

YVES MONTAND

LA NEGACION DE LA UTOPIA

Como se suele decir en el 90 por ciento de las conferencias (aunque casi siempre injustificadamente), Yves Montand es uno de esos personajes que no necesitan presentación. Dado a conocer masivamente en 1952 con «El salario del miedo», su trayectoria como actor a lo largo de veinticinco años de profesión, la notoriedad de sus posturas políticas (que le valió a él y a su mujer, Simone Signoret, el sobrenombre de «la pareja roja» durante los años cincuenta), sus trabajos en Hollywood junto a compañeras como Marilyn Monroe, Shirley Mac Laine o Barbra Streisand, su participación en films polémicos, que abordaban claramente una problemática política —«La guerre est finie», «Z», «La confesión»—, o en otros de amplio éxito de público —desde «El círculo rojo» (ahora estrenado en Madrid) hasta «El diablo por la cola», desde «No me digas adiós» a «Vivir por vivir»—, todo ello y bastantes cosas más han contribuido a que Yves Montand sea en estos momentos uno de los actores europeos de mayor cotización y, simultáneamente, con el que quizá más a fondo se pueda desarrollar una charla en torno al binomio cine-política, o sobre las diferencias entre un trabajo realizado para la industria europea o la norteamericana.

La entrevista que ahora transcribimos corresponde a este verano último, cuando Montand terminaba de rodar en España «La folie des grandeurs», de Gérard Oury, con Louis de Funès como coprotagonista. Dado que era la primera vez que el antiguo discípulo de Edith Piaf viajaba hasta nuestro país y, sobre todo, comprobada la actualidad no coyuntural de los temas discutidos y el valor testimonial de las opiniones de un perfecto representante tanto de una izquierda cultural europea como de una generación política que ahora ronda los cincuenta años, no hemos dudado en rescatar esta conversación del silencio de unos cuantos meses:

TRIUNFO.—En Yves Montand ac-

tor creemos que se da una «doble vida»: la del señor que hace películas «comprometidas», inscritas en una línea política determinada, y la del que participa en films «comerciales» no ya sólo en Francia, sino que usted es en estos momentos, quizá, el único actor europeo que va Hollywood, que es reclamado por las productoras americanas para compartir la cabecera de cartel con sus «estrellas»... Nos gustaría, entonces, para empezar, el ir profundizando un poco en esta dualidad.

YVES MONTAND.—Bueno, es que, al igual que con respecto a lo que queríamos que el mundo fuese, yo creo que estoy en contradicción conmigo mismo. Aún más, pienso que todos estamos en contradicción con el mundo en que vivimos. Y si esto es cierto, no veo por qué tengo que ser yo más papista que el Papa. La única diferencia, quizá, es que yo me atrevo a reconocerlo. Hay algo que siempre me ha admirado: por qué se reprocha siempre a los demás el no vivir de una forma perfectamente honesta y limpia, cuando todos sabemos que es a base del cinismo más espantoso como funcionan las cosas. Muy a menudo, a cargo de las personas más irreprochables y en nombre de principios muy bellos y humanitarios, suceden las cosas más espantosas. Creo que la historia de los quince o veinte últimos años puede dar bastantes ejemplos de ello...

»Volviendo a la pregunta, si Hollywood me reclama para hacer una película, yo no puedo decir que no. Primero, porque tengo que vivir, y para eso tengo que ganar dinero; segundo y fundamental, porque con ello no exploto a nadie, me gano mis dólares a costa sólo de mi trabajo. Y no olvidéis que yo nunca he tenido un pasaporte para ir a Estados Unidos, como lo tienen algunos comunistas ortodoxos afiliados al partido. Visconti, mi mujer y yo mismo, por ejemplo, recibimos un visado que sólo es válido para «one passage», para un sólo viaje, y después del rodaje tenemos que marcharnos inmediatamente, por-

que se nos considera «gente sospechosa». Es así...

