

# ALAIN RESNAIS, habitante del sueño

**A** HORA es un señor alto y correcto, de medida cortés, que me recibe con puntualidad de Big-Ben en su despacho de Ariene Films, en Champs Elysées; una oficina un poco anticuada, de firma respetable, que uno no necesita recorrer para saber que cada papel está en su lugar y que no hay una mota de polvo. Es huesudo, de pelo canoso y ordenado y tiene la mirada bien dispuesta, pero alerta. Me hace sentar, se sienta y espera mi primera pregunta.

Pienso en "Hiroshima, mon amour", nunca he podido dejar de pensar del todo en "Hiroshima, mon amour". Pienso en todas las cosas que tienen que haber pasado para que aquel niño enfermizo de trece años, a quien sus padres pusieron en las manos una cámara de ocho milímetros, llegara hasta aquí.

Años de una infancia tímida y solitaria en Nevers, "una ciudad —dirá— hecha a la medida de un niño", encandilada por las hazañas de Douglas Fairbanks y por las aventuras del Robín de los Bosques y los Pescadores de Islandia; años en que el asma lo tuvo en cama leyendo, devorando a otro enfermo célebre: Marcel Proust, y también le impidió terminar el liceo.

¿Vocación a primera vista?: con aquella camarita y un grupo de niños-actores hizo a los catorce años una adaptación de *Fantomas*, de Pierre Souvestre y Marcel Allain. Poco después, otra de *El mejor de los mundos*, de Aldous Huxley, y *La aventura de Guy*, sobre un guión de Marcel Modot. Prehistoria perdida de la que preferirá no hablar.

No serán pocas las consecuencias para su cine que tendrán esas andanzas con la compañía Arlequin, pero más que el teatro, más que Proust, lo que definirá para siempre su concepción del mundo y del cine será otro deslumbramiento: el surrealismo, aquel arte que materializa para él "las fuerzas y las formas soñadas". Aquellos textos insólitos con sus descargas emocionales, eléctricas; la exposición surrealista del 36, con *El taxi lluvioso*, de Dalí, y los nombres extraños que habían puesto a las calles: *De todos los diablos*, *de las Cerezas*, *de la Transfusión de Sangre*. Y toda aquella dimensión nueva se podía llevar al cine; también lo había visto.

Hace en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos su aprendizaje profesional, la guerra como cineasta, mucha fotografía y diez años de cortometrajes.

Siempre hizo —dirá, insistirá—

"películas de encargo", pero cada una seguramente fue un pretexto para agudizar la mirada, profundizar su sensibilidad, ampliar su laboratorio técnico.

El cine ya no volverá a ser el mismo después de "Hiroshima, mon amour", del desconcertante "L'Année dernière à Marienbad". A la incomprensión y el rechazo —riesgos de toda vanguardia— seguirán el arrepentimiento vergonzante, el reconocimiento tardío, las condecoraciones silencio-

de Delacroix; el cuadro de Delacroix también pertenece a la realidad. El cerebro no es nada irreal, y los productos del cerebro, tampoco. Por lo tanto, yo me reconozco el derecho de describir en forma inocente, con humildad y precaución, tanto lo que existe en la cabeza de alguien como lo que ocurre en la calle. Simplemente son dos maneras de poner la cámara. Pero ambas cosas —tan importante una como otra— son igualmente reales. Cuando cruzo la

ma de la comunicación cuando está frente al proyecto de una película?

—Me parece que ahí está uno de los misterios de la obra de arte: que lo que es verdad, en sentido artístico, para un japonés lo es también, a fin de cuentas, para un francés. Uno tiene la impresión de que lo imaginario es algo que se puede compartir con el mundo entero. Es muy impresionante.

"Pero cuando estoy ante un film yo no me planteo preguntas abstractas, mis films son muy intuitivos. Reflexiono en problemas como dónde vamos a filmar, con qué presupuesto, cuál será el guionista, cómo deben moverse los actores en relación al decorado. La única pregunta que me hago cuando ruedo una escena es: "¿van a entenderla?", "¿el espectador podrá seguirla?"

