinieron a buscar y fui allí. He estado dos días en Mora de Rubielos. Era la reunión de todas las Casas de Aragón, de España, y algunas de Francia. Había una Casa de Aragón de Argentina... y había creo que tres mil personas en aquella placita del pueblo, que es un pueblo de setecientos habitantes, o menos.

Sí, lo conozco. Tengo una casa en Teruel, en un pueblecito cerca de Alcañiz.

Ah, qué bien. Bueno, pues Mora de Rubielos, o Rubielos de Mora, ya sabes. Entonces, la verdad es que hice unas fotos y tal, y

lo pasé muy bien. Lo pase tan bien. Porque aquello fue una cosa realmente disparatada. Todos con sus estandartes, todas las casas de Aragón, y aquello parecía una cosa medieval, ¿no? (*se ríe*). Aragón, que es Aragón, esto es lo de siempre... Yo decía, sí, yo me siento muy aragonés, pero también soy murciano, siempre lo digo... Luego hubo una especie de festejo, interminable. Empezaba a las nueve hasta la madrugada, y al día siguiente continuaba. Yo me fui antes. Todo jotas. Y eran todas iguales, el problema era que no había ninguna variación. Yo estaba allí impresionado, cuando íbamos viendo las primeras jotas, luego ya pasaban a la cuarta cuando digo: bueno ya, es que aquí no hay ninguna variación. Y bueno, pues un poco fatigoso. Te cuento esto porque lo pasé muy bien.

Entonces, no es ya que me hagan un homenaje, eso, pues muy bien, que te den un homenaje en un teatro, todo el mundo aplaudiéndome, pues muy contento, soy muy famoso, todas esas cosas, bien. Pero claro, depende. El otro día, hace una semana, había una reunión de El Cante de las Minas, no sé si lo has leído por ahí, de esto de La Unión (Murcia), que también hace tiempo que me han liado, con esto de que soy murciano. O sea que ese es el problema (*se ríe*). Entonces también me van a homenajear en El Cante de las Minas, de La Unión, este año.

Entonces, pues claro, pues como por un lado me gusta el flamenco, muchísimo, por otro lado soy fotógrafo, entonces también me homenajean ahora y entonces tengo que ir también, por otro lado soy cineasta..., y me gusta la música. Entonces me llaman ahora para cosas que digo que no puedo, no tengo tiempo, reuniones para hablar de la ópera o aquí o en Italia o en Alemania, y me llaman y les tengo que decir que no. Pero quiero decirte que hay algunos homenajes que son muy satisfactorios, yo me los tomo con mucha paciencia y tranquilidad.

Mira, antes, al principio, los premios los tenía todos guardados por ahí (*mientras habla me señala las estanterías de la sala en la que conversamos, todas atiborradas de premios*), ahora ya he decidido que da igual, y están por ahí los Osos de Berlín, y están por ahí

todos los demás, porque ya no me caben, pero bueno, los guardo porque también yo soy una persona agradecida, porque tampoco es eso de decir que no me gustan los premios, la verdad es que siempre me halagan y me gusta. Pero he tratado siempre de mantenerme un poco alejado de esa vanidad inmediata que tiene eso de decir: caramba, qué bueno soy, qué importante soy, ¿verdad? Qué barbaridad ¿no? He tratado siempre de tener los pies en la tierra, y casi siempre que hago una película, empezar de nuevo. Voy a empezar otra cosa, no sé qué voy a hacer, tratar de hacer una cosa distinta, tratar de que una película sea siempre una aventura diferente, otra cosa diferente de lo que he hecho, si es posible.

Una cosa que tú dices a veces es que estás más interesado en lo que va a pasar después que en lo que ya pasado.

Sí, sí, claro. Por ejemplo, hablando de premios, este año he recibido un premio que me ha halagado muchísimo, que es el Premio del Cine Europeo, que es un premio que se concede todos los años a una persona y bueno, se lo han dado a Billy Wilder, a Claude Chabrol, a personas así ¿no? Entonces la verdad es que, que los compañeros de Europa, ya no de España, me hayan concedido ese premio me parece que es la culminación de toda una obra, entonces eso sí me halaga. Me halaga porque es el respeto que veo cuando voy al extranjero. También me han dado un premio hace poco en Praga. Bueno, ya no digo más, (*se ríe*), es que estos últimos tiempos han sido terribles. Bueno, venga, vamos a dejarlo.

Pues sigamos. Mirando un poco hacia delante, ¿en qué estás trabajando ahora? Me gustaría que me contaras un poco, entre película y película, cómo es el trabajo de un director como tú.

El problema es que yo tengo demasiadas cosas que hacer. Entonces estoy demasiado, digamos, ocupado, lo cual no quiere decir que esté todo el día trabajando. A mí la palabra “trabajo” siempre me ha dado un poco de terror, y yo diría que tengo muchas cosas que hacer que me gusta hacerlas, ¿no?, que son pla-

centeras para mí. Hago fotografías, no paro de hacer fotografías, ampliaciones y cosas. Reviso a veces un poco los negativos que tengo, no tengo ni siquiera tiempo de revisarlos del todo bien porque tengo miles, pero quiero ponerlos un poco al día, sobre todo para positivarlos y tener una colección con todo el material antiguo y también, como hago todo el día fotografías, no doy más de sí. No puedo ampliar todo lo que voy haciendo. Amplíe todo a 30 x 40, que es un tamaño ya muy hermoso y claro hago una selección muy rigurosa de las fotos que hago, no puedo hacerlas todas, claro. Entonces en estos momentos tengo miles de fotografías de 30 x 40 que ya no sé qué hacer con ellas, te lo digo para que veas, esa es una de mis facetas.

¿Qué hago? pues escribo. Estoy repasando una novela, la última novela que he escrito, que se llama *Ausencias*, pero que no se ha publicado todavía y la estoy repasando. Pero yo creo que me estoy liando y la estoy estropeando, porque estaba mucho mejor antes, pero tenía ganas de darle una vuelta nueva y entonces aparecen otras nuevas cosas, y está tomando otra dirección diferente y no sé en que acabará eso, pero vamos, yo voy escribiendo (*se ríe*), a ver qué pasa. Luego escribo, naturalmente, un guión, o repaso los guiones que tengo. Si ahora voy a hacer lo de Lorenzo da Ponte, *Io, Don Giovanni*, esta película sobre Lorenzo da Ponte, Mozart y Casanova, que parece que el productor está ahora en Cannes y parece que sí que saldrá, pero la haremos seguramente el año que viene, en invierno, porque es muy costosa de montar y es una película muy costosa. Hay un guión. No es mío, está hecho en colaboración con otra persona y en cuanto me digan que sí tengo que volver a trabajar en ese guión y dar otra vuelta, etc. Estoy trabajando, revisando, alguno de mis guiones, como tengo tiempo... Uno es este sobre Felipe II, que es una película que quiero hacer desde hace tiempo, que los productores no se deciden tampoco a hacerla, en fin, qué te voy a contar. Y de paso, de vez en cuando, a lo mejor, pues escribo algún cuento. Todos son un poco referidos a la fotografía, o sea, hay siempre una fotografía, una cámara fotográfica, algo, o el recuerdo de una foto,

o una foto que se hace, no sé, el *leitmotiv* sería la fotografía. Y, en fin, luego pues escucho música y duermo la siesta, si quieres y me paseo por ahí (*se ríe*).

Cuéntame algo de este libretista de Mozart, que es un personaje desconocido que parece muy interesante

Es conocido de verdad para los que aman mucho la ópera o esta materia, muy dentro del mundo de Mozart. Si no, es desconocido. Te lo cuento rápidamente. Este hombre es un judío converso, cuando tenía doce años o por ahí, lo convirtieron al catolicismo porque su padre se casó con una cristiana, ¿no? Entonces, en Venecia, en un pueblecito de Venecia, lo convirtieron al catolicismo, creo que un poco en contra ya de sus ideas, porque, aunque era un niño, tenía arraigada la idea de que él era judío y no era cristiano, digamos. Y por esas razones extrañas, en esa época ya sabes que los caminos para ser alguien eran el ejército, la Iglesia o la política, y, si tenías dinero, navegante o comerciante. Pues este hombre se hizo sacerdote. Es el Abate da Ponte, pero no, en realidad fue sacerdote. Y un sacerdote poco común porque era un sinvergüenza, un golfo, se dedicó a golfear por Venecia. Era íntimo amigo de Casanova, un desastre, con amantes, con follones con la Inquisición, con persecuciones. Él también era poeta, escribía poesía, pero siempre contra el sistema, contra la Iglesia. Total, que la Inquisición se hartó ya y lo enganchó y casi lo condenó a muerte. Y se piensa que Casanova, que tenía mucha influencia, a pesar de que era un hombre muy dudoso en muchas cosas, parece ser que le salvó la vida. Entonces lo condenaron a 15 años de exilio en Viena, y se marchó a Viena y allí empezó una nueva vida. Se hizo amigo primero de Salieri, que era un compositor de moda, y luego trabajó con Mozart en tres de las mejores óperas que ha escrito Mozart: *Las bodas de Fígaro*, *Così fan tutte*, y sobre todo *Don Giovanni*, Don Juan. Entonces, a mí me interesaba mucho, no tanto el pasado que es interesante porque gravita sobre la obra, evidentemente, que va a escribir, sino cómo se escribe el Don Juan, donde hay muchas cosas personales de él.

Y de Casanova.

Y de Casanova, claro, claro. Son personajes muy similares. Entonces coincide el mito español, que ahora está un poco demodé, fíjate tú, el machista español y tal y cual. Pero eso me gusta, me gusta como idea y cómo, con Mozart, van construyendo esta ópera maravillosa que dicen los expertos, no lo digo yo, que es la ópera más maravillosa que se ha escrito nunca.

Otra cosa que no me has contado, y que sí sé que haces, es que ves una película al día. ¿Qué tipo de cine ves?

Pues mira, veo cosas muy dispersas. A veces, veo cosas que ponen en los canales pluses. A veces doy con una película estupenda, a veces con una malísima, trato de verla, cuando ya me aburro la dejo y me voy hacer otra cosa. Y otras veces veo una de las películas que tengo por ahí, que tengo un montón de películas para ver. Porque, entre otras cosas, tú sabes, primero me mandan las Goyas, esas son todas las películas españolas. Luego me mandan las películas de Hollywood, porque soy miembro de la Academia de Hollywood. Me mandan las películas del Cine Europeo... total que no tengo tiempo de ver nada, o sea que veo muy poco. En el fondo, aunque veo una película cada día, no veo nada. Y luego hay otras que repito, que me gustan, películas antiguas que me gusta ver. Alguna película de Bergman, que me gusta mucho, o de Orson Welles, temas muy concretos, no me gusta ver muchas cosas. Pero si veo una buena película, que me impresiona, que me gusta de verdad, entonces estoy unos cuantos días sin ver nada, para no estar con la confusión esa. Tengo esa fascinación por la imagen, y por la historia esa, qué le voy a hacer, es mi vida.

¿Cuándo disfrutas realmente viendo una película? ¿Cómo definirías el cine que te gusta?

Mira, yo te lo digo. Tengo aquí un proyector (*me lo señala, está justo detrás de él, es un proyector de vídeo*) ¿lo ves? Y tengo aquí la pantalla esta. Y tengo un sonido cojonudo, estupendo. Entonces,

es una de las cosas más placenteras del mundo, porque yo siempre había soñado con poder ver una buena película en un buen cine con un buen sonido sin que hubiera nadie alrededor mío. Esto, claro, lo explico y cuesta mucho trabajo entenderlo, pero yo creo que hay películas, las que a mí me gustan de verdad, quitando las películas de aventuras que me da lo mismo, hay películas de autor, de las que se llaman de autor, o de las que se llamaba de autor antes, porque ahora eso es un poco, no sé, películas más reflexivas, que corresponden a la visión personal de un director, que yo creo que hay que verlas así, un poco como la música de cámara, o sea en *petit comité*, como dicen los franceses. Entonces, cuando ves una película así, es un gran placer, es un placer enorme. Desconecto el teléfono y veo la película y me quedo aquí solo. Si está Lali, está Lali, y si está mi niña, pues está mi niña. Pero con mi niña es más complicado, mi niña quiere ver películas diferentes, que a veces las veo. *La Momia*, yo qué se, todas esas cosas, ya sabes.

Cine americano comercial.

Cine americano. Y lo veo, y a veces me lo paso bien, verdad, y las galaxias y yo que sé, y los anillos, ya sabes, todo esto.

Cambiando un poco de tema, hablemos de tu cine, de tu cine musical. A mí me da la sensación de que este cine musical te permite una mayor libertad que el cine de ficción, con un argumento, con una intriga. Como si ese cine te limitara un poco, en cambio este otro te diera mayor libertad. ¿Cómo te suena esto?

Sí. No es que me limite a mí, es que limita a todo el mundo. Porque ahora leo que Lars von Trier hace unas películas con un decorado mínimo, un poco teatral y tal y cual. Que, en el fondo, es lo que estoy haciendo yo en el cine musical desde hace muchos años, de otra manera. De otra manera, ¿eh?, pero hay una idea, una misma concepción, que es eliminar todo lo superfluo, para contar una historia o para ver un canto y un baile. Con la música es más fácil hacer eso porque los elementos supletorios no hacen más que molestar,

en mi opinión. Eso yo lo he aprendido porque he visto que no hay nada más fastidioso que los elementos realistas, a veces, en historias que se cuentan con baile.

Te pongo un ejemplo. Fíjate que uno de los ejemplos más hermosos, *Bodas de sangre* de Antonio Gades, que es una maravilla y que yo hice una película con eso. Bueno, lo único que me molestaba de *Bodas de sangre*, precisamente, eran esos elementos folclóricos que quedaban todavía, que habían quedado para dar la sensación de que había una relación con lo popular, con el pueblo. O sea, que si había, por ejemplo, una fiesta, pues había unas botellas y unos vasos de cartón horribles, espantosos, y la gente brindaba “por la boda”, “vivan los novios”, ¿sabes lo que te quiero decir? Todo eso, claro, en cine todo eso es más fácil, porque hay una cosa más realista, si haces eso, jugando con eso. Pero eso me molesta muchísimo. O, por ejemplo, en *Duende y misterio del flamenco*, de Edgar Neville, que es una película con algunos artistas estupendos, pero en mi opinión está destruida, destrozada, por esa obsesión de tener siempre un fondo, un fondo, Ronda, Sevilla, yo qué sé, un fondo folclórico digamos, monumental, artístico, como los coros y danzas, de otra época. Que tiene su gracia, ahora visto ¿no? pero cuando se hizo no estaba hecho con esa intención. Ahora tiene su gracia porque parece que eso es un telón que hay ahí. Que a mí eso tampoco me ha molestado, que hubiera un telón cuando vas a una casa de estas donde hay flamenco y de repente pues hay un telón italiano, de esos pintados, y ves ahí la Alhambra de Granada, pues tiene cierta gracia. Pero yo quería lo contrario, eliminar todo lo superfluo, que toda la fuerza estuviera en el baile, y también, eso hay que reconocerlo, buscar una estética distinta en mostrar el flamenco o lo que sea o el baile general.

Yo podría hacer una película, cualquiera, podría hacer una película con los fondos que hago en los bailes, perfectamente, sin nada, se puede hacer. Ya no lo voy a hacer porque lo ha hecho Lars Von Trier, seguramente ya no lo hago, lo había pensado, en algún momento (*se ríe*). He hecho algo parecido cuando en alguna película mía aparecen esos elementos, en *Goya en Burdeos* (1999) o

en *Buñuel y la mesa del rey Salomón* (2001). Más en *Goya en Burdeos*. Pero ya te digo.

Y luego, tengo una atracción muy grande, tú fíjate, cuando estás en mi casa, pensarás, bueno, este tío es todo lo contrario de lo que dice ¿verdad? Pero tengo una atracción muy grande por esa pulcritud, esa limpieza de la cultura japonesa de una época, no la actual, desgraciadamente, la de la cultura “Noh”, un poco, si quieres, de la limpieza de esas casas de paredes de papel que se cierran. Y que es curioso porque no permiten una intimidad, porque lo que hables allí se va a escuchar en todas partes, pero da la sensación de que has creado como un muro, como un muro de un material que no significa nada, que no es nada más que una especie de papel, o lo que sea. Y creo que, influenciado por eso, empecé a pensar que yo podría hacer el flamenco así, con esos elementos, con unos bastidores de plástico, solamente, donde se pudiera iluminar por delante y por detrás, con sombras, si hace falta todo. Todo muy oriental, en el fondo es muy oriental, y que eso que podía darle al baile y al cante, me podía dar a mí una gran libertad, en cuanto a dedicarme solamente a la cámara y que no hubiera ningún elemento que molestara. Si hacía falta una silla, una silla de anea y se acabó, o la percusión, pero elementos funcionales, nada más. Y he estado trabajando sobre eso, y quizá mi última experiencia, que es *Iberia* (2005), llega un poco más lejos, porque he utilizado proyecciones, cosa que empecé a hacer un poco en *Tango* (1998).

Cada película mía, eso sí, lo digo de verdad, está de alguna manera apoyada en alguna otra mía, en alguna otra experiencia mía, y tirando para adelante, llegando poco más lejos, si es que puedo. Entonces, en ese sentido, creo que *Iberia* es un paso muy importante para mí. Porque, además, no lo había hecho antes. Está, un poco como permitía la música de Albéniz, una cierta variación, porque la música de Albéniz pues, no sé, primero es pianística en principio, entonces hemos hecho nosotros versiones para orquesta, otros para piano, otras para guitarra, cada uno ha hecho además su versión distinta. Pero el caso es que no solamente es flamenco. Hemos utilizado flamenco, pero también aparece el zorcico, aparecen las jotas en

Aragón, que además Albéniz casi todas sus músicas están relacionadas con la jota, es curioso, eso es muy interesante, ¿no? Total, que quiero decirte que es una película donde no solamente hacen flamenco, sino que hay baile contemporáneo, hay baile vasco, está la jota, en fin, no sé, y eso está muy bien para mí porque no me había atrevido yo a hacer eso, sacar un poco el musical del flamenco, quitando *Tango*, que es cosa aparte.

Tanto Iberia como El séptimo día (2004) son películas de encargo. De alguna manera, alguien viene a ti a decirte “¿Te gustaría hacer esto?”. Una vez oí a Ricardo Franco decir que todas las películas son de encargo, cosa que me gustó mucho. Parece que en el fondo es verdad, en el sentido de que uno se encarga a sí mismo hacer una película. ¿Cómo sientes tú esto de los “encargos”?

Es que hay encargos y encargos, porque a mí me han ofrecido muchas cosas que digo que no. Unas porque no me interesan nada, otras porque están alejadas de mi mundo, porque no las veo. Te mandan guiones que no entiendes por qué te los mandan, no tienen nada que ver contigo. Y los lees e incluso a veces están mal escritos, cosa que me sorprende. No, lo que pasa es que hay encargos y encargos. El caso de *El séptimo día* es más concreto, porque ahí sí que había un guión, escrito ya, por Ray Loriga. Un guión muy literario, te digo, pero muy bonito, pero muy literario. Cuando Ray le dijo a Andrés Vicente Gómez que solamente yo podía dirigir esa película, a mí me halagó mucho. Lo leí y me gustó mucho y me sorprendió mucho que me gustara, no sé cómo decirte, porque cuando lees un guión ajeno y estás acostumbrado a leer tus guiones pues no te gustan, en general, te cuesta mucho trabajo meterte en otro guión que no sea el tuyo. Pero resulta que ese guión me pareció estupendo. Se lo dije a Ray, me gusta mucho, pero hay que tocarlo, hay que hacerlo más, más a mi estilo, si quieres. Y él dijo, pues nada, tienes libertad completa. Trabajamos un poco juntos y lo que hice fue limpiar un poco las cosas que tiene de esotéricas, que no me gustaban, me parecía que se iba la película por otro terreno. Cosas que había en algún mo-

mento, como unas predicciones, esto va a pasar, es una tragedia, o sea había una cosa un poco shakesperiana, preparándote para lo que va a pasar. Y lo que puse yo es simplemente ponerlo un poco más en la tierra. Pero ya te digo, el guión era el de Ray, y lo respeté, los diálogos son de Ray. Y luego, en el rodaje, he cambiado cosas, porque siempre lo hago. Y yo le dije a Ray, mira, yo no hago una película sino tengo la libertad completa de hacer lo que me parezca, con los diálogos y con las situaciones. Ray, muy simpático siempre, muy cariñoso además, me dijo “haz lo que quieras, tienes libertad completa, haz lo que te dé la gana”, y es lo que hecho.

Una cosa que sí has hecho, desde luego, es envolver a la película con una especie de estructura musical. Yo la siento como una película musical.

Si, también me lo dicen. Yo digo en broma o en serio que todas mis películas son musicales, porque la música juega un papel muy importante, muy esencial. Sí. Bueno. Como te decía antes, esa es de encargo. *Salomé* (2002), pues es de encargo, si quieres, porque me llamo Aída Gómez, oye, quiero hacer algo sobre *Salomé*. Yo la conocía, a Aída. No sé, hay una serie de películas que me han llegado a mí, que son de encargo en el sentido de que me han llamado y me han dicho, oye, quieres hacer tal cosa. *Tango*, mismo. Me llamó un productor: “¿Saura?”, digo “sí” y me dice, “te llamo desde Argentina y soy un productor” “Ah, muy bien” “Mira yo quiero que hagas una película sobre el tango”. Y le dije, “ah, pues me parece una estupenda idea”, porque me gustaba mucho la idea (*se ríe*) y me gustaba mucho el tango. Y nos pusimos de acuerdo enseguida. Pero bueno, la idea, luego el guión lo he escrito yo y todo, o sea que en ese caso concreto solamente era la idea de una película sobre el tango, pero vamos lo demás no.

Entonces coges esas ideas y las embarcas en tu propio proceso.

Hago lo posible. Por ejemplo, Andrés Vicente Gómez, que es muy listo, un día me dice, “hay una obra de teatro muy bonita que se llama *Ay, Carmela*”. Yo soy muy reacio a ir al teatro, no sé por qué, me aburre

mucho muchas veces, y me parece todo como muy artificioso, esto de los actores hablando un poco más alto, y no sé, están actuando (*se ríe*). Y bueno, vale, vamos al teatro. Voy al teatro con Andrés y me gustó mucho la obra. Y entonces dije, bueno, muy bien, de acuerdo, vamos a hacer una película sobre esto. ¿Con quién quieres hacerla? Dije, pues con Rafael Azcona, que hacía mucho tiempo que no trabajaba con él. Además, habíamos tenido algún problema en la última película. Hicimos las paces, unas paces tontas porque éramos amigos, y trabajamos tan bien en aquella película... Pero fijate tú que mi única obsesión era cambiar toda la estructura de la obra entera, porque no la veía. Yo creo que Andrés y Sanchís Sinisterra habían pensado que esa obra de teatro era perfecta para mí porque a mí me gustaba mucho esto de andar de un tiempo para otro, cambiar los tiempos, que es verdad que me gusta, pero en este caso me parecía que eso no era, al contrario, que a mí me parecía que eso estaba perturbando la obra. Pero en fin, en el teatro valía. Y entonces es al revés, lo que hicimos con Rafael fue poner en orden toda la obra, o sea todo lo contrario, añadir personajes y hacer otra estructura distinta, manteniendo los personajes de la obra y un poco la idea de la historia de la obra. Y yo creo que es un trabajo precioso, en ese sentido, *¡Ay, Carmela!* (1990). O sea que fijate, un encargo que te dan, pues le das un poco la vuelta y haces otra cosa, que tiene que ver con el encargo, claro, muchísimo que ver.