»Con respecto a las comedias tipo «El diablo por la cola» o a los films policíacos como «El círculo rojo» que hago en Francia, pienso que, «a priori», no se pueden rechazar las cosas que intenten divertir o intrigar al espectador, siempre que estén basadas en elementos válidos, claro. Quiero decir que reírse, por ejemplo, también es muy importante, incluso una de las cosas más importantes de la vida. Se puede ser un tío estupendo, trabajar muchísimo durante toda la semana y tener también ganas de divertirse. No olvidéis que el libro de cabecera de Lenin era «Le temps de la paresse»... ¿eh?

T.—Pero, ¿su postura como actor ante las películas «políticas» es la misma que ante las películas «comerciales»? ¿O se siente más a gusto en unas que en otras, pone un mayor interés en aquellas que le afectan como hombre preocupado por una serie de acontecimientos, como «hombre político», digamos?

Y. M.—Ante todo, quiero decir que no tengo ningún interés en pasar por un líder político ni por un héroe político, ni mucho menos por un mártir político. Porque la política es un terreno donde hay muchas cosas que no comprendo y otras muchas que no tengo claras. Y las personas que me digan que sí, que hoy todo está muy claro, creo que se equivocan de medio a medio, porque objetivamente no es verdad.

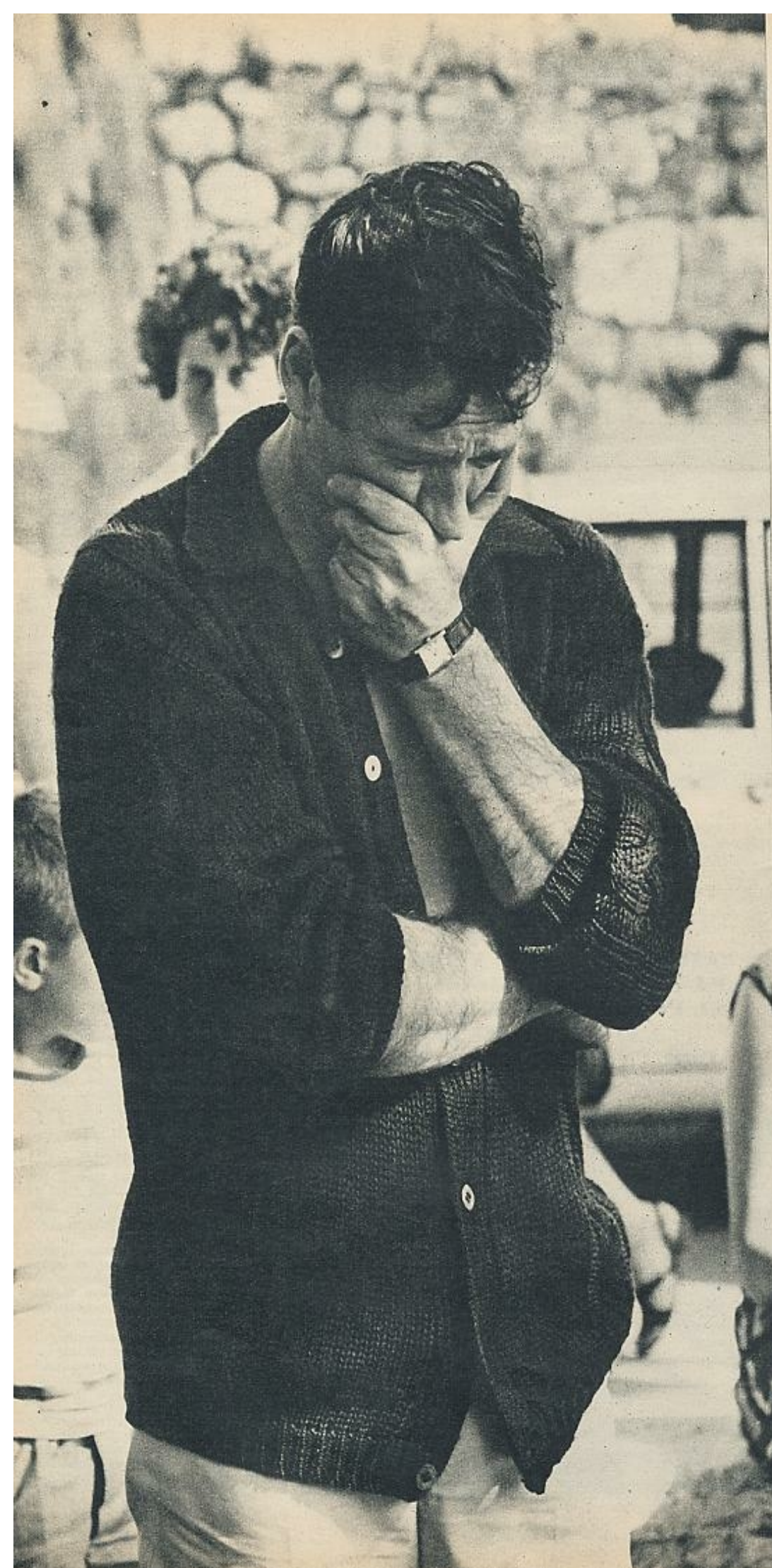
»Una vez aclarado esto, trataré de concretar: las películas políticas en que he trabajado las he hecho con toda sinceridad, y estoy contento y orgulloso de haber colaborado en ellas. Es mi pequeña contribución a la apertura de ciertas puertas que permanecen cerradas, a que la gente pueda comprender algunos hechos de nuestro mundo de hoy. Rodar por rodar no me interesa lo más mínimo. Creo que el hecho de filmar una película debe corresponder, de alguna forma, a la vida que llevamos todos, a los problemas de nuestro país, o a los de otros paí-

