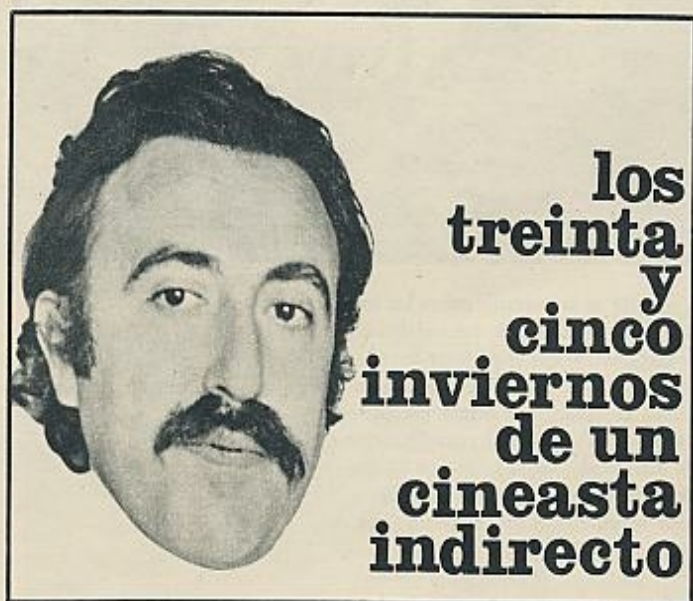


«El orden social, al no contar con las simpatías ni de los mismos que lo defienden, no satisface a nadie, y cada uno de nosotros va por su lado adonde le place. Uno se arroja en brazos del arte, otro se abisma en la ciencia, el mayor número se aturde como puede. Todos, en cuanto tenemos una pequeña oportunidad y dinero, viajamos, o mejor huimos, puesto que lo importante no es tanto viajar como partir. ¿Me entendéis? ¿Quién de nosotros no tiene algún dolor que olvidar o algún yugo que sacudir? Nadie. El que no se halle absorto totalmente en un trabajo o envilecido por la pereza es incapaz, o lo aseguro, de permanecer mucho tiempo en el mismo sitio sin sufrir y sin desear el cambio. Si alguno es dichoso —y se necesita ser muy grande o muy cobarde para serlo hoy día—, se imagina que viajando añade algo a su felicidad: los amantes y los recién casados parten para Suiza o Italia, igual que los ociosos y los hipocondríacos. En una palabra, cualquiera que sienta la necesidad de vivir o de decaer está poseído por la fiebre del judío errante, y va cuanto antes a buscar a lo lejos un nido para amar o un cubil para morir». Razonando sobre su estancia en Valldemosa, así escribió George Sand en uno de los pasajes más lúcidos de su «Un invierno en Mallorca».

Tomando como base el viaje a España que en 1838 hicieron Federico Chopin y Armandina Aurora Lucía Dupin (conocida por el seudónimo masculino de «George Sand»), en compañía de los dos hijos de ésta última, Jaime Camino —Barcelona, 1936, licenciado en Derecho y profesor de piano y armonía, tres largos, tres cortos y un mediodía realizados con anterioridad a esta última película— ha dirigido «Un invierno en Mallorca», que lleva por subtítulo «Jutrzenka», es decir, Aurora dicho en polaco. En los preámbulos de la conversación, Camino nos habla del corte de tres minutos y medio que sufre la película (una escena erótica esencial para comprender la relación entre George Sand y Carlo Dombowsky, así como la crisis entre ella y Chopin) y que provocó su retención en censura durante siete meses, tras haber estado prohibido totalmente el guión para quedar después en la supresión previa de dos escenas. En fin, la conversación que —por desgracia— es habitual con un director de nuestro país. Por ello, más que comenzar la transcripción por «Un invierno en Mallorca» y su aspecto de obra hecha cara al mercado exterior, lo hacemos por un resumen del panorama del cine catalán, hoy. Pausadamente, como durante toda la charla, el autor de «Los felices 60» va pensando su respuesta, que un denso bigote parece siempre querer impedir:

JAIMÉ CAMINO



los treinta y cinco inviernos de un cineasta indirecto

TRIUNFO.—Podríamos empezar hablando de la situación actual del cine en Cataluña...