Me gustaría ahora saltar un poco en el tiempo, al momento en el que decides hacer cine. Parece ser que es tu hermano el que te sugirió que tú podrías dedicarte al cine.

Sí. Creo que sí, en alguna conversación, sí. Me dijo, “oye, Carlos, hay una escuela de cine por ahí, por qué no vas”, esas cosas de las conversaciones, un poco así. Yo es que empecé a hacer algún documental, antes, tenía la idea de hacer algún documental. Yo era fotógrafo, y ganaba algún dinero, no mucho, y me compré una cámara Paillard de 16 mm, y empecé a hacer experiencias por mi cuenta, antes de ingresar en la escuela de cine. Mi idea era hacer pues documentales, no sé, algo, no sé. Y entonces, recuerdo que una de las

cosas que hice fue irme a la pradera de San Isidro, por esas fechas, tratando de hacer una réplica del cuadro de la pradera de San Isidro que hay en el Prado, de Goya. Y la verdad es que sí, es interesante porque en aquella época la pradera era la pradera, no había casas, no había nada, era una maravilla, eso es una bestialidad que han hecho en Madrid que no hay derecho. Y lo que se veía ahí era el río Manzanares y tal, y en un 80% igual que el cuadro de Goya, en los años 50. Sí, sí, te digo, era muy parecido. Entonces traté de hacer eso con la cámara Paillard, hice un reportaje, de la gente merendando, de la Iglesia, y tal y cual. Y luego, cuando llegué a casa, empecé a tratar de montar eso de alguna manera y me di cuenta de que de que no tenía material suficiente, que no podía ser, y lo dejé, lo abandoné. Pero quiero decirte que mi intención era un poco de dedicarme al documental, entonces fue cuando Antonio... Hice también un documental sobre Antonio, pintando, que sea llamaba *Flamenco* (1955), que era eso que se llama en inglés *action painting*, o sea que Antonio pintaba un cuadro en Cuenca. No sé qué ha sido del documental, lo tenía Antonio, no sé qué ha sido de él. En 16 mm. Ponía una tela, en Cuenca, en el jardín, cogía un bote de pintura y se dedicaba a hacer un cuadro en el tiempo que duraba casi el rodaje, la idea era esa.

¿Es un documental en el que sale La Chunga?

No, eso es otra cosa. Eso lo hice mucho más tarde. Esto es antes de hacer nada, antes de estar en la Escuela, antes de nada. Entonces fue cuando Antonio me dijo, bueno, por qué no entras en la Escuela, ya que el cine te interesa y todo eso. Me interesaba el cine, pero nunca pensaba contar historias. Yo venía de la fotografía, lo más próximo para mí pues era dedicarme al documental, recoger lo que veía y esas cosas, todo ese tema.

¿Y qué tal, qué supuso para ti entrar en esa escuela? ¿Te dio una formación realmente, te dio una visión de lo que es un director de cine?

No, mira, verás. Yo la sensación que tengo, primero, que ingresé con mucha facilidad, lo cual me sorprendió muchísimo porque no

sabía nada de cine. Durante 15 días o un mes, me dediqué a estudiar todos los libros que había de teoría, Renato May, Kulechov, todos esos, para prepararme, porque la verdad es que yo no tenía ni idea, ni idea. Yo iba al cine mucho, porque me gustaba mucho, pero la verdad es que nunca con la idea de hacerlo. Iba muy informado, entonces aprobé con facilidad, ante la sorpresa de los profesores, porque los profesores pensaban que por qué no me dedicaba, por qué no ingresaba yo como fotógrafo de cine, ósea como camarógrafo como dicen ellos. Y yo les dije que no, que la fotografía ya la conocía y no me interesaba, que a mí lo que me interesaba era hacer documentales y quizá el día de mañana contar alguna historia y tal.

Entonces claro, en la escuela yo tenía las mejores notas del mundo porque mi facilidad visual, fotográfica, me permitía avanzar sobre muchas cosas que mis compañeros no tenían, o sea que yo visualizaba, tenía mucha facilidad para eso. Entonces tenía unas notas magníficas. Pero todo era un poco elemental, o sea, que estaba Carlos Serrano de Osma, que era el profesor, un tipo culto, muy simpático, siempre con corbata, muy estirado, con unas gafitas, muy intelectual. Era un loco del cine ruso. Fíjate tú, en esta época, del Franquismo. Entonces, lo que nos enseñaba era sobre todo cómo hacían las películas, porque no teníamos material para verlo casi. Einsestein, Pudovkin, Dovchenko. Yo recuerdo que los exámenes que hacía eran con esa idea porque sabía que le gustaba mucho al profesor, y a mí me divertía mucho. Por ejemplo, hablaban de cómo escenificar una batalla, entonces yo cogía la idea de Kulechov y decía: si 200 caballos van por la derecha con las lanzas, otros 200 caballos van por la izquierda, ahí se encuentran. Y empezaba a indicar los muertos, los heridos, y él estaba encantado, pensaba que lo hacía muy bien y me ponía sobresaliente (*se ríe*). Entonces, como reacción a eso, cuando acabé la escuela, el último curso de la escuela, como reacción a eso, yo había ido a Salamanca, conocía a Eduardo Ducay, a Baena, en fin, gente de izquierdas. Yo no me había comprometido nunca, nunca he

sido del Partido Comunista, pero estaba muy cercano a la gente de izquierdas. Recuerdo que fue Eduardo Ducay el que me dijo “mira, Carlos, por qué no haces de fin de curso una cosa más sensata, más fácil”, porque yo tenía la idea de hacer una especie de policíaco, me gustaba mucho, “¿por qué no haces una cosa más sensata, más cotidiana, que está más cerca de lo que tú sabes hacer?” Y yo dije “bueno, por qué no”. Entonces recuerdo que vine a casa y escribimos juntos en una noche un pequeño guión, entre él y yo, y que fue *La tarde del domingo* (1957), que fue la práctica que yo hice.

La tarde del domingo está basado en una novela de Guillén de Castro.

Verás, sí, es que hay un error. Había un cuentito de...

Es que no he encontrado quién es Guillen de Castro...

Es que no lo vas a encontrar. Era amigo de Ducay, y de Azcona. Yo le he visto en Ibiza. Guillermo Fernández de Castro, me parece que se llamaba, y había escrito un cuento sobre eso, sobre una chica de servir que el domingo se le frustraba. Entonces, basado en eso, escribimos *La tarde del domingo*.

Hay algo como de Carmen Martín Gaité en ese corto, ¿no? Me dio esa sensación cuando lo vi. ¿Os juntabais? ¿La gente que escribía novelas en aquel momento, toda la generación costumbrista española, Ferlosio, Aldecoa, os veíais?

Sí, pero fijate, yo creo que fue más tarde cuando yo me reuní con todos ellos. No, en ese momento no tenía mucha relación yo con ellos. Mas tarde, sí. Pocos años más tarde, yo iba al Café Comercial y allí era amigo de Aldecoa, de Ferlosio... De Jesús Fernández Santos, sí, porque Jesús Fernández Santos fue también a la escuela, cuando estudiamos, y siempre tuve una relación muy buena con él, muy amistosa y nos queríamos mucho. Entonces sí, pero no recuerdo yo que *La tarde del domingo* respondiera a esa idea.

A mí me lo pareció. De todas maneras, a ti te he oído decir una cosa que a mí me interesa mucho y es que no te interesa nada el costumbrismo español. Sin embargo, a mí me parece que, ahí, en aquel momento, era un poco lo que respirabais todos ¿no?

Pues ya te digo. Esa película yo la hice un poquitín forzado por los compañeros, por Ducay, me parecía muy bien porque tenía un tono documental. Lo que me interesa cada vez menos es el costumbrismo este, no sé, un poco rastrero español, me molesta un poco. Creo que además es un callejón sin salida, en mi opinión. Lo que iba a hacer yo en vez de eso era una cosa más imaginativa, lo digo para que veas un poco por donde iba yo. Siempre he andado entre ese realismo concreto, inmediato, si quieres, y otro realismo mucho más imaginativo, más creativo, en mi opinión. Pero la verdad es que es lo mismo, puede ser lo mismo y a veces no lo es. A veces una película muy realista parece como una especie de película soñada. O sea, a mí me lo parece, es una cosa muy personal. A mí, por ejemplo, el final de *El séptimo día* me parece que puede ser un sueño terrible ¿no? Es brutal, de un realismo inmediato, pero podría ser una pesadilla espantosa, no sé, lo digo yo, pero no lo sé. Un poco como Goya, como “Los desastres de la guerra” y ese tipo de cosas. Pero es verdad que *La tarde del domingo* es una película costumbrista, absolutamente, ¿no? Luego ya no he vuelto a hacerlo, ni siquiera *Los golfos* (1960), que es otra cosa, que se parece un poco, o *Deprisa, deprisa* (1981), que vuelve a ser realismo, pero yo creo que tienen otro tono. No sé, igual no, quizás no es ya el costumbrismo puro y duro, digamos.

Había leído en alguna parte que eras amigo de Eduardo Ducay y me daba la sensación de que Los golfos estaba influida por esa idea suya de que debías hacer un cine más cercano a la realidad española.

Los golfos ya no. *Los golfos* nace de conversaciones que teníamos con Mario Camus, y con Daniel Sueiro, que era escritor, una persona encantadora Daniel, una maravilla, que era amigo nuestro. Y no sé quién fue que alguien, pues a lo mejor Aldecoa,

es que tampoco sé quién, dijo, mira, hay un tipo muy interesante, que escribe cosas sobre Madrid, o igual fue el propio Mario Camus, que escribía, entonces era un escritor, escribía muy bien. Tengo un recuerdo de Mario Camus siempre, como había ganado un concurso de cuentos en Santander, con una facilidad asombrosa. Luego me sorprendió mucho que se dedicara al cine, de verdad, hombre, no tanto, pero podría haber sido un escritor de primera categoría, tenía una facilidad portentosa para escribir, escribía unos diálogos muy sensatos, muy bonitos y, no sé, una visión literaria de la vida y de las cosas.

Bueno, el caso es que Daniel había publicado unos artículos de Madrid, hablando de este Madrid duro. Recuerdo siempre que había una descripción que nos había sorprendido mucho, que era preciosa, decía que en la lejanía Madrid parecía como un acorazado. Ahora da un poco de risa pero nos deslumbró mucho entonces. Nos pareció una descripción magnífica, Madrid como un acorazado. El caso es que nos reunimos y yo quería hacer un largometraje, y pensamos: ¿Qué se puede hacer? ¿Qué se puede hacer en este país, ¿no? Con una cámara en la mano, con una cámara ligera, con pocos medios, ¿verdad?, con pocos actores, en la calle, porque otra cosa era carísimo, entonces pensamos en esto, que *Los golfos* era la solución, que luego escribimos con Mario Camus.

Ya veo que me he equivocado pero es una película que de alguna manera es muy internacional. Retrata la España pobre del extrarradio, tiene toreros, tiene flamenco. Hay algo ahí como que estaba destinada a interesar fuera.

No, no. No fue hecho con esa idea, qué va, porque, entre otras cosas, a mí me interesaba el flamenco mucho, ya entonces, pero eso a mí, no a Mario Camus ni a ninguno de estos les gustaba nada el flamenco. Y los toros, no es que me gustaran, es que entonces ya, en el Partido Comunista que estaba reunido en UNINCI, aparte de Bardem, que era un poco el que dirigía el cotarro, y Ricardo Muñoz Suay, estaba Domingo Dominguín, el hermano de Luis Miguel, el torero.

Domingo era una de las personas más encantadoras que yo he conocido, tuve una relación con él muy amistosa y muy profunda y él me llevaba a mí. A mí los toros nunca me han gustado demasiado, pero he ido con él recorriendo parte de España, en las corridas, para ver cómo hacían los negocios, como se movían, que tipo de mafia estaba por debajo de todo eso. A mí me sorprendía, por ejemplo, que llegaba Domingo a Cuenca, o a otra plaza, yo iba con él y él hablaba con el apoderado de la plaza, o quien fuera que hubiera hecho el arreglo económico. Y le decía, “oye, tú, ¿te acuerdas de que me debes 20.000 mil?” “Sí hombre, sí” “Bueno, pues como me tienes que dar ahora 40, pues dame 20”, y entonces, “bueno pues te voy a dar 30 pero te doy 10”, y bueno se daban la mano y no pasaba nada. Y así hacían los negocios. Y a mí me parecía una cosa genial. Esa especie de confianza que tenían todos, donde no se engañaban, porque si se engañaban los mataban, ese es otro problema, a lo mejor, no se sabía nunca lo que podía pasar. Y quizás por eso. Dominguín nos facilitó la plaza de Carabanchel para hacer el final de la película.

Y ellos querían, yo lo entendía muy bien, ellos querían de alguna forma atraerme para que yo perteneciera al Partido Comunista, donde estaban todos mis amigos. Y yo nunca he querido pertenecer al partido, a ningún partido, ¿no? Quizá porque yo tengo un temperamento más anarquista que otra cosa, anarquista interior, si quieres, no exterior, o sea no comprometerme con nadie, hacer lo que más me gusta a mí, y ser un compañero de viaje, que en esa época compañero de viaje era lo peor. Y yo era de lo peor (*se ríe*).

Antes de seguir con Los golfos, me gustaría tocar el tema este de los documentales, porque efectivamente, aparte de que Los golfos tiene un aire documental, hiciste otros documentales antes. Por ejemplo, estoy hablando de Cuenca.

Hice *Cuenca*, sobre todo. Primero *La Chunga* (1957).

Uno que se llama Pequeño río Manzanares.

Ah, es verdad *Pequeño río Manzanares* (1957).

No lo he conseguido ver, pero sí he visto Cuenca (1958). Es una pequeña joya. Creo que fue un proceso muy largo, fuiste muchísimo tiempo ahí...

Cuenca tiene su historia. Si quieres te la cuento, pero es un poco latosa.

Sí, por favor.

Cuenca verás. Me llamó el ayuntamiento de Cuenca y me dijo, “oye, queremos que nos hagas tú un documental, sabemos que estás en la Escuela de Cine”. Entonces ya era profesor yo, me parece, de la Escuela de Cine, en el 57. Y bueno, yo encantado. “Bueno y ¿cuánto dinero necesitas para un documental de 15 minutos, máximo media hora?”, era lo que se hacía en esa época. Presenté un presupuesto y me dieron el dinero. Entonces yo fui a los Estudios Moro, porque yo no tenía casa productora ni tenía ganas de hacer una para esa película, ni sabía cómo hacerlo. Me fui a los Estudios Moro, porque trabajaba allí Eduardo Ducay, una vez más. Y estaban allí los hermanos Moro, que eran muy simpáticos, Santiago y su hermano, encantadores. Y les dije, “mira tengo esto, quiero hacer un documental”. Y me dijeron, “estamos de acuerdo, te vamos a ayudar en todo, te va a salir todo gratis, pero con una condición: vamos a solicitar no sé cuantos metros de película, ocho rollos o algo así, y nos vamos a quedar la mitad”, porque entonces era difícilísimo obtener el material. “Y a cambio de eso te vamos a dar todas las facilidades del mundo, todo lo que tú quieras, vamos a producirlo aquí y todo”. A mí me pareció bien, porque pensaba que no iba a utilizar todo el material. Me quedé como con una hora de material.

Entonces ha sido una de esas cosas milagrosas. Yo durante un año estuve rodando por ahí, primero solo y luego con un chico, que me ayudó a última hora, un chico de estos que mandaron muy jovencitos a Rusia. Me lo mandaron desde Asturias y vino con una cámara Arriflex, es curioso, el partido comunista le regaló la cámara que tenía, y vino con una camarita. Yo entonces ya tenía una cámara Arriflex, que había comprado a través de contrabando, creo que me

gasté todo el dinero en comprarme la cámara Arriflex, para tener la independencia de ir rodando cuando me diera la gana. Entonces yo cogía el coche y me marchaba a Cuenca de vez en cuando. Y filmaba, lo que me apetecía. Iba a un sitio, y a otro sitio, sin un plan demasiado claro. Y así hice el documental. Pero el milagro es que conseguí hacer un documental de cuarenta y tantos minutos con como sesenta minutos de material virgen. O sea que de verdad es que rodaba cada plano....

Una de las cosas que más me gustó en Cuenca, aparte de que parece que retrata una España como del siglo XIX en algunas cosas...

Sí, es que España en los años 50, y la exposición de fotografía que yo hice, en Barcelona primero y luego en Madrid, es que la España de los años 50 era una España un poco medieval. Todavía hay algo de eso pero muy poquito ya, todavía hay algo, en los pueblos y por ahí. Más de lo que pensaba yo.

Te decía que una de las cosas que más me sorprendió, era eso de que usaras las Coplas por la muerte de su padre de Jorge Manrique, que le da una emoción, porque sale un castillo...

El castillo de García Muñoz, donde murió él. Sí, sí, eso fue un poco casual, como todo, ¿no? Leí eso en una guía de estas de Cuenca, y fui allí, a García Muñoz, y era el día de los muertos, y eso es una cosa que no estaba prevista. Llegué allí, vi aquello y me quedé muy impresionado por aquellas mujeres que vi, había una que tenía la cara quemada, todo una cosa como muy pobre, muy extraña. Entonces me pareció que eran muy adecuadas las coplas de Jorge Manrique aplicadas precisamente ahí, en ese cementerio tan pequeño y tan pobre.

Quería aprovechar esto para que me contaras algo sobre tu padre, porque me sorprende que en esa época una persona tuviera de repente un hijo que era pintor y otro cineasta. Es un momento en el que parece que todos los padres están muy preocupados por el fu-

turo, en plenos años 50, mi padre, por ejemplo, estudió para ingeniero. Me parecía que era eso lo que los padres querían que estudiaran sus hijos. ¿Cómo se tomaba tu padre el hecho de que vosotros tomarais ese camino?

Es que mi familia era una familia... Yo a veces lo pienso, cuando veo la educación que tienen mis hijos y lo que les obligan a estudiar ahora y la cantidad de cosas que les meten en la cabeza. Yo recuerdo que, pues no sé, nunca me he sentido presionado por mis padres para estudiar prácticamente para nada, yo creo que nos han dejado muy libres, por lo menos a nosotros, a los chicos, dice mi hermana que no, que a las chicas al contrario, que las tenían mucho más sujetadas, puede ser.

Yo nunca he sentido esa cosa de estudiar esto, ahora tienes que estudiar tal cosa, me han dejado que decidiera yo, un poquito. Es más, yo empecé a estudiar primero comerciales, Comercio, se llamaba, porque mi padre pensaba, claro, eso es lógico, que mi carrera, que mi porvenir, estaría en Hacienda, estaría por ahí, porque padre era un empleado alto de Hacienda, bueno, un empleado, y pensaba eso. Entonces yo hice Comercio, unos años, con mi hermano Antonio. Y a los 13 años, yo le dije a mi padre, “mira, papá, a mí esto del comercio no me interesa nada, no me interesa nada esto de Hacienda” “¿Qué quieres hacer?”, me preguntó. “No lo sé, pero lo que quiero es hacer el bachillerato”. Y me cambié al bachillerato, porque lo decidí yo, e hice el bachillerato. Pero ya entonces me empezaron a gustar las máquinas de fotografía y la fotografía. Yo veía que por ahí había una cosa que me gustaba mucho. No sé qué estudiaba, pero hacía ampliaciones, en mi casa, tenía una ampliadora que me había hecho de mala manera con cámaras antiguas, todo muy básico, muy elemental. O sea que he sido siempre un hombre muy autodidacta, realmente he aprendido todo poquito a poquito. Y mi madre siempre me ayudaba en eso. Ha sido mi madre, más que mi padre, mi padre pasaba un poco de todo, vigilaba las cosas, cuando había algo grave intervenía, si quieres, pero la que en verdad me daba el dinero para comprar los papeles y las cosas era mi madre, o sea que quizás ha sido ella un poco más la que ha fomentado esa afición.

Y la que te contagi6 toda tu afici6n por la m6sica...

Sí, claro, porque ella tocaba el piano todos los días. Pero ya te digo, mi padre de joven había sido poeta y escritor. Debía ser un poeta muy cursi, porque las cosas que yo leí eran tremendas, cuando era muy joven. Pero claro, luego resulta que estaba muy interesado por estas cosas de las haciendas, no sé por qué, realmente es que le apasionaba, o sea no era un trabajo, él se pasaba hasta la madrugada con libros de jurisprudencia, de leyes. Me parece que ha publicado algo así como más de 40 libros, mi padre, de estos de Hacienda. Y a veces me encuentro a una persona por ahí que me para y me dice, tú eres Saura, tú eres el hijo de Antonio Saura. Hombre, don Antonio Saura, que era profesor mío. Y yo no tengo ni idea de esa parte de ese mundo de mi padre. Yo creo que mi padre estaba un poco frustrado, en el sentido de que ninguno de sus hijos se interesaba en absoluto por los temas de Hacienda que a él tanto le interesaban. Entonces nos dejaba a todos bastante tranquilos. Era un padre muy afectuoso, muy cariñoso, muy murciano, muy físico, muy agradable, muy encantador y que, no sé, no he tenido nunca problemas con él. Pero era mi madre, realmente, sobre todo conmigo. Con mi hermano también, pero mi hermano porque se puso enfermo, tuvo una tuberculosis ósea, terrible, dicen que a consecuencia de la guerra, puede ser, de la falta de alimentación, lo que sea, estuvo a punto de morir, pero estuvo como tres años en la cama, y mi madre se dedicó realmente a cuidarlo. De alguna manera, en mi casa había una dicotomía. Mi hermano vivía en una habitación, en la calle Princesa, verdad, con las ventanas abiertas, los demás vivíamos en otra parte de la casa y nos comunicábamos de vez en cuando. Y mi madre realmente estaba muy volcada. Pero ya te digo, yo creo que ha sido mi madre la que estaba encantada de que yo me dedicara a la fotografía, le gustaba mucho, todo aquello, y que hiciera lo que me diera la gana.

¿Y el flamenco le gustaba? Porque en tus películas enseguida aparece el flamenco, desde tus primeros cortos.

No. El flamenco me gustaba a mí. En mi casa no le gustaba a nadie de verdad, me gustaba a mí. No sé, me empezó a gustar. Tam-

bién es verdad que, en un momento determinado, hay una persona, una mujer, que se llamaba Lolita Pedroso, tenía una especie de título, no sé, y que estaba haciendo o quería hacer un libro sobre el flamenco, y vio fotos mías y me llamó. Y me dijo, oye, ayúdame, quiero que hagas algunas fotos de flamenco para mí, y tal y cual. Y yo empecé a estar un poco más relacionado con el flamenco. Luego fue ella, eso es verdad, y le estaré agradecido siempre, fue ella la que intervino para que me nombraran fotógrafo oficial del festival de Granada, de música y danza, durante varios años, fue ella la que hizo de alguna manera esa gestión. Todo me vino un poco de chamba, yo no, te lo digo de verdad, yo nunca hice un esfuerzo muy grande por ser fotógrafo profesional. Pensaba que si lo era lo era y ya está, pero sin molestarme mucho en buscar trabajo, en moverme, la verdad es que no. Y me llegó aquello y para mí fue estupendo, porque me permitió el abrir un campo enorme, no solamente el flamenco sino de la música general, y de conocer a los músicos y estar en los ensayos. Me gustaban mucho los ensayos, lo pasaba muy bien. Era amigo de Ataulfo Argenta, y veía tocar, pues no sé, a Yehudi Menuhin... Yo era un fotógrafo, pero era un chico fotógrafo que sabía de música, o sea que estaba enterado, no era un inculto, entonces me admitían, de alguna manera me respetaban, me querían, me dejaban hacer fotos, y me movía por ahí como pez en el agua y yo lo pasaba muy bien.

