

EN LUCHA ABIERTA CON EL SIGLO XIX

JAVIER AGUIRRE

CON una inmensa mayoría de lo que es hoy el cine español, se suele aplicar una táctica que bien podríamos llamar «del avestruz». Consiste en fijarse sólo en las muy raras excepciones, mientras se desprecia globalmente la producción habitual, aquella a la que sigue un sector mayoritario de público. El que Pedro Masó y José Luis Dibildos sean en estos momentos los productores más taquilleros de España, el que sus últimas películas hayan sido dirigidas por Javier Aguirre, el que tanto «El astronauta» como «Pierna creciente, falda menguante» hayan hecho sólo en Madrid una recaudación que —según nuestras noticias— supera los cuatro millones de pesetas, estos tres hechos y el deseo de no practicar esa táctica equívoca de que hablábamos al principio nos han sugerido la charla con Aguirre que transcribimos a continuación.

Aunque en realidad, como factor importante, también pesaba el desarrollo de la carrera profesional de este guipuzcoano de treinta y seis años, quien, tras haber realizado unos cuarenta cortometrajes de diversos tipos (desde el experimental —lo más discutido de su obra— hasta el industrial o científico) y dos largos sin continuidad en su propia filmografía, pasó a trabajar con Dibildos y Masó una vez superada la «prueba» del cine comercial a través de «Los chicos con las chicas». Con ellos lleva hechas en tres años seis películas, figurando todas ellas en las primeras páginas del boletín de control de taquilla, con mención especial para «Soltera y madre en la vida». El mismo Aguirre mantiene que, en estos momentos, es el director más comercial de España. Sería faltar a nuestra obligación como periodistas el desdeñar unos datos que, indudablemente, poseen un valor sociológico muy notable. Entender cómo funciona el cine español hoy no nos parece un objetivo mínimo. Ni mucho menos.

TRIUNFO.—Tus dos últimas películas han sido «Pierna creciente, falda menguante» y «El astronauta», producidas, respectivamente, por Dibildos y por Masó. Nos gustaría saber entonces cómo te insertas en su manera de hacer cine, en su forma de dirigirse al público español, en su postura ante lo que ese público espera encontrar en una pantalla...

JAVIER AGUIRRE.—Desde un principio, yo quisiera separar un poco los dos casos, aunque reconozco que tienen algo muy importante en común, y es que en estos momentos las películas más taquilleras del cine español son las que hacen Dibildos y Masó. Pero son dos personalidades completamente diferentes, aunque los críticos nunca se molestan en hacer la diferencia que hay entre un producto Dibildos y un producto Masó, que

en realidad la hay y muy grande. No voy a decir ni a bien ni a mal, sino simplemente que el mundo que se expresa en las películas de José Luis Dibildos no tiene nada que ver con el mundo que se expresa en las películas de Pedro Masó. Un análisis de las cinco o seis últimas películas de Dibildos y de lo que en ellas se quiere decir da unos resultados completamente diferentes a lo que se quiere decir en el mundo de las películas de Masó. Sus puntos de partida ideológicos son distintos, pero —eso sí— su objetivo esencial es el mismo: llegar a una gran mayoría de público. Fuera de eso, no niego que lo que Dibildos gana en profundidad lo pierde en eficacia, en rapidez, mientras que lo que Masó pueda tener de más superficial lo gana en rapidez, en que hace muchos más productos.

