

CARLOS SAURA

LA MUERTE EN ESTE JARDIN

EN los últimos años, pocas películas han sido esperadas con tanto interés como «El jardín de las delicias». La trayectoria ascendente de Carlos Saura, los problemas censurales que el film soportó durante varios meses y una especial sensibilización hacia las cuestiones referentes a la generación que hizo la Guerra Civil pueden considerarse como tres de los motivos de esta expectación. Sin que estas líneas supongan un juicio crítico (ya aparecido en el anterior número de TRIUNFO y que, por otra parte, está presente en todas nuestras preguntas), no debe dejarse de afirmar que «El jardín de las delicias» se encuentra ya en el reducido grupo de obras que se destaca, de alguna manera, de la mediocridad general del cine español. La absoluta seriedad de sus planteamientos, el rigor con que Saura enfoca unos personajes y el contexto histórico en que se desarrollan, la validez de un estudio sobre el proceso contemporáneo de nuestro país, el nivel de significaciones que surge al enfrentar la cámara ante la agonía de una generación fagocitadora, marcan los límites sumamente insólitos de este autor. Y es que toda la obra de Carlos Saura (con intentos fallidos como «Llanto por un bandido», con retrocesos como «Stress es tres, tres») viene marcada por la extrañeza de su recorrido, por la indudable soledad con que va desarrollando su camino. Y esto en diversos aspectos, desde el generacional («No tengo los años de Bardem o Berlanga, pero tampoco los de otros directores más o menos nuevos, a quien yo ya tuve de alumnos en la E. O. C.», nos diría Saura), ya hasta el industrial y estético, donde la colaboración de Elías Quere-

jeta le ha permitido un trabajo continuado y, a través de él, la creación de una poética propia, algo inalcanzable hasta ahora por hombres como Patino o Picazo, cuyas realizaciones han estado marcadas por un desequilibrio nacido de las circunstancias que rodeaban su creación. A partir de «La caza» muy especialmente, Saura va profundizando en una serie de temas que, si hasta ahora parecían en-

cerrados entre los conflictos nacidos de unos pocos personajes pertenecientes a la burguesía que se hallaban frente a una situación límite, ahora —en «El jardín...»— parecen adquirir una amplitud que no puede por menos de llamarse política, una complejización que forzosamente —ciegos aparte— nos conduce hacia la reflexión sobre un proceso histórico que nace y muere cada día, pero

en el que, si nuestra participación es evitada al máximo de forma consciente, se precisa, al menos, un saber dónde y por qué se mantiene, un cuándo y ante qué surgió, quiénes y qué condiciones favorecen su futuro. Nuestra entrevista es, conscientemente, no morbosa en lo que se refiere al aspecto censura. «Hablando mucho de ella no se hace sino favorecerla», opina Saura, y seguramente no le falta razón. Uno de los puntos más importantes de «El jardín de las delicias» nace de una pregunta que necesariamente tiene que realizarse todo espectador, y que no es otra que hasta dónde, en circunstancias de libertad de expresión, sería capaz de llegar un hombre que, película tras película, no hace sino mostrar una mayor madurez y una más amplia complejización de las cuestiones abordadas. No parece, frente a tesis muy conocidas, que el problema del cine español sea la falta de talento de los hombres que lo hacen... «Si las cosas van muy mal, no dudaré en irme a trabajar fuera», nos diría Saura. Fue el momento quizá más radical de una entrevista marcada por su deseo de no autointerpretar su obra y limitar sus opiniones a pensamientos personales que sólo a él mismo abarcan. El resto de la muy larga charla con un director con dos hijos, barba y un bulldog asmático que se llama «Boris» vino a ser así:

TRIUNFO.—Hay una pregunta clásica para comenzar, y es la de cómo surgió tu película «El jardín de las delicias». Hay algo que parece evidente, y es que con «La madriguera» habías acabado una especie de etapa: la de una temática centrada en unos personajes en una situación límite, una destrucción de esos personajes, un fi-



nal violento. Creemos que tú mismo te has dado cuenta de que ya no podías ir más lejos en esa especie de mundo y que has sabido superarlo pasando a un punto de vista más amplio y más complejo...