Volviendo ya a Los golfos. Esa película, ¿la preparaste mucho? Quiero decir, ¿hiciste un story board o algo así? ¿cómo te enfrentaste a esa película?

No, no. No la preparamos casi nada, muy poco. No, porque sabíamos que iba a ser una película muy de reportaje, muy de hacer sobre la marcha. Teníamos un guión, evidentemente. Es más, Mario Camus, que venía conmigo en el rodaje, cuando ya se decidió hacer el rodaje, Mario Camus escribía algunos diálogos improvisados, porque teníamos que cambiarlos y yo no me sentía muy capaz de escribir los textos. Él estaba a mi lado y escribía sobre la marcha los

diálogos. O sea que no, en ese sentido fue una película absolutamente libre. Estaba concebida como documental, y yo el documental lo veía con la libertad absoluta de poder hacer lo que me diera la gana, tratar de rodar un poco por orden las cosas, verdad, y tener esa facilidad para no tener demasiados compromisos. Y se hizo así la película.

¿Rodabais en medio de la calle, sin permiso? ¿Os poníais ahí en el mercado, de repente?

Pues no sé quién tenía los permisos. Supongo que sí, que alguien se habría preocupado de los permisos. Yo no me he preocupado nunca de eso. En esa época no era tan complicado, era más fácil, quizás, creo yo, no es como ahora. Yo creo que era todo relativamente fácil, vamos, no sé.

Parecen imágenes robadas, como si estuvierais allí medio escondidos.

No, no lo creo. Alguna vez, quizás, pero en general no. Hombre, no sé, cuando este chico se mete debajo de la alcantarilla aquella, pues no sé, yo creo que no teníamos siquiera permiso para rodar en aquella alcantarilla ni nada de eso. Tengo la sensación de que eso se hizo de prisa y corriendo (*se ríe*).

Yo veo en esa película toda una serie de referencias al cine de la época, al que se está haciendo en ese momento en el mundo. Hablo de Los olvidados (Luis Buñuel, 1950), de Los inútiles (Il vitelloni, Federico Fellini, 1953), de Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1948). Seguramente son películas que tú no habías visto entonces.

Ladrón de bicicletas no sé de cuándo es. La vi, desde luego, pero no sé cuándo. Pero *Los olvidados* no, desgraciadamente, la vi mucho más tarde. Y mucha gente me dijo que se parecía algo a *Los olvidados*. No la vi, en España era imposible ver *Los olvidados*.

Sin embargo tu película salió fuera de España, milagrosamente.

Si es que claro, las cosas en la vida pasan y tú no las controlas. Pues de repente aquel año, el año 60, yo hice la película en el 59, porque la verdad es que en el 60 no hicimos más que la corrida de toros final, que se quedó colgada porque no había dinero, no sé qué pasaba. Domingo nos dejó un toro, porque no había un toro, un follón de estos. Entonces se quedó la película terminada en el 59, salvo la corrida de toros. Entonces estuvimos uno o dos meses tocándonos las narices esperando a ver cuándo se podía rodar la corrida de toros.

El milagro fue que en ese año, por lo que fuera el gobierno español decidió que ya no podía señalar con el dedo la película que iba ir al Festival de Cannes, porque el Festival de Cannes dijo “oye eso se ha acabado, no podéis mandar una película oficial, o sea, políticamente oficial, porque no lo admitimos, si queréis ir tiene que ser de otra manera”. Entonces, ellos, el Sindicato Nacional del Espectáculo, decidieron nombrar una comisión de técnicos de cine para elegir qué película iba a ir al festival de Cannes en el año 60. Y en esa comisión, entre otros, estaba Sáenz de Heredia, estaba Bardem y no me acuerdo quién más, había algún cámara, no sé quién. Bien, y entonces se les propuso ver la película nuestra que estaba sin terminar, y la vieron, y les gustó mucho, y decidieron que fuera la película al Festival de Cannes. Salvo que Sáenz de Heredia, que después de ver la película, en un aparte, fijate que luego fue profesor de la Escuela, y todo eso, era un hombre muy majo y he estado con él mucho, entonces no lo conocía casi, me dijo “mira, Saura, me gusta mucho tu película, es una película muy valiente, estupenda, pero tienes que cambiarle el final”. Y yo dije “¿pero por qué?”. Y me dijo una frase que la recuerdo mucho, porque es tan preciosa, me dijo: “mira, Carlos, los trapos sucios hay que lavarlos en casa”. Y yo le dije “bueno, eso depende”. Y desde luego no corté la película y la película fue tal cual.

En ese festival conociste a Buñuel.

Verás, sí. Fue la película a Cannes. Fuimos con los productores, que fue no sólo Portabella, si no otros productores, no recuerdo muy

bien. Había dos personas más que eran productores de *Los golfos* y que eran socios de Portabella. Había un alemán, Klaus nosequé y otro que se llamaba...

No figuran en la ficha del ministerio.

Ya, pues había más. Creo que el dinero lo pusieron ellos más que Portabella. En fin. ¿Martiarena? No recuerdo. El caso es que la película se pasó en el festival de Cannes y yo estaba deslumbrado. Imagínate, aquel año estaba Bergman, Buñuel, no sé si estaba Antonioni y Fellini, si no estaba Kurosawa estaba Ichikawa, en fin, era una cosa... Yo es el único festival de mi vida en el que iba todos los días a ver las películas, porque no había ido a ver nunca esas películas fuera de España y estaba deslumbrado, con todas esas películas maravillosas, fantásticas. Yo ya estaba seguro de que mi película no iba a ganar ningún premio ni nada. A mí me parecía ya un milagro que la gente fuera a verla y que, bueno, hubo unas críticas estupendas francesas y ayudaron mucho a la película.

Y fue Buñuel, conseguimos que fuera Luis, dijo que sí, que vendría a la proyección y vino a la proyección. Y entonces a partir de ese momento tuvimos una relación muy amistosa, muy maravillosa, y el hecho de que fuera y dijera que le había gustado la película y que muy bien... y que dijera que quería volver a España, y yo le dije que tenía que volver a España, que lo necesitamos, yo pensaba sinceramente que era verdad, no lo conocía nadie en España. Estaba por allí Ricardo Muñoz Suay y estaba Pedro Portabella, y él tenía miedo de venir a España, como tú sabes, porque tenía miedo de que fuera represaliado. Y bueno, las gestiones yo ya no las hice, las hizo Ricardo o alguien en Madrid, el caso es que ese mismo año vino a Madrid.

Y luego le convenciste para que hiciera una película en España.

Más que convencerlo lo que yo le dije es que tenía que hacer una película de España, vamos que era necesario, que era fundamental, que no lo conocía nadie, que era uno de los grandes directores del

mundo, el único director español realmente que se nombraba internacionalmente, y que era aragonés y que era muy amigo mío y que yo lo que quería era que hiciera una película aquí. Y bueno pues al final se hizo *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), no sé si la primera idea era hacer *Viridiana*, él vino aquí.

Lo he contado alguna vez, el primer viaje o uno de los primeros viajes que hizo nada más llegar a España, primero fue a Zaragoza a ver a su madre, y luego vino a Madrid, y entonces con Pedro Portabella fuimos a ver a mi hermano Antonio que estaba en Cuenca, que tenía su estudio allí. Fuimos en el coche de Pedro, que era un DS 19, y recuerdo que nos paramos en el campo, que estaba precioso, era un día muy bonito y Buñuel recuerdo que estaba emocionado y lloraba, estuvo llorando, y se apartó emocionado viendo los cordeiros, las esquirlas, lo dejamos así con una distancia, el tío estaba muy emocionado, fue muy bonito. Luego estuvimos en Cuenca, y de ahí tengo un montón de fotos hechas, de los años 60.

Además le liaste para que saliera en tu siguiente película.

Bueno, le líe, no, porque es que era mi amigo, yo se lo dije, le dije “Luis ¿quieres salir de verdugo?” “Sí”.

Le encantó la idea de salir de verdugo ¿no?

Sí. Luego me di cuenta de que era uno de los peores actores, y yo creo que él y yo somos los peores actores que ha habido en este país que han hecho un pequeño papel, en algunas películas, porque yo hice uno, un pequeño papel. Era un actor muy malo ¿no? porque era muy aragonés y muy “sí, qué quieres”, y hacía de verdugo así. Lo que pasa que esa secuencia se la han cepillado, no queda prácticamente nada¹.

¹ Nota del editor: En 2018, el Centro de Conservación y Restauración de Filmoteca Española recuperó el material de *Llanto por un bandido* eliminado por la censura, que incluye la secuencia mencionada.

Quedan unas fotos, se le ve con unas patillas enormes.

Y yo tengo entendido que está en los títulos, estaba en esa especie de prólogo, pero le han quitado como 10 minutos u 8 minutos, ahí veías toda la ejecución ¿verdad?.

¿Cómo llegaste a esa película?, ¿es un encargo?, ¿cómo es esa historia? Porque es una coproducción internacional.

Verás, claro, es que cada película tiene su historia. Después de *Los Golfos* yo ya pensé que no haría nunca más otra película, porque la censura le quitó diez minutos, la destrozó. A pesar de las críticas de algunas gentes muy buenas, en España y fuera de España, y viajó por el mundo, fue a Punta del Este, fue a Londres, la película fue, la pidieron y fue, pero yo pensé que ya no haría nunca más cine, estaba convencido.

Entonces con Mario, y con Daniel Sueiro, no, con Mario Camus, habíamos leído una novela de Daniel que se llamaba *El Regreso*, que se publicó más tarde, todavía no la había publicado, que era una historia preciosa, me pareció una maravilla de historia, fijate tú, era una locura hacer eso en esa época, claro, ahora lo ves y dices: “estábamos locos”. Era la historia de un exiliado que volvía de Francia, o de cualquier país, da igual, volvía a Cuenca, que era la ciudad que yo conocía bien, además, y él también, Daniel Sueiro. Y volvía con su familia, y se daba cuenta de que su hermano se había quedado con toda la herencia. A él no le importaba, porque había hecho otra vida, era la mezquindad un poco, y que en cambio los hijos ¿verdad? pues tienen con él una relación muy amistosa, ves como los grupos falangistas en esos momentos empiezan a petardearlo... En fin, era una muy bonita historia hasta el momento que se marchaba, se largaba otra vez, a Francia o a donde había venido. Era una historia preciosa. Y entonces la iba a hacer UNINCI, la pasamos a UNINCI y dijo eso, tal y cual, pero nada, nos tiraban el guión, se presentó dos o tres veces y nos lo tiraron. “Ni hablar” nos dijeron, ese tema olvidaros.

La censura.

Entonces con Mario Camus dijimos ¿qué se puede hacer?, ¿qué podemos hacer ahora?, ¿qué es lo que se puede hacer? Entonces se nos ocurrió hacer una película de aventuras sobre “El Tempranillo”, en Andalucía, (*Llanto por un bandido*). Empezamos a escribir, empezamos a buscar material, escribimos el guión y bueno pues conseguimos encontrar al productor, era José Luis Dibildos, que había hecho muchas películas, de comedieta. Y le gustó mucho este guión y dijo vamos hacer este guión ¿no? Y el guión estaba muy bien, la historia era preciosa, la idea era hacer una película muy bonita, muy hermosa. Nos fuimos a Córdoba a localizar, localizamos todo, una maravilla, tengo un recuerdo de aquellos paisajes...

Y empezamos a rodarla. Y de repente, a la semana del rodaje, resulta que Dibildos estaba haciendo otra película con Christian Jaques, una producción francesa y que todos los especialistas, toda la gente que iba a trabajar en mi película, los caballistas, todo, se habían marchado a la película esta y nos dejaron tirados en Córdoba, totalmente tirados ¿no?, sin nada. Yo con Lea Masari, y con Lina Ventura, fíjate tú, tirados. Y entonces fue una cosa angustiosa, porque yo no podía tirar con la película para adelante porque no teníamos medios, no teníamos dinero, no teníamos travelling, no teníamos (*se ríe*)... Bueno, total, que hicimos la película de mala manera, de alguna manera. Luego se completó con una pequeña batalla aquí en La Pedriza, que se hizo un poco mal y tal, total que es una película un poco frustrada ¿no? O sea, que siempre sentí yo que se podía haber hecho una película mucho más hermosa. Y luego el montaje se hizo en Italia, y allí el montador italiano la diezmó, porque yo quería hacer una película un poco como Mizoguchi ¿sabes?, haber hecho planos secuencia preciosos, larguísimos, y eran muy hermosos. Quizás hubiese sido un poco pesada la película, no lo sé, porque nunca se ha conseguido hacer, pero había planos preciosos, estudiados, de esos de diez minutos, pero con acción ¡eh!, o sea, no eran planos, no, no, pasaban muchas cosas... Total que eso todo se troceó y tal...

El guión coló de alguna manera a la censura a pesar de que hablaba de un fugitivo de la justicia, que además estaba a favor de las Cortes de Cádiz. Y todo esto no pareció importarles ¿no?

No, porque era una cosa histórica.

Decías que estaba basada en hechos reales ¿era verdad?, ¿estaba realmente basada en hechos reales, o exagerasteis?

Sí, de alguna manera sí. Bueno es que había mucha leyenda sobre “El Tempranillo”, hay mucha leyenda ahí, es un personaje muy controvertido y muy interesante.

Pero ese cuadro, ese cuadro que se pinta, ¿ese cuadro existió?, ¿hay un cuadro de “El Tempranillo”?

Sí, sí, hay un cuadro.

Y las canciones estas que se cantan sobre él, ¿también existían?

Hay un cuadro, no lo sé si hay un cuadro, no lo sé, hay una cosa parecida, pero me parece que no, que no hay un cuadro. No, me parece que no lo hay, hay un inglés que retrataba ahí a gente, pero me parece que no, igual lo hay, quizá no. Ya no me acuerdo. Igual lo hay.

Bueno entonces, o sea que, a pesar de que pensabas que no ibas a hacer ninguna película más, hiciste esta. Esta te provoca cierta frustración y parece que ya llegas al límite de decir: “bueno, es que hay que hacer una película casi con nada”, ¿no?, que es la idea de La caza (1966).

Sí, sí que es un poco la idea de cuando hice *Los golfos*, de alguna manera es volver otra vez al inicio. Me dije, esto es imposible porque yo no puedo controlar esto, está en manos de comerciantes, esta película me la han destrozado los comerciantes, porque fue así, de alguna manera. Me dije, esto ya no puede ser, voy a hacer una cosa que pueda controlar totalmente yo, que no sea un descontrol, que la voy a controlar yo, que la voy a montar yo, que la voy hacer yo, no sé, controlar hasta el máximo. Entonces con Angelino Fons

escribí *La caza*, que no era nada, que era un guión que no había nada, unos personajes que cazaban y hablaban entre ellos de sus cosas, si quieres, como guión pues no había mucho. Era lo suficiente, una armadura suficiente. Y entonces intenté yo a quién le podía interesar esta película, porque yo quería hacerla ¿no? y no había manera. Fuimos a un montón de productoras y nada, no le intereso a nadie. Es curioso, en cambio lo leyó Alfredo Mayo, y Alfredo Mayo se interesó mucho y a mí me pareció un personaje perfecto para esta película. Y Alfredo Mayo hizo de verdad todo lo posible por hablar con productores, con todo el mundo, iba yo con él, que era una película preciosa, que había que hacerla tal y cual, eso Alfredo Mayo. Y todo el mundo dijo que no, que ni hablar, que qué horror, que qué era eso.

Y entonces encontré, que ya lo conocía pero no demasiado, a Elías Querejeta, que había producido alguna película con Antxon Eceiza y algún documental. Y le dije “mira, tengo esto y quiero hacer esto, ¿qué te parece?”. Lo leyó y dijo “me interesa mucho, pero no tengo dinero para producirlo, ¿por qué no lo producimos a medias?”. Entonces, es la única película que yo he producido. Le pedí a mi padre un millón de pesetas, mi padre generosamente me dijo “bueno, toma hijo, a fondo perdido”. Supongo que pensó: “bueno, ya este se marchará de casa y ya me dejará tranquilo” (*se ríe*). Y él puso otro millón e hicimos *La caza*. Además tengo la suerte de haberle devuelto a mi padre el millón y además con intereses, estaba deslumbrado, a punto que me dijo: “oye, si quieres dinero para otra película, hijo mío, me lo pides” (*se ríe*), nunca más.

El caso es que hicimos *La caza* pues como una cosa absolutamente heroica ¿no?, con cuatro actores, allí, en el verano, un calor espantoso, allí en Seseña. Con 40 ó 50 conejos y con un travelling y sin un foco y sin nada y a cara de perro. Y entonces hice algo que yo quería hacer que era rodar rigurosamente por orden de guión, porque estaba harto ¿no?, me dije que la única forma de hacer esta película es ver cómo avanza, en función de los actores, ver más o menos como evolucionan ellos. Si se llega hasta el final

que está previsto, pues bien, y si no se llega y se llega de otra manera, pues nada. Había siempre esa cosa de aventura, de vamos a ver qué va a pasar hoy, qué vamos a hacer hoy. Porque además, yo escribía los diálogos prácticamente cada día, porque aunque estaban en el guión, muchos los cambiaba. Porque entonces no se rodaba con sonido de directo, se rodaba con sonido de referencia y yo les leía los diálogos a los actores, cuando estaban sentados en la hacienda. Ismael Merlo, que tenía mala memoria me decía: “tú dime”, yo se los leía; “¿cómo estás Juan?”, se los leía; y él decía: “¿cómo estás Juan, querido?”, lo interpretaba ¿no?, o sea, que la mayor parte de los diálogos son leídos por mí al lado de ellos y ellos los interpretaban.

En esta película es verdad que hay un principio en el que parece que se explica todo, igual tiene que ver con lo que has contado. Se explica la situación, hay un planteamiento muy claro, el coche llega a un bar y hay en la escena algo que parece que tiene que ver con esto de que, como querías sacar la película hacia delante, querías primero que quedase muy claro toda la situación y luego ir avanzando con ello.

No he visto *La caza*, supongo que sí, siempre había ese problema, esa preocupación que tiene uno de dejar un poco claro los personajes, al principio y tal ¿no? Prácticamente para mí la película no empieza allí, aunque está ese prólogo, empieza cuando el coche va ya por el campo, pero en fin. Luego además allí hubo otra cosa muy interesante y eso fue Elías. Elías era muy amigo de Luis de Pablo, el músico, yo no lo conocía. Porque Elías ha tenido en ese sentido a veces ideas fantásticas, esa especie de ir hacia delante, es un tío estupendo, buenísimo. Dijo “la música tiene que hacerla Luis de Pablo”. Yo había elegido una cosa de Mozart, de Schubert, había elegido ya música para la película y él dijo “no, no, tiene que hacerla Luis de Pablo” y tal y cual. Hablé con Luis y me pareció un tipo maravilloso y bueno, hizo la música, un poco de acuerdo conmigo claro...

Una vez tuve la suerte de asistir a un curso de Pablo del Amo, y habló de cómo se montó la película, me refiero al montaje de toda la caza. Dijo que había un montón de conejos que luego había que organizarlos, debió ser un ejercicio bonito de montaje...

Tú ya sabes que los montadores cuando les gusta, cuando disfrutan, es cuando hay una cosa así, si no se aburren. Yo que cada vez monto menos, porque voy con las cosas muy organizadas, no digo montadas porque no sería justo, siempre dejo una o dos secuencias de esas que tiene que montar el montador, que es donde disfruta como una mona, porque entonces ya hace sus cosas. Luego a veces lo cambio, a veces no, pero en general soy muy poco partidario de montaje, es curioso, soy partidario ¿verdad? pero creo que hay que tener un poco de idea cuando ruedas, aunque improvises. O sea, yo por ejemplo ahora si cogiera una cámara de DV, por ejemplo, yo voy montando cuando voy haciendo una cosa de los niños, no se me ocurre decir ya lo montaré después porque eso no lo monta nadie, en la vida ¿no? Yo en ese sentido llevo ya en la cabeza un poco la idea de lo que voy hacer, en el momento en el que lo voy hacer, tengo una idea bastante clara del montaje, de la evolución de lo que está pasando y todo eso. O sea, en realidad los montadores conmigo, que yo los quiero mucho, he trabajado mucho con ellos, pero la verdad no debería decirlo pero, quitando excepciones de algún momento donde ellos han hecho alguna cosa más creativa de lo que yo pensaba, casi siempre pues han seguido un poco mis instrucciones. Sinceramente lo digo en halago de ellos porque han sido muy amables conmigo, indudablemente ellos mejoran, muchas veces, mejoran, y otras veces empeoran ¿no?, otras veces van por otro lado y no tiene nada que ver con lo que yo pensaba, entonces hay que desmontar todo ¿no?

¿Pero te gusta que monten mientras tú estás trabajando o prefieres que no toquen nada hasta que todo haya terminado y empezar luego?

No, no, no, yo prefiero que vayan montando porque ya lo ves un poco organizado. Para mí, lo ideal sería, que nunca lo he conseguido,

que acabara la película y a las dos semanas tener las cosas terminadas. De alguna manera consigo tener una idea de eso al mes, de alguna manera sí. Me gusta el montar sobre la marcha. Por eso voy montando yo en mi casa también paralelamente ¿verdad?, cuando llego del rodaje cojo el material, ahora que viene con el DVD y tal, tengo ahí un pequeño sitio y voy montando algunas escenas que luego se las enseño a la montadora. A veces no se las enseño porque ella le ofrece una cosa mejor de lo que yo he hecho, entonces yo no le enseño lo que he hecho, claro. Pero cuando lo que yo he hecho es mejor sí se lo enseño.

Había un montón de voces en off en esta película, ¿eso estaba ya en el guión?, ¿es una cosa que añadiste después?

No eso estaría ya en el guión, seguro.

Porque abren la historia, que es tan claustrofóbica, están ahí y de repente escuchamos esas voces...

Pero es sobre todo un sueño ¿no?, un sueño que hicimos con un objetivo de esos que yo mande traer un macro Killer, ese ya famoso. Y que todo el mundo se quedó asombrado, nadie lo conocía, que es una vergüenza, eso es lo menos que debe saber la gente que hace cine. Un objetivo que es un macro, que en aquella época un macro pues no sabía nadie lo que era porque cuando hacías un plano corto tenías que sacar el objetivo de la montura y era peligrosísimo, entraba la luz porque no podías enfocar, porque no dan de sí los objetivos más, más de un metro y medio, tenías que sacarlo un poquito y tapanlo. En el caso del macro no, era el único objetivo, que se construía en Alemania, que se utilizaba en fotografía y que yo conocía bien, el macro Killer, de la empresa Killer, que tenía esa facilidad. Era una rosca que se desdoblaba muchísimo y podías hacer un plano así de próximo o un plano general ¿no?, desde el infinito hasta un plano muy próximo. Y lo utilizamos en el sueño.

Era algo muy evidente la metáfora sobre la guerra, ¿y eso coló en la censura?