—¿Qué peculiaridades tiene el cine como medio de comunicación artístico?

—No creo que sea muy diferente a otras artes como la pintura, la música, el libro. Ni más ni menos importante. Sólo que hay una regla de juego diferente: si usted edita diez mil ejemplares de un libro, puede empezar a hablar de éxito; si usted hace una película y la ve un millón de personas, todavía no ha hecho nada. En el cine hay que ser entendido por muchas personas e inmediatamente; un pintor puede esperar veinte años.

—Usted ha dicho que quiere "trabajar de la forma más automática posible". Así como los surrealistas hicieron lo que después se llamó una "escritura automática", ¿usted hablaría de "un cine automático"?

—Mi cine no participa, evidentemente, de la pureza surrealista que reivindicaba un André Breton, por ejemplo: esa especie de "lado diamante". Mis películas, justamente, hubieran chocado mucho a Breton porque las hubiera encontrado extremadamente insertas en el plano del compromiso.

"Simplemente, cuando corto los distintos planos, cuando busco saber qué me gusta y qué no me gusta en un guión, trato de conducir los acontecimientos en relación a una especie de armonía, de lazos que tienen más relación con el inconsciente que con una lógica razonable.

—Algún crítico dice que usted hace una forma de "neosurrealismo".

—No sé si se puede llamar así. Lo cierto es que cuando yo tenía quince años y descubrí los textos surrealistas de un Aragon, un Eluard, Breton o Philippe Soupault, fue para mí un gran "shock".

## Ernesto González Bermejo

sas, la ambigüedad de que parece estar hecha su fama. No será muy distinto con "Muriel", "La guerre est finie", "Je t'aime, je t'aime" y, el año pasado, con "Stavisky".

Está esperando mi primera pregunta. Toda la incertidumbre sobre la realidad de los seres, de las cosas, de los actos que aparece en sus films debe estar detrás de ese rostro impassible, de esa apenas sonrisa con que remarca alguna de sus frases. No se da del todo, ni fácilmente, Alain Resnais. Fuera del cine.

—Usted escandaliza a bastante gente cuando defiende el realismo de su cine. Tendríamos que empezar por conocer su definición del realismo.

—Pienso, simplemente, que lo que uno tiene en la cabeza, que lo imaginario, hace parte de la realidad. Picasso puede pintar una manzana o puede pintar una pintura como "Les femmes d'Alger".

calle lo hago sabiendo, teniendo en mi cabeza que si el semáforo está en rojo me puede atropellar un autobús.

"No puedo limitar la noción de realidad a la constatación puramente objetiva de un mundo científicamente analizable; la realidad es más vasta, lo que hace la comunicación mucho más difícil.