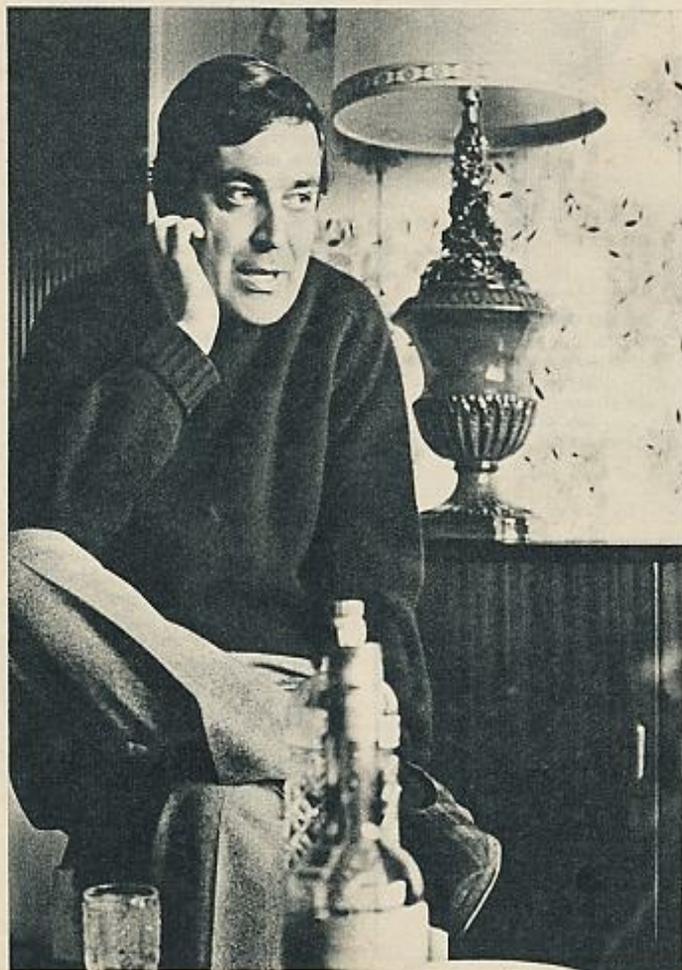
«Y yo, al ponerme al servicio de ellos, me pongo en igual medida al servicio de uno o de otro; es decir, que mi técnica es para los dos la misma.

T.—No obstante, estas dos películas de que hablamos son mucho más reconocibles en cuanto producto Dibildos o producto Masó que en cuanto a que ambas tengan un mismo director. Realmente, no sabemos encontrar tu posible marca, tu posible estilo en ellas...

J. A.—Claro, claro; esto lo admito abiertamente. Es que para reconocerlo como producto mío se necesitaría una sutileza y un saber de cine que la gente no tiene, precisamente porque lo mío no está en el contenido, sino en la forma. En todo caso, tendrían que ser especialistas, muy especialistas de la forma cinematográfica para saber que eran productos míos. Si no, no se puede saber, claro.

T.—Ampliamos un poco esto a través, por ejemplo, del sistema que sigues en tu trabajo con Dibildos, de la forma en que dividís la responsabilidad de las películas que con él has rodado...

J. A.—Bueno, mi relación profesional con José Luis no es de ahora; parte del día siguiente al estreno de «Los chicos con las chicas». «Pierna creciente, falda menguante» es la cuarta película que hago con él, después de «Los que tocan el piano», «Una vez al año, ser "hippy" no hace daño» y «Soltera y madre en la vida». En estos momentos creo que hemos llegado a un estado de compenetración total; nos entendemos y vamos a lo mismo sin que haya posibilidad de engaño. Es decir, que cuando él me encarga a mí una película para que a la gente le guste mucho, yo antepongo ese gustar mucho a mi propia personalidad, a lo que a mí me gustaría expresar en cine. Considero que de las películas que he hecho con Dibildos él es más autor que yo; o sea, nunca veréis que ponga en una película suya —o de



Masó: «Un film de Javier Aguirre». Yo no querría porque no sería verdad. Realmente, yo lo que hago es potenciar las ideas, los guiones, las posibilidades de hacer cine que se me ofrecen. Entonces considero que mi labor está únicamente en que si este guión que se me ofrece, hecho normal y fríasente, iba a conseguir cinco-equis espectadores, hecho por mí sean diez-equis los espectadores. O bien por añadir cosas que sean elementos positivos (positivos me refiero en cuanto al gusto del espectador medio) o bien por darle un ritmo, una dirección de actores o un sacar posibilidades, que creo es la obligación del director... diríamos no director creador, no director autor... sino director participe, coautor. En realidad, yo considero que —con Dibildos o con Masó— yo soy coautor de las películas.