Pues coló, no sé, yo creo que pensaron que esta película era una tontada. Incluso, me contaron, porque no se sabe si son verdad estas cosas, que hasta García Escudero, que era el que presumía de ser uno de los expertos en cine, que era el Director General de Cine en esa época y que yo siempre he pensado que era una persona más dudosa de lo que se ha dicho, aunque es verdad que sabía mucho de cine, era un católico recalcitrante, o sea, que todo lo conducía, todo lo llevaba hacia la iglesia. Me han dicho que cuando vio *La caza* dijo “vaya un desastre de película, es como *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) de Renoir” (*se ríe*). A mí me pareció estupendo como idea (*vuelve a reírse*).

¿Cómo lo llevabais con la censura?, para ir acabando por hoy...

Yo nunca lo he llevado, lo he dicho muchas veces y lo mantengo, yo nunca me he preocupado de ese tema, se ha preocupado Elías, yo no me he preocupado.

Tú escribías y luego él tenía que buscarse la vida para sacar...

Yo escribía, hacía la película, él presentaba el guión y en algún momento, en alguna ocasión, me dijo, oye Carlos, voy a cambiar el guión para la censura, y hacía lo que le daba la gana y lo cambiaba, cambiaba los personajes, modificaba cosas y entonces cuando estaba aprobado, yo tenía el guión original, y hacía el guión original. En eso Elías ha sido maravilloso, una valentía. Pero, ¿sabes qué pasaba? Que había una cosa bastante curiosa, aunque se entiende. Sobre el guión todo el mundo tiene miedo, es como la literatura, tú empiezas a leer una cosa y piensas “uy esto, qué peligroso es”. Y el guión más todavía porque dices “¿qué van hacer estos con esta escena?”, o sea, que detrás de estas líneas que es lo que hay. Entonces, pensando que yo era una persona que podía hacer un cine agresivo y tal, decía “bueno lo que va hacer Saura con esto puede ser algo espantoso”, entonces se pasaban. Mi primer guión de *Los golfos*, que escribí con

Mario, tenía cien páginas, tenía más de sesenta dobladas, lo que quiere decir que había que rehacerlas, o sea, era una cosa espantosa. Y en los otros guiones había continuamente notas de “cuidado con eso”, no sé qué, “eso no lo haga usted”, una serie de notas que yo nunca me he enterado, porque esas se las pasaban a Elías y Elías maniobraba como podía. Hacíamos la película y luego, volviendo a lo que te quería decir, cuando la película estaba terminada, la censura era muy diferente, se quedaban como muy atrapados por la historia, muy atrapados por lo que veían y no era tan grave, seguramente algunas de las cosas eran como habían pensado, cosas raras muy sencillas, eran las cosas que quitaban, no sé, pero el resto tenía esa cosa que deslumbraba. El cine, que cuenta una historia, los personajes, te metes en la historia e incluso yo tenía por ahí alguna nota de censura de alguna película mía, de alguien que decía: “es una película maravillosamente bien hecha, pero hay que prohibirla por (*se ríe*), por el mal que puede ocasionar en los espectadores españoles...”

Esa película también tuvo premios fuera. Para mí la sensación es que ya te coloca en un sitio, al principio estás como probando y esta película ya te coloca, establece tu relación con Querejeta ¿tú como lo ves?

Sí, sí, de verdad, es un cambio muy importante, o sea que a partir de *La caza* todo cambia. Primero, con Elías tenemos una relación mucho más profunda y amistosa, segundo, cuando vamos al festival de Berlín, que lo he contado también otras veces, pues nos dan un Oso, el Oso de Plata, mejor dirección, no me acuerdo, el segundo premio porque el primero se lo dieron a Polansky. Y a partir de ese momento todo cambia un poco, tenemos más facilidad para hacer cosas. La película va a Nueva York, tuvo un éxito tremendo en el Lincoln Center, fui yo allí, y en otras partes del mundo, o sea, realmente la película dio la vuelta al mundo y gustó muchísimo, impactó. Pero fíjate, te cuento lo que sucedió en el Festival de Berlín, que lo he contado algunas veces, porque es muy curioso. Cuando

fuimos con *La caza*, pues, primero queríamos ir a Cannes y en Cannes no nos eligieron para ir al festival, no les gustaba esa película y nos sorprendió un poco ¿no?, ocurrió incluso que fue una película de Mario, de Mario Camus, una que hizo con Antonio Gades...

Con el viento solano (*Mario Camus, 1966*).

Con el viento solano, y pensábamos que podíamos haber ido perfectamente las dos películas, pero les pareció que la película esta no era para el festival de Cannes. Bueno, no me extraña, por otra parte. Total, que vamos al Festival de Berlín, nos eligen para ir y vamos el primero o segundo día, y vamos allí, ya sabes era yo muy jovencito y Elías también, pues a ver qué pasa. Y pues la película pasa muy bien, hay muy buenas críticas. Y nos vamos a volver a Madrid cuando el director del festival nos dice: “si quieren, se pueden quedar ustedes tres días más, porque la película ha interesado al jurado”. Entonces nos enteramos de que en el jurado estaba Passolini. Bueno, nos quedamos tres días más. A los tres días nos dicen: “pueden ustedes cambiar a un hotel”, uno mucho mejor, “y les ponemos un coche a su disposición”, todo esto es así, te lo digo de verdad, Elías y yo estábamos encantados de la vida, “ah, qué bien, pues nada, eso es que nos van a dar un premio”, pensamos. Y efectivamente, nos dieron el premio este. Y el día de los premios conocimos a Passolini, que vino a saludarnos, muy amable, muy cariñoso, e incluso dijo una cosa que no sé si era verdad, dijo: “mira yo he hecho lo posible para que os dieran el Oso de Oro, que era lo que os merecáis, no ha sido posible porque estaba Polanski, es una película interesante pero es mucho más interesante la vuestra” (*se ríe, de nuevo*).

La verdad es que la película de Polansky estaba muy bien, *Cul de sac* (*Callejón sin salida*, Roman Polanski, 1966), no si tú la has visto, muy bonita película. Gracias a esto, de alguna manera, hice cierta amistad con Passolini, lo veía a veces, era un tipo muy interesante, extraño y curioso. A partir de ahí, como te contaba, pues yo creo que todo fue mucho más fácil para Elías y para mí.

Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones

Bueno vamos a parar aquí hoy, parece que hemos hablado ya un buen rato, muchas gracias.

Carlos se empeña en acompañarme a la puerta. El perro sigue ladrándome mientras le hablo de lo mucho que me gusta el sitio en el que está su casa, al final del pueblo. Me cuenta que la compró con el dinero que le dio *Carmen*. Vive allí desde hace 25 años. Es una casa de la sierra de Madrid, de muros de granito, pero la casa ocupa solo una pequeña parte de la parcela; hay algunos árboles y al fondo se ve una piscina. Me acompaña hasta la puerta verde. Quedamos en hablar para volver a vernos.

Collado Mediano, miércoles 18 mayo de 2005.

SEGUNDA CONVERSACIÓN

La segunda conversación tiene lugar, de nuevo, en su casa. Cuando llego, después de que el perro me reciba con los ladridos acostumbrados, Carlos está en su estudio, una habitación junto a la entrada en la que acumula todo tipo de cámaras y varios ordenadores. Le pillo reparando una vieja cámara de fotos, acoplándole un objetivo que no le corresponde gracias a diversos anillos de conversión. Me cuenta que esa es una de sus aficiones, reparar cámaras y ponerlas a funcionar a base de acoplarles viejos objetivos. Me enseña su colección de cámaras, calculo a ojo que debe tener más de cien, desde los primeros tiempos de la fotografía hasta la actualidad. Dice que las ha comprado en diversos países, también en El Rastro madrileño. Pero que ahora ya no compra, porque desde hace años todas tienen poco valor. Hablamos un poco de las cámaras digitales, porque veo que tiene una Nikon digital. Dice que está muy bien porque es muy ligera, pero me señala a un Fuji, y me asegura que es mucho mejor.

Nos sentamos en el salón, como la otra vez, y pongo en marcha la grabadora.

Te quería contar que yo estoy haciendo como bloques arbitrarios de películas tuyas para estas conversaciones. Y viéndolos hoy, me he dado cuenta que no tiene mucho sentido hablar de épocas o de etapas en tú cine ¿no?

Eso es lo que yo digo siempre, pero como se empeñan en hablar de eso, pues yo me callo. Dicen: la etapa franquista, la etapa nosequé. Hombre, hay una etapa más política y si se quiere, pero bueno, también relativamente. Pero yo he sustentado eso siempre. Dicen: “no, porque claro, tú hacías un cine para sortear la censura, ¿verdad?”, y yo siempre he dicho, y lo digo con toda sinceridad, que a mí el cine que me gustaba hacer por un lado era ese y luego otro cine como mucho más documental ¿no? Esas son las dos cosas que

más me han gustado hacer. Y no veo contradicción tampoco entre las dos cosas, pero forman parte de un mismo mundo. Pero que a mí siempre me ha gustado el contar las historias con islotes entre medias, con otras cosas entre medias que se van metiendo, sobre todo con la memoria, el tiempo. Pero desde siempre, o sea, que no es una cosa que haya sido por la censura, eso no es verdad, pero en fin, yo siempre he dejado correr eso.

También leyendo entrevistas de esa época, he visto que de alguna manera te criticaban mucho por una serie de cosas que, vistas desde hoy, no tienen mucho sentido ¿no? Como que no hacías un cine muy comprometido, o algo así. Yo creo que hacías prácticamente un cine comprometido contigo mismo.

Bueno, yo es que he pasado ya las olas ¿verdad? Las olas, las olas. A mí me han dicho de todo, desde que era un imbécil hasta que era un genio, vamos a dejar las cosas en un término medio ¿verdad?, decente. No sé si te contaba, no sé si hablamos de *La caza*...

Sí.

...Si llegamos hablar que un crítico español, no sé si te lo conté, un crítico español que, bueno, yo más o menos estimaba, relativamente. Me lo encontré un día en la calle, me acuerdo a la salida del Café Gijón y me dijo: “Saura, he visto *La caza*”, “¿bueno y qué?”, le dije. “Es una verdadera mierda”. Me lo dijo muy en serio. “Te has equivocado totalmente, cómo has podido hacer eso”, y yo me quede hecho polvo ¿no? (*se ríe, con ganas, recordándolo*).

Y eso ha sido a menudo, por ejemplo con *Cría cuervos* (1976) pasó lo mismo, las primeras críticas fueron espantosas, hasta el punto de que yo me marché a Canadá, con Geraldine y con mi niño pequeño que acaba de nacer, tenía muy poco tiempo, me marché pensando: “se acabó, ya no voy a poder hacer otra vez cine en este país, porque cada vez es un problema” ¿no? Y estando en Canadá precisamente vieron la película los de Cannes, vinieron aquí a España a ver las películas que había, y la eligieron para el festival de

Cannes. Y a partir de ahí *Cría Cuervos* fue ya pues una maravilla, una película estupenda, todo eso.

O sea que, yo en ese sentido he tratado de mantenerme un poco al paio y fuera de las modas, sinceramente lo digo, a veces es inevitable, parece que te conmueves cuando un tipo te dice: “has hecho una porquería de película”. Bueno pues a lo mejor es verdad, piensas, por qué no, porque uno no siempre acierta. Pero yo creo que hay que meter en el saco de los errores, las virtudes de las cosas buenas que haces. Yo siempre pienso que es como la vida, te tienes que equivocar alguna vez. Si te dejan equivocarte pero luego consigues superar esa equivocación, es estupendo ¿no?, porque has aprendido y porque a lo mejor es verdad que, que no has hecho. Tú querías hacer eso y para ti estaba muy bien pero para los demás no, entonces es un criterio que es difícil, ¿verdad?, no sé, reconciliar los criterios que a veces son totalmente diferentes, por la moda o porque tú estás en otro sitio, estás en otro planeta, estás más allá o estás más acá, ¿sabes?.

Tengo la sensación de que las opiniones que daban periodistas y críticos sobre tu cine, de alguna manera están influidas por el hecho de que crecisteis en una situación muy autoritaria, con un dictador; digamos, y desarrollasteis o algunas personas desarrollaron auténticos tics totalitarios, ellos mismos. De tal manera que ellos estaban convencidos de que sabían lo que se tenía que hacer, lo que se debía hacer. Como si de alguna manera la situación que habían vivido les hubiera convertido a ellos mismos también en seres bastante totalitarios ¿entiendes lo que quiero decir?

Sí, pero lo había en los dos caminos ¿eh? El problema es que lo había en las derechas y en las izquierdas.

Claro, exacto eso es lo que digo, por eso la gente...

Eso era lo más grave. Porque lo de la derecha lo entendías ¿no? En esa época había dos grupos claramente definidos, cuando yo hacía *Los golfos* y, bueno y hasta *La caza* incluso, pero sobre todo

Los golfos, había claramente los dos grupos, que estaban divididos. Unos eran Bardenistas y otros Berlanguistas. La izquierda era Bardenistas, de Bardem y la derecha con Berlanga. Pero ha sido así. Berlanga presumía: “yo soy católico, anarquista-católico” decía y esas cosas, bueno y había estado en la División Azul y además ejercía, de alguna manera, que es un tipo muy simpático Berlanga, cuidado ¡eh!, muy afectuoso y todo eso, pero tenía amigos que eran falangistas reconocidos, en fin, no sé, Vizcaíno Casas y otros más, otros incluso más, porque Vizcaíno Casas al fin y al cabo era un hombre de derechas que se podía hablar muy bien con él, era majo, pero había otros que no tanto. Y Bardem era al revés ¿verdad?, ahí estaban los comunistas más recalcitrantes, y venía Semprún dando órdenes de París, de lo que había que hacer. Y lo que había que hacer era eso que tú dices, había que hacer un cine comprometido, había que hacer un cine totalmente político si podía ser, había que defender sobre todo a Bardem, que era el que estaba haciendo un cine político de verdad y que los demás a ver qué hacíamos. Esa era la idea.

Luego se suavizó, tú sabes que políticamente, es que es una época muy interesante, que los que hemos vivido allí hemos sufrido también esos avatares, digamos, porque hubo un momento en que se habló de reconciliación nacional, que es una palabra muy bonita ¿no? Eso fue un poco García Escudero, los cristianos, el padre Lozano, Juanito Cobos, que llevaba la revista *El Cine Ideal*. Todos estos eran cristianos de derechas, pero progresistas digamos, entre comillas, pero algunos mucho más que otros. Y la idea era establecer una conciliación entre las derechas y las izquierdas. Hubo un momento en el que casi se consigue, hubo una especie de paz, porque durante una época, el *Ya* y los periódicos de derechas ponían a parir cualquier cosa que hiciéramos nosotros, sobre todo a Bardem, y las escasas revistas que había, *Triunfo* y algunas cosas un poco de izquierdas, pero muy pocas, pues, pues ponían a parir a Berlanga o decían que qué pena que fuera de derechas y católico y todas esas cosas, o sea que esa era, ese era el mundo.

Tus primeras películas te permiten asistir a festivales internacionales y ahí tienes ocasión de ver películas que seguramente en España no se veían y entrar en contacto con las obras contemporáneas. Porque supongo que en España se veían películas, pero eran películas mucho más anteriores, mientras que para mí, tengo la sensación de que de repente empiezas a ver películas de todos esos autores, justo en el momento en que se estaban haciendo, adquieres una conciencia de lo que es el cine que se está haciendo en ese momento, y de que tú estás haciendo ese cine. ¿Eso te influye de alguna manera, te hace plantearte tu posición como director?

Yo salgo de España muy tarde. Así como mi hermano Antonio salió de España, y en eso yo creo que fue muy inteligente, yo adopté, de una manera quizá acomodaticia ¿no?, la idea de tenía que hacer cine en España. Y que salir de España, aunque había algunas propuestas y todo eso, era una pequeña traición a mí mismo, e incluso a mi obligación para con mi cultura. Fíjate, no era un problema político, era un problema más bien con mi cultura y con mis conocimientos y ¿por qué tengo yo que hacer un cine fuera en Francia o por ahí, o en Italia ¿verdad? si yo, si mi cultura es esta, mi idioma es este y yo lo que domino es esto y a mí lo que me gusta además es hacer cine aquí.

Yo tardé mucho en salir de España, porque el servicio militar no me lo permitía, pero muchísimo. Entonces me parece que la primera vez que salí de España fue casi a Montpellier, el año 57 o por ahí, o quizás hice un viaje a París antes, casi de ida y vuelta, porque necesitabas un permiso especial para salir, muy breve. Quizá fui a la filmoteca alguna vez, pero no recuerdo muy bien. Pero sí me acuerdo muy bien de Montpellier, porque allí si vi películas que me afectaron mucho, sobre todo las películas de Buñuel. Porque era un festival hispano, americano, y filipino y no sé qué, y había muchas películas mexicanas y bueno, era una especie de lío que habían organizado allí, en Montpellier, un grupo de gente estupenda: Marcel Oms, que era una persona encantadora y fue George Sadoul, que era historiador de cine, y Ramón Tirard y Raymond

Borde y estaba gente que luego han sido intelectuales franceses de gran categoría, que entonces era un poco desconocidos ¿no?, pero todos de izquierdas, entre anarquistas y de izquierdas, y los españoles que había por ahí, que eran todos exiliados, era realmente un mundo muy interesante.

Allí pasaron tres o cuatro películas de Buñuel, yo fui con la hermana de Buñuel, con Conchita Buñuel, y con Aranda, que era un crítico muy majo, muy simpático, de Zaragoza, un poco loco, pero bueno, que hizo el primer libro que se hizo en España sobre Buñuel y quizás en el mundo. Que está lleno de cosas un poco fantásticas que luego, hablando con Buñuel, se enfadaba mucho con él y le decía: “yo nunca he comido una langosta, yo nunca he hecho eso que tú dices”. “Pues tu hermana me lo ha dicho”. “Mi hermana es una fantasiosa, o sea, por favor no exageres, porque yo soy surrealista, pero no he hecho esas tonterías ¿no?” (*se ríe*). Bueno y vi ahí *Subida al Cielo* (Luis Buñuel, 1952), *Archivaldo de la Cruz* (*Ensayo de un crimen*, Luis Buñuel, 1955), *Él* (Luis Buñuel, 1953), por lo menos esas tres y quizá alguna más. Sobre todo *Él* me pareció una película maravillosa, realmente.

Entonces, lo he dicho muchas veces pero es verdad, encontré allí lo que andaba yo buscando. Me explico, a ver si me puedo explicar, que no es tan fácil. Encontré que había un cine que se podía hacer, con la cultura nuestra española, sin rechazar toda la literatura española, la pintura española, todo lo que había detrás. En el nuevo cine que se trataba de hacer en España nadie sabía qué hacer, porque había comedietas, o había un cine más o menos dramático o comedias como Berlanga, que no estaba muy claro por dónde andaba, porque hacía comedias muy suaves y muy leves cuando no estaba con Rafael Azcona y luego Rafael le endureció, porque creo que Rafael le impuso una forma de hacer cine distinta, porque él había trabajado también con Marco Ferreri, que era más cercano a Rafael Azcona, mucho más cercano que Berlanga. Era un cine muy negro, Rafael sí sabía lo que estaba haciendo, ha tenido siempre una intuición muy poderosa, era un hombre muy culto.

Entonces yo me di cuenta de que se podía hacer un cine en España, no digo respetando, pero aprovechándose de toda la tradición española, que había cosas fantásticas en la literatura española, de imaginativa, de creativa, tal y cual, que estaban al día, o sea que se podía absolutamente darle la vuelta, aprovecharlo. Y ese juego de los tiempos, los espacios, de la imaginación, ese surrealismo español, que es mucho antes que el francés ¿no? Hay obras maravillosas, de Calderón de la Barca ¿verdad? que se adelanta a Pirandello y se adelanta a Bertolt Brecht. Hay tantos escritores españoles maravillosos, fíjate Quevedo ¿no? Entonces me dije: “coño, pero si tenemos aquí una cultura que permite ese tipo de cine, más imaginativo”, que es lo que yo pretendía hacer. Después de hacer *Los golfos*, dije “bueno, yo ya he hecho un cine documental” de alguna manera, con una base documental, que es lo que yo sabía hacer mejor, porque yo tenía experiencia y para mí era más fácil, “yo ahora no quiero hacer otros *Los golfos*, quiero hacer una película mucho más imaginativa”. Y no pude hacerla, a la siguiente no pude hacerla, entonces tuve que hacer *Llanto por un bandido* (1964), por un compromiso, a la fuerza, no pude hacer otra cosa. Pero yo quería hacer otra cosa, me parece que ya hablamos un poco de eso ¿no?

Sí.

Total que esa salida al extranjero sobre todo me supuso el encuentro con Buñuel, y también ver algunas películas extranjeras, que no pasaban aquí en España, no me acuerdo ahora mismo cuál. Pero vamos, a mí me impactó mucho más el cine de Buñuel en lo que se refería a lo que yo quería o podía hacer en el futuro ¿no?

Bueno otra cosa que sí que pasa en esa época de la que estamos empezando a hablar, es que conoces a Geraldine Chaplin, que se convierte en una pieza clave, por lo menos en las películas que vas a hacer durante cierto tiempo.

Sí, eso fue cuando hice *Peppermint frappé* (1967). *Peppermint* era el proyecto que yo quería haber hecho después de *Los golfos*.

Que partió de un guión que se llamaba La boda.

Eso es, La boda.

¿Qué era La boda?

Pues era, tenía muchos elementos de *Peppermint*. O sea, *Peppermint* realmente venía de ahí, de Cuenca, de un médico... La historia era muy semejante, pero luego se modificó, pero vamos esa era la idea, la idea era hacer esa película, y no se pudo hacer. Entonces en cuanto pude dije “la voy a hacer”. Yo conocí a Geraldine por *La caza*, en Berlín, ahí nos hicimos amigos. Y se había hablado ya, con su agente, él le había dicho, hay un chico que es muy listo, que hace un cine español que es muy interesante, vas a hacer alguna película con él, se llama Saura y tal. Yo a este agente, que se llamaba Hans Hueber, un tío muy interesante, un judío checo, que había trabajado en España, pues me parece que era con David Lean o algo así, nos puso en contacto. Entonces le dijo a Geraldine: “mira, hay este guión, está muy bien, yo lo he leído, ¿qué te parece?” y Geraldine dijo: “bueno pues lo hago”. Y a partir de ahí tuve una relación no solo ya de trabajo si no también sentimental, dio pie a eso *Peppermint*.

Esa película esta como centrada en una idea de la mujer como objeto ¿no?, de algo fetichista. ¿Era esa tú idea, giraba alrededor de eso?

Sí, hay un poco de eso, y hay un mucho. Porque yo, en *La boda*, en esa época, pues quizá incluso nada más acabar *Los golfos* a mí me había obsesionado mucho hacer una película sobre *Abel Sánchez* de Unamuno, me pareció un tema precioso. Que va de dos amigos, dos mujeres, un hombre muy envidioso del éxito del otro hombre, de alguna manera. Y yo creo que gravitó mucho esa idea sobre *Peppermint Frappé*. Y siempre he pensado que allí había una novela estupenda, lo que pasa es que en Unamuno son diálogos muy conceptuosos, muy filosóficos, pero esa novela es muy bonita ¿no? A mí me gusta mucho. De alguna manera, en esa novela están esos dos tipos de mujeres. Hay una mujer mucho más bonita, que no sé si se llama Elena, no me

acuerdo, que todo le va bien, exitosa, todo eso; y luego la otra es una mujer muy, muy madre de familia, que cuida mucho a este hombre que es médico. Pero éste lo que quiere es el triunfo de su amigo, que es muy brillante, y que es todo lo contrario. O sea, que me gustaba mucho esa concepción de dos mujeres distintas, una un poco pasiva y la otra mucho más moderna, mucho más actual, mucho más libre y tal. Y esa reconversión, cómo un hombre es capaz de cambiar una mujer por otra ¿verdad?, o quiere cambiar una mujer por otra ¿no?.