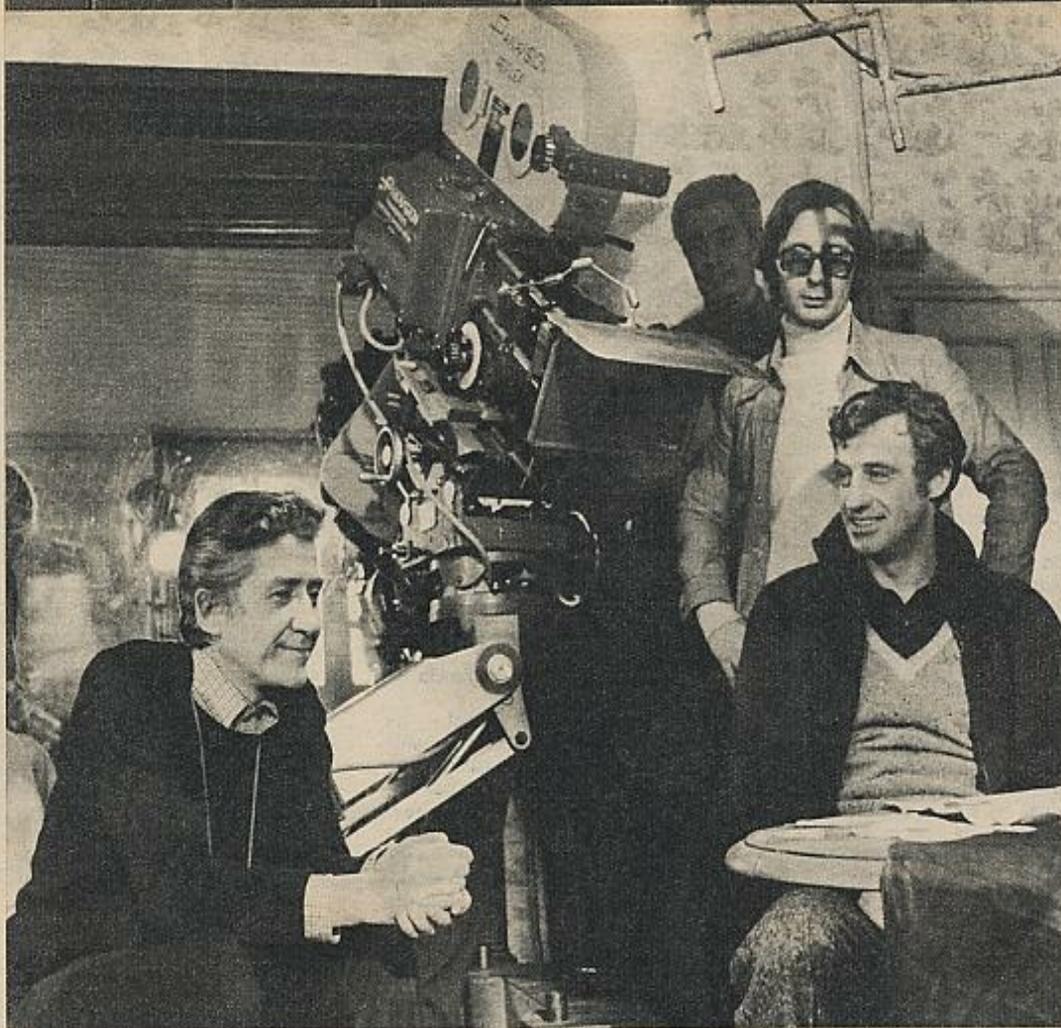
—Sí, usted en algún lado cita una frase de Proust: "El mundo es verdadero para todos y distinto para cada uno". Y agrega: "Cada uno vive en su propio fantasma".

—Hice esa cita de Proust y confío que esté bien hecha. Todos estamos enfrentados a una realidad que parece ser idéntica, pero que cada uno siente de distinta manera. Creo que eso es lo que hace tan difícil la comunicación entre los seres: lo imaginario nos sitúa a cada instante en lugares diferentes.

—¿Cómo se plantea este proble-



Jean-Paul Belmondo y F. Périer ("Stavisky").



Renais con Belmondo, durante el rodaje de "Stavisky".

No me imaginaba que se podía escribir así. Y cuando vi "El perro andaluz", de Buñuel, y "Le sang d'un poète", de Cocteau, fue otra revelación. Era verdad que se podía hacer un cine para mostrar más cosas que las que ocurren en la calle. Desde entonces he estado siempre muy marcado por ese aspecto del cine.

—Habría que ver cómo empezó todo esto: sus diez años de cortometrajes, desde "Van Gogh" a "Chant de Styrène", ¿son para usted, como se entiende por algunos especialistas de su trabajo, la antesala de su cine mayor?, ¿están ya allí los temas que dominarán su obra: el olvido, la memoria, el tiempo, el porvenir, la incomunicabilidad?

—Me es difícil responderle. Si quiero ser honesto tengo que decirle que todas las películas que hice me fueron pedidas por un productor; los temas que traté me fueron propuestos; hubo mucho de azar.

—Pero no puede negarse que usted lo hizo a su manera.