CARLOS SAURA.—Como pasa siempre un poco con mis películas, creo que la última surge en función de la película anterior. O sea, que «El jardín...» es una consecuencia de «La madriguera», como ésta lo era de «Stress es tres, tres». Pero es verdad que el mundo de «La madriguera» era un mundo cerrado; el proyecto que tenía para rodar a continuación lo era aún mucho más, y por eso decidí no hacerlo, ya que pensé que era como morir un poco, y que de llegar a la posibilidad de abrirse posteriormente iba a ser más dolorosa. Por otra parte, pienso que podía llegar a una especie de manierismo, ya que yo sabía resolver cualquier situación con dos o tres personajes, pero más por oficio que por convicción. Por eso decidí hacer una película más coral, y este es el punto de partida de «El jardín...». El resto es una historia verídica que me contaron: la de un señor que había tenido un accidente y que se había quedado medio atontado, y a quien todos los días visitaba una serie de personas para ver si reaccionaba. Lo demás fue un problema imaginativo; hice una elaboración de la posible historia y comencé a escribir el guión con Rafael Azcona.

T.—Creemos que la colaboración con Azcona es algo que se percibe en la película. La aparición del humor, por ejemplo, que no había existido antes en tu obra... Y el trabajo de Emilio Sanz de Soto como director artístico se hace patente en algunos momentos, como es en la escena del dormitorio con la tía...

S.—Yo siempre digo —y en Nueva York se me quedaron mirando como diciendo: «Pero qué es lo que dice este imbécil!»— que tanto «La caza», como «Peppermint frapé», como «La madriguera»... eran películas de humor. Lo que sí ocurre en «El jardín de las delicias» es que, tal como está planteada la historia, era más funcional hacerla más evidente en muchas cosas. Y entonces las «gracias» pueden notarse más. Pero no creo que de Azcona haya ninguna influencia; lo que sí hay es una colaboración maravillosa. La única influencia que de verdad creo haber tenido —ahora ya no tanto, porque creo que llevo un poco mi camino— es la de Buñuel, al que sigo considerando mi maestro, pero a otro nivel, no ya como discípulo directo. El trabajo de director es el de conjuntar todos los esfuerzos, y la película, antes que nada, es suya, porque es el que la hace, y luego de tres o cuatro señores, que son en este caso Rafael Azcona, Emilio Sanz, Luis Cuadrado, Luis de Pablo y, lógicamente, Elías Querejeta, que, como productor, tiene también un trabajo eminentemente creador.

«La escena de la tía con el «Re-

cordar» y Lina Canalejas es un homenaje que he querido hacerle a Emilio Sanz, a quien tengo ganas de dedicarle un día toda una película. Y aquí él ha redondeado toda la idea, la ha organizado a su gusto. Emilio se ha ido por los cerros de Ubeda, y yo estoy encantado de irme por los cerros de Ubeda con Emilio...

«Para mí, lo que ha sido una cosa terrorífica ha sido el problema de la influencia de Buñuel. Porque cuando se me ocurría una idea siempre me decían que eso o algo parecido ya lo había hecho Buñuel en alguna película. Y como resulta que uno, de alguna manera, se pasa la vida repitiéndose —hasta el punto de que cuando trabajo con Azcona tenemos que estar rechazando cosas que nosotros mismos, o antes yo solo, habíamos

que sería absurdo, sino porque eso significaría que hay un proceso positivo. Creo que estoy profundizando en una serie de cosas que a mí me interesan, pero no sé decirlos ahora cuáles son ni sé dónde voy exactamente. De lo único que soy consciente es de que estoy enriqueciendo mi mundo. Lo que tampoco sé es si este mundo es estúpido, nefasto, negativo o positivo, y si le interesa a alguien o no. Mientras le interese a alguien y pueda seguir haciendo cine, para mí es positivo. El problema surgirá el día que me digan que nadie quiere producirme una película porque ya no atrae lo que hago.