ses o a los del mundo entero. Y no es que cuando nos hayamos puesto a preparar «La guerre est finie» o «La confesión» nos hayamos dicho: «Vamos a hacer un film político»; no, eso sería idiota. Nos hemos limitado a narrar unos hechos, unos acontecimientos concretos, cuya política ha surgido «a posteriori», a la hora de calificarlos. Entonces, lo que sí pienso es que cuando se tiene entre manos algo que corresponde realmente a los problemas por los que atravesamos todos, es preciso no cerrarse a ellos, no tener miedo, aceptar los riesgos hasta el final. Que es por lo que me apasiona este oficio, porque se corren riesgos; si no fuera así, dejaría de interesarme.

«La vida es quien nos alimenta»

T.—Sin embargo, y su primera respuesta parece confirmarlo, un actor debe hacer un poco de todo para poder sobrevivir. Luego, a causa de estos condicionamientos profesionales, difícilmente sus posturas políticas podrán ser rigurosas hasta sus últimas consecuencias, tendrá que estar dispuesto a transigir con cosas con las que, ideológicamente, no se halla de acuerdo...

Y. M.—Sí; lo que pasa es que esto se da en todas las profesiones, no sólo en la de actor. En el mismo periodismo, vosotros ya lo sabéis... Pero me niego a aceptar que el actor no pueda, casi por definición, tomar una postura seria. Más aún: debe tomar una postura seria cuando las contradicciones de su contexto político sean tan graves que exijan una labor de clarificación. En este sentido, es magnífico que gente como Joan Baez o Jane Fonda hayan tomado una posición clara y radical con respecto a lo que sucede actualmente en Estados Unidos. Y no es que ellas sean anti-americanas o vayan contra lo americano, sino que están en contra de una determinada forma de política americana. Forma de política con-



denada, además, en el mundo entero. Mantienen cara a la guerra de Vietnam la misma posición que mantuvimos nosotros cuando la guerra de Argelia. Y en uno u otro caso no se puede dejar de tomar postura. Se sea actor o no se sea actor.