—Sí, lo importante para mí fue tener la libertad de construcción, pero el punto de partida me fue dado: yo no elegí hacer un film sobre las materias plásticas o sobre los campos de concentración, para poner juntas cosas —si usted quiere— muy chocantes.

—¿No reconoce entonces alguna relación entre "Nuit et Brouillard" o "Hiroshima, mon

amour", por ejemplo, o entre "Guernica" y "La guerra ha terminado"?

—Puede haber esa relación, pero tenga en cuenta que se trata de guionistas diferentes, de tratamientos diferentes. Si esas relaciones se dan, no sé, son totalmente involuntarias. Es cierto que son problemas similares, pero eso yo puedo verlo cuando los films están terminados; sería idiota, sería cuando menos deshonesto, decir que yo lo quise hacer así. En una palabra: no me siento responsable de esas relaciones, si las hay.

—¿Cómo surgió "Hiroshima"?

—El productor tenía todo dispuesto para hacer un documental sobre Hiroshima y me propuso que me ocupara de él. Pero yo había visto diez buenos documentales sobre el tema; no tenía sentido hacer otro. El productor estaba apenado y me dijo: "Haga otra cosa: ¿qué guionista quiere?". Pensé en Marguerite Duras, a quien no conocía, pero la había leído y me había interesado mucho.

"Nos encontramos con Duras y pasamos una tarde juntos en su casa. Bebimos té o cerveza, no recuerdo; conversamos de todo un poco. Cuando estaba por irme, le dije que pensaba sobre una cosa: habíamos pasado una tarde tranquila y agradable mientras sobre nosotros volaban los aviones, cargados con bombas atómicas que dan vueltas a la tierra, veinticuatro horas por día. Quizá el tema de

Hiroshima pudiera tratarse como una simple historia de amor con la bomba no en un primer plano, sino como permanente telón de fondo. Me dijo que iba a pensarlo.

"Pocos días después me llamó y me dijo que tenía grabados algunos diálogos. Fui a escucharlos: era una francesa que hablaba con un japonés en un restaurante y le preguntaba si el pescado no estaría contaminado. Eso no quedó en la película, pero así nació "Hiroshima, mon amour".

—¿Y el paso siguiente?

—Fue, creo, esa noción extraña con el cuerpo, fuente a la vez de extremo placer y de extremo dolor; esa especie de ambigüedad entre las quemaduras de la bomba, un dolor intolerable, y la quemadura del placer —vamos a utilizar la misma palabra—, que es lo que más se acerca a esa sensación de aniquilamiento que puede darle su cuerpo. Algo que también hace parte de los enigmas de la existencia, aunque estas palabras suenen muy solemnes.

—La piel de los amantes, la piel de los quemados por la bomba, al comienzo del film...

—Sí, esa especie de balanceo entre placer-dolor, felicidad-tortura. Una relación puramente por asociación de ideas, y aquí tendríamos que volver a hablar de surrealismo; no hay ningún planteo filosófico.

—En "Hiroshima" aparece también una de sus preocupaciones: la

de la conciencia. La necesidad de memoria que tiene la conciencia, la necesidad de olvido que exige seguir viviendo; una contradicción.

—Tal vez la principal de la película. Somos conscientes; es obvio decir que el hombre civilizado está dominado por la conciencia. Pero, a la vez, si no pensamos más que en el pasado llegamos a la paralización total, a esa especie de locura que creo que se llama catatonia, es decir, a fijar el cerebro en un hecho pasado, en una idea y no poder salir más.

"Me gusta trasladar a mis películas las contradicciones que constato en la vida. Y para poner un ejemplo grueso, cuando a usted se le muere alguien que quiere mucho no hay duda de que hay un funcionamiento biológico que hace que durante los primeros días, las primeras semanas, el primer mes, usted no pueda dormir, ni pensar en otra cosa, ni comer. Pero —no sé si hay que deplorarlo o no— una mañana usted se levanta con apetito y vuelve a comer. Otro proceso biológico hace que, aunque usted no haya dejado de querer a esa persona, usted olvide. No sé si olvide o integre ese fenómeno a la conciencia. No soy ni psicólogo ni psiquiatra; menos aún, filósofo. Me limito a constatar eso y en todo caso a llevarlo a mi cine.