JAIMÉ CAMINO.—En estos momentos, en Barcelona apenas se ruedan películas, pero no ya de la Escuela de Barcelona o de los directores jóvenes, sino que no se rueda, simplemente no se rueda. La crisis de todo el cine español ha afectado mucho más a Barcelona, sobre todo al cine que se hacía con una mayor libertad profesional (el de Esteva, Durán, Suárez, Aranda o yo mismo) al ser productores de nuestras propias películas. La repercusión también ha sido mayor desde el punto de vista de la censura. No olvidemos que si en este momento hay cuatro películas prohibidas en España, las cuatro han sido rodadas en Barcelona: «Libérxina», de Carlos Durán; «Lejos de los árboles», de Jacinto Esteva; «La respuesta», de José María Forn, y «Sexperiencias», de José María Nunes. Aunque habría que hacer una pequeña sociología de la censura española para entenderlo, creo que algo significan estas prohibiciones. Entonces, claro, hay una gran contracción para hacer nada y se plantean muy serios problemas, que unos resuelven marchando-

se a trabajar fuera, otros, intentando un tipo de producción fuera de la industria... Como veis, el panorama no puede ser más desalentador.

T.—Más allá de esta situación crítica, y en el caso de que se pudiera llevar a cabo, ¿cuáles serían las características de un cine catalán, qué elementos definitorios poseería?

J. C.—Creo que el cine que se ha hecho últimamente en Barcelona tiene características sobradamente diferentes del realizado en Madrid. Pero un verdadero cine catalán tendría, en primer lugar, que estar hablado en nuestra lengua, puesto que hay cinco o seis millones de señores que la hablan y escriben, aunque pienso que la catalanidad se basa también en otras cosas. Si no, películas como «María Rosa» o «La ferida luminosa» serían ejemplos plenamente válidos de cine catalán.

»Repito que, en cuanto a las películas existentes, si se puede hablar de un cine catalán frente a un cine castellano. Pero en cuanto a un proyecto de cine catalán, yo nunca lo he entendido demasiado bien. Ya me molesta, pongo por caso, hablar de cine

italiano; hay que hablar del cine de Fellini, que está rodado en Italia. Veo muy difícil levantar una bandera de cine italiano, sobre todo porque los sistemas de rodaje son cada vez más cosmopolitas. Volviendo a lo nuestro, creo que los problemas son comunes para catalanes y no catalanes, lo que pasa es que entre nosotros esos problemas se encuentran muy agudizados.

»No niego las diferencias, ni que pueda haber un tipo de temática que corresponda a una forma de ser y de estar catalanas. Lo mismo a nivel estético, en el color y esas cosas. Incluso las películas de éxito vienen a demostrar esa diferenciación: «Grupo salvaje», de gran éxito en Madrid dentro de medios intelectuales y de gente de cine, no lo ha sido en Barcelona.

PERSONAJES QUE LLEGAN Y SE VAN

T.—Entrando ya en tu filmografía, ¿cuáles crees —desde dentro— que pueden ser las líneas de fuerza de tu obra, las constantes que se hallan presentes en tus cuatro largometrajes, quizá favorecidas por el hecho de que tú mismo has sido el productor de tres de ellos?

J. C.—Hay una constante, anecdótica, y es que en todas mis películas los personajes principales llegan y se van; es decir, llegan a un sitio, viven allí unas determinadas cosas y se marchan de él. Esto alcanza límites exagerados en «Jutrzenka». Y ya me gustaría a mí saber el porqué de una perspectiva tan situacionista, tan relativa. Otra constante quizá sea la gran variedad de enfoque que tienen mis películas. Lo normal es que, después de «Jutrzenka», yo hiciese dos o tres películas del mismo estilo (y de hecho ya me propusieron rodar «Madame Bovary» y un «Béquer»); sin embargo, ya estoy pensando en hacer otra cosa totalmente diferente, de tipo documental o algo así.

T.—A un nivel de estructura dramática, nos parece muy claro que siempre tratas de eludir o vaciar los «grandes momentos» mientras que insistes en aquello que en la narración tradicional de cualquier historia se despreciaría: los instantes aparentemente banales, sin gran significación aparente, en los que se repiten hechos cotidianos, en absoluto extraordinarios...

J. C.—Sí, sí, creo que eso es cierto. Quizá venga como conse-

cuencia de mi miedo al drama. En «España, otra vez», falta, por ejemplo, el proceso dramático que lleva al llanto al personaje central. Y lo mismo en las demás. Claro, yo es que creo que así es la vida.