«Después, claro, esto se puede dividir mucho más racionalmente y, por ejemplo, la ideología de una película mía con José Luis es suya, mientras que la forma es un poco de los dos. Aunque la división no es tajante, no quiere decir que la ideología sea totalmente de Dibildos; hay veces en que consigo meter una cosa mía, aunque la palabra «conseguir» no es la adecuada; no se trata de engañar o de querer meter subterráneamente mi personalidad, sino que a veces o bien se me escapa o bien considero que, sin perjudicar el fin primordial de la obra, puedo introducir algo que incluso entre en el terreno de lo ideológico.

«Entonces yo puedo ser autor de un trocito, pero respecto a la obra en general, mi autoría está mucho más en la forma; es decir, en el ejercicio de una profesión llevada a su extremo límite, en cuanto a que no sólo pongo en juego una técnica, sino que pongo todo lo que sé en el ejercicio de una idea primordial, que es la de hacer un producto que al público le guste mucho. Naturalmente, yo nunca he metido en una película una idea política que no esté de acuerdo con las mías. Por supuesto que, entonces, nunca he hecho un cine político, excepto en algunos cortometrajes. Es decir, que aunque a esto se le suele llamar prostitución, la prostitución no está en esto que digo yo, sino que estaría en hacer una película que fuera contra la ideología política que tú tienes. Ahora, hacer una obra que no sea completamente tuya y en la que simplemente pongas tu grado de profesión, esto no me parece prostitución, que, en este sentido, creo que es una palabra muy del siglo diecinueve, de cuando el artista era un ser muy puro y era un señor muy mitificado y muy aparte de todos los demás...



**«HACER UNA OBRA QUE NO SEA
COMPLETAMENTE PERSONAL
Y EN LA QUE SIMPLEMENTE PONGAS
TU GRADO DE PROFESION,
NO CREO QUE SE PUEDA LLAMAR
PROSTITUCION».**

**Lo que le interesa
a Pedro Masó**

T.—Con Masó tu relación será distinta, ¿no? Tiene fama de ser un productor enormemente rígido en el rodaje, que no permite apartarse del guión establecido, que no deja ningún tipo de iniciativa al director... ¿No es así?

J. A.—No, no, no. Lo que pasa es que esa fama que tiene de rígido depende de quien hable de ella, claro. Porque lo que resulta evidente es que si uno de mis compañeros de la Escuela de Cine pretende hacer una película con Masó y a través de ese producto Masó hacer una película de él, personal, entonces, evidentemente, Masó será un individuo rígido, porque seguro que esa película no le interesa. Mejor dicho, a Masó sí le interesaría esa película siempre que tuviese un éxito de taquilla como el de «La ciudad no es para mí». Entonces no le importaría nada que esa película fuera personal. Pero como él, por experiencia —y no porque se niegue a colaborar con los jóvenes, ni por ideología ni por nada—, sabe que el mundo de ese

señor no interesa tanto a la gente como «La ciudad no es para mí», entonces no le interesa hacer el mundo de ese señor. Exclusivamente por esto.

«Y como yo lo sabía, nunca le he propuesto a Masó cosas de mi mundo personal, del mundo que reflejaban mis cortos, que sabía de antemano no le interesaban. Porque yo conozco lo que le interesa; un cine que llegue a la gran mayoría, y yo colaboro en que ese cine suyo llegue no solamente a la gran mayoría que él quiere, sino incluso a más mayoría, que es por eso por lo que me contrata Masó. Y es por eso por lo que en estos momentos me propone casi todas sus próximas películas; porque sabe que, por ejemplo, en «De profesión sus labores» hay una serie de secuencias, de momentos, de cosas propuestas por mí en las que yo he colaborado no sólo como un director de los de «cámara aquí», sino como un verdadero colaborador en otro orden, y que después eso en el público ha tenido una resonancia muy concreta, ha gustado muchísimo. Y lo mismo os podría decir de «El astronauta»; concreta-

mente, en la secuencia de Almería hay muchas cosas ideadas por mí, que responden a mi ideología. Lo que desmiente, por otra parte, la rigidez total esa de que hablabais vosotros.