T.—«El jardín de las delicias», con respecto a tu obra anterior, exige del espectador una mayor participación. La película está contada en una serie de claves que

realmente son los de decir «qué pena que no puedo utilizar esto o aquello porque me lo van a cortar». Y en esto nunca te equivocas. Lo que han cortado en «El jardín...» es algo que yo ya sabía que iban a cortar. Lo de la autocensura, no sé. La película ha funcionado muy bien en Nueva York, y la gente la ha entendido perfectamente, y no era un público que participara de esa autocensura ambiental.

«Lo cierto es que la autocensura existe en todos nosotros, pero también existe un límite en la forma de narrar las cosas. Cada persona tiene su manera de contar, y a veces decir algo con una enorme claridad no es el mejor sistema y haces un arco en lugar de una recta para llegar al mismo sitio. Y esto, que parece una contradicción, no lo es porque quizá se sea así más eficaz. A no ser, claro, que hagas un cine directo y exclusivamente político, ya demagógico, tipo «La hora de los hornos», que no es una película que me interese especialmente, pero que puede llegar a tener una repercusión máxima e instantánea.

«Yo creo que la mayor fuerza del cine español, la única que podemos tener, es la de enfocar la realidad española, o la realidad simplemente. Y ahí sobre todo es donde la censura es nefasta. Y no lo digo ya sólo a nivel personal, que me parece horrible, sino en general. Mientras haya censura no podrá haber ningún tipo de cine español. Porque la única arma que tenemos los españoles es esa crítica mordaz, a veces cruel, y profunda de una realidad. Mientras no podamos hacer eso no tenemos nada que hacer. Y la prueba de ello es que las únicas películas españolas que han funcionado fuera son las que dan un poco ese tono. Eso que se ha dado en llamar comedia negra o humor negro, pero que como términos son una tontería. Hay algo español, auténtico, autóctono, que la censura está impidiendo que se realice, que salga fuera.

CIRCUNSTANCIAS DEL REALISMO

T.—En tus películas hay una postura distinta, evolucionada con respecto al realismo, a la manera de tratar una problemática real. Esta evolución, que nos parece evidente, conduce desde «Los golfos» a «El jardín...» en poco más de diez años...

S.—No me siento capaz de analizar mi obra, entre otras cosas, porque no he vuelto a ver mis primeras películas desde hace mucho tiempo. Pero lo que pasa es que yo he cambiado, que han cambiado las circunstancias, que ha cambiado todo un poco. Aunque quizá hayan cambiado menos de lo que parece y lo que ocurre sea que ahora los golpes se dan de otra forma. Yo soy un hombre enormemente realista, y esto lo mantengo a todos los niveles. Para mí, el realismo es una cosa enormemente compleja, y lo ha sido siem-



“LA UNICA FUERZA DEL CINE ESPAÑOL ES LA DE ENFOCAR NUESTRA REALIDAD”.

ya hecho, y que resultaban hasta casi calcos sin darme cuenta—, no había manera de dejar de atormentarse con aquello de que luego se dijera que había estado copiando a Buñuel. Ahora eso ya no me importa nada, porque mientras piense que una cosa es mía me da igual que antes la haya hecho otro señor, porque creo que en ese momento es lo que uno debe hacer. De lo que se deduce que lo peor que se puede tener es sentido autocrítico, que te impide hacer las cosas directamente como tú las ves...

ENRIQUECIENDO UN MUNDO PERSONAL

T.—Sin embargo, en tu filmografía ese sentido autocrítico es importante en cuanto que, como decías antes, cada película es consecuencia de la anterior. O sea, que es una meditación sobre todo tu cine, que la condensa y la perfecciona, hasta el punto de que tu última película anula un poco las anteriores, que se transforman en apuntes.

S.—Realmente es lo que me gustaría que ocurriera. Y que mi mejor obra la rodase a los setenta años. No porque me reserve ahora,

tienen que entenderse para llegar a conectar la película con diversos problemas nacionales más generales y abiertos...