T.—Dos de tus películas fueron, en su momento, duramente acusadas: «Mañana será otro día», de comercializar los elementos más dignos del «nuevo cine español» (en la publicidad se establecía un paralelismo con el significado que había tenido «Un hombre y una mujer» en relación con la «nouvelle vague»), y «España, otra vez», de ser una obra imposible, impotente desde un principio, que respondía a una ambigüedad totalmente inadecuada al tema enfocado...

J. C.—No, veréis; yo creo que las cosas se tergiversan. Lo que estábamos haciendo entonces un grupo de directores noveles era aburridísimo y no lo veía nadie. Aquello no conducía a ninguna parte; la prueba es que se ha creado una selección después, ya hay mucha gente que no trabaja. Yo sólo quise entrar desenfadadamente en un tipo de problemática que se venía tratando, de forma que los mismos temas vinieran vistos en broma y en serio, como en una tragicomedia. De cualquier forma, resultó una película bastante cruel, con personajes muy fastidiados. Al contrario de las de muchos de mis compañeros, «Mañana será otro día» no perdió dinero, y eso que fue muy cara. Por otra parte, era mucho más eficaz a niveles de compromiso que «Los felices 60».

«España, otra vez», es distinto, claro, con la política hemos topado... Quizá no se debió hacer, no lo sé, pero siempre fuimos conscientes de todas las hipotecas graves que arrastrábamos, entre ellas la de ser en principio una película folklórica, con Manuela Vargas como protagonista. Por fuerza, «España...» es, en cierto modo, ambigua en cuanto que las cosas no quedan demasiado explícitas, cierto. Pero la actitud de David Foster, el personaje central, es absolutamente real, refrendada además por un hombre tan poco sospechoso de ambigüedad como Alvah Bessie, que trabajó en el guión y que viendo la película lloraba. Quizá es demasiado poco creíble que las cosas pasen así, pero no hay que olvidar que han pasado treinta años y los ex combatientes de las Brigadas Internacionales unos han ganado mucho dinero, otros han dejado de ser señores comprometidos; han cambiado mucho las cosas...



«UN INVIERNO EN MALLORCA»

- **«UN INVIERNO EN MALLORCA» SE INSCRIBE EN LA POLEMICA DEL IRSE O NO IRSE, EN LAS ACTITUDES QUE SE PUEDEN ADOPTAR FRENTE A LA REALIDAD ESPAÑOLA ACTUAL».**
- **«LAS COSAS EXPLICITAS, DICHAS EXPLICITAMENTE, CONVIENEN EN LOS MOMENTOS DE LUCHA, PERO YO CREO QUE EL ARTE ES SIEMPRE INDIRECTO».**
- **««JUTRZENKA» PLANTEA EL TEMA DEL ATRASO DE UN PUEBLO, DE SU INCOMPRESION HACIA LAS ACTITUDES PROGRESIVAS DE LA ELITE».**

DESDE DENTRO Y DESDE FUERA DE LA CORTE

T.—Desde mil novecientos sesenta y tres en que hiciste tu «opera prima», «Los felices 60», ¿ha cambiado mucho tu postura ante el cine?, ¿has evolucionado notablemente?

J. C.—Espero que sí. En cuanto a técnica, lo que sí he aprendido es a analizar el lenguaje cinematográfico, con lo que mis posibilidades aumentan enormemente. Por primera vez, en «Jutrzenka» me he encontrado muy seguro de mi oficio. Si veo ahora «Los felices 60», lo que me asombra es el valor de haber hecho aquella película, aunque pienso que podría haber contado cosas mucho más ricas y explícitas en los cien minutos que dura.

»Por otro lado, aquella temática que a mí me interesaba, la temática de un círculo mío, la he transformado en otra que discurre en un contexto distinto. Me importa cada vez menos narrar lo que me ocurre a mí y a mi más inmediato derredor. Creo que esta evolución es positiva porque a mí me gusta mucho el señor que hablando de deportes habla indirectamente de la justicia social. Y no sólo es que me gusta, es que pienso que es mejor. Las cosas explícitas dichas explícitamente convienen en los momentos de lucha, pero yo creo que el arte es siempre indirecto. Desde mi punto de vista, la decrepitud, la miseria de la familia real española en el siglo diecinue-

ve está pintada por el retratista de la corte, no por un liberal, un rojo que estuviera por allí escondido...