T.—Tu filmografía a lo largo de diez años se podría dividir —así, desde fuera— en varias etapas muy diferenciadas: cuatro años de intensa actividad en el campo del cortometraje entre mil novecientos sesenta y mil novecientos sesenta y cuatro; dos largos («España insólita» y «Los oficios de Cándido») un tanto aislados, sin continuidad, de los que el segundo ni siquiera se ha llegado a estrenar, y otros siete largometrajes, llamémosles comerciales para entenderlos, realizados rápidamente en tres años (mil novecientos sesenta y siete-setenta), que ocupan lugares de honor entre las películas más taquilleras del país y que te hacen sentirte muy estimado por los dos productores que alcanzan una mayor difusión en España. Analizando tu propia carrera, ¿crees que estas etapas que hemos esquematizado son ciertas? ¿Responden a unas previas posturas tuyas con respecto a la profesión que habías elegido y sus posibilidades entre nosotros? El fracaso que —suponemos— constituyó «Los oficios de Cándido», ¿significó para ti un replanteamiento de cuanto habías hecho y una evidencia de que el único camino posible era el del cine abiertamente comercial?

J. A.—No; mirad, en realidad las posturas mías siempre han sido funcionales. Aunque desde el principio yo estoy acostumbrado a que me digan los realistas, los del «realismo socialista» (cuando el realismo socialista estaba de moda, no ahora) que no vivo con los pies en la realidad, yo creo que estas cosas siempre hay que demostrarlas andando, con las acciones y no con la teoría. Entonces, es evidente que vivo con los pies en la realidad y ahora es cuando más lo estoy demostrando, no cabe duda. En realidad, todo viene desde el principio y, sinceramente, yo creo que lo que hago ahora responde a una evolución, no es una cosa así, improvisada.

«Sería muy fácil y muy bonito mitificar ahora «Los oficios de Cándido», lo que fue esta película y lo que supuso para mí. Sin embargo, creo que era —como todas las mías, repito— una película funcional que estaba hecha para algo concreto que, eso sí, fue un error... no, no un error... una cosa inexistente, que son los niños en España; o sea, los niños como público es una cosa que no existe. Entonces yo hice «Los oficios...» para un público infantil, coincidiendo con una ley que obligaba a los cines a dar un determinado número de sesiones, pero los cines ponían esas sesiones a las once de la mañana de un martes, un miércoles que

JAVIER AGUIRRE

había cogido a las cuatro y media de la tarde... o sea, como hicieron el boicot total a esta ley que implantó García Escudero, al fracasar la ley fracasó mi película. Fracasó, pues, porque no había público a quien dirigirla, y el dinero que nos ofrecieron para su distribución era tan irrisorio que el productor preferiría no venderla. Le había costado baratísima, sí, cierto, pero le ofrecieron una cuarta parte menos de ese coste. Y dijo: «Pues para eso me la guardo y quizá algún día la venda». Hizo muy bien. Lo curioso es que «Los oficios de Cándido» como negocio no fue fracaso, porque la rodé con un presupuesto de dos millones en los veintidós días programados, y en el Ministerio le dieron el sesenta por ciento de taquilla, con lo que al productor le fue bien. Sobre la película en sí puedo decir que pretendí tan sólo hacer una imitación puesta al día del cine cómico americano de los años quince, dieciséis, que a mí me entusiasma —bueno, como a casi todos los que nos gusta el cine— y que es difícilísimo de hacer. El único mérito mío fue aproximarme un poco a esas películas con un presupuesto mínimo (era prácticamente muda; el diálogo no llegaba ni a los cinco minutos), cuando en su día fueran carísimas, auténticas superproducciones de la época.