S.—Yo creo que no es gratuito el hecho de que no sea una película de pocos personajes. Al haber más, creo que entran una serie de problemáticas que enriquecen o generalizan más la obra. En «El jardín...» está muy claro que hay un conjunto de reconstrucciones, de evocaciones o de invenciones, más o de otras personas, que, aunque aparecen de una manera disparatada, son reconocibles. Vamos, creo yo que son reconocibles.

T.—Al estar dadas en claves, puede considerarse que son producto de la autocensura o, en definitiva, de la censura. Es decir, que la película sin esta limitación estaría narrada a otro nivel, sería más inmediatamente inteligible. Lo que habría que preguntarse es si la concepción de la película, la forma en que se ha estructurado, parte de una autocensura ya ambiental, de la que no nos podemos desprender.

S.—Yo no sé si existe esa autocensura, y es un problema que me interesa muchísimo. Lo que sí sé que existe es la censura. Y que los problemas que se te plantean

pre. Hace algunos años tuve muchos problemas con la llamada novela realista española porque en una entrevista dije que esa novela ni era realista ni servía para nada, que era un producto de andar por casa. El realismo es algo mucho más complejo, y pretendo darlo así ya que me parece más interesante. No es ir de aquí a la oficina y de la oficina a casa, sino lo que uno piensa, lo que uno se imagina, lo que uno puede hacer. El realismo es un concepto de una amplitud increíble donde entra todo. Creo que debe ser así aunque haya además un realismo inmediato, contundente, preciso y horrible en cada momento. Pero también hay esa posibilidad imaginativa, casi alucinatoria y de sueño. En eso estamos ya todos de acuerdo, y yo no digo nada nuevo. Lo ha dicho Adler. Y Jung. Y Marcuse. Soy un resonador de todos ellos aunque siempre lo he sentido así. Lo he presentado, al menos.

UNA GENERACION PERDIDA

T.—Tu visión del mundo de los años treinta y cuarenta en «El jardín de las delicias», ¿es un acercamiento a través de experiencias personales, de cosas vividas, de cosas vistas, o es a través de un camino más intelectual, más reflexivo?

S.—Bueno, yo tengo la impresión de haber vivido la guerra porque me acuerdo perfectamente de ella. Es inolvidable porque me produjo un impacto y una marca evidentes. Me acuerdo de aquellos años —y yo debía tener cinco o seis— mejor que los vividos entre mis dieciocho y treinta, por ejemplo. Supongo que a todo el mundo le ha pasado lo mismo. Fue una guerra de muchos traumas. Todos los días bombardeos, sirenas, muertos. La posguerra, luego, es una especie de descanso, pero te das cuenta de que la gente está muy angustiada. En la película hay muchas cosas que han sido vividas por mí, como es natural, otras por Azcona, otras por personas que me han contado cosas de esos años. Recuerdos míos son, por ejemplo, los eróticos o el juego de los escudos, que era algo que hacíamos en mi colegio de curas cuando yo empezaba a estudiar.

T.—¿Los colores eran rojos y amarillos?

S.—No, esto es un problema de censura, porque los colores iban a ser azules y rojos, y la censura dijo que quitáramos el color azul. Entonces pusimos el amarillo, pero a mí me daba igual porque aquí, de verdad, no había ninguna intención. Al menos, una intención «maligna». Con esto tuve discusiones con amigos míos y colaboradores porque decían que era un disparate poner esa escena, y entonces yo decía que, aunque no había nada razonable en ponerla, yo pensaba que si tenía un sentido dentro de la historia. No hay nada en la película que responda a una realidad concreta absolutamente, sino que

son trasposiciones de cosas vividas que pueden alcanzar una significación. La escena de la primera comunión, por ejemplo, es una escena traspuesta —políticamente, si queréis—, pero los hechos los hemos vivido todos así, no hay nada inventado.

T.—¿La escena de los cabañeros?

S.—Sí, esta es una idea como más excéntrica de algo que yo no he vivido, claro, pero que pienso puede suceder perfectamente.