—A olvidar o integrar aún la bomba; el amor juega a favor de la vida.

—Sí, así lo creo.

—¿Cómo trabajó con Marguerite Duras? Ella dice que usted nunca le dijo que no tuviera una óptica cinematográfica, que, por el contrario, siempre la provocaba a hacer literatura. Y que usted le pidió dar a la obra esa continuidad subterránea que tiene.

—No sé si influyó en Marguerite Duras; tal vez fue un encuentro de preocupaciones similares. Todo lo que sé es que, en efecto, en las discusiones que tuvimos sobre la estructura del film yo hablaba de la importancia de lo imaginario sobre las decisiones que uno toma en la vida.

"Lo que pude aportar fue la emoción de hacer un film donde todo pasaba en el presente, donde el pasado estaba reactualizado permanentemente en el presente. No había "flash-back"; por ejemplo, ni nada por el estilo. La protagonista cuenta su historia y nosotros mostramos esas imágenes imaginadas por ella —verdaderas o inventadas: no hay pruebas— en la mesa del café. No conocemos nada más que el estado emocional en que se encuentra.

"Tratar de construir una película en la cual lo imaginario y el presente coexistan, en vez de tener cursos paralelos o de estar en retraso uno en relación al otro; esa era la idea.

—Después llegará "L'Année dernière à Marienbad", donde su preocupación por esos mecanismos del pensamiento y las fuerzas del sueño se expresara más libre,

## ALAIN RESNAIS

**más permanente aún; ¿qué quiso hacer con "Marienbad"?**

—La experiencia de ver si era posible retener la atención del espectador contando una historia donde los lazos lógicos estarían cortados, donde no se guardarían más que los aspectos emocionales. En "Marienbad", la cámara está siempre dentro de la cabeza de los personajes.

—Me inspiré mucho en la novela y la literatura populares, en las que uno es muy golpeado por esa especie de "shocks" imaginarios. Lo mismo que provoca mi gusto por Aragón, por Breton, por los films de episodios de los años veinte y treinta.

—En el fondo se trataba de hacer un film de episodios guardando los aspectos líricos, dejando de lado la justificación policial, novelesca, habituales. Tengo la impresión que fue la película donde más nos acercamos al trabajo de un músico. Quise ver si se pueden crear emociones visuales durante una hora y media sin que la gente se aburra. Mucha gente se aburría, pero estoy obligado a reconocer por las cartas y testimonios que recibí que otra gente fue muy tocada por el film como para pensar que no haya funcionado.

**—¿Lo considera su intento más logrado en esa dirección?**

—En el sentido de descripción de lo imaginario, sí; pero yo me niego a elegir entre mis películas; siempre estoy de acuerdo con la persona que me dice: "Esta es la película suya que yo prefiero".

**—La música tiene, en general, gran importancia en sus films. A veces, incluso, en su estructura. Usted ha dicho que "Hiroshima", llevada a un papel milimetrado, nos daría algo cercano al cuarteto: variaciones y contrapuntos a partir de un tema. Pero, en todo caso, la música siempre juega un papel activo en sus películas, ¿por qué?**

—Porque creo que tiene la misma importancia que los actores, que el diálogo, que la imagen. La música debe intervenir justamente para decir lo que no se dice por alguna de esas vías, para subrayar el montaje, para darle forma definitiva al film.

—Y vuelve la palabra forma; ¿qué hacer si se trata de construir un objeto de arte? Lo digo sonriendo porque es una noción atacada y atacable, ya que muchos cineastas piensan que una película no debe tener forma, debe ser una improvisación completa, resultado del azar. Es una posición que respeto, pero yo no podría hacer películas así; no sería sincero: no puedo trabajar en el caos.