«España insólita» es también una película funcional, que tuvo una función determinada que cumplió perfectamente. Si yo hubiera pretendido hacer una película de estas de ruptura total, ni la hago ni se estrena, y ahora no existiría. Entonces hice una película al límite de poder estrenarse y, efectivamente, así salió y esa es la efectividad que tuvo. Aparte de que considero que tiene valores, independientemente de los cinematográficos, de tipo histórico y sociológico en cuanto a que dentro de cincuenta años —o ahora ya mismo— será un documento muy importante, porque las costumbres que yo mostré irán desapareciendo cada vez más hasta el momento en que, afortunadamente para España, ya no existan.

El arte y la industria, Saura e Iquino

T.—Pero hasta que hiciste «Los chicos con las chicas», aprovechando el «boom» de Los Bravos, tu carrera profesional no se estableció sólidamente, por lo menos hasta el punto de ser llamado por los productores. Estos dos largos y tus cuarenta cortos anteriores no parecían contar demasiado...

J. A.—Claro, esto confirma una vez más que una cosa es la industria y otra el arte; es evidente. Porque, aunque sea algo terrible, increíble, lo cierto es que el productor más comercial de Saura es inferior, taquillaramente, a uno cualquiera de Iquino, por más que el

de Saura esté veintiuna semanas en la Gran Vía y el de Iquino dos. Pero veintiuna semanas en un cine de arte y ensayo de muy poca capacidad de espectadores... y después pasa el resto de España y está un día o dos o no está. Por ejemplo, «Cero siete con el dos delante» tiene casi el doble de recaudación que «Peppermint frappé», que es seguramente la película más comercial de Saura. Por supuesto, yo admiro mucho el cine de Carlos Saura e incluso es un tipo de cine que a mí me gustaría hacer. Me ha referido simplemente a los aspectos comerciales.

«Esto, hasta que no han salido las cifras del control de taquilla, es una cosa que hemos mitificado siempre. Cuando salieron las primeras obras de los «jóvenes» («La tía Tula», las primeras cosas de Saura, «Tiempo de amor»..., no sé, películas de este tipo) en seguida dijimos: «¿Veis cómo se puede hacer un cine de calidad y que al mismo tiempo sea comercial?». Y esto es mentira. Es mentira, porque ese cine siempre se ha sostenido por la protección del Estado, no por lo que directamente obtenía. Lo que pasa es que en Madrid parecía que era taquillero, porque en la Gran Vía aguantaba una serie de semanas, y en alguna otra capital quizá estaba la mitad, pero es que después habla que ver en el resto de España... Y al final lo que importa son los números y no que te laven los oídos el día del estreno diciéndote lo bien que lo has hecho...

T.—Nos da la impresión de que cada vez que te refieres al cine de tu generación o al que tú no haces utilizas un tono peyorativo, atacante. Lo mismo cuando —antes de grabar— hablabas de «cine de vanguardia», de «cine social», de «cine de denuncia» con una ironía continua, con una especie de sarcasmo totalmente perceptible... ¿Qué es esto? ¿Desprecio, desesperación, simple reflejo de lo que piensas sobre estos tipos de cine?...

J. A.—Desde luego, desesperación no es, seguro; no creo que la imagen que os estoy dando de mí sea de desesperado. Pero vamos a ir por partes. Primero, la ironía está presente en todos los momentos de mi vida, de mis conversaciones, y no sólo para juzgar a los demás, sino también lo mío propio. Rara es la vez en que me pongo toga, ¿no? Esto, ya digo, como cosa general.

«Por otra parte, esa impresión vuestra, subjetiva, es cierta, pero no en cuanto se refiere a esos tipos de cine, que me parecen importantes, sino a la forma en que han sido hechos entre nosotros. Quiero decir que, por ejemplo, a mí el cine de vanguardia me interesa muchísimo, pero no como se hace, por quién se hace y respondiendo a qué razones se hace en España. Entonces yo, cuando hablo

de cine social y lo hago con cachondeo es porque creo que hay una mixtificación de lo que puede llegar a ser ese cine. Es un cine que siempre se ha hecho en España para «transformar la sociedad», y de aquí viene mi sonrisa espiritual interior cada vez que oigo una cosa de estas, leo un artículo sobre esto o se dedica a ello una revista durante todo un año o durante toda su vida, como hay algún caso... Es una sonrisa interior que no puedo evitar, lo siento, porque me parece que esta mitificación del artista —que es un concepto que aún llevamos arrastrando desde el siglo diecinueve— ya no es válida; en el arte de vanguardia actual ya no es válida. Entonces, la poesía social, el cine social, la novela social, la pintura social, etcétera, etcétera, todo esto me parecen mitos, me parecen mentiras, me parecen posturas engañosas y engañosas.