»Hoy, en Francia, el problema es diferente, completamente distinto. Por ejemplo, la cadencia del trabajo en las fábricas; pero ese es un problema que los obreros debaten; la única postura posible por nuestra parte es la de ser solidarios con ellos, ¿no? Porque no nos vamos a poner a jugar ahora al obre-rismo..., sería ridículo, sería demagógico...

T.—Pero en cuanto que obrero del cine, usted sí...

Y. M.—¡Ah! sí; eso sí, claro, como profesional del cine yo me siento solidario de todos mis compañeros de trabajo. Pero hay que reconocer que nuestra actividad es completamente diferente a la del señor que está en la Citroën, por ejemplo; no se pueden comparar entre sí. Y a pesar de que yo creo que nuestro trabajo es extremadamente duro y difícil, no hay que olvidar que la gente que va a las fábricas sigue sin comprenderlo, sigue sin estimarlo. Piensa que el cine es el cachondeo, y el champán y la «dolce vita»... Lo que también es verdad en muchos casos, no vamos a engañarnos, pero esos son los títeres de nuestro oficio, no los verdaderos profesionales. Y gente como Gerard Philippe, o mi mujer o mucha otra, siempre ha mantenido una postura de solidaridad con respecto a sus compañeros. Creo que es la única manera de actuar, aunque ya sé que hay muchos actores que no están de acuerdo con esto, que viven su vida apartados para todo de los demás. Sinceramente, creo que se equivocan. No se puede vivir sólo a base de ¡mi arte!, ¡mi oficio!... No, no es posible, eso no existe, es mentira. Ese arte y ese oficio tienen que ser alimentados, forzosamente, por la vida.

T.—En los films políticos que us-

ted ha interpretado existe una línea ideológica muy clara, muy precisa que —más allá del valor concreto de cada uno de ellos— les proporciona una cohesión evidente. El problema surge con «La confesión», intencionalmente «crítica a la izquierda desde la izquierda», pero, en la práctica, obra utilizable —y utilizable— por la derecha. ¿Quiere decir que el cine político tiene siempre que ser «positivo», de ataque al contrario, y nunca autocrítico, de reflexión sobre los propios fallos, o se trataba, en este caso, de un error de planteamiento de «L'aveu»?

Y. M.—Mi respuesta ante esto tiene que ser absolutamente personal, es decir, a partir de mi trayectoria individual, lo que significa que no comprometo a nadie más que a mí mismo, no al equipo completo que ha realizado estas películas de que me habláis. Yo no he pertenecido nunca a ningún partido político, lo que no quiere decir que no haya sido simpatizante de alguno de ellos. Pertenecí a una época en la que era muy difícil mantener públicamente en Francia una determinada opinión política. Hoy, esto es mucho más sencillo... relativamente (el matiz es muy importante). Nuestra generación pensó siempre que «lo bueno» estaba de un lado y «lo malo» de otro. Más tarde nos dimos cuenta que «lo bueno» —para seguir hablando en estos términos— también llevaba sus propios microbios y sus propias enfermedades. Hasta que los hechos me lo demostraron, yo mismo me negaba a reconocer que las cosas no son blancas y negras o negras y blancas, sino que son como son, que están mezcladas, que muy a menudo son grises. Entonces, estoy contento —insisto— de haber hecho películas como «Las brujas de Salem», «El salario del miedo», «La guerra está finic» o «Z», que son films netamente positivos y encaminados en una misma dirección, en una manera digamos justa de entender el cine. Pero estoy igual de contento por haber protagonizado «La confesión», para mí tan positiva y progresista como las anteriores. Porque estimo que mi deber como hombre era condenar la intolerancia estalinista, y me alegro profundamente de que tuviéramos la honestidad moral de plantear y llevar a cabo ese condena. ¿Cómo se podía cerrar los ojos ante las enormes injusticias cometidas por los regímenes estalinianos, unos regímenes que —además— perviven todavía?