¿Y estaba ya cuando la escribías la idea de que iba a ser la misma actriz la que interpretará las dos mujeres?

Pues chico no lo sé. Yo creo que sí, yo pienso que sí, además sería bastante lógico ¡eh! pero vamos, ahora no me acuerdo...

Lo que sí desde luego hay es un personaje masculino muy reconocible, parece como muy de la época ¿no? aunque igual también de más épocas. En el sentido de este hombre que tiene éxito, en su profesión, me refiero al personaje de López Vázquez, pero que luego no sabe bien cómo manejarse con la figura de la mujer.

Sí, es un hombre de provincia, es un poco apocado, un poco introvertido, posiblemente haya vivido siempre con su madre, no sé, te lo pongo como ejemplo ¿verdad?, el típico ¿no? Un hombre con cierto miedo a las mujeres, con cierta prevención a la mujer y que ve a la mujer como un ser maravilloso todavía, quizá con esa educación que hemos recibido, que he recibido yo, católica, donde la mujer es una especie de Virgen María. Siempre hablábamos con Buñuel de esto, de que es una educación que nos ha marcado, porque a Buñuel también, mucho más a Buñuel que a mí, pero que veíamos siempre a la mujer como un ser muy diferente al hombre, muy alejado al hombre, muy idealizado, como si no fuera un ser de carne y hueso, si no fuera un ser casi divino ¿verdad? Que luego claro, cuando la tocas a una mujer pues no es eso, pero bueno, la idea es esa. Que se te destruye muchas veces cuando ya entras en contacto

fijo con una mujer, te da cuentas de que no es ese ser, puede ser maravillosa, pero de otra manera ¿no? (*se ríe*).

Pero es esa idea, que es una idea muy casi romántica, de la mujer idealizada, maravillosa, inalcanzable, inabordable; y yo creo que este hombre tiene ese concepto de la mujer, y al mismo tiempo tiene al lado una mujer maravillosa, que es su enfermera, que está enamorada de él y que no le interesa. Eso pasa mucho, tú sabes, el extremo de los contrarios, si te enamoras, te enamoras de lo contrario de lo que deberías enamorarte, a veces, o sea que te equivocas casi siempre. O sea que a la persona que tienes al lado que te quiere, pues a lo mejor pues que te quiere demasiado no te interesa nada, te interesa más otra mujer que es todo lo contrario, en fin, en la historia de la humanidad hay continuamente casos así. Y este es el caso de este hombre. Entonces claro, cuando se encuentra de repente con su amigo, que es un triunfador, que es un hombre extrovertido, un hombre que tiene una mujer rubia, maravillosa, que era esa la época de España también, una mujer que es todo lo contrario de lo que tiene al lado, pues claro, piensa: “esta es la mujer de mis sueños”. Entonces sí, hay ese intento de convertir a la mujer en objeto, de alguna manera de transformarla físicamente, externamente, sin preocuparse un poco de lo que puede pensar, sin preocuparse un poco de lo que es la mujer por dentro sino solamente la parte externa. Eso que te decía un poco de la cosa católica de la Virgen, antes del parto, después del parto y de la fertilidad y de la, de la lejanía ¿no? que es todo un mundo muy apasionante, disparatado ¿verdad?, pero un mundo muy interesante verdaderamente.

López Vázquez es la primera película que hace contigo, y luego hace varias contigo. Para mí, con él fabricas una figura de un hombre español completamente opuesto al que podría representar, por ejemplo, Alfredo Landa, en aquella época, un ser como antiguo y moderno a la vez, un personaje como sensible, que desprende una ironía sobre lo que cuenta ¿no?

Claro, la diferencia entre Landa y él, que yo no digo que Landa no sea una persona sensible, que igual lo es, eh.

Yo digo más el personaje, no que él, que es fantástico seguro.

Landa hace un personaje mucho más basto, mucho más vulgar, quizás le han obligado a hacer eso, cuidado, que no sé cómo es él, yo no lo conozco bien. Pero López Vázquez sí, para mí era un tío mucho más refinado, mucho más culto, más delicado, mucho más sensible sobre todo, claro. Porque yo lo veía por ahí siempre, es una persona muy frágil, aparte de que yo creo que sí, que de alguna manera él es un poco eso ¿sabes?, es una persona muy frágil. El único problema que tenía con López Vázquez, sobre todo con los distribuidores franceses, extranjeros, es que les parecía que era un tío como muy feo ¿no? y les echaba para atrás. Me decían: pero porqué no buscas una persona más atractiva para tus películas, y la verdad es que alguna vez lo pensé, pero dije: “pero bueno, si este hombre es maravilloso, trabaja tan bien y es tan sensible y tal y nos conocemos tan bien, ¿por qué tengo yo que buscar un actor más guapo?”. Pero era un reproche que se me hizo incluso en Cannes, lo recuerdo, un director del Festival de Cannes, no me acuerdo cuál, dijo: “mira Saura, tu película es maravillosa pero quita a ese, por favor, la próxima no traigas a ese actor tan horroroso” (*se ríe*).

Es una película que inaugura una serie de películas más sinceras, más autobiográficas en cierto sentido, hablan de ti o por lo menos remiten a ti mismo, a tus aficiones, a tus obsesiones, a tus recuerdos ¿eso era algo consciente o fue un proceso que para ti era natural?

No, yo lo que digo siempre, que lo digo con mucha sinceridad, es que todas mis películas son autobiográficas pero de otra manera. O sea, en mayor o menor grado, quiero decirte que están basadas o en cosas que yo he conocido o en cosas que yo he *imaginado*, porque claro allí entra todo eso ¿no? o en cosas que me han contado. Entonces yo ya fantaseo sobre eso. Unas se parecen más a mí y otras se parecen menos, pero casi todas están relacionadas con cosas que a mí me interesan, si no, no las haría. O sea, que en ese sentido no soy capaz de separar lo que hay de biográfico *concreto*, por decirlo así. He tratado de huir siempre de un paralelismo

inmediato entre mi vida y el cine, incluso es una de esas cosas que a mí siempre me ha parecido muy preocupante en el cine de Bergman, por ejemplo, donde yo veía que Bergman tenía que vivir con una mujer y tener unas experiencias para hacer una película. Es muy interesante, pero a mí me parecía eso una aberración, tener que vivir intensamente o una experiencia o algo para poder luego hacer una película, me parecía una barbaridad, porque era poner una película por encima de la vida. A mí me parecía que la vida está por encima de las películas, sinceramente lo digo. Entonces no, yo en ese sentido nunca he tratado de reflejar mi vida con exactitud, o sea, paralelamente en mis películas, pero está, están muchas cosas más claro.

Tiene algunas coincidencias con Vértigo (Vertigo, 1958) de Alfred Hitchcock, en el sentido ese de...

Sí, puede ser.

... de transformar al otro en aquel a quien no puedes alcanzar...

Sí, es curioso, eso lo dijeron los de *Cahiers du cinéma*. Yo había visto *Vértigo* en San Sebastián, o sea que antes de hacer *Peppermint Frappé* yo había visto *Vértigo* y te digo de verdad que no me había... -es curioso, ¿no? - no me había chocado en eso la película. Me había gustado, pero fíjate me gustaban más otras películas de Hitchcock, y es verdad. Pero claro, yo siempre decía lo mismo: bueno pero es que todo eso está también en la literatura española, cuidado. O sea que, que hay cosas preciosas, tú no sé si has leído los cuentos cortos de Ana María de Zayas... Pues hay una narración de Ana María de Zayas que podía ser *Peppermint Frappé*, ¿sabes? De un hombre que se ha enamorado de una mujer y que consigue que esa mujer por unos medios X se convierta en otra, es muy interesante, tendrías que leerla, no te la voy a contar. Está esa conversión de una mujer a otra mujer ¿verdad?, o sea que no es ninguna novedad tampoco, la película de Hitchcock. Es más, te voy a decir una cosa, esa película, que a mí

me gustó bastante pero no me volvió loco, luego la he vuelto a ver y no me gusta demasiado, en contra de lo que dicen los críticos, es curioso, me parece muy artificiosa, no sé. Lo que me gusta es la idea de que de repente este hombre se encuentra en la calle a esa mujer, eso sí me gusta, eso me parece una idea genial, pero todo lo demás y el invento del marido. Claro que estaba en la novela, la leí, por curiosidad, era exactamente igual que la película. Lo que no me gusta es el encuentro, de repente te encuentras a una mujer convertida en otra mujer, con otro pelo, eso sí me gusta mucho y seguramente eso habrá levitado, seguramente, sobre *Peppermint Frappé*, de alguna manera te digo, pero no sé quizá seguramente muy del subconsciente.

¿Qué películas de Hitchcock son las que te gustan?

A mí me gusta mucho *Los Pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963), por ejemplo ¿no? *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960) me gusta mucho la primera parte, la segunda con la madre y todo eso pues no, esto ya me aburre, pero los primeros diez o quince minutos son geniales ¿no?, además como idea, que de repente maten a la protagonista ya me parece una idea genial, es una idea que estaba ya en Antonioni, en *La Aventura* (*L'Avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960).

Claro.

O sea, yo creo que es que además en *La Aventura* fue más complicado porque yo creo que Lea Massari no es que fuera la amante de Antonioni, pero debía estar muy... y cuando vio que este hombre, cuando apareció Monica Vitti se enamoró de Monica Vitti y luego se cargó a su personaje (*se ríe*)... daba esa sensación. Yo lo he comentado con Lea Massari, que he trabajado con ella, y ella se reía mucho pero yo creo que es por eso. Pero bueno, es igual, en todo caso yo creo que ese tema de la mujer duplicada no lo ha inventado Hitchcock, ni la novelista que ha hecho eso, o sea que es un tema viejísimo.

Para mí entronca con los complejos de Edipo y Electra, en el sentido de que tú como no puedes recuperar a esa figura que de alguna manera amaste cuando eras niño, intentas de alguna manera transformar a la o lo que tienes al lado en algo, en algo que para mí se parece ¿no?

¿Pero tú no crees que eso lo hacemos todos sin darnos cuenta en la vida, todos los días?

Yo lo veo continuamente.

Tú estás con una mujer y estás tratando de que sea la mujer que piensas un poco tú, no la que es ¿no? Y la mujer que es muy lista, muchas veces lo que hace es modificarse en función de..., si quiere mucho al hombre, de lo que le gusta al hombre ¿no?, y el hombre en función de la mujer, o sea que también hay ahí un juego de cesión, creo yo, no sé.

Esto me hace preguntarte si alguna vez te interesó el psicoanálisis.

Bueno, verás, yo tengo un cuñado que es psicoanalista, que es psiquiatra, vamos y la verdad es que he leído muchas cosas sobre él y no creo absoluto en nada, no creo casi nada en el psicoanálisis. He tenido discusiones violentísimas con mi cuñado sobre este asunto, yo he estado en sesiones, incluso con pacientes, por curiosidad, con permiso de él y, escuchando cosas y tal y cual. Claro a mí me parece que el psicoanálisis, estuvo de moda ¡eh! todavía en Argentina y tal y estuvo de moda en los años 30 ó 40, con Freud y todo eso, fue un momento espectacular donde todo tenía un contenido sexual.

Sí, he leído a Jung, que me interesaba casi más que Freud, y me ha interesado mucho y siempre me ha apasionado mucho todo lo que podía ser la epilepsia, fijate, yo que no soy nada epiléptico, pero he visto algún caso en mi vida y esa especie de áurea, de vacío que se produce en la mente, que a veces no es la epilepsia esa de la persona que salta sino una epilepsia que puede durar diez segundos nada más. He conocido personas que eran epilépticos de

cinco segundos y también he pensado mucho en la gente que se mata en los coches y por ahí, tiene esa ausencia. Incluso estoy escribiendo ahora una novela que se llama *Ausencia* que trata un poco ese tema ¿no? Pero no, no, para mí, desde luego, no he creído en absoluto en el psicoanálisis, no he creído, me he negado siempre a que me hicieran el psicoanálisis y me parece que es como la confesión cristiana, o sea que es, hay una especie de necesidad a veces en ciertas personas de liberarse de cosas que no, que no transmiten y yo creo que yo como hago cine pues me libero a través del cine, siempre lo digo.

Es lo que yo creo.

Quizá si no hiciera cine, pues a lo mejor tendría que ir al psicoanálisis, al psicoanalista vamos (*se ríe*). No lo sé.

Hablemos un poco más sobre esta película, para acabar. A mí me parece una de las películas tuyas que más me gustan. Sin embargo, el desenlace me parece un poco casual, esta idea de los dos infartos casi simultáneos que permiten que el protagonista les pueda meter en un coche y despeñarles... No sé si a esto a ti te gusta o no, pero me lleva a que seguro que en tus películas hay cosas que a ti no te gustan mucho, de alguna manera. ¿Cómo manejas esa frustración del director, que a veces no le sale lo que él quería? ¿Qué haces, lo olvidas? Porque tú dices que luego no vas a ver tus películas, por ejemplo.

No, no, nunca me he preocupado de eso, nunca me ha preocupado, ya te digo. Por una razón muy sencilla, los finales de mis películas están todos improvisados ¿no? No hay ningún final que responda exactamente a lo que está escrito en el guión.

O sea, que lo rodabas al final del rodaje.

Sí, siempre lo rodaba al final del rodaje, sobre todo a partir de *La caza*, la primera película que te contaba rodé por orden de guión.

Sí.

Y trato de rodar por orden lo que puedo y el final me lo reservo siempre para el final de la película. Entonces nunca sé cómo voy a terminarlo ¿no? Cuando encuentro un final pues me parece muy bien y no me preocupo más, no le doy más vueltas, digo “pues ya está, este es el final que tiene que tener” y ya está.

Luego, la siguiente película que haces es Stress-es tres-tres (1968). Empieza con una voz en off, que sitúa la película en un contexto como de un ser humano contemporáneo, que está estresado, o algo así, no me acuerdo exactamente lo que dice, pero esto ¿estaba en el guión?

Sí, sí

Pero no tiene mucho que ver con la película realmente, luego.

No, verás, es que esta película se adelanta como veinte años, perdóname. Porque nadie sabía lo que era el estrés, cuando yo hice la película. Yo había leído un informe de Estados Unidos de un hombre que fue famoso, no recuerdo su nombre. Escribió cosas contra los automóviles, que eran peligrosos. No me acuerdo cómo se llamaba este hombre, era un hombre conocido. Y hablaba del estrés producido por el tráfico, por la vida moderna tal y cual. Entonces me pareció que era una idea preciosa. Aparte que la película empieza con tapón de automóviles, ya en aquellos años, que me lo tuve que inventar yo, porque no había tapón en aquellos años en España, en Madrid, tuve que hacer un tapón falso (*se ríe*).

La idea era esa, la idea era ver cómo unos seres se comportaban de una manera absolutamente infantil, llegaban casi al infantilismo ¿verdad? a ser como muy normales fuera de lo que podía ser la vida en la ciudad, el tráfico y follón. Era un poco esa la idea, no sé si está. Lo que pasa es que esa película es una pena, porque era mucho más disparatada. Cuando la escribí era mucho más disparatada, tuve que reducirla porque se complicaba mucho. Porque mientras yo estaba escribiendo ese guión, sucedió lo de Palomares, lo de la bomba atómica esta que se perdió en el mar...

Sí, sí.

...Y me afectó mucho eso y dije “bueno, qué bonito”. Empecé a escribir *Stress* y el primer guión terminaba que estaban estos tres con sus problemas sentimentales tremendos, y estúpidos ¿no? “yo me quiero, tú me quieres, no me quieres, no te quiero, no me quieres”, no sé, ese tipo de triángulo de dos amigos y una chica y tal. Entonces llegaban unos tíos con unos camiones especiales, todos disfrazados, con contaminadores radioactivos y se los llevaban, los metían en un furgón y se los llevaban. Me gustaba mucho la idea (*se ríe*).

Una imagen que luego está en los ojos. Lo de los Ojos de Londres ¿no tendrá algo igual que ver con eso?, porque esos hombres ahí, precisamente, ahora que lo dices, he pensado en esa imagen.

No lo sé. Sí pero, pero esto era, a mí me interesaba mucho porque yo me decía “bueno estos son imbéciles, bueno, seres humanos, que están preocupadísimos por sus problemas sentimentales y por tonterías”, ¿verdad? Y aquí hay una cosa mucho más gorda, una guerra atómica o lo que sea. Y los metían en un furgón, los tíos espantados, todos enmascarados, con los contadores Geiger por ahí. Me acuerdo que estaban todos completamente contaminados y se los llevaban.

Qué bueno. Pero de todas maneras no parece que el comportamiento de estos personajes tuviera que ver con el estrés, sino más bien, de nuevo, con una especie de incapacidad para enfrentarse a sus propios sentimientos o a su relación con las mujeres, con la idea de la mujer.

Sí, tienes razón, ahí hay un poco de confusión si quieres. Ahora la idea mía era un poco eso, ver cómo unos jóvenes que trabajan en la ciudad, que están trabajando en industria, en lo que sea, cada uno en su cosa, lo que sea. Cuando salen de esa ciudad, de repente, los problemas que tienen son problemas sentimentales, son problemas que tienen todo el mundo, problemas de celos, problemas de rela-

ciones, problemas. Pues es un poco *La caza*, pero de otra manera, no sé cómo decirte, no tiene nada que ver. Lo que pasa es que no, esa película no está nada conseguida. Tiene imágenes muy bonitas, creo, no la he visto nunca más.

Vuelves al blanco y negro en esta película...

Me gustaba mucho que ella se imaginara a este como San Sebastián, con las flechas, no sé porque se me ocurrió eso pero me pareció una idea muy bonita (*se ríe*).

Te iba a comentar que esta película vuelve a ser una película en blanco y negro. Durante un tiempo saltas entre el blanco y negro y el color ¿por qué decides hacer una película en blanco y negro, otra en color? ¿Qué te lleva a tomar esta decisión?

Bueno, porque esta es una película muy sencilla, era minimalista otra vez ¿no?, un poco como *La caza*. Era coger un coche otra vez, que es lo que hicimos, e irnos por la carretera hasta Almería. Fuimos rodando muchas de las cosas por el camino, todo lo hicimos en el camino, mientras íbamos a Almería, está hecha así la película.

Era una especie de *roadmovie* ¿verdad? Tampoco estaba de moda en ese momento hacer esas películas, pero era gracioso hacer ese itinerario, ver cómo en ese itinerario se iba degradando la relación. Fue buena idea.

¿Y eso te llevaba a pensar que la tenías que hacer en blanco y negro?

Por facilidad, por eliminar focos, eliminar problemas, poder rodar en los automóviles con mucha facilidad, tener una Arriflex que teníamos mucho más manejable. Todo se hizo por eso, sí, sobre todo por eso.

Estamos en pleno Mayo del 68 o por ahí. ¿Tú viviste los acontecimientos de Mayo del 68?, ¿cómo los vives?, ¿qué opinas?

Sí, yo estaba en París con Geraldine. Yo no sé, creo que tenía que ir a Cannes, para algo, no sé qué película. Fuimos a París

primero y de ahí, y de ahí tuvimos que ir a Cannes. Ah, bueno, con *Peppermint*.

Con Peppermint Frappé.

Fíjate, claro, porque la...

La retiraste, cuéntame cómo empezó todo...

Yo tenía una furgoneta, había comprado una furgoneta Volkswagen, de camping. Entonces con Geraldine lo pasábamos muy bien porque nos íbamos por ahí con la furgoneta y decidimos irnos a París en la furgoneta. Pues no sé si es que subtitulaba la película o se doblaba, ya no me acuerdo, no me acuerdo ahora exactamente, pero era por razones profesionales.

Fuimos a París y estando en el hotel de París sucedió todo lo de Mayo. Entonces fuimos ahí protagonistas, estábamos incluso con Eduardo Haro Tecglen, hasta el punto que lo llevamos en la furgoneta a Eduardo por todo París para ver qué estaba pasando. Que era una barbaridad, peligrosísimo, pero en fin, como yo soy muy sensato... Y estaba Emilio Sanz de Soto, me acuerdo, estábamos los dos y coincidimos que estaba Eduardo allí. Y vivimos eso muy intensamente, vamos, yo vivía en Hotel Bonaparte y abajo era donde estaban todos los follones, todos los petardos, los tiros, los policías... No podías salir a la calle, era una cosa, no sé, muy interesante ¿no?

Cuando se calmó un poco eso teníamos que ir a Cannes, y fuimos. Y en Cannes pues empezó todo el follón otra vez como el de Mayo, en Cannes. Manifestaciones, follones, que había que cerrar el festival, que sí, que no. Yo desde el principio dije que había que solidarizarse con eso y que no se podía proyectar la película nuestra, lo dije antes de que se proyectara. Hablamos con el presidente, y el presidente le dijo a Elías: “por favor os ruego que proyectéis la película porque si no esto va a ser un escándalo tremendo, hacer el favor de proyectarla” Y yo creo que Elías estaba muy remiso. Elías, al fin y al cabo, era el productor y estuvo en unos líos muy grandes, y yo creo que Elías quería proyectar la película, a pesar de todo

pienso yo ¿eh? Pero llegó el momento de la proyección de la película y entonces yo ya había decidido que no, que no. Había hablado con Truffaut, con Godard, había hablado con todos estos y habíamos decidido que no se proyectara ¿no? Entonces fuimos al cine para ver si se proyectaba la película. Y efectivamente a las cuatro y media o cinco de la tarde, no me acuerdo qué hora era, empieza la proyección de la película. Y entonces fue cuando yo me solidaricé con Geraldine y fuimos arriba. Y Elías que estaba muy remiso al principio, al final se dio cuenta de que no había más remedio que hacer eso y lo hicimos.

Os subisteis allí y parasteis la proyección.

Subimos y sí, sujetamos el telón, para que no se corriera. Con Truffaut, con Godard y todo eso. Y se paró, y un escándalo tremendo, y yo creo que debía ser la primera vez en la historia del cine que un director se negaba a que su película fuera proyectada en el festival de Cannes (se ríe).

Seguro. Luego hubo otras muchas que tampoco se proyectaron ¿no?

No, porque además, lo que pasa es que allí había por ejemplo un director israelí que trataba de convencernos de que había que proyectar la película porque el cine estaba por encima. Y Lelouch hizo una proyección fuera de contexto, que le pusieron verde, proyectó su película aparte para los críticos, cuando se había decidido ya que no se proyectara.

Yo lo que recuerdo de aquel festival no es tanto eso, que me acuerdo, porque fueron cosas muy gordas, pensaba yo “verás en España cuando llegemos, nos van a matar”. El otro problema que había era como muy, muy *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962). Eso era muy interesante. Porque todos los grandes distribuidores americanos y compradores y vendedores del mundo, se encerraron en el Carlton y en los dos hoteles que había ahí, y no salían, espantados estaban, pensaban que de un momento a otro estas masas

iban a ir ahí a matarlos, no sé, a destrozarlos. Claro, no pasó nada de eso, todo era por las calles, que gritaban “libertad, y tal y cual”, pero estaban ahí acojonados, y estuvieron ahí tres o cuatro días. Entonces empezaron a venir, eso fue muy bonito, de Italia, unas grandes lanchas enormes, se fueron embarcando y se marcharon todos, en unas lanchas especiales en Italia o de no sé dónde, se marcharon fuera de Francia. Venían helicópteros, o sea fue una cosa muy apasionante.