«Y no por capricho, claro, sino por varias razones: se le llama «poesía social» a la poesía que se edita en libros que tienen dos mil o tres mil ejemplares de tirada; se llama «cine social» al cine que tan sólo ve el cinco por ciento de los espectadores que van a ver una película normal española; se llama «novela social» a la novela que tiene también tres mil ejemplares de tirada. Lo que significa que esta novela, esta poesía, este cine se dirige tan sólo a una minoría que ya está previamente convencida de lo que, desde un punto de vista ideológico, dice la película o dice el poema, con lo que su función queda absolutamente descalificada. Es decir, que así no tienen ninguna razón de ser, porque esa poesía tendría que leerla el obrero del barrio de San Blas y el señor de Almería... Entonces sí, entonces me parecería muy bien, perfecto. Ahora, que esté dirigida a una serie de señores para que después hagan una crítica diciendo que qué profundo es este autor y estas cosas, esto me parece que...

«Es decir, en estos momentos el arte se está replanteando teóricamente muy en serio y todos estamos de acuerdo —vamos, por lo menos toda la gente que sigue un poco las corrientes de vanguardia—, todos estamos de acuerdo, digo, en que la revolución y el avance están en la forma, no en lo que digas, sino en la forma de decirlo. O sea, que el arte será vanguardista o no será vanguardista, será revolucionario o no será revolucionario en función de su forma, no en función de su contenido. Bueno, aunque esto de contenido-forma es también una deformación del siglo diecinueve, una dualidad que estoy citando mucho, porque es que en realidad estamos totalmente marcados por el siglo pasado, desgraciadamente. Lo que quiero decir es que la forma es el verdadero contenido artístico, es

forma y contenido al mismo tiempo. Nunca se ha desligado un acto formal revolucionario de un acto revolucionario, hablando en términos de arte, naturalmente. Entonces...

El cine, la política, la revolución

T.—Espera, espera un momento; vamos a centrar un poco la cuestión para evitar equívocos. Partamos de tu postura ante las relaciones política-cine, por ejemplo, y así iremos concretando las cosas...

J. A.—Sí, de acuerdo. Mi punto de partida, lo que yo creo, es que la política hay que hacerla en la política y hay que hacerla también, claro, a través del cine si se quiere, pero no a través de ese cine especializado de que hablábamos, sino a través de un cine que se pueda dar en fábricas y que no tenga nada que ver con el cine como arte, o sea, que emplee al cine como un medio más de difusión de la política. Entonces yo con esto estoy de acuerdo, completamente de acuerdo, igual que con todas las armas que influyan directamente en una situación política, que puedan ser utilizados como elementos revolucionarios. Ahora, lo que no me parece válido es el pastiche. Hacer, por ejemplo, una película totalmente simbólica, en la que se incite a la gente a la revolución, cuando aquello no queda ni muchísimo menos claro, y sólo lo entienden los amigos de quien lo ha hecho y unos cuantos más, que no son precisamente los que tienen que hacer la revolución, o al menos no de forma directa.