EL INTERES POR UNA GENERACION SIN TIEMPO

T.—Los personajes de varias de tus películas —y concretamente de «El jardín...»— corresponden a miembros de una generación que hoy roza los cincuenta años. Los

ningún sentido. Que permanece anclada en un pasado miserabilísimo, en mi opinión, y que no tiene ninguna posibilidad de salida. La única que tiene López Vázquez se la da precisamente su estado insólito, de enfermo. Naturalmente, si este hombre no estuviera traumatizado por un hecho o por algo, que no sé si es el accidente u otra cosa, este hombre no sería capaz de reflexionar sobre su pasado o su vida. Pienso que esta es una generación de vencedores que nunca han vencido. O, al menos, no sé en qué terreno han vencido.

T.—La sensación que pueden tener quizá sea la de que ya no les queda tiempo para hacer nada, que ya lo han perdido todo a lo largo de años y años...

S.—Sí, han perdido el tren de estar al día, aunque creo que lo

chas cosas en ella todavía. Además, la burguesía española es un centro de conflictos formidable, increíble. Lo que no quiere decir que la propia burguesía quiera darse cuenta de que es así. No le interesa saberlo. Pero no cabe duda de que es en su seno donde estos conflictos se encuentran más evidentes.

LOS PERSONAJES QUE SE MATAN ENTRE SI

T.—El primitivo final de la película, según tenemos entendido, era el de la muerte de toda la familia, a la que el propio López Vázquez mataba a tiros.

S.—Tengo la costumbre de dejar los finales en el aire para rodarlos después. Sigo el orden del guión y el final queda siempre abierto a cualquier cambio. En todas mis películas se ha acabado reformando. En ésta, también.

T.—Con ese desenlace hubiera sido una película muy diferente. Porque la congelación de todos los miembros de la familia explica el sentido de la obra, creemos.

S.—Es que soy un hombre indeciso. Cuando voy a hacer una película nunca sé cómo resolver el final. Me he impuesto un poco a mí mismo que el desenlace sea siempre como una consecuencia lógica y natural de los acontecimientos que han pasado antes, y soy el primero en esperar ese final con verdadera inquietud. Nunca sé si matar a los personajes o no matarlos. Aunque la verdad es que yo no los mato nunca, se matan ellos. Es posible que yo les ayude un poco, pero son ellos, en definitiva, quienes se matan entre sí. Generalmente, no tengo nada estructurado de antemano, sino que todo va surgiendo sobre la marcha, aprovechando las posibilidades que se presentan. Entre nosotros, el guionista de cine ha perdido ya el sentido que tenía como esquema, para transformarse en auténtico dictador del rodaje. Lo normal sería que los colaboradores estuvieran durante él, y así ir improvisando y consultando cosas. El sistema de trabajo normal debería invertirse.

T.—Tus películas dependen mucho de la capacidad, de la inteligencia del espectador, son películas en algún sentido abiertas. ¿Confías siempre en esa capacidad del espectador llamado medio?

S.—No sé muy bien lo que es el espectador y no hago cine para él, pero me gustaría tener esa clave maravillosa de hacer películas que gustasen a todo el mundo. Pero yo sé que no lo tengo, y no me preocupo demasiado por ello. Lo que ocurre es que soy tan ingenuo que pienso que lo que me gusta a mí debe también interesarle a otros. Pero tampoco soy tan imbécil de decir que hago cine para las minorías. A mí, lo que me gustaría es que todo el mundo lo viera y le interesara. Lo que ocurre es que, generalmente, ese tipo de cine está lleno de trucos que a mí no me apetece utilizar. Y ya, automática-



”LO QUE MAS ME PREOCUPA ES SABER HASTA DONDE SE PUEDE TRANSIGIR”.

comentarios que un compañero de esa edad nos decía a propósito de tu película eran los de un hombre que se había sentido terriblemente impresionado por ella, que le había disturbado de una forma profunda. Esto daba un poco la posibilidad de que «El jardín...» pudiera llegar a interesar más, a significar más a los miembros de esa generación que a los de otra. Esa lucidez analítica tuya con respecto a dicha generación sería bastante más comprensible en un realizador de esa edad. ¿Cómo, entonces, la has llegado a analizar?