Entonces ya nosotros nos volvimos para España y recuerdo que no vendían gasolina, ¡qué barbaridad! estaban cerrados los puestos de gasolina, estábamos sin gasolina, y era muy angustioso, íbamos con la furgoneta a cincuenta o sesenta por hora, para ahorrar, tardamos muchísimo en llegar a España (*se ríe*).

La siguiente película es idea de Geraldine, La madriguera (1969). ¿Cuál era la idea de esta película? Porque pone en los créditos que es idea de Geraldine, no sé si es que colaborasteis en el guión y decidisteis ponerla ahí, en esa condición.

Sí, colaboré con ella, no sé si la idea era de Geraldine, ya a tanto no llego, pero sí es verdad que ese guión lo hicimos un poco conjuntamente, y luego con Rafael Azcona ¿no?

Sí.

Pero ella colaboró porque nos dio muchas ideas, muchas de las cosas que hay ahí, eran cosas de Geraldine o de su familia, o cosas que recordaba ella. Hay mucho de ella en esa película, ahora mismo no recuerdo qué exactamente, pero sobre todo los recuerdos de la infancia y una serie de cosas.

Es una película muy de su época, en el sentido de que es una época en la que se analiza muchísimo la crisis de la pareja, ¿realmente, qué posibilidades tiene una pareja de sobrevivir, qué cosas tiene que hacer? o algo así. Todo este juego que se plantea entre los dos personajes protagonistas, que parece que están

como desplazando su relación o, de alguna manera intentando como enriquecerla o algo así.

Sí, la verdad es que podía haber sido perfectamente una obra de teatro, y estaba concebida como eso, en un *huis clos*, en un sitio absolutamente cerrado, con dos personajes ahí quietos, que se van destruyendo. Esa era un poco la idea. Y cómo los elementos ajenos, los amigos, que van apareciendo por ahí, resulta que tienen un concepto de ellos, eso es muy interesante, cómo al hablar con libertad se dan cuenta de que no son amigos, o sea que hay un mundo hostil también afuera. O sea que lo único que les queda es ese pequeño refugio, se refugian ahí durante unos días, quizás para intentar entenderse mejor y lo que hacen es destruirse, esa era un poco la idea.

Sí, parece que es una especie de terapia que, que no funciona (risas).

Al revés, que funciona al revés.

Yo veo en esta película que tú, de alguna manera como Antonioni, asumes que perteneces a una clase, digamos a la burguesía o a una clase media más o menos enriquecida y has decidido que vas a utilizar esto como continente para contar tus películas. Es decir, tú vas a meter ahí los temas que a ti te interesen, pero lo vas a situar ahí porque quizás es el mundo que reconoces, en el que te manejas con facilidad, por qué te vas a meter en otros mundos que no dominas tanto. Y sin embargo ahí sí tienes la..., si puedes analizar los mecanismos de relación dentro de eso.

Bueno, yo no lo veo tan claro como tú lo ves, yo no, sería incapaz. Hombre, que pertenezco a la burguesía..., siempre he pertenecido a la burguesía, o sea, más o menos acomodada pues siempre, está claro eso ¿no? Y que los problemas que me interesaban, por un lado son los problemas de la burguesía si quieres, pero sobre todo la relación de pareja, la relación familiar, más que la burguesía, la relación familiar, el concepto de la familia, en el mediterráneo, católica, cristiana, y tampoco tan cristiana ¿verdad?,

pero por lo menos mediterránea, eso me ha interesado muchísimo. Y los temas que pueden salir de allí, de esa dependencia a veces de los hombres, de su familia o de la madre, de los hijos, de la mujer, a mí eso me parecía muy interesante. Y cómo eso también produce unos conflictos de pareja, muy interesantes y muy tremendos. Yo creo que ese es el tema que he ido trabajando, pero también a mí me interesaba mucho el tema de la burguesía y no tan de la burguesía porque luego he hecho siempre películas un poco tratando de conocer el ambiente que me rodeaba, pues no solamente *Los golfos* o *Deprisa, deprisa* (1981) o *¡Dispara!* (1993) o *Taxi* (1996), o qué se yo. O sea de otros temas que ya no son tanto de la burguesía, si quieres. En fin, yo no diría tanto que eran temas de la burguesía como que eran temas que realmente a mí me parecían que estaban vitales en este país. Y que la familia, esa especie de tribu, no sé si hablábamos otra vez un poco de eso...

No, no, no lo hemos hablado, la verdad...

Yo he tenido siempre un concepto de la familia, que es que la familia es, por un lado un aspecto totalmente negativo y por otro lado pues, pues es muy atractiva ¿no? O sea, la familia mediterránea hablo. El lado negativo es el que yo creo que es la madre de todas las corruptelas, o sea que la familia es una tribu y hay otra tribu al lado, que es otra familia, otra tribu. Entonces cuando se llega a unos entendimientos son concesiones, casi siempre, yo te doy esto a ti pero tú me tienes que dar esto a mí. Es un poco la mafia, la mafia se llama *la familia* por alguna razón, o sea que no es caprichoso. La familia mediterránea es un núcleo muy compacto donde se ayudan unos a otros o se matan unos a otros, por las herencias, o por la tierra o porque yo que sé (*se ríe*), o por lo que sea, por una mujer o... y es así. Pero en el fondo se sigue manteniendo esa idea, de que la familia hay que mantenerla unida, reunir a los hijos con la madre, y luego ya están los primos con otra familia, a los que también si se pueden ayudar se ayuda, pero no tanto. Y las luchas familiares son las que producen las guerras civiles, las ven-

ganzas, las envidias... Para mí, una gran parte del desastre de la humanidad y de incluso la idea de la familia cristiana y mediterránea viene, también musulmana, porque es la misma pero en fin, de todo el Oriente, viene de ese concepto familiar, de núcleo tribal, que no acepta que otra tribu ocupe el territorio tuyo, que es la cosa más básica de los animales, que se matan entre ellos. Esta la parte que a mí me parece negativa.

Por otro lado, la familia mediterránea que he vivido yo, porque yo soy medio murciano, mi padre es murciano y mi familia era murciana y me ha gustado siempre mucho esa zona de Murcia y Andalucía. Esa familia es todo lo contrario. Me gusta mucho ese afecto físico de la familia, que en el norte no existe, tú vas bajando desde el País Vasco para abajo y vas viendo cómo los afectos son más evidentes, cómo las relaciones entre los hijos y los padres son más inmediatas, cómo hay una mayor confianza, cómo los padres protegen mucho más a los hijos (*risas*), conforme vas bajando ¿no? Y llegas a la parte mediterránea y tal, a Murcia, Valencia y todo eso, y allí es donde te das cuenta de que hay ese contacto físico, tan bonito, entre los hijos, los padres que se tocan, que es verdad que están desnudos y no pasa nada, o sea, todo eso que en el norte es como pecaminoso ¿no? Y esa parte me gusta mucho, toda esa parte, y eso forma parte también de la familia.

Yo recuerdo siempre, la pongo siempre como ejemplo a una tía mía, gordísima, maravillosa, murciana, que parecía recién salida de Marruecos pero de estas mujeres grandes, poderosas, que han tenido un montón de hijos, llena de joyas por todos los lados, totalmente árabe, oriental, y que a uno de sus nietos le quitaba el pantalón, “Ay mi niño”, y le daba un mordisco en el culo y el niño llorando, desesperado (*risas*), me encantaba la idea, era pasión ¿verdad? Algunas de esas cosas las he metido en películas mías, por ejemplo en Rafaela Aparicio en *Mamá cumple cien años* (1979). En ese tipo de películas lo he puesto porque me gustaba mucho ese tipo de madre, de madre que está en una cama porque dice que está muy enferma o porque está malísima, que no está nada malísima, y entonces todo

el mundo va a verla siempre. Y está allí y habla de sus recuerdos, de sus niños, esa especie de gran madre, de hormiga gigante ¿no?, de reina (*se ríe*).

Una cosa más para acabar con La madriguera. Es muy interesante porque tú enseñas la casa a trozos durante toda la película y es al final cuando nos dejas ver realmente esa madriguera, realmente como si..., como si resultara que si la hubieras enseñado antes y todo el mundo hubiera podido entender que ahí iba a pasar algo terrible, en esa casa, es una especie de búnker mezclado con un castillo de cuento de hadas ¿no?

Es un búnker, es una casa es muy interesante ¿sabes? Es una casa de un arquitecto, de Carvajal, que la hizo para él, como una especie de alarde técnico, estaba muy bien hecha. Yo tengo amigos arquitectos, Fernández Alba, por ejemplo, que hemos ido a ver la casa, y estaba fascinado de lo bien terminada que estaba, pero es una casa de hormigón, helada, fría, con un diseño fantástico, muy interesante, y muy no sé, muy avanzada, para España por lo menos. Y arquitectónicamente había soluciones estupendas, pero que daba esa sensación, y estaba sin terminar cuando se hizo la película y nos la cedió el arquitecto, muy amablemente para hacer la película, esa fue una cosa estupenda, tuvimos hasta que poner los muebles y varias cosas y organizar todo aquello, porque no estaba hecho. Era fundamental para la película, la idea era esa, la idea era cómo dos personas se encierran en un búnker y se destruyen, eso era un poco la idea, en dos líneas.

Pero también es un poco como un castillo de cuento de hadas, para jugar...

Claro, porque están ahí los recuerdos, que han llegado ahí, que eso un poco de Geraldine, toda esa es la parte más de Geraldine, cuando llega este camión con las cajas, que son cajas todas de recuerdos de la infancia, de cosas y tal y cual, ahí hay una serie de elementos y vuelve el pasado. Y hay una transfiguración, los per-

sonajes se transforman, sobre todo ella, hay un transformismo a través de, quizás de deseos insatisfechos ¿no? Hombre esa sí que es una película un poco psicoanalítica, si quieres, dónde hay un poco de psicoanálisis. Yo siempre he pensado que podía ser una obra de teatro muy interesante, luego nunca me he preocupado, pero podía haber sido una obra de teatro, porque en realidad no es más que un agujero donde están ahí viviendo dos seres y hay un mundo externo que no hace falta ni verlo, que no hacía falta ni verlo, yo me he sentido obligado a verlo pero se podía no haber visto.

Pensando en esta película, pienso que a veces en tus películas los personajes adultos se comportan como niños, y los personajes infantiles se comportan como adultos.

Es que es verdad, es que la vida es así, yo es lo que he observado, en mis hijos lo he observado. Yo a veces veo en mis hijos, he visto cosas..., pero claro ellos no son conscientes ¿no? de una madurez tan enorme, de cosas tan geniales, que te dicen, que ellos ni siquiera de alguna forma del todo no lo piensan, lo dicen de una forma casi automática. Y por supuesto los adultos seguimos siendo en nuestro comportamiento totalmente infantiles, ya no te hablo de cosas tan evidentes como el comportamiento sexual ¿no?, o sea, hay cosas tan inmediatas como ese deseo del hombre de seguir mamando a la mujer que ama, o a la mujer que quiere, o a la mujer que le está haciendo el amor; o la mujer que quiere chupar el sexo al hombre y, bueno no sé, todo es una especie de reminiscencia tan infantil todo, o sea el hombre es un poco como los gatos que aunque sean adultos siguen rascándose ¿verdad? Como para encontrar su sitio, cuando buscan un sitio cómodo, que es lo que hacen con su madre cuando son pequeños para reactivar la leche de la madre. Hay unos instintos que no nos damos cuenta, nosotros creemos que esto del sexo es una invención maravillosa, que lo es, se pasa muy bien haciendo el amor ¿no? Pero no nos damos cuenta de que eso sí es una vuelta, absolutamente,

estamos dando vueltas y dorando una píldora, esa píldora que siempre tiene un contenido mágico, maravilloso, y es la vuelta a la infancia, de una manera tan básica y tan elemental que es increíble, chuparse los dedos, que es lo mismo...

Yo lo hago continuamente...

Lo que te quiero decir es lo de morderse las uñas...

A eso me refería...

El comportamiento del hombre, en la vida de cada día, pues sigue siendo muy infantil, en sus reacciones de violencia, inmediato, “que me quitan el sitio”, el coche y el “yo llegué primero” y “usted por qué me está metiendo esto”... Todo eso como los niños, que están peleándose porque quieren el caramelo.

Yo creo que el hombre tiene una cabeza cada vez más fantástica, para muchas cosas, estupenda, y en cambio en su comportamiento de la vida habitual sigue siendo el mismo hombre de casi las cavernas, muy parecido, no creo que haya mucha diferencia.

En tu siguiente película amplias el círculo familiar, es como si salieras de esta claustrofobia que ha provocado tu película de..., porque tú dices...

¿Cuál es la siguiente?

La siguiente película es El jardín de las delicias (1970).

Ah, ya.

Tú dices que cada película que haces se alimenta de tu película anterior.

Sí, sí.

Se desgaja o sale de...

O de alguna otra, digamos , quizás no de la anterior pero de alguna otra, sí.

Entonces, por ejemplo en este caso...

Es que *El jardín de las delicias* nace de una manera muy extraña. Nace porque yo lo he leído, lo habrás leído tú también porque yo lo he dicho muchas veces, nace porque yo leo en un periódico que Juan March, que venía en un automóvil por la carretera de La Coruña, tiene un accidente terrible y se lo llevan al hospital. Y por el camino él dice: “que hagan lo que quieran con mi cuerpo, pero que no me toquen la cabeza”. Me pareció tan genial...

Entonces a partir de allí empecé a pensar que allí había una película. Yo tengo un amigo que es neurólogo, que es Alberto Portera, que es un neurólogo que ha estudiado en Estados Unidos y que ha llevado toda la cosa del Hospital 12 de Octubre. Ahora ya está hartado de trabajar, trabaja en el Ruber ¿verdad?, pero vamos, está ya jubilado, lo han jubilado, tiene setenta y tantos años. Y yo he ido con él en muchas ocasiones, porque yo he estado muy interesado siempre por el cerebro, siempre, no por el psicoanálisis sino por el cerebro. Incluso yo discutía ya con este cuñado mío, que es psiquiatra, que es animista y que decía que no, que el alma, que los procesos mentales y todo eso. Yo desde que tenía veinte años que ya era amigo de mi cuñado le decía que eso era una tontería, que eso tenía que ser a la fuerza procesos químicos o eléctricos, que eso tenía un comportamiento puramente físico, que luego en la realidad resulta lo que tú quieras, y que había una confluencia de las dos cosas, si quieres, pero que básicamente el cerebro se debía manejar, fíjate yo entonces, por impulsos que tenían que ser eléctricos o químicos. Fíjate, pura intuición, porque yo no tenía ni idea.

Claro, cuando he hablado ya con mi amigo Alberto Portera que es uno de mis mejores amigos, pues él me ha dado muchos datos, sobre el cerebro. Él lo ha trabajado muchísimo, sabe muchísimo sobre el cerebro, es uno de los mejores especialistas en España del cerebro. Y ya te digo, siempre me ha parecido una cosa tan extraordinaria. Él es clínico, es un hombre que opera el cerebro, yo he estado con él en varias operaciones de cerebro, con permiso de las

clínicas y con todo preparado, incluso he rodado cosas para él, que él quería rodar, de operaciones del cerebro, cómo abría, cómo sacaba un tumor, todas esas cosas. Luego incluso amigos míos muy íntimos, pues han sufrido esa catástrofe cerebral, no se sabe por qué, siempre he estado muy preocupado. Por ejemplo, Luis Cuadrado tuvo un tumor cerebral, poco a poco, y lo vio Alberto Portera y dijo “no tiene solución”, se fue quedando ciego y se murió. Millares, el pintor, que era íntimo amigo nuestro, de Alberto Portera, mío, de mi hermano Antonio, igual.

Entonces, este proceso de cómo se puede destruir el cerebro, y cómo se puede llegar a regenerar, porque eso para mí es importante. A mí me interesaba mucho qué posibilidades había de que un cerebro que tenía, pues un accidente de automóvil grave, sobre todo si, claro, si es el lóbulo derecho que tú sabes que es el que controla la mano izquierda y el lóbulo izquierdo es la mano derecha. O sea que si tienes en el lóbulo izquierdo un accidente, lo más probable es que te quedes fatal, es muy difícil que haya una reconversión, a veces lo hay ¿verdad? de ciertas cosas, una parte del cerebro que no funcionaba, de repente se reactiva a lo mejor ¿no? y eso puede pasar, pero difícilmente.

Entonces me explicaba de un caso que había tenido él, Alberto Portera, que era muy parecido al caso de mi película. El de un hombre que había sufrido un infarto, y que tenía la clave de una serie de cosas personales. Y que la familia está desesperada porque no había conseguido recuperar los datos, porque había, no sé si había cuentas en Suiza, porque eso me lo he inventado yo, había una serie de datos, que este hombre, que era muy celoso de sí mismo o muy despreocupado, los llevaba en la cabeza pero no estaba anotado. Y había un dinero y había unas cosas que estaban en algún sitio y no sabía dónde estaban. Entonces la familia me contó que habían traído de Suecia, creo, unos especialistas que eran los únicos que se conocían de verdad capaces de rehabilitar o no sé, de un tratamiento. No consiguieron nada, en este caso no se consiguió nada. Eso me dio a mí la pauta para hacer esta pelí-

cula que me parecía la idea preciosa, el tipo que tiene un accidente, tipo Juan March “que no me toquen la cabeza” ¿no?, todo eso, y luego cómo la familia intenta, me parece una idea preciosa. Se lo conté a Rafael Azcona. Ya sabes que a Rafael Azcona, para trabajar con él tienes que contarle, por lo menos conmigo, toda la historia, eh, si no, no trabaja contigo si tú no le cuentas lo que quieres hacer. Es una cosa muy interesante, “no, tú cuéntame, yo no quiero saber nada, tú me cuentas la historia y si me gusta la historia trabajamos juntos y si no pues no”. Bueno, y le gustó mucho la historia y empezamos a trabajar juntos y entonces hicimos *El jardín de las delicias*.

Es una película muy sencilla, en el sentido de que lo es para cualquier espectador, que enseguida entiende, a diferencia de otras películas tuyas que no entiendes muy bien hacia dónde te está llevando, en esta película enseguida se plantea todo: a este señor le ha dado un infarto y ha perdido la clave de la cuenta bancaria de Suiza (risas)...

De Suiza (*se ríe*), sí.

Con lo cual toda la familia está acojonada porque no saben ahora qué va a pasar:

A mí me gusta mucho esa historia, es preciosa.

Luego también está esta cosa de que a él le tratan como a un niño ¿no?, en parte.

Sí, sí, bueno, es otra cosa que aprendí también de Alberto Portera, fijate. Alberto Portera en esto ha sido muy importante para mí, en esta película es fundamental. Yo con Alberto Portera he estado en los hospitales y he visto personas que estaban así, en esta situación. Era tremendo, gente muy inteligente que había tenido pues no se una gran brillantez en la gran vida, que había tenido pues un infarto o un, como se llama esto, en el cerebro, bueno no sé y había perdido...

Aneurisma, a lo mejor o algo así, hay una cosa que se llama aneurisma que de repente se te revienta una vena o algo así y pierdes la capa...

No, pero hay una cosa que está relacionada también con el riego sanguíneo, no me acuerdo ahora. Está relacionado con el infarto, o sea, que es un infarto, pero ese infarto lo superas, pero en cambio el riego sanguíneo en ese momento, en veinte segundos no recibe sangre el cerebro y se acabó. Hay una parte del cerebro que se necrosa, se fastidia y ya no, esa parte ya no funciona. Y he estado viendo a esta gente y es tremendo cómo, por ejemplo, pues cambian las palabras, o sea, se expresan y te dicen disparates, y solamente alguna persona a lo mejor ha conseguido descifrar que lo que dicen es una cosa concreta. Es muy interesante, hacen toda una especie de afasia, de problema mental de relaciones, de cosas, bueno es un lío, es un lío.

Me dijo Alberto una cosa que me gustó mucho, me dijo “mira, ese tío, ese tío no sé, igual ha sido un hijo de puta, no lo sé, la verdad, -porque claro, era un tipo también duro, no sé, había un enfermo ahí que había sido un tipo duro y tal-, puede ser que sea un hijo de puta y tal, pero si es un enfermo no tiene nada que ver, si es un enfermo es un ser maravilloso, un ser estupendo que hay que tratar como a una persona totalmente inocente”.

Me interesó mucho cómo, un enfermo, López Vázquez, mientras está enfermo es inocente y es buena persona, y en cuanto recupera algún proceso se vuelve un hijoputa porque es lo que ha sido toda su vida ¿no?, un cabrón (*se ríe*), ya ves, en cuanto recupera la inteligencia se vuelve un cabrón. A mí me gusta mucho eso, no sé, cómo pasa de ser un enfermo, simplemente un enfermo inerme, que hay que proteger, que ayudar y que tiene un mundo interior a lo mejor que no puedes tu acceder porque no se puede expresar, igual no tiene ningún mundo pero si lo tiene no puedes expresarlo. Y cómo cuando va poco a poco intentando a relacionar, y le dan una corbata y le dicen: “mira esta es la verde” “¡Esta no es la verde!”, me gusta mucho esa escena, “¡la verde, la verde!”, que es una roja ¿no? (*vuelve a reírse*).

Esa película me hizo pensar en El compromiso (The Arrangement, 1969) de Elia Kazan. Creo que tienen algo que ver remotamente, casi, entonces fui a mirar la época y El compromiso es del 69, o sea, de la misma, exactamente de la misma época.

Pues no, no tengo ni idea.

Qué casualidad que (en El compromiso) él también es un súper ejecutivo, triunfador, que tiene un accidente y eso...

Sí, es verdad.

...eso le permite revisar de alguna manera el caos que ha sido su vida y quizá el hijo de puta, como decíamos ahora, en el que se estaba convirtiendo ¿no? De repente el personaje tuyo también, o quizás el espectador, presente, porque no lo sabe, que ese hombre está revisando de alguna manera aquello en lo que se ha convertido.

Yo creo que no tanto eso, no tanto eso, como... A mí lo que me gustaba más es que cómo la familia, esa familia maravillosa que hablamos siempre, volvemos a hablar de la familia ¿no?, cuando hay una cosa de este tipo, tremenda, donde todo depende de la economía, que se hunde todo, la educación de los hijos, la niña, el hijo que es un hijo de Satanás también, esas personas también, la mujer maravillosa, muy delicada, el padre, su padre, al cual humilla en la vida y tal; cómo todo el mundo lo que quiere es saber dónde está la cuenta en Suiza, dónde está el dinero, (*se ríe*).

Yo creo que eso es lo que más, es la base, yo creo que en ese sentido no tiene nada que ver con la película de Kazan. Y evidentemente este hombre pues tiene un subconsciente, una serie de cosas, también absurdas porque de repente aparecen unos caballeros medievales por ahí, recuerdo, o tratan de reconstruir la guerra de España, y eso me gusta mucho, esa reconstrucción, cuando llegan los republicanos a la iglesia y todo eso, y entonces él sufre esa convulsión. O sea le mandan una serie de *shocks*, a ver si reacciona, de cosas que le han pasado en su vida (*se ríe*).