«Volvamos un poco al principio: ¿cómo no me voy a sonreír cuando de repente llaman «cine de vanguardia» a una película que imita a Buñuel, en la que vemos cómo alguien está calzando la bota de una chica y la acaricia y estas cosas?... Son películas que tienen detalles argumentales, muchas veces mal contados, que se refieren efectivamente al cine de Buñuel, y Buñuel es un hombre de vanguardia, sí, pero un hombre de setenta años, con todo lo que implica tener setenta años. Igual que Picasso; Picasso también es un hombre de vanguardia, pero cualquier pintor al que se le ocurra seguir ahora lo que Picasso hace está descendiendo cincuenta años en su profesión. Y cualquiera que pretenda ahora continuar lo que está haciendo Buñuel retrocede al año treinta, que es en realidad el año que le ha marcado para siempre a Buñuel, cuando empezó a hacer sus primeros cortos, lo más interesante —por otra parte—, que ha hecho nunca. O sea, yo no le puedo exigir a Buñuel que no haya evolucionado desde el año treinta; me basta con que siga un criterio de vanguardia, pero lo que ya no admito es que haya señores muchísimo más jóve-

nes que él que simplemente traten de continuarlo. Si encima todavía lo continúan mal, eso ya...

T.—Y un verdadero arte de vanguardia (el término, por cierto, no nos gusta nada) que casi por principio es minoritario, de difícil comprensión, clasista en cuanto requiere un nivel de cultura, de educación, que las clases populares no poseen, ¿qué significación política alcanza?, ¿cómo lucha o cómo es utilizado?

J. A.—Creo que la verdadera vanguardia, que es de la que yo hablo, tiene una verdadera significación política. En España ha habido un caso reciente, que es el del grupo ZAJ. Sus sesiones en el Biarritz fueron suspendidas tras una sola representación, y eso que todo el mundo decía que eran unos formalistas, que a nadie importaban sus experimentos, tan incomprensibles, tan inocentes... Al mismo tiempo se representaba a Bertolt Brecht en Madrid sin ningún tipo de problemas... Es una respuesta a lo que planteabas, porque los censores no son tontos, claro. Esa es la vanguardia, el arte revolucionario que me interesa; no el otro, el salir a un teatro para echar un discurso en el que se entienda el contenido y todo eso... no me interesa, porque no tiene nada que ver con el arte. Si me interesa inventar una forma artística que transforme al espectador, simplemente por la forma artística, sin más. Para mí, eso ya es un contenido. Creo que lo más importante en arte —bueno, como en todo— es descubrir un mundo nuevo, tratar de abrir caminos desde un punto de vista de lenguaje que hagan evolucionar el medio en que se está desarrollando. Lo que pasa es que es muy fácil confundir lo que se entiende peyorativamente por formalismo con el formalismo auténtico, que es creación, que es investigación, que es revolución... Como artista de vanguardia, me parece que no hay por qué rebajarse a lo que la gente necesita (lo que, en cambio, sí es preciso en el cine llamado comercial, por ejemplo), sino que tienes que ir hasta donde tu conciencia te permita llegar o sepas que puedes llegar o llegues.

«El científico no tiene por qué pararse. Si sale un científico indio no tiene por qué pararse en que en la India no se coma; si lo que descubre es, no sé, algo revolucionarlo, tiene que dedicarse a ello. Su obligación moral es dedicarse a ello, incluso ignorando el hambre de los demás, si queréis. Esto, en principio, resulta un poco duro, un poco brutal, lo sé, pero es que creo que hay que desembarazarse del temor a utilizar un lenguaje, unas formas de expresión, una manera directa de hablar que ahora el intelectual casi no utiliza, porque pueden incluso sonar a fascistas, como puede parecer esta frase que yo acabo de decir. En realidad, eso responde a un querer estar prote-



«CREO QUE SE CONOCERA MUCHO MEJOR A LA ESPAÑA DE HOY POR 'EL ASTRONAUTA' O 'PIERNA CRECIENTE, FALDA MENGUANTE' QUE POR 'EL JARDIN DE LAS DELICIAS'».

gido por una cultura intelectual de izquierdas y de vanguardia, y entonces tener miedo a pensar fuera de ahí. Para mí, eso sí es fascismo. Lo que no hay que tener miedo es a estar siempre con la evolución, con el progreso... palabra esta que —mal entendida— también resulta un poco decimonónica...

Una significación sociológica

T.—Pero no crees que «El astronauta» y «Pierna creciente, falda menguante» tienen también una significación política, y muy concreta...