**—Incluso el texto usted llega a utilizarlo por su valor musical.**

—Siempre he tenido la tentación de la ópera. Me gustaría mucho hacer un film con un lenguaje tan bello y tan complicado como el de Shakespeare o el de Giraudoux. Me niego a aceptar la idea de que uno en el cine debe aceptar un diálogo simple.

—Sí, es como usted dice. Existe

la idea de que en cine todo tiene que ser imágenes, y cuantos menos diálogos, mejor; de que la mejor música de una película es aquella a la que uno no le presta atención. En lo que me concierne pienso todo lo contrario.

—En cuanto espectador, soy feliz cuando veo "El Rey Lear", de Peter Brook, sobre el texto de Shakespeare. No digo que es teatro filmado, digo que es otro tipo de cine y que me agrada escuchar un buen lenguaje.

—Tampoco quiero decir que todos los films deban ser así. Pero lo que a uno le oponen a veces cuando tiene ganas de hacer algo es eso: "Es terrible, señor; ¿usted se da cuenta si todas las películas fueran como "Marienbad"... Y yo pregunto: ¿pero es que ese peligro existe? Porque si todos los films fueran como "Marienbad", yo estaría contra "Marienbad".

**—Es muy frecuente que se le acuse de ser un formalista...**

—... sí, de ser un esteta, etcétera. Sé que hay mucha gente que se irrita, que se molesta; yo entiendo esa reacción, pero no tengo

va simplemente a pasar una noche en el cine.

**—Un público reflexivo, distanciado... el que le gusta a Brecht.**

—De Brecht, precisamente, lo que más me ha emocionado son los momentos en que el actor se da vuelta y nos hace sentir que estamos en el teatro sin cortarnos para nada la emoción.

—La diferencia con Brecht es que él tenía un mensaje que comunicar y yo no tengo ninguno. Aproximado siempre Brecht a Sacha Guitry. Es cierto que las ideas de Guitry y de Brecht no eran las mismas, pero desde el punto de vista técnico y por su amor al teatro se pueden encontrar muchos puntos en común entre ellos.

**—El teatro: ¿qué influencia ha tenido en su cine?**

—Cuando vi "La Gaviota", de Chejov, puesta por la compañía Pitoëff, siendo un adolescente, me convertí en un apasionado del teatro; por lo tanto, una cierta teatralidad en el cine creo que me va muy bien.

—Pero mi experiencia personal en cuanto actor de teatro, sólo me

cine. Y me gustan los actores profesionales porque tienen una forma de hablar, una manera de articular que los hace siempre estar diciendo: "Yo soy un actor".

—No busco la imitación, como puede hacerse, exaltadamente, en ciertos films para televisión. Hay films para televisión formidables, como "Las femmes aussi", sobre Siria. Ahí se va a la casa de la gente, se les hace comer ante la cámara, se reconstruye un día de su vida. Es algo apasionante de ver, pero no es lo que me gusta hacer. Busco lo contrario: dar la impresión de que la escena fue ensayada, repetida, repintada. Estoy más cerca de los pintores glaciares, que pintan capa a capa y a veces esperan varias semanas a que seque una para poner otra, que de los action painting.

**—Con "La guerre est finie", usted sorprende con una película clásica, de una acción lógica, respetuosa de un desarrollo cronológico, algo muy distinto a su cine anterior; ¿qué es lo que determina en usted uno u otro tratamiento?**

—La ruptura de la cronología —aunque a veces moleste al espectador— es una especie de ley de la imaginación. La imaginación actúa al margen de todo orden cronológico. Y no sé, no tengo una respuesta clara, pero pienso que a veces se puede aumentar la emoción cuando ya se sabe lo que va a pasar a un personaje y se le ve precipitarse hacia su destino. Es un sentimiento muy vago en mí, pero es así.

—"La guerre est finie" es, en efecto, de una técnica bastante austera, porque a mí me parece que hay que adoptar la técnica a partir del personaje o de los personajes principales. No se puede decir voy a hacer una película utilizando tal o cual color: escribame un guión para este color, aunque esto podría llegar a producirse.