T.—¿Puede tener el cine una influencia directa en el esclarecimiento de una serie de problemas, de unas cuestiones que esperan resolución? Planteándolo en sus términos más lineales: usted, que ha hecho lo que se suele conocer como «cine político», ¿cree en la eficacia política de ese cine?

Y. M.—No; yo creo que ni el cine, ni la literatura, ni el arte, en general, pueden tener una influencia política directa. Quizá sirvan de ayuda, cooperen hasta cierto punto en la evolución de las cosas... Un estuendo escritor dijo poco más o menos sobre esto: «Siempre hay que intentar cambiar las cosas, aunque se sepa que no son cambiables». Entonces, me parece formidable que se hayan escrito unos determinados libros, que se hayan rodado tales y tales películas, que se hayan cantado unas canciones equis. Tenemos la obligación de hacer todo eso, es nuestro deber, según yo lo veo por lo menos. Ahora, en cuanto a eficacia... quizá en uno o un dos por ciento, pero nada más.

T.—Lo que no es una proporción despreciable, por otra parte. Pero nos gustaría saber si en Estados Unidos esto se produce de la mis-

ma forma o si el ambiente cultural, el ambiente cinematográfico concretamente...

Y. M.—¿Sabéis una cosa? Los ambientes cinematográficos son los mismos en el mundo entero. Entre París, Hollywood, Madrid, Roma, no hay demasiadas diferencias. En unos sitios ese ambiente es más amplio y en otros más reducido, pero siempre dentro de un mismo nivel. Y esto porque los principios del trabajo que en ellos se desarrolla son idénticos. En nuestra profesión existe algo precioso: que durante los segundos en que está encendida la luz de rodaje hay todo un grupo de gente, desde el director al último de los eléctricos, desde el actor hasta el maquinista más ignorado, que está en completa tensión, que procuran dar en esos instantes lo mejor de sí mismos, el límite de su capacidad. Y así, un plano y otro plano y otro plano... hasta que se termina el rodaje. Son dos o tres meses extraordinarios, en que teniendo cada uno una personalidad y un trabajo diferentes, se funciona como una unidad, como un mismo cuerpo. ¡Es algo maravilloso! Además, nunca es igual, y rodar con Resnais, Cukor, Clouzot, Minnelli, Lelouch, Costa-Gavras, significa una experiencia distinta en cada ocasión, porque sus personalidades son muy variadas, sus formas de trabajo con respecto al actor, sus maneras de relacionarse con él, se diferencian de uno a otro radicalmente. Yo todavía no he encontrado dos directores que se parezcan el uno al otro, cada uno con su visión del mundo, con su personalidad...

T.—Preguntábamos antes por la repercusión de una serie de cosas en Estados Unidos...

Y. M.—¡Ah!, sí. Para efocar el «problema americano» parto de la base de que me parece evidente que cuanto más rico es un país econó-

micamente, más cosas te dejan decir dentro de él, puedes gozar de una mayor libertad de expresión. Las interrogantes graves vienen cuando te preguntas qué destino y qué eficacia tiene todo eso que has dicho con tanta libertad. El americano medio, por ejemplo, a la hora del desayuno pone su televisión en color y ve Vietnam en directo, ve cómo sus soldados van cayendo y cayendo muertos; cambia de canal y tiene a los estudiantes luchando contra la Policía; vuelve a cambiar, y la pantalla se llena con las imágenes de la revolución de cualquier «ghetto» negro... No se oculta nada, ¡absolutamente nada! Pero es hasta tal punto enorme todo este caos, que llega a diluirse, a anularse, sin que haya pasado lo más mínimo. Es una táctica también, claro: han extirpado de raíz la capacidad de reacción del espectador. Pero es una táctica que sólo los países ricos pueden permitirse.