T.—Pero, ¿no se puede pintar también al rey desde fuera de la corte, incluso con más claridad?

J. C.—Lo que quiero decir es que, a la larga, el mejor retrato de una cosa, el más auténtico, no está en el que se propone hacer a toda costa ese retrato, sino en el que, a lo mejor, sólo contiene una pincelada involuntaria. Yo creo que la película que se haga, por ejemplo, para defender la conveniencia de tomar la píldora no es la que más sirva para que se tome la píldora, sino que posiblemente la que más sirva es una que te demuestre la conveniencia de que la mujer sea libre. ¿Me explico? Creo que las cosas dichas a machamartillo, de una forma directa, sólo sirven —insisto— en un momento de pugna, cuando hace falta crear obras álgidas, violentas, que contengan una antítesis.

»Para mí, el arte es una transfiguración de las cosas, una reencarnación, una reinención. Por eso creo que las películas que son siempre malas son aquellas en que se dice: bueno, yo voy a demostrar esto y aquello. Con esa idea por delante luego ves que no convences a nadie. Además, de acuerdo, puedes convencerle, pero seguro que has hecho una película mala. Ojo, si hablamos de cine documental ya es otra cosa.

PASEÁNDOSE POR UN CLAUSTRO DESIERTO

T.—Según todo lo que antecede, ¿cómo te has enfrentado a George Sand y Federico Chopin en su experiencia española? ¿Cómo surgió la idea de realizar «Un invierno en Mallorca» o «Jutrzenka», como tú siempre la llamas?

J. C.—La elección de este tema fue algo muy sensitivo, plástico, puramente de ver, de imaginarse a don Federico y a George Sand paseándose por un claustro, rodeados por una naturaleza que desprendía una cierta fascinación, un cierto «charme». De forma inmediata, surgió de una idea de limitación: coger sólo a dos personajes, fugados de una realidad cotidiana, encerrados en una cartuja, y ceñirse a ellos durante un tiempo muy concreto, casi mínimo. Fijaos que, al contar con este pie forzado de los dos personajes, cabía la tentación de cogerlos también en otras épocas, en otros momentos de su vida. No lo hice porque, en este sentido, yo creo que cuanto más limitado está el autor de una obra, mejor, porque dices mejor las cosas al ceñirte mucho y limitar posibilidades que no con una aparente libertad expresiva, que en el fondo no hace sino crear una gran dispersión, una cierta confusión de ideas. ¿Me explico?

»Por otra parte, y basándonos fundamentalmente Román Gubern y yo en la correspondencia de George Sand y en «Un invierno en Mallorca», libro, hemos intentado no una crónica, sino la interpretación de unos personajes recogidos en un momento exacto. Tampoco hay que olvidar que nuestra anterior película fue «España, otra vez», y que, ante las dificultades de expresión que tuvo, pensamos en ir a buscar en otro tiempo la forma de expresar lo que quieres decir ahora.

T.—En la línea de tus últimas palabras, «Jutrzenka» nos parece una historia sobre la evasión, el no compromiso, la huida de una situación revolucionaria... ¿Crees que es este el motivo central de la película? ¿Intentas hacer un análisis de esta problemática y mostrar que es plenamente contemporánea, que es nuestra?

J. C.—Sí, yo he explicado hasta ahora el punto de partida más a flor de piel. En realidad, la película responde a tres niveles distintos. De más amplio a menor, creo que primero hay el tema del atraso de un pueblo, de su incompreensión hacia la élite, hacia unas actitudes que en aquel mo-

JAIME CAMINO

mento eran liberales, vamos a llamar progresivas. En segundo lugar, hay otro estadio, que es el de las relaciones de la pareja, las dificultades de la convivencia, los problemas de llevar a cabo esto que se llama «el amor», ¿no? Eso implica la huida de los personajes, su evasión de un sitio donde les era difícil cumplir su relación amorosa y la búsqueda de extraños edenes que imaginan en el exotismo. En este sentido, el paralelismo con los problemas de hoy nace de este deseo o, mejor, alternativa actual entre un compromiso muy desesperado con la realidad —y la integración que ello supone— y la desintegración, que puede ser evasión o fuga de esa realidad y que es el ejemplo, sobre todo, de los países muy desarrollados en este momento, pero que pienso que se da ya en nuestros ambientes, sobre todo en Barcelona y en Madrid, donde hay gente que está muy desesperada de un tipo de lucha y de compromiso social, cogen el petate (intelectual e incluso físicamente) y se van, se van, se van.