S.—A mí me interesa mucho esa generación. Y la prueba es que ya «La caza» era una película sobre ella. Es una generación que yo conozco muy bien porque creo que no es difícil saber de una generación a la que pertenece una parte de tu familia. No tengo que hacer gran esfuerzo para ello. La generación a la cual puede representar José Luis López Vázquez en la película me parece que es una generación perdida en todos los sentidos. Pero no como puedan ser la «beatnik» o la de Hemingway y Scott Fitzgerald, sino perdida, en el sentido de que lo único que está haciendo es una sistemática destrucción, nada de construcción en

han perdido desde el principio. Es dramático. De todas formas, yo no puedo juzgar una generación porque son muchos casos y no se la puede juzgar globalmente. Es imposible.

T.—Siempre has dicho que la burguesía era el terreno que mejor conocías y que no podrías profundizar en otros al no tener una serie de datos directos. ¿Seguirás siempre tratando el mismo mundo, el mismo estrato social?

S.—Creo que cada uno debe hacer lo que siente, y yo conozco bien la burguesía española. Lo que pasa es que la palabra «burgués» nos suena a insulto, a algo vergonzoso.

T.—Pero tampoco tus películas son sólo sobre la burguesía. Por ejemplo, «El jardín de las delicias» es también sobre muchas cosas más...

S.—Hay quien me reprocha que haga un cine burgués. Pero la burguesía da mucho de sí. Me molestan los tópicos, y el que crea que la burguesía es una cosa anquilosada, detenida en el tiempo, me parece que se equivoca. Yo no soy un experto políticamente, pero si el Mayo francés es un producto de la burguesía, esto demuestra que es dinámica y que pueden pasar mu-

VIETA
es
**ALTA
FIDELIDAD**



Cápsula magnética Shure M75-E

Cambiadiscos automático
Garrard SL75B

Amplificador Vieta AT-240

Pantallas acusticas
Bowers & Wilkins DM-I

CARLOS SAURA

mente, sé que trabajo para una audiencia limitada.

T.—En relación a otros miembros de tu promoción, de aquello que se quiso llamar «nuevo cine español», ¿te sientes en una situación de privilegio al ser el único realizador que mantiene un trabajo regular y perlódico?

S.—No, no existe tal situación de privilegio. Algunos piensan que sí, que ahora mismo puedo hacer la película que quiero, pero no es cierto. En España no hay más que un productor que quiera hacer mis películas, y es Elías Querejeta. Yo os puedo asegurar que no he recibido jamás ninguna propuesta —salvo hace dos días— de ningún otro productor. Y si una película no funciona, se interrumpe absolutamente la posibilidad de hacer la siguiente.

T.—Desde una cierta perspectiva ya posible, las películas realizadas por esa promoción, ¿qué significación crees que han tenido en el panorama del cine español?

S.—A mí me parece que son películas milagrosas. Porque, desgraciadamente, lo que estamos acostumbrados a ver es de una tristeza tremenda. Yo, en realidad, sólo te puedo hablar de mi caso; cada uno de nosotros ha intentado solucionar los problemas a su manera, ha procurado encontrar siempre el mejor camino posible. Y en mi caso te puedo asegurar que siempre he hecho lo que creí que debía hacer. Sin concesiones en ningún momento; la única que me reprochan es la de «llanto por un bandido», y no fue ninguna concesión en su momento. Entonces me apetecía, y pensaba que era la película que debía realizar. Lo que me preocupa es pensar que puedo llegar a la situación que veo en algunos realizadores, ya mayores que nosotros, que dejan desprender de sus películas un inevitable cansancio. Personas que han sido mucho más decisivas que nosotros en la lucha por un cine más importante, y que, llegados a cierto punto, después de haber luchado hasta el agotamiento, aparecen como resignados o conformes. Y a mí lo que me preocupa es saber hasta dónde se puede llegar, qué es lo que puedo resistir, qué me dejan decir. Y un punto fundamental me parece que es saber hasta dónde puede un señor transigir. Esto es algo que nos acucia a todos, porque, además, la plataforma del cine español es la peor del mundo.