Esos caballeros medievales vienen de un cuadro que tiene en su casa, que él ve.

Es verdad, es verdad.

Y luego él se imagina que eso cobra vida de alguna manera.

Es verdad, es que ya no me acuerdo, es que yo no he visto la película hace muchos años, si te soy sincero.

Yo la he visto hace muy poco. Una cosa para acabar con esta película. A mí me da la sensación de que en ella llevas al límite el proceso este de utilizar a López Vázquez para que de alguna manera retrate tu punto de vista sobre lo que estás contando. Una cosa que tiene en esta película y en las que aparece es que somos capaces de adivinar lo que está pensando. Entonces me pregunto si tú, sin hacer explícito tú punto de vista sobre la narración utilizas a López Vázquez para que él lo dé o lo sugiera.

Hombre, lo que pasa es que también de alguna forma esa película yo creo que responde un poco a toda una época de España, de la reconversión industrial, de esa idea de que España empieza a ser un país floreciente, coinciden muchas cosas. Pero de alguna manera, yo creo que López Vázquez va centrando la idea de una nueva generación, más activa, con nuevas ideas, que de la generación anclada que sería la de su padre. Cuando él llega a la fábrica y le dice “oye papá, mira, tengo estos planes para hacer, para el futuro”, o sea que está hablando un poco de la España que está cambiando ¿quizá eh?, estoy un poco improvisando porque no, no lo he pensado demasiado, pero yo creo que de alguna manera López Vázquez va reflejando un poco una serie de circunstancias españolas ¿verdad?, de crecimiento, de florecimiento, del valor del dinero, de las cuentas en Suiza (*risas*), yo que sé, de los bancos, de todo ese follón ¿no?

Y luego está también mucho ese final, que estuvo muy improvisado, ese final en el que van andando todos muertos, toda la familia, una familia toda ya decrepita, que es un poco la idea que te decía

yo de mi familia, o sea que la familia tendría que desaparecer, pero vamos dicho de otra manera, una especie de metáfora, de toda la familia paralizada ¿no?, o sea, de, de...

O la sensación que tuve yo, que es que él al final se da cuenta de que en realidad los que están paralizados son ellos.

También, claro, es lo mismo. Se ha dado cuenta de que forma parte de esa familia que están paralizados todos.

Ajá.

Ese final no era así. A mí me se me ocurrió un final disparatado, que era precioso, que no se pudo hacer, que era que estaban todos paralizados y luego llegaba una jauría de perros y se los comían. Sí, y lo intente hacer. Llamamos a la policía y nos vino con unos perros de estos tremendos, de estos perros lobos, no sé, y no hubo manera. Estuvimos por todos los medios tratando de que devoraran a los actores, no eran los actores ¿verdad?, y no había manera, los perros no querían, en absoluto. Les llamaban, estuvimos probando y nada. Entonces dijimos que se vayan y terminamos esta película de esa manera.

Luego, después, haces también Ana y los lobos (1973), que es una película muy violenta, muy negra, que quizás algo tiene que ver con La caza. La familia de El jardín de las delicias se amplía. Es una película como muy de génesis, porque incluye un montón de cosas que luego vas a ir desgajando en otras películas.

Ana y los lobos es una película muy, muy arriesgada. Cuando yo se lo conté a Rafael Azcona, no estaba nada convencido. Yo quiero hacer una película -le decía- sobre estos tres poderes, que son los que están gravitando sobre la vida española y sobre la vida en general, en todas las sociedades organizadas. Es un poco sobre la policía, el ejército, el sexo y la iglesia, en el fondo lo estamos viendo ahora mismo... Es lo de siempre, son los tres poderes ¿verdad? Y yo vi siempre esa película como un auto sacramental, fíjate. O sea, es

de mis películas donde de verdad los personajes representan claramente una cosa. Es un cuento. Hay muchos críticos que nunca han entendido eso, que les ha parecido que era muy obvio, no es que sea obvio, es que es un cuento, donde cada personaje representa una cosa concreta, y no hay ningún engaño, o sea, se dice desde el principio. Entonces es como esos cuentos, los cuentos claves. Cuando leas un cuento hay: el hada es muy buena, hay una bruja malísima, hay un ogro espantoso, hay un niño buenísimo, los papás son maravillosos y así (aunque mandan a Pulgarcito por ahí, en fin no sé, pero bueno). Entonces esto es un cuento de hadas, contado a la manera española y como un auto sacramental, con los elementos tremendos que gravitan sobre nuestra sociedad. Y es una idea de hacer una película un poco fuera del tiempo, intemporal. Fernando Fernán Gómez es una especie de San Juan de la Cruz, hipócrita, pero una especie de San Juan de la Cruz o de San Antonio, atormentado por sus pensamientos libidinosos o torturado por lo que sea. Y la madre un poco trata de equilibrar toda aquella familia de monstruos que tiene ella alrededor... Que no son tan monstruos en el fondo, son un poco como todos nosotros ¿no?

Son tiernos e infantiles, pero también muy crueles.

Claro, por eso te digo, representan un poco lo que son los seres humanos. Cada uno tiene su ternura y tiene sus amores, y tiene sus intentos de realizarse.

Y entre medias de ellos aparece una mujer que está intentando manejar en una situación con más inteligencia que ellos.

Claro, es la observadora, digamos, por un lado y al mismo tiempo es un poco la que dispara todos los mecanismos de la historia. Si esta mujer no aparece por allí pues seguramente ni Fernando se hubiera ido a su cueva, ni el otro hubiera hecho exhibición de sus uniformes militares, a lo mejor, ni el otro hubiera hecho la cosa libidinosa ¿verdad? (*se ríe*). Es que a mí me encanta esa persecución... Pero yo creo que es el desencadenante, o sea, que viene la

extranjera, de alguna manera, que viene de otro país, no se sabe de dónde pero viene de otro lado, que va a desencadenar todo el desastre en esa familia. Va a poner en evidencia, digamos, los defectos, las virtudes, de esa familia.

Esa película hace una especie de crítica social o política, que parece que se puede hacer en ese momento porque el régimen está muy debilitado y ya se puede hacer, ¿o no?

Yo creo que sí, yo no lo sé, yo nunca me he preocupado mucho de eso, ha sido Elías Querejeta que siempre se ha defendido en ese sentido. Pero yo sé que esa película tuvo problemas y, la sensación que tengo yo, porque por ahí tengo algunas cosas de la censura que no sé por dónde andan, la sensación que tengo yo es que cuando la vieron dijeron “esta película puede pasar porque no la va a entender nadie”. Creo que fue eso lo que dijeron, “no pasa nada, a nadie le va a interesar”, y creo que incluso, no me hagas caso, me parece que incluso se la pasaron a Franco, me parece.

¿Hay militares en tu familia, o es un reflejo del hecho de que el país estaba gobernado por militares?

En mi familia, familia directa no, no. Bueno había un tío mío casado con la hermana de mi madre, que era guardia civil, pero vamos no, ni tengo yo espíritu militar, todo lo contrario, tengo un espíritu antimilitar totalmente.

Sin embargo es algo que te atrae porque sale en varias películas tuyas.

Claro, porque es un personaje muy interesante ¿no? Yo siempre digo que la etapa más espantosa de mi vida ha sido el servicio militar, siempre lo recuerdo como una cosa absolutamente angustiada, de aburrimiento, casi dos años de no hacer nada, de una apatía total, de desesperación. A veces lo cuento a un militar, así amigo, a un general, me acuerdo, que era amigo de Alberto Portera y que iba por su casa y era un tipo aparentemente muy liberal. Y este hombre se indignaba, “pero hombre cómo puedes decir eso”, y yo “te lo digo

de verdad, porque yo me lo creo, yo recuerdo de la etapa mía del servicio militar como la peor de mi vida” Lo digo de verdad, la peor, no recuerdo una etapa peor, pero no porque lo pasará mal sino porque lo pasaba peor, porque es que no podía hacer nada, estaba encerrado, iba a Getafe, estaba allí encerrado en un sitio y no podía hacer nada, nada, no podía leer, no podía trabajar, no podía hacer lo que me gustaba, no podía nada. Es que es la estupidez máxima, tener a un tío ahí dos años o año y pico paralizado, es la cosa más absurda que puede hacer un país ¿no?, pero bueno.

Fernando Fernán Gómez está impresionante en esta película y me hizo pensar si realmente cuando tú escribes un guión piensas ya en los actores.

En este caso sí. Hay películas que sí, hay películas que no. Hay películas que sí, donde ya tienes un poco claro lo que debe ser cada uno. Otras que son sugerencias a lo mejor de un productor, de algún amigo, o de alguien ¿no? Ya sabes que siempre el reparto se hace un poco de acuerdo con los productores, porque conviene económicamente...

Forma parte del cartel.

Forma parte del cartel también. En el caso de Fernando yo quería trabajar con él siempre, o sea que es uno de esos actores que, como con Fernando Rey, o Paco Rabal, que ya había trabajado antes, son actores de esos que a mí me parecían que formaban parte... Alfredo Mayo, Pepe Nieto, me da pena no haber trabajado más con esos actores, algunos franquistas pero es que daba igual, es que eran actores estupendos ¿no? Y no eran tan franquistas luego, no, Alfredo Mayo no era nada franquista, me parece incluso que era nieto de Huguet, este famoso escultor catalán, además era un hombre muy culto, Alfredo Mayo, pero bueno eso es aparte.

De esta película se desgaja..., hay un momento en la película que Rafaela Aparicio habla de “uy la prima Angélica” y de ahí nace, se desgaja como un spinoff que se diría hoy, se desgaja directa-

mente... Parece como si alguien te preguntara “oye, esto de la prima Angélica ¿quién es la prima Angélica?” y tú te dices, “es verdad, igual hay que explicar quién es la prima Angélica” (risas) y te inventas una película a partir de ahí.

Sí, sí, no sé, es que me pareció un nombre muy bonito *La prima Angélica* ¿no? (se ríe).

Pero realmente de la prima Angélica no había nada, o sea, tuviste que inventarlo todo otra vez.

Sí, no, no tiene nada que ver.

Claro.

Sí, sí, no, quedó el nombre, quedó el nombre (risas).

Quedó el nombre. Una cosa que parece que está en el germen o en la idea de esta película es una frase de Valle Inclán, que dice: “Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos”.

Sí. Yo tengo una serie de citas por ahí recogidas, en algún sitio, que me dediqué una temporada a recogerlas, todas las que aludían a eso, al recuerdo, a la memoria, y hay frases preciosas. Y una de ellas es esta, que es mitad verdad, no es que sea verdad, pero es muy bonita la idea, la idea de que el recuerdo..., es que las cosas que vemos desaparecen instantáneamente, o sea, que en el fondo hasta filosóficamente es cierto, que el presente no existe, porque se vuelve pasado inmediatamente, o sea, que es verdad, lo que estás trabajando siempre es el recuerdo, llevado al límite lo que estoy hablando contigo ya no, si quiero yo quiero pensarlo inmediatamente estamos..., o sea, que es verdad que las cosas no son como las vemos sino como las recordamos, es cierto.

Fue una película que tuvo un éxito en taquilla impresionante. Yo me acuerdo de mis hermanas, que habían ido a verla con mi madre, y hablando de esto, de la nadadora, “nada por delante nada por detrás”, en mi casa eso se dijo durante semanas.

Sí, sí, sí.

Creo que la vieron todas las niñas.....

Se decía mucho en España eso.

Niñas y miles de personas vieron esa película, fue algo rompedor. ¿Tú cómo reaccionas ante lo que pasa en la taquilla con tus películas?

Estoy muy al margen de eso, no estoy muy puesto. Nunca he sido productor, más que, ya te conté, más que con *La caza*. Entonces, trato de que no me afectan ese tipo de cosas, trato, me afectan siempre, inevitablemente. O sea, me pone muy contento que una película mía se vea ¿no? y me pone muy triste que no se vea, pero trato de que no me afecte eso. Trato de estar un poco fuera, yo me he aislado un poco, no veo las cifras de mis películas.

Yo sé que algunas películas mías han tenido y tienen mucho éxito y otras no, y siempre, sobre todo ahora, lo veo, que es una cosa muy aleatoria, no sabes nunca por qué, no sabes nunca. Algunas películas coinciden en la época en que las haces en que ese es el tema que interesa, y otras tú te has adelantado o te has retrasado, entonces nunca sabes. Hay películas mías que se han adelantado, seguro, y otras que seguramente ya no interesaban, pero bueno, no sé, es, es. Y luego no depende de ti, depende de factores que no controlas ¿no?..... Yo, los grandes éxitos míos de películas siempre me han sorprendido mucho, y al revés, alguna vez he hecho alguna película y he pensado “esto va ir muy bien” y ha ido regular.

La guerra tiene una presencia muy fuerte en esta película, tú viviste la guerra, tan sólo tenías cuatro años cuando empezó. ¿Tú sentías la tragedia? porque los niños, en realidad, seguro que ven la guerra un poco como de un juego, a mí me han contado historias cuando se inició la guerra de subirse a un cerro a ver los bombardeos como si fuera un juego.

Sí, claro, son las dos cosas. Pero al mismo tiempo ves a tus padres llorar por las noches, y con problemas, y ves cómo a la gente la matan y a familiares tuyos, o amigos, se los llevan, por la noche,

sabes que no están en la casa en la que estás y que los van a fusilar. O sea que, quieras que no, te afecta, y luego te afecta mucho cuando ves realmente que hay un avión que está bombardeando tu casa, casi al lado. O sea, que ahí no hay juego ninguno, el juego esta cuando tú estás viendo eso desde fuera, pero si están cayendo las bombas en tu casa...

Pero yo esa sensación que tú dices la he tenido también, o sea que yo he tenido las dos sensaciones. La sensación de terror, de estar caminando por una calle con mi padre y te cae una bomba al lado, y te tiras al suelo y los cascotes caen por ahí y te podían haber matado, y te has librado de milagro. Y la sensación de estar en Barcelona, cuando ya estábamos en Barcelona, en la calle de Verdi, en un piso alto contemplando el bombardeo de Barcelona, porque esa parte de Barcelona no la bombardeaban, bombardeaban el puerto, esa zona de allá ¿no? Entonces tú estabas contemplando aquello pues, pues como una película, con el horror que sí quieres decía la gente, pero tú no veías eso, veías las dos cosas.

Entonces claro, cuando te cae una bomba, se explotan los cristales delante de tus narices y mata a unos niños y cosas de esas, y estás en un colegio, que esa es una escena que está en *La prima Angélica* y que yo he vivido personalmente, pues allí no hay, perdóname, allí ya no lo ves como tan divertida la cosa ¿sabes?

No hay una película tuya sobre, realmente, tus recuerdos de la guerra, aunque sí algunas escenas a veces en algunas. Sin embargo, creo que sí que has escrito una novela sobre la guerra o algo así.....

Sí, *Esa luz*.

¿Por qué has utilizado una novela y no una película para eso?

Bueno, la explicación es muy sencilla. Porque eso eran dos guiones de cine que tenía yo, dos guiones con dos personajes que eran una historia muy bonita, dos personajes que se llamaban Diego y Teresa, estaba basada un poco en la vida de Ramón José Sender, un poquito, pero muy libremente.

Eran dos personajes, una pareja con una niña, en este caso, que vivían en, pues no sé, pues imagínate en Collado Mediano, un poco más allá, San Rafael. Que era verdad, eso le pasó a Sender, cuando se inició la guerra. Entonces, Sender cogió su coche y se marchó a Madrid, porque era colaborador, de *El Sol* me parece que era, se fue a Madrid y su mujer se quedó allí esperándole en San Rafael o en El Espinar, en San Rafael me parece que era, con su niña. Y entraron los falangistas, los nacionales, ocuparon esa zona y se quedaron..., se partió por la mitad esa familia, se quedó el marido en la zona republicana y la mujer en la zona franquista. Esta mujer, como su marido era un hombre que estaba declarado como comunista, anarquista, le hicieron la mismísima puñeta desde el principio, se marchó después de muchas penalidades a vivir con su familia en Zamora, y en Zamora su familia le recibió fatal porque era una familia de derechas y le hizo la vida imposible. Y a esta mujer la fusilaron. Y esto, la historia de Sender, es verdad. Esa es la historia de ella.

Y la historia de este hombre es cómo está en la zona republicana, cómo trata de ponerse en contacto con su mujer, cómo va a una batalla y consigue llegar a Zamora y todo eso. Y cuando llega a Zamora se entera de que a su mujer la han fusilado. Esa es un poco la historia ¿no?

Y entonces era un guión que era muy interesante para mí porque había todo un comienzo como muy placentero, este hombre escribiendo en la sierra, en verano, con su niña, la mujer tocaba el piano, porque además era verdad, me parece también, era como mi madre, que tocaba bastante bien el piano, la mujer de Sender. Todo una cosa como muy armónica, y preciosa. Cómo llega la noticia de la guerra, cómo él se marcha y dice “bueno no te preocupes, a lo mejor no pasa nada. Esto es un levantamiento militar, pero tú tranquila, estate tranquila, ya nos pondremos en contacto”. Cómo se marcha este hombre de allí. Al principio se pueden hablar por teléfono un poco, luego ya no se puede hablar por teléfono en absoluto. Entonces esta primera parte es común en las dos películas, era común. Luego ya

cada película andaba por un sitio distinto. Y eso me gustaba mucho, hacer dos películas donde los personajes encajaban pero tenían un comienzo igual.

Y...

Entonces, no se hizo, no se hizo nunca porque era costosísima. Había una batalla que había que hacerla muy bien hecha, en la que participaba el marido, que era una batalla que yo quería hacer de verdad, pero muy bien hecho, con aviones, con tanques, con todo, donde a este hombre además lo herían, lo llevaban al hospital, necesitaba un proceso. A todo esto, él se hacía pasar por un nacionalista porque se ponía los trajes de uno de los soldados para pasar, y conseguía llegar a Zamora. Era una película muy interesante. Entonces tuve que escribir la novela porque me daba mucha pena que se perdiera esa historia, que era una historia preciosa, que me gustaban mucho los guiones y entonces lo escribí en forma de novela para que no se perdiera.

¿Cómo llegaste a la idea de que (en La prima Angélica) López Vázquez se interpretara a sí mismo, de niño?

Pues esa es de las cosas que yo creo que, hablando con Rafael (Azcona), pues salió. No te puedo decir si la idea era mía o era de Rafael, no, fíjate, muchas veces lo he pensado, no, no lo sé. Vamos, podría salir muy bien de mí ¿no?, pero podía haber salido también de Rafael ¿no? porque ya estábamos en un momento en el que nos lo podíamos preguntar. “¿Por qué no uno tiene que hacer de niño?, joder, pues parece una idea preciosa”, a los dos, o sea que no (*se ríe*). Sí, sí y esa es una idea realmente..., porque luego nos han dicho “no, eso está ya en *Fresas salvajes (Smultronstället, 1957)* de Bergman”, pero es mentira, no está. La he vuelto yo a ver, el otro día, porque la quise ver ¡eh! y no está, es mentira, no está. No sé por qué a mí me reprocharon eso, “no, eso es una idea que has cogido tú de Bergman”, qué coño de Bergman, es una idea que no ha tenido nadie, en el cine que yo sepa hasta entonces. A veces se olvidan las

cosas, pero eso me parece a mí que es un paso gigantesco, dentro de lo que es la dramaturgia de una película, meter a una persona mayor haciendo de niño ¿no?

Claro, ese es el caso de...

Por eso no se ha valorado mucho eso. Es curioso eso, mis películas a veces han pasado sin pena ni gloria, hombre, se habla de repente... Por ejemplo, te digo un ejemplo, nada más ¿eh?, tanto que se habla de *Familia* (Fernando León de Aranoa, 1996) ¿no?, las películas de ¿cómo se llama este chico?

Fernando León.

Fernando León. Bueno pues es, es mi película, vamos es, ¿cómo se llama esta película mía?, en la que está recordada Imperio Argentina...

Dulces horas (1982), se llama.

Claro, *Dulces horas* ¿Tú la has visto?

No, no la he visto todavía.

Pues tienes que verla, tienes que verla porque que es que no hay derecho ¡eh! Yo estaba indignado porque, primero la película la produce Elías ¿verdad? Luego el León este, que hablé yo con él y le dije “oye, si esa idea es mía porque no dices por lo menos, tienes un poco la decencia o tenéis la decencia de decir: está basada o tiene mucho que ver...”. Porque todo el mundo, los críticos dicen “qué idea maravillosa” ¿verdad?, “que le ayudan a reconstruir una familia para hacer esta especie de drama”. Vete a ver *Dulces horas*, que no es más que eso, es un hombre joven que decide inventar a toda su familia, en el piso familiar y con actores. Que es una idea preciosa, la película, es una idea preciosa. Entonces son todos actores que interpretan a su familia, pero se equivocan, se van equivocando, a veces, no lo hacen bien ¿no? Y lo que es bonito es que este hombre a través de esas interpretaciones da un salto hacia delante y empieza a recordar cosas.

La prima Angélica es una película en la que haces una crítica bestial de la mala educación que recibían los niños en España ¿o no? Porque realmente estos personajes son un poco fruto de su educación, él y ella, y su educación les ha convertido en seres, pues no sé si mutilados emocionalmente o algo así, o por lo menos han sufrido bastante con ese tema.

¿Te refieres a la pareja?

Sí, me refiero a la pareja de Angélica y el niño.

De Angélica...

Y me refiero al final de la película, y a todo eso que les va pasando ¿no?, que ves que efectivamente crecen en un ambiente muy autoritario.

Claro porque es una generación que, que quiere reflejar la posguerra inmediata. Aunque luego es mentira, luego es mucho más moderna. Porque ahí hay también una especie de transformación, si te das cuenta, que eso es lo que yo quería hacer, transformación era lo que estaba pasando en España ¿no? O sea, que este hombre lo que quiere ahora, el marido de Angélica, pues es comprar un terreno, pues hacerse una casa, es hacer unos chalets, o sea que está reinventando un poco lo que ha pasado en España, está en ese momento, “tengo agua, tengo cuatro metros”, o sea está obsesionado con tener su chalet, su casa, toda esa España que está moviéndose. Y claro este pobre hombre que es López Vázquez viene de otra generación, es una persona mucho más intelectual, mucho más sensible, mucho más delicada y esas cosas no le interesan nada, lo que está es todavía atormentado por lo que ha sido la guerra española y sus recuerdos y todo eso. Claro, el otro es un triunfador, también, una vez más, es un tipo muy distinto, muy insensible a lo que ha pasado este hombre, muy insensible. En cambio la mujer, más sensible, más delicada, pues tiene esa relación con él, de cuando era niña y ese tipo de cosas.

Me gustaba a mucho a mí esa interrelación, entre una gente como muy segura de sí misma, como podría ser este marido, que sabe muy

bien lo que tiene que hacer en cada momento, tengo que hacer esto tal y cual, y evidentemente autoritario con respecto con la mujer, con respecto a la niña, o sea, la familia española muy, muy típica de esa época. Y en cambio, López Vázquez que con su sensibilidad le lleva muchísimo más lejos ¿no?

Sin embargo no se atreve a ir lo suficientemente lejos cuando ella le ofrece, de alguna manera, la posibilidad de que él la rescate de ese mundo en el que ella está atrapada. Él sale corriendo literalmente.

Le da terror ¿no?, le da terror, claro, él no está preparado para esa aventura (*se ríe*).

Y entonces acabas la película...