»En el mismo estadio y concretizado mucho más en George Sand, está el problema de la forma de integrarse para luchar contra un orden con el que no estás de acuerdo. Esto está reflejado, sobre todo, en la conversación que tiene ella al enseñar a los niños lo que es la revolución y la discusión posterior con Chopin, cuando éste la reprocha su falta de actitudes realmente comprometidas, que después George Sand sí las tuvo y muy intensas (fue uno de los personajes más activos de la revolución del cuarenta y ocho y de las dieciséis proclamas que hizo el Comité Revolucionario, nueve —las más lúcidas y categóricas— están redactadas por ella). A este nivel, también personifican un problema de hoy, el del intelectual burgués que habla más que hace y el reproche fácil del intelectual burgués de derechas que reprocha que no haces nada, cuando el hacer es siempre un problema difícil de resolver, ¿no? Otra instancia sobre este tema podría ser lo que representa George Sand en cuanto a la problemática que tiene la mujer para independizarse, las dificultades que encuentra —desde un punto de vista profesional, matrimonial, vital en general— para hacer la vida que quiere y, sobre todo, las contradicciones en que puede llegar a caer.

»Por último, otro nivel que quizá es el más subterráneo de la película, pero que existe evidentemente, es el problema de la creación artística, que viene a ser el resumen de todos éstos. Tratarlo muy a fondo hubiera sido una sola película... y muy difícil de hacer.

IRSE O NO IRSE. ESA ES LA CUESTION

T.—*Junto a ese paralelismo con unas cuestiones actuales de que antes hablábamos —y que, en última instancia, nos llevaría casi a plantearnos la validez de la filosofía "hippy"—, creemos que "Un invierno en Mallorca" se inscribe en una polémica directamente española sobre la conveniencia del irse o no irse, el quedarse o el tratar de hacer una obra personal fuera, no condicionada por factores que van pareciendo eternos...*

J. C.—Sí, creo que la película es absolutamente paralela a este tipo de polémicas, de actitudes que se pueden adoptar frente a la realidad española actual por parte de cierta intelectualidad. Es evidente que existe, en este momento, una fuga de cerebros. Y que actitudes políticas comprometidas se han abandonado por desilusión, por desencanto de la eficacia de las mismas. Este salto ha sido de ciento ochenta grados, ha sido pasar de un claro compromiso a un abandono total, a un escepticismo absoluto sobre la eficacia de esas actitudes e incluso, como decíamos antes, a un abandono físico de la ciudad donde se vivía, del lugar donde estaba uno ubicado. El último paso sería la atracción por mundos fantásticos, como la droga y demás. Todo esto es absolutamente claro y querido en «Jutrzenka». Lo que pasa es que los personajes te lo dan, no hace falta hacer ningún esfuerzo especial.

T.—*Hay un aspecto que nos parece esencial en la película y que tú mismo has apuntado antes: el contraste, el choque entre una élite y un pueblo primitivo. Pero, al no dar las motivaciones de su primitivismo, las razones de su atraso, los porqués de su incultura, no temas que "Un invierno en Mallorca" pueda ser calificada de elitista, de estar hecha desde el exclusivo punto de vista de esa élite...*

J. C.—Sí, esto es algo de lo que éramos conscientes Gubern y yo al escribir el guión. Lo que pasa es que es una película tan llena de facetas que hubo que abandonar muchas de ellas. Por ejemplo, un tema riquísimo y que sólo está insinuado en una escena de «Jutrzenka» es la relación de George Sand con sus hijos y la posible atracción —ya desde pequeña— de Solange hacia Chopin o el supuesto edipismo mostrado por Maurice. Entonces, si tú has de explicar en una película... sí, hay que explicarlo y este es el arte del cine, saberlo explicar con dos... pero, qué queréis que os diga, no me ha salido... Aunque

de todas formas hay una presencia de la Iglesia muy evidente, que puede explicar varias cosas. El cura tiene tres actitudes clarísimas: una, en la conversación de la sacristía; otra, en su sermón desde el púlpito, y después, su aparición final, cuando ellos abandonan la cartuja. Lo que no puedes es... Si, el problema es saberlo contar bien o no...