J. A.—Hombre, todo tiene significación política, pero hay muchas cosas que no pretenden tenerla, como estas dos películas, por ejemplo. Sin embargo, claro que la tienen como, insisto, lo tiene todo. Aunque más que política, yo diría sociología, porque siempre se ha dicho, y me parece verdad, que se conocerá la España de estos años mucho mejor por películas del tipo de «El astronauta» o «Pierna creciente...» que no por «El jardín de las delicias», porque los primeros son productos directos, que nacen

directamente de la gente, y los otros no. Como reflejo sociológico de una época, las películas de Pedro Masó de estos años y las de Juan de Orduña de los años cuarenta servirán mucho más que... no sé, las de Bardem o Berlanga, aunque Berlanga es un caso intermedio; se ha acercado mucho más a lo popular.

«Pero, por lo que planteabais en esta pregunta, me parece que estáis tratando «Pierna creciente, falda menguante» a un nivel que no le corresponde, como película puramente comercial, de diversión vulgar y corriente, cuando me parece que no es así. Uno de los objetivos que Dibildos y yo hemos tratado de cubrir, un objetivo muy noble, además (¿no veis?, ya sale otra palabra de fin de siglo), era el de ver hasta dónde llega el espectador español, hasta dónde llega tanto en lo que se refiere a la calidad de la historia como a la forma de contarla, hasta dónde se puede conseguir un tipo de cine mejor, pero que no sea menos comercial... La respuesta la tuvimos en Zaragoza, donde la película se puso por primera vez y con éxito comercial bastante inferior al que había conseguido el anterior Dibildos. Tuvimos enton-

ces que añadir unas cosas para que todo fuera más claro, para rebajar el nivel sobre el que hablamos hecho el experimento... y las recaudaciones subieron inmediatamente; ¿veis? Lo que no anula ni muchísimo menos el aspecto crítico de «Pierna creciente...», su corrosividad sobre la aristocracia del año dieciséis, con todas las lacras y trabas que tenía, o la crítica que supone el que veamos cómo en España una chica que sea abogada y que sea guapa no puede ejercer su carrera, porque hay una serie de carpetovetónicos que no la dejan... Más allá de la apariencia cómica de la película está eso; me parece muy claro.

Siete cortos experimentales

T.—Volviendo, por último, al cine de vanguardia, lo que dices resulta bastante contradictorio con tu producción actual y parece referirte más bien a los cortos experimentales de tu primera etapa, ¿no es así?

J. A.—No, no, por lo que os voy a decir ahora, que —por cierto— es la primera vez que saldrá en letra impresa; llevo trabajando desde hace tres años en una serie de cortos puramente experimentales, vanguardísticos, que se verán en España dentro de cuatro o cinco meses, después de que los haya estrenado en el extranjero, seguramente en Londres. Son siete, y —déjame que te los apunte— llevan los siguientes títulos: «Uts cero (realización I)», «Espectro siete», «Múltiples, número indeterminado», «Fluctuaciones entrópicas», «Objetivo cuarenta grados», «Innzeitigkeit (temporalidad interna)» e «Impulsos ópticos en progresión geométrica (realización I)», todos en treinta y cinco milímetros, y dos de ellos —el segundo y el último— en color. En cuanto que son aportaciones de lenguaje, estos siete cortos enlazan con aquellos otros siete de mi primera época que realmente considero que valen la pena, que supusieron un avance sobre su época. Es decir, con «Tiempo dos», «Pasajes tres», «Espacio dos», «Playa insólita», «Tiempo abierto», «Vizcaya cuatro» y «Toros tres». Por supuesto que diez años después y los de ahora, infinitamente más investigadores, más «underground», más experimentales y unidos a la evolución de mi vida intelectual.

«Este es el cine que me gusta hacer, el que barre con todo lo anterior y la burguesía no acepta ni aceptará jamás. No el «cine culto», el que hacen muchos de mis compañeros, el que puede mantenerse en la Gran Vía o en la Diagonal, el que gusta tanto a los burgueses... ■ Entrevista recogida en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN. Fotos: RAMON RODRIGUEZ.