UN DIRECTOR DE CINE EN EL PROCESO HISTÓRICO ESPAÑOL

T.—¿Cómo ves tú el papel de director de cine en la actual realidad española?, ¿cuál es el lugar que se puede ocupar en el proceso histórico español aquí y ahora? ¿Es un papel pasivo en el que nunca llega

a saber por qué se hacen las cosas, que está sometido, o tiene alguna posibilidad de introducirse en ese proceso histórico?

S.—Creo que yo sólo puedo darte mi impresión personal, lo que yo veo de esa situación... Me parece que hay dos cosas distintas. Por una parte, las obligaciones que uno cree que tiene, o que tiene realmente, con respecto a la sociedad. Y luego, otro aspecto de la misma cuestión y que va íntimamente ligado (que puede ser lo mismo, pero que también puede no serlo), y que son las obligaciones que tiene uno consigo mismo. Ya sé que esto suena a viejo... Pero soy un enorme partidario del mundo de cada uno y creo que lo que uno hace en la vida se refleja inmediatamente en su obra. Yo tiendo a ir a través de sí mismo a los demás, y no al revés. Cualquier persona tiene que estar preocupada por los problemas que hay alrededor suyo; uno, quiera o no —y si lo quiere, aún más—, es una especie de resonador, y resuenan en ti los golpes que le van pegando a todos los demás. En el fondo, creo que un director de cine es una especie de centro de resonancia de otros resonadores que van sonando por ahí.

«Con respecto a la eficacia o no eficacia que la obra de un director pueda tener, ya tengo más dudas. Yo no sé si mi obra es eficaz o no. Y, además, esto me preocupa mucho menos. Supongo que «El jardín de las delicias» es algo más que un experimento estético, porque la estética entendida así dejó de preocuparme hace tiempo. Me horroriza tratar de encontrar significado inmediato a mis películas. Eso, en cualquier caso, deben hacerlo los demás. Quizá la eficacia sólo pueda ser entendida en función de la claridad, de decir en una película que viva esto o que muera aquello... Pero yo creo que los problemas son, en realidad, más complejos que un ¡viva! o un ¡muera! y que hay que analizarlos seriamente. Lo que sí me gustaría es que al espectador le fuera pasando algo que también me ocurre a mí, y es que el cine que me interesa es el cine que me sorprende. Me gustaría que el público fuera cada vez más imaginativo, que exigiera algo más que la simple narración de una historia más o menos banal, o más o menos importante. Que exigiera colaborar con la película, un esfuerzo mental, algo. Yo recorro cada vez más ese camino de las ausencias, de las elipsis —pero elipsis monstruosas, no esa pequeña elipsis burguesa del cine de siempre—, del salto acumulativo en el que por acumulación de cosas llegas a un resultado sorprendente, chocante. Es el cine que no sé dónde está, pero al que me gustaría ir yo mismo cada vez más. ■Entrevista recogida en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: MANUEL S. URÍA.

HUMOR, GRACIA Y PICARDIA EN LA MAS DIVERTIDA PELICULA SALIDA DE LOS ESTUDIOS FRANCESES



UNA VIUDA DE ORO

PARAMOUNT FILMS
COMACIO Y LES FRANS COPERNIC
presentan

MICHELE
MERCIER

CLAUDE
RICH

UN FILM
de
MICHEL AUDIARD

Producción por
MAURICE JACQUIN

Con
POLCO LULLI - ANDRE POUSSE - JEAN-PIERRE DARRAS

ROGER CABEL - DANIEL CECCALDI - SIM

JACQUES DUPLHO

Adaptación y diálogos de
MICHEL AUDIARD

De un guión original de
ODETTE JOYEUX

Directores de fotografía
GEORGES BARSBY

PIERRE PETIT

EASTMANCOLOR



UNA COPRODUCCION DE LOS FILMS COPERNIC COMACIO (FRAN) - BASE FILM, PRODUCTIONS S. A. S. L. ULTRA-FILMS S. A. (FRAN) - EAST FILMS (INGLATERRA)