T.—*A pesar de su progresismo, George Sand no se interesa jamás por ese pueblo primitivo que la rodea en la cartuja, sino que muestra un absoluto desprecio hacia él. Su postura, ¿es un intento tuyo de reflejar también las contradicciones del intelectual burgués de hoy mismo?*

J. C.—Claro, plenamente. Y es que yo creo que son ciertos todos los reproches que le lanza Chopin. Tú hablas mucho del pueblo, pero el pueblo te molesta, huele mal, te disgustan profundamente sus costumbres. Lo cual no deja de ser una falacia, un argumento absolutamente reaccionario, porque es evidente que la miseria no es agradable. Lo que ocurre es que las actitudes de George Sand —a lo largo de su vida, no sólo en Mallorca— eran absolutamente contradictorias, porque lo que ella hacía realmente era una vida de élite, aunque de forma poco aparatosa. Entonces, realmente, un contacto directo con el pueblo no lo tenía. Y existe también el otro argumento utilizado por Chopin, si tú quieres hacer revoluciones, no te metas en Valldemosa, es absurdo. Esto era una gran contradicción en ella, cierto, pero al mismo tiempo tiene la lucidez de reconocerla. Evidentemente, son las mismas contradicciones del intelectual de nuestro tiempo, que se dedica a hablar de la clase obrera cuando ni siquiera sabe lo que es un tranvía...

PEMÁN, GOYA Y BUÑUEL

T.—*Hablemos de los personajes populares, del sacristán y María Antonia, sobre todo. ¿Qué alcance tienen, qué significación les has querido dar?*

J. C.—Yo os diría que estos personajes del pueblo tienen fuerza por sí mismos. Y si alcanzan una significación o una representación, no han sido pensadas «a priori», sino que funcionan de manera autónoma. Es decir, que el sacristán aquel, pues es un pillo que viene a representar el enlace pueblo-Iglesia, como María Antonia representa de una forma muy clara, visto ahora, el resumen de las actitudes del pueblo, de su hostilidad hacia esos visitantes que son unos hombres ex-

traños para ellos por su comportamiento, por sus costumbres, por el hecho de no estar casados (yo siempre recuerdo un artículo de Pemán en «ABC», de mil novecientos cuarenta y nueve o mil novecientos cincuenta, cuando empezó el turismo, en el que se lamentaba de que un gran número de las parejas que venían a visitarnos no fuesen matrimonios legítimos. Y estoy hablando de Pemán). Entonces, este personaje —María Antonia—, que es bastante sobrio en la película en cuanto a sus actitudes, no se manifiesta demasiado, es un personaje en cierta forma goyesco. Yo creo que todo lo de la cocina, todos esos achuchones que se dan el sacristán y María Antonia, son algo goyescos, quizá «buñuelcos» en lo que Buñuel tiene de Goya. En España se dan mucho este tipo de personajes, ¿no? Para mí, María Antonia —como representante de ese coro popular— es el reproche constante hacia la pareja y al final es la victoria, la victoria del pueblo que consigue que estos dos personajes, vencidos, se marchen. El que, en medio de su risa histórica, casi animal, el sacristán y ella imiten las actitudes de Chopin y Sand me parece un final cínico y áspero, pero, en cierta forma, yo ratificaría lo que ellos dicen: no es tan difícil ser Chopin, ni tocar el piano, sin tanto lío de burguesía, de problemas de creación... Cada uno tiene su función en la vida. ¿Qué más da que Chopin componga su música? ¿Qué más da que haya música o no? ¿Qué más da todo? Siempre he creído que «Jutrzenka» era una película muy amarga, muy escéptica, muy desesperada.

»Y es que si hay una cosa clarísima en la película es que cuando tenemos la carta en la mano la tiramos. Cuando tienes, por ejemplo, un posible idilio —en que la gente se chupa, hummm, los dedos— entre Dembwsky y George Sand, el beso sale que casi hasta cortaría yo ese beso, no por poco, sino porque sobra, y de ahí se pasa al cementerio...

T.—*Terminemos hablando de Chopin y George Sand. Da la impresión que el personaje de ella está mucho más tratado que el de él o, cuando menos, a un nivel diferente.*

J. C.—No, veréis, esto obedece simplemente a que la personalidad de George Sand es mucho más rica en matices, en facetas, en actitudes que la de Chopin. Por ejemplo, la correspondencia de Chopin durante toda su vida es como la de dos años de la escritora. ■ Entrevista tomada en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMÓN RODRIGUEZ.