«Aunque cuando se habla de Estados Unidos siempre tengo la impresión de que se están falsando los términos reales. El italiano, el francés, el español, tienen tendencia a hablar de América a partir del establecimiento —voluntario o no— de una serie de comparaciones con su propio país. Si, por ejemplo, nosotros oímos que unos determinados acontecimientos se han producido en Santander, sabemos que habrá una repercusión inmediata en toda España. Pero es que Estados Unidos equivale a la suma territorial de España, Francia, Alemania, Italia, Austria, Checoslovaquia, Polonia, Hungría, los Estados Bálticos, Bulgaria, Grecia... hasta Moscú, y más lejos aún de Moscú. Entonces, supongamos que hay en Riga una manifestación de cien mil obreros que están luchando con la Policía por las calles... ¿Qué repercusión tiene esto en Madrid, en París o en

Frankfort? Ninguna. Pues lo mismo sucede en Norteamérica. Hay Estados que ignoran por completo lo que sucede en el de al lado, y no por falta de medios de comunicación precisamente. Y cuando pensamos que una cosa que sucede en Detroit tiene que repercutir en Nueva York o en Wisconsin, o en toda la nación, es que estamos aplicando a Estados Unidos el mismo esquema que nos vale para entender nuestro país.

Un recuerdo para Marilyn Monroe

T.—Para terminar, dos preguntas muy diferentes entre sí. La primera, formulada a niveles generales, plantea la posibilidad de una transformación del momento político actual de Francia, caracterizado seguramente por su estancamiento, por su conservadurismo. ¿En qué sentido puede realizarse dicha transformación, y qué fuerzas políticas intervendrían en ello?

Y. M.—La cuestión es que el país se transforma de todas maneras, no depende de que unas determinadas fuerzas intervengan o no. Quiero decir que los grupos que se hallan en el poder saben que el país siente deseos de transformarse, y lo canalizan para que todo se desarrolle según sus previsiones. El capitalismo es lo suficientemente inteligente como para comprender y asimilar este deseo. Marx nos había dicho que «el capitalismo se destruiría a sí mismo... pero, ¿tenéis la impresión de que está en trance de destruirse? En Suiza o en Dinamarca o en tantos otros países, ¿creéis que se destruirá de un momento a otro? No, están sólidamente instalados y por mucho tiempo.

«Otro hecho que me parece innegable es que en cuanto la masa trabajadora consigue un poder de compra suficientemente elevado, ya no se mueve lo más mínimo. Volviendo a Estados Unidos, ¿qué es lo que está pasando hoy allí? ¿Quién sostiene a Nixon? No son ni los estudiantes, ni los intelectuales, ni la clase liberal... es el proletariado. Y la zona del proletariado que le combate es el proletariado negro, los obreros que no tienen que comer; pero el resto le apoya; consciente o inconscientemente, esa es ya otra cuestión.

«Aunque, en realidad, «proletariado» es un término romántico, que hoy ya no se puede emplear porque su significado no corresponde a lo que antes designaba. Todavía puede aplicarse en algunos países no desarrollados... pero no en Estados Unidos o en Francia; ya no se trata de un proletariado, sino de clases medias, pequeñas, pero clases medias. Hace diez años se luchaba por conseguir más salario; hoy, por rebajar el brutal ritmo de las cadencias en las fábricas. Estamos ya en otro tiempo del combate.

T.—La segunda y última pregunta, dando un giro total, se centra —perdón— en sus recuerdos de Marilyn Monroe, de cómo su figura ha quedado grabada en la memoria de Yves Montand...

Y. M.—Bueno... Simplemente puedo decir algo que es verdad: que se trataba de una mujer realmente formidable, verdaderamente extraordinaria. Y yo tuve la suerte de hacer una película con ella y de convivir durante seis meses con este personaje apasionante. No puedo decir más de Marilyn... (Entrevista recogida en magnetofón por FERNANDO LARA y DIEGO GALAN.)

YVES MONTAND

«NO TENGO NINGUN INTERES EN PASAR POR UN LIDER POLITICO, NI POR UN HEROE POLITICO, NI MUCHO MENOS POR UN MARTIR POLITICO».