No, es que tampoco yo... Quiero decir, que ninguno de los personajes tampoco son ni tan malos ni tan buenos ¿no?, porque entonces ya sería demasiado básico. O sea que López Vázquez pues es un personaje humano también, con sus temores, con muchos temores, o sea con mucho miedo a la vida, a muchas cosas. Y desde luego yo creo que le asustaría el marcharse de allí con la prima Angélica ¿no?, yo creo que le asustaría un poco. En el fondo, la prima Angélica para él es más bien un recuerdo.

Un recuerdo.

Más bien un recuerdo maravilloso, de una niña, que estaba enamorado de ella y eso ¿no?

Sí, parece que tiene la inteligencia de darse cuenta de que para él Angélica sólo es un recuerdo y que ya en el presente no está.

Claro, en el presente es otro ser ¿no?

Sin embargo es como... pesimista, ese final y creo que.. ¿tú crees que haces algunas películas pesimistas, o tú crees que tienes algo que ver con el pesimismo?, tus finales son bastante duros o son...

Sí, yo a veces digo que mis finales son a veces tristes y violentos a pesar de lo que yo quisiera que no fueran. Pero yo creo que las

historias les conducen a eso ¿no? me conducen muchas veces a la muerte, o al desastre o al abandono.

En este caso es muy salvaje porque realmente acabas volviendo al pasado a enseñarnos cómo le dan la paliza a ese niño mientras Angélica llora, creo recordar que son dos finales la cara de la niña llorando.

Sí, porque ahí hay un desdoblamiento ¿verdad?

De la madre y la niña...

Porque los personajes se desdoblan, pasan del pasado al presente, y él los ve siempre como están en el presente. No es que el marido de Angélica sea duro, es que él lo ve como si fuera otro personaje, como si fuera el padre de Angélica.

¿Cómo consigues que los niños trabajen tan bien en tus películas?

Pues, no sé. Yo no tengo ningún secreto, a veces me lo preguntan, ningún secreto. Primero, elegir bien, claro, porque haces una selección de chicos y eliges el que te parece mejor, por intuición, puramente por intuición. Y luego lo que sí hago, y eso siempre lo he mantenido, es nunca jugar a mentir a los niños. Porque yo lo conozco por mis hijos, no se les puede mentir, o sea que son mucho más listos de lo que tú crees. Incluso hay que avanzar sobre eso. O sea que si tú le dices a un niño: “no, ahora tienes que llorar porque se ha muerto tu perro”, ese niño no va a llorar porque se ha muerto su perro. Ahora, si le dices: “vas a llorar porque tu madre se ha muerto, imagínate que se ha muerto tu madre”, tienes que decírselo así, puede llorar, y la niña lo entiende, “y ya sabes que eso no es verdad, pero tú sabes...”, pero siempre en ese juego de no mentirle, y es lo que hago.

Bueno...

Quiero decirte de verdad, perdóname, para completar...

Sí...

...que yo pienso que los niños son adultos, en muchas cosas, son unos reflejos de adultos que te sorprenden, en muchísimas cosas, mucho más de lo que pensamos. Lo que pasa con los adultos, eso se ha hablado mucho, se escribe mucho y tal y cual, no entenderemos nunca a los niños, nunca, es imposible, porque cuando hemos sido niños no nos dábamos cuenta que éramos niños ¿no? Y el adulto lo ve siempre desde fuera, ve a un niño desde fuera, no se puede meter en su cabeza, es que es imposible por mucho que hagas.

O sea, que ahí siempre hay una separación, continuamente hay una separación entre los seres humanos. Como nunca puedes meterte en la cabeza de una mujer, nunca, por mucho que lo intentes; te puedes aproximar ¿verdad?, quizás no es tan diferente a la tuya pero hay una serie de cosas donde tú no puedes entrar, vamos yo por lo menos no entro, quizás otra persona, quizá hay, por ejemplo, ciertos homosexuales están más próximos a entender a una mujer, pero es lógico ¿no? Pero si eres heterosexual es muy difícil, porque te desborda lo que es una mujer, o sea, cuando tiene la regla, cuando tiene no sé qué, la maternidad..., es que no puedes, por mucho que te imagines tú que vas a tener un hijo es que no lo vas a tener, no hay nada que hacer. Y así estamos, y el niño es igual.

Y es más, yo creo que el padre que se empeña en entender a su hijo y está continuamente “yo lo entiendo muy bien y es como si fuera un hermano para mí y tal”, ese está equivocado totalmente, porque ese hijo seguramente no tiene nada que ver con el padre ¿no? En fin, no sé.

Hay un equipo de gente con el que trabajas desde esa época que se repite. Aparte de Querejeta, Luis de Pablos, Luis Cuadrado, Pablo del Amo, Teo Escamilla, Azcona... Durante mucho tiempo trabajas con el mismo equipo.

Sí.

¿Esa es una decisión que tomas porque tú crees que es bueno repetir con el mismo equipo?

Yo pensaba que era bueno hasta que dejé de hacerlo. Yo pensaba que era lo ideal, trabajar siempre con las mismas personas y tal. Cuando dejé de hacerlo, seguramente porque en esos momentos no podía trabajar con ese o no quería trabajar yo, con Rafael, por ejemplo, pues ya lo dejamos, lo dejamos de mutuo acuerdo... Al principio pensaba: “esto va a ser un desastre, ya no tengo a la gente que trabajaba conmigo” y luego me he dado cuenta de que es al revés, que a veces es muy estimulante trabajar con personas con las cuales no has trabajado, porque entonces te aportan otra visión, te refrescan las cosas, y tienes tú que hacer más esfuerzo también. O sea ya no vale decir: “escribo con Rafael Azcona un guión”. Yo cuando escribí *Cría cuervos* pues me lo planteé muy seriamente, me dije: “bueno pues ya sé acabó, ahora tengo que dar el paso de escribir yo mis guiones, sin Rafael y sin nadie”. Y es muy duro al principio, porque claro estás acostumbrado a tener una persona al lado, que además es una persona muy creativa y muy divertida, y claro, pues es una pared que está continuamente: “qué te parece tal...”, “pues no”, “pues tal”. Y en esa soledad de escribir un guión pues al principio es muy duro, pero al mismo tiempo es fantástico el poder estar trabajando solo, no depender de nadie (*se ríe*). Yo he llegado a la conclusión de que a veces es maravilloso, aunque a veces también de vez en cuando tener un interlocutor inteligente al lado es muy agradable ¿no?

En esta película, en Cría cuervos, hay una declaración de Geraldine, bueno de su personaje, haciendo de la niña cuando es mayor, que dice que ella no cree en el paraíso de la infancia. Yo sé que tú tampoco, ¿puedes hablar un poco de tu idea?

Sí, bueno, eso responde a lo que yo pienso, no lo que piensa Geraldine, porque Geraldine yo creo que piensa que la infancia era maravillosa.

Ya, por eso digo, es una declaración de intención.

Sí, sí, yo pienso que es otro error que tenemos los adultos, siempre pensamos que la infancia es una época maravillosa del ser humano, pero claro porque vemos solamente las partes buenas de los niños. Claro, la parte buena del niño, “no, no es un estado idílico, está protegido y tal y cual”, pero no ves la parte negativa tremenda ¿no?, la parte de las imposiciones, de las obligaciones, de no haz esto, no hagas lo otro. Yo siempre digo una cosa tremenda, que lo digo como un ejemplo ya llegado al máximo, que siempre recuerdo, que de niño recuerdo imágenes espantosas, que es caminar por la Gran Vía con mis padres y no ver más que culos de personas, solamente veía culos. Entonces, no puedes ver la vida, o sea que cuando estabas en multitud con gente, y los padres no se dan cuenta, y estás a una altura donde no eres nada, estas ahí bloqueado y claro, tus padres están por encima de ti, están viendo lo que está pasando y tú estás allí como un imbécil. O sea, te digo un ejemplo y hay cuarenta mil ejemplos de esto.

O sea, que es verdad, es verdad que la infancia no es la parte, creo que al contrario, es una parte, no sé si es mejor o peor, pero lo que no es la época maravillosa. Porque la gente dice: “porque yo mi infancia, mis padres eran maravillosos conmigo, me querían mucho”. Sí, sí, de acuerdo, todo eso está muy bien, y es verdad que ahora tienes que enfrentarte con problemas que no tenías antes, claro, problemas mucho más concretos, es posible, pero había otros problemas tremendos cuando eras niño, que se te han olvidado ¿no?, generalmente se olvidan.

Para mí la idea de esta película es enfrentarse a unas niñas, con toda su inocencia, con lo más cruel que hay en la vida que es la muerte ¿era eso?

Es uno de los temas, sí, claro que sí.

Es un aprendizaje al revés porque empieza con la muerte del padre, pero la madre ya ha muerto, la abuela sin embargo está viva, luego se le muere el hámster, la niña fantasea con matar a su tía.

Sí, sí, además me gusta mucho, porque es una niña criminal. Lo que me gusta mucho es que tiene instintos criminales, o sea,

que piensa que tiene el poder de matar a la gente que no le gusta, de una forma muy ingenua. O sea que, eso me gustaba a mí mucho, ella piensa realmente que si su padre es un hijo de Satanás lo ha matado ella, piensa que lo ha matado ella, le ha dado una pócima, pero claro es bicarbonato, pero ella piensa que sí, y está tan contenta, porque su padre estaba torturando a su madre y piensa que la única forma de eliminarlo es envenenarlo. Y a la abuela la quiere envenenar por bondad, la quiere envenenar porque piensa que es una maravilla pero que ya está bien. Y a la tía la quisiera envenenar, ella quiere envenenar a todo el mundo que la molesta (*se ríe*).

Pero tiene una conciencia muy natural de la muerte ¿no?

Sí, es que los niños la tienen ¡eh! O sea, la tragedia de la muerte se les impone, se la imponen los adultos a los niños. Los niños no tienen sentido de la muerte, se muere un perro y todo el mundo les dice: “Ay, qué pena, el perro”, pero estoy seguro que el niño se queda como sorprendido, no es que le guste, le parece una cosa como natural. Ahora luego encima de eso está la madre: “Ay, se ha muerto”. Y la niña llora. Yo estoy seguro de que en casos así los niños aceptan la muerte de una forma muy natural, podrían aceptarlo, si no estuvieran los adultos, claro.

Es una película muy interesante por lo que tiene de que la niña puede estar fantaseando, puede estar contándonos cosas que en realidad sean falsas.

Sí, claro.

No sabemos si lo está recordando o se lo está inventando...

Sí, claro.

Es un elemento con el que tú juegas, y yo me pregunto: la mentira realmente funciona muy mal en el cine porque tú nunca sabes si es verdad o mentira. Cuando un personaje dice: “yo hice nosequé”,

el espectador lo toma como verdad, porque no tiene otra referencia. A no ser que luego le digas: "pero no lo hizo".

Bueno, también para empezar el cine es todo una gran mentira, o sea que bueno, el que se crea las cosas que pasan..., está muy bien que te lo creas, en algún momento, pero si reflexionas te das cuenta de que te están contando un cuento, o sea que no se, tampoco es tan complicado.

Ahora, dentro de una película, eso es muy interesante, a mí me parece muy interesante, ese juego de que no sabes si una cosa pertenece a la imaginación o pertenece a la realidad, porque hay veces, y eso es una cosa que yo aprendí sobre todo con Buñuel, que luego ha copiado mucha gente, pero con Buñuel yo entendí que ese espacio no existía, esa separación no existía, entre la imaginación y los hechos reales concretos, o sea que estaba todo relacionado. Y es verdad que en la vida está todo relacionado.

Y eso en una época en que en España encaraba al *realismo socialista*, que se llamaba, volviendo otra vez al pasado. Que era el puro realismo, donde Hortelano escribía sobre la central eléctrica, o los escritores españoles escribían sobre cosas muy concretas, como el neorrealismo italiano, pero no el neorrealismo fantaseado por Zavattini, que era otro realismo, también muy diferente, sino un realismo concreto, español, duro, de la vida cotidiana. Y yo siempre decía lo mismo: sí, pero es que la realidad no es solo eso.

A mí cuando me reprochó un crítico español, que no te digo el nombre porque no vale la pena, está todavía por ahí, es un tipo que es muy majo, yo le tengo mucho cariño, me dijo que *Cría cuervos* es una película que no tiene ningún interés, entre otras cosas porque demostraba que yo nunca había ido al metro de Madrid. Te lo juro, cosa que era mentira, pero además es igual. O sea, como si yo no supiera lo que estaba pasando en la realidad española. Ese era el reproche, este señor ha hecho una película, ha fantaseado con una película y no tiene ni puta idea de lo que está pasando en España en estos momentos. Yo estaba absolutamente indignado. Y es por eso, muchas personas no ven más allá de los hechos concretos ¿no?

Yo creo que eso ha cambiado, porque hoy fíjate tú, ya todos los directores trabajan sobre la imaginación, ha habido una explosión, pero en el momento que yo hacía ese cine no trabajaba nadie sobre eso, apenas nadie, Buñuel y algún otro pero muy poquitos.

Hay una historia que leí hace tiempo de la que me gustaría escuchar tu versión. Al parecer, cuando tenías cuarenta años y habías hecho como diez películas, un día hablando con Luis Buñuel le dijiste que estabas un poco perdido, que no sabías bien por donde tirar, o algo así. Y Buñuel te contestó que a los cuarenta años él era un ingenuo. ¿Te suena esta historia? ¿Cómo es esta historia?

Sí, me suena, pero claro, tú fíjate, hace tanto tiempo, quizá está transcrito así pero vamos, no lo sé. No, desorientado estoy siempre, quiero decir, orientado y desorientado, o sea que eso... Es que me gusta también mucho estar desorientado, debo reconocerlo, o sea que, cuando escribo un guión, por ejemplo, pues nunca sé muy bien lo que voy a escribir. Yo tengo una idea, pero vamos una idea pequeña, a veces, es una fotografía o una idea muy concreta de algún personaje... y lo que me gusta es perderme y luego irme encontrando.

No, lo que pasa es que me decía Luis, y yo creo que tiene razón, que la edad mejor del hombre no es, ni la infancia por supuesto que no lo es, ni la adolescencia, donde no sabes muy bien dónde estás ni qué haces, haces la cosas de una manera como muy espontánea si quieres pero no, no reflexiva, en general, porque hay jóvenes viejos y hay viejos jóvenes. Y que a partir de los cuarenta años, casi hasta los sesenta, es decir yo ya no porque yo soy viejo, hasta los cincuenta y tantos él decía que es la edad maravillosa del hombre ¿no? Y entonces yo, con mi experiencia luego personal, me he dado cuenta de que es un poco verdad, o sea que la edad ideal del hombre es a partir de los cuarenta, que sufres esa conmoción, ¿verdad?, de decir: “bueno ya, no he hecho nada en mi vida”, esto es un desastre. Tú sabes que hay un montón de literatura sobre esto, la de Scott Fitzgerald, *El derrumbe* (*The Crack-*

up) se llamaba ¿no?, hasta las crisis famosas, los psiquiatras conocen muy bien estas crisis, ¿no? El hombre que ya va aproximando a los cincuenta, de repente echa una mirada hacia atrás y se da cuenta de que ya no es joven y que bueno, ya las chicas no le miran como hacían, no sabe qué hacer con las chicas jovencitas, a no ser que tenga un cierto estatus económico, que ya tienen un poco de tripa, que es gente que se ha acomodado a la vida, que le gusta comer bien, y que tiene la sensación de que su vida es un fracaso. Y es verdad, o sea que esa crisis es verdad, porque la hemos pasado todos. Pero una vez que la pasas yo creo que es verdad que empieza una nueva vida. O sea que en el hombre hay unos ciclos biológicos muy extraños. A mí por lo menos me pasó, en el sentido de que tenía la necesidad de cambiar de todo, cambiar de casa, cambiar de mujer, cambiar de ambiente, viajar por el mundo, moverme ¿verdad? no reflexionar, hacer un poco a ver qué pasa otra vez, para empezar a encontrar otro camino, no sé cuál. Luis decía eso y creo que era verdad, que a partir de cierta edad uno disfruta más de la vida, pierde otras cosas quizá, a lo mejor pierdes la agilidad, a lo mejor ya no corres los 100 metros, o los 400 que yo corría, evidentemente, ¿no? Pero ganas en otras cosas.

Para terminar, me gustaría que me explicaras una frase que a ti te gusta decir: “El cine es como la vida”, te he oído yo decir. ¿A qué te refieres con esa frase?

Bueno, más que como la vida yo digo que va paralelo a mi vida, quizás más que como la vida. No, yo he dicho una frase, que sale en *Buñuel y la mesa del rey Salomón*, que mantengo, que me gusta mucho. Que es que todos tenemos un cine en la cabeza, que cada cual puede ver la película que quiere, y que no tienes más que cerrar los ojos y puedes ver una película genial, no tienes que hacerla si no quieres. Claro, eso anularía la posibilidad de hacer cine (*se ríe*). Pero esa es la gran verdad, o sea que tu vida es una película, claro, evidentemente, de alguna manera lo puedes ver como una película. Tú el pasado lo puedes ver como una realidad que te ha pasado a ti

o puedes inventarte otra realidad, basada en ese pasado tuyo y hacer otra película distinta. A mí me parece que eso es lo que es hermoso del cine.

Desgraciadamente, no te dejan hacer ese tipo de cine, cada vez menos, cada vez más quieren un cine concreto, físico, una comedia, que los chicos jóvenes la entiendan... una pena ¿no? Porque el mundo del cine tiene una capacidad de expansión, en el lado imaginativo, que yo creo que todavía es un mundo por explorar. O sea, que hay mundos que se han explorado ya, agotados, por ejemplo la pintura, es muy difícil que la pintura crezca más de lo que ha crecido, y la literatura, es muy difícil, aunque la literatura tiene también un campo muy abierto. En cine hay muchos caminos por explorar.

Apago la grabadora pero aún seguimos hablando un rato más. De nuevo me acompaña a la puerta. De camino, se detiene a estrujar entre sus dedos las hojas de un arbusto. Luego lo huele complacido y me invita a que haga lo mismo. Tiene un tacto aterciopelado y me deja en los dedos un olor a romero o algo así. Me marchó sin saber qué planta era, pensando que tendré que volver para averiguarlo.

Collado Mediano, miércoles 1 junio de 2005.

GRUPO DE INVESTIGACIÓN TECMERIN

El grupo de investigación Televisión-Cine: memoria, representación e industria (TECMERIN) forma parte del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III de Madrid y está dirigido por el Dr. Manuel Palacio. Lo componen investigadores especializados en estudios sobre la televisión y el cine y su relación con la historia, las representaciones sociales de la comunicación audiovisual, las coproducciones y los procesos transnacionales ligados a la geopolítica del audiovisual, las políticas públicas e industriales y la integración tecnológica y la accesibilidad.

El grupo TECMERIN ha participado en proyectos competitivos, en acciones integradas y colaboraciones con otras universidades y entidades, así como en la celebración de encuentros y seminarios científicos. Otro de los objetivos destacables del grupo de investigación TECMERIN es avanzar hacia la internacionalización, lo que le ha llevado a iniciar varios de esos proyectos y acciones integradas en el entorno latinoamericano y europeo.

CUADERNOS TECMERIN PUBLICADOS

Cuaderno Tecmerin 1

Por una mirada ética.

Conversaciones con Alicia Gómez Montano.

Autor: Carlos Gómez

2012

Cuaderno Tecmerin 2

Modos de mostrar. Encuentros con Lola Salvador.

Autora: Susana Díaz

2012

Cuaderno Tecmerin 3

La noche inmensa. La palabra de Gonzalo Goicoechea.

Autor: Alejandro Melero

2013

Cuaderno Tecmerin 4

El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji.

Autor: Asier Aranzubia

2013

Cuaderno Tecmerin 5

Verdad y Libertad. Escuchando a José Ramón Pérez Ornia.

Autor: Anto J. Benítez

2014

Cuaderno Tecmerin 6

La pistola y el corazón. Conversaciones con Agustín Díaz Yanes

Autor: Rubén Romero Santos

2014

Cuaderno Tecmerin 7

Mujeres en el aire: haciendo televisión.

Lola Álvarez, Carmen Domínguez, Matilde Fernández Jarrín,

Ana Martínez y María José Royo

Autoras: Concepción Cascajosa Virino

y Natalia Martínez Pérez

2015

Cuaderno Tecmerin 8

El pasado es un prólogo.

Conversaciones con Emilio Martínez-Lázaro

Autor: Farshad Zahedi

2015

Cuaderno Tecmerin 9

El cuerpo y la voz de Margarita Alexandre

Autora: Sonia García López

2016

Cuaderno Tecmerin 10

Joaquín Oristrell. *Necesidad de Contar*

Autores: Vicente Rodríguez Ortega y Paula Iglesias

2016

Cuaderno Tecmerin 11

Pasar la batería. Guion de vida de Emilio Gutiérrez Caba

Autoras: Helena Galán Fajardo y Asier Gil Vázquez

2017

Cuaderno Tecmerin 12

Vivir y rodar. Conversaciones con Alfonso Albacete

Autores: Alejandro Melero y Santiago Lomas

2018

Cuaderno Tecmerin 13

La elección invisible. Encuentros con Luis San Narciso
Autores: Casimiro Torreiro y Ana Mejón
2018

Cuaderno Tecmerin 14

Respirar con la imagen.
Conversaciones sobre montaje con Teresa Font
Autores: Xose Prieto Souto y Gabriel Doménech González
2019

Cuaderno Tecmerin 15

En la frontera. Entrevista a Chus Gutiérrez
Autoras: Sagrario Beceiro y Begoña Herrero
2019

Cuaderno Tecmerin 16

Vive, siente escucha. Un retrato de Alejandro Hernández
Autoras: Irene Gutiérrez y Tamara Moya
2020

Cuaderno Tecmerin 17

Traspasar la pantalla. Una fotografía de Laura del Sol
Autoras: Carmen Ciller y Mercedes Álvarez San Román
2020

Cuaderno Tecmerin 18

Los inicios de Carlos Saura. Dos conversaciones
Autor: Miguel Santesmases
2021

Todos los volúmenes se encuentran en línea en
www.tecmerin.es

Carlos Saura, cineasta, fotógrafo y escritor, es una de las figuras más consolidadas y singulares de la cinematografía española. Iniciada su trayectoria en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1952-1957), Saura se convertiría no sólo en uno de los directores más prolíficos y reconocidos internacionalmente del cine español (con más de 40 películas, entre las que destacan *La caza*, 1965; *Cría Cuervos*, 1975; *Carmen*, 1983 o *Goya en Burdeos*, 1999), sino en uno de los más polifacéticos. A su evidente obsesión por la investigación estilística le ha acompañado siempre un acercamiento a otras disciplinas: la fotografía, el teatro y danza (*Carmen*, 2015, junto a Antonio Gades; *El Gran Teatro del mundo*, 2013; *El coronel no tiene quien le escriba*, 2020) y la literatura (con novelas como *Pajarico solitario*, 1997; o *Elisa, vida mía* 2004).

Miguel Santesmases, es Doctor en Comunicación Audiovisual (UCM), Licenciado en Físicas (UAM) y Profesor Asociado en la Universidad Carlos III de Madrid. Después de trabajar durante seis años como periodista cinematográfico en Canal +, en 1999 se pasó a la dirección de cine. Ha escrito y dirigido cuatro largometrajes de ficción, el más reciente es *Madrid, above the Moon* (2016).