—Decido de qué manera voy a tratar un tema cuando los personajes han empezado a existir. Desde el momento en que puedo imaginarlos trato de seguir, a través del découpage, de los cortes, algo que se corresponda con la mentalidad de esos personajes.

**—Y el personaje de Diego, en "La guerre est finie", fue determinante, me imagino.**

—Sí. Y es un personaje que, por ejemplo, nunca me hubiera imaginado que le interesara la música. En consecuencia, "La guerre est finie" debe ser la película mía donde la música juega un papel menos importante.

**—¿Por qué eso? a un revolucionario le puede interesar la música.**

—No fue deliberado. Siempre pido al guionista que me escriba la biografía del personaje o, por lo menos, largos pasajes. Sobre esto me pongo de acuerdo con los actores. No me interesa decirles: "hay que aumentar la entonación", o algo parecido. Lo importante es que cuando abra la puerta y entre, sepa de dónde viene, qué ha hecho, lo que comió; los gustos



Delphine Seyrig, en un fotograma de "Muriel".

más remedio que contestar: estoy haciendo lo que tengo ganas de hacer. Y cuento con que la gente vaya al cine.

**—Usted busca un público participante, activo...**

—Un público al que le guste el cine y le guste ir al cine, es verdad. Parto del principio de que el público que viene a ver mis películas es porque lo prefiere a quedarse en su casa viendo cualquier cosa en la televisión; sin que yo tenga nada contra la televisión.

—Pero yo, en tanto espectador, cuando voy a ver una película es porque elegí ir a verla. Creo que puedo plantearme lo mismo como cineasta. Y al público que decidió ir a ver una de mis películas puedo pedirle una atención un poco mayor que la corriente, porque supongo que no es un público que

ha aportado el conocimiento de las dificultades del oficio, y eso me ayuda a veces cuando hablo con un actor; me siento mejor ubicado que si no hubiera subido nunca a un escenario. Como creo que el hecho de saber un poco de fotografía me ayuda a hablar con un operador.

—No creo que se pueda hablar de otra influencia.

**—Tal vez su preferencia por los actores profesionales de teatro: los emplea con más frecuencia que a los actores de cine.**

—Sí, porque es mucho más fácil obtener con ellos esa impresión de distanciamiento de que hablábamos, aunque está sea una palabra que hay que manipular con discreción.

—Como le decía, me gusta provocar la impresión de que uno está en el cine cuando uno está en el



"La guerre est finie" (Geneviève Bujold con Yves Montand).

del personaje. No para el espectador, para mi trabajo, yo necesito eso.

"Con Jorge Semprún estuvimos de acuerdo que Diego no se interesaba en la música; había otros temas que le interesaban, pero no ése. Parece que eso partiera de Lenin, que un día estaba escuchando música en la radio..., ¿conoce la anécdota?"

—Creo que sí...

—... apagó la radio y dijo: "Me quitaría todas las fuerzas"; no sé si será verdad.

—No sé, pero parece que a Lenin le gustaba mucho la "Appassionata", sobre todo cuando la tocaba Inés Armand...; ¿de qué idea central partieron con Semprún para "La guerre est finie"?"

—En esa época había una idea recibida: que no se podía hacer una película con un personaje de carácter político; que el público nunca podría aceptar eso. Entonces me pregunté: ¿no será posible con un tema como éste retener la atención del espectador durante dos horas? Probemos. Siempre se muestran "gangsters" y policías, ¿por qué no puede ser un revolucionario? Nos muestran siempre héroes en circunstancias dramáticas, ¿por qué no puede ser interesante un revolucionario en su vida cotidiana, con todo lo que eso comporta de pequeños detalles, de banalidad?: eso era lo estimulante para hacer el film.

—¿Cómo se conoce con Semprún?, ¿cómo trabaja con él? Tengo entendido que usted tiene una relación personal para poder trabajar con sus guionistas.

—Tengo que comer con él, quedarme después del trabajo, decirle las cosas que tengo que decirle; ser su amigo. Es importante para mí. Con Robbe-Grillet fue así: nos reunimos, comparamos nuestros gustos en el cine, en teatro, las cosas que cada uno tenía ganas de hacer. Lo mismo con Marguerite Duras, con Jean Cayrol... Siempre estoy atraído por un guionista antes de trabajar con él.

"Un día, Malraux me dijo: "Es absolutamente necesario que lea esto", y me dio "El largo viaje", de

Semprún. Fue un libro que me golpeó. Y dije: "Si este señor quiere hacer un guión, yo estaré muy contento de filmarlo, porque forzosamente lo que va a escribir será muy bueno". Después vino la amistad; nada difícil, porque Semprún es una persona de mucho encanto.

—¿Y le propuso el tema de "La guerre est finie"?"

—Le propuse el tema de un griego que va al extranjero a pedir solidaridad con sus compatriotas internados en los campos de concentración. Ese trabajo agotador, conversaciones en los cafés, ver a una persona, a otra. Semprún me dijo que estaba de acuerdo; la única condición que ponía era que no se hablara de España. Después, poco a poco, Diego entró en el film y ocupó su lugar.

—Algo con mucho de autobiográfico para Semprún.

—Sí, pero entonces yo no lo sabía, no conocía su vida, no le hice ninguna pregunta en esa época. Cuando el film estuvo terminado, me di cuenta que seguramente era así.

—Parten en todo caso de la idea de un revolucionario fuera de su país...

—... y de lo difícil que es hacer política; cómo los sueños se meten en la política. Había un cuestionamiento del problema de los emigrados españoles. A veces, cuando estamos lejos de nuestro país, lo imaginario se apodera de nosotros y no nos permite ver la realidad de frente.

—Los sueños se meten en la política y la política se mete en los sueños: hablo de "Lejos de Vietnam".

—Es un film más complicado. La secuencia que yo filmé, en su origen, tenía que ser intercalada entre las secuencias de los demás directores. Chris Marker me había pedido filmar algo que pudiera crear esa distancia, un personaje que apareciera una veintena de veces y diría: "No, eso no es verdad; no, eso no es verdad". Un cuestionador de la película, en la misma película. Después, en el

montaje, no tuvimos tiempo y se volvió una secuencia aislada.

—Ahora comprendo: la secuencia pesa en el film, resulta demasiado extensa, reiterativa.

—Sí, pero era la única solución: la película fue hecha en dos meses, y lo más importante para nosotros era terminarla.

—El personaje del artista, del intelectual de esa secuencia cuya está cargado de un sentimiento de culpabilidad y de impotencia, ¿usted mismo se sentía así respecto a Vietnam?"

—Sí, todos los franceses..., aunque hay que acostumbrarse; bueno, no sé si hay que acostumbrarse; quiero decir que en la medida en que uno está al corriente, minuto a minuto, de las injusticias que se cometen en el mundo de hoy, tiene, en efecto, ese sentimiento de cargar con un gran peso de culpabilidad y no sabemos bien qué hacer.

"A cada segundo hay una injusticia que reparar. Pienso que en mil novecientos o en mil novecientos treinta, la vida sería más fácil, porque la culpabilidad no era inyectada, se podría decir, a cada momento por los diarios, por la radio, por la televisión. Eso debe reflejarse un poco en mi participación en el film.

—Su última película y la incompreensión de la crítica. Semprún me decía que la crítica demora siempre bastante tiempo en comprender sus películas.

—Es así; he tenido mejores críticas después de un año que en el momento de la aparición de un film. Todas mis películas son mal acogidas, en un cincuenta por ciento de las opiniones, al ser estrenadas. Tengo la impresión de que las cosas después se estancan y más tarde se arreglan.

—Y con "Stavisky", ¿qué pasó?"

—No es nada anormal que "Stavisky" haya sido mal acogida en Francia. Primero porque fue una película que salió en otoño, y estuvimos obligados a darla en Cannes, donde se podía prever que no marcharía. Es un film nostálgico, lento, y Cannes pide películas violentas, fuertes; en todo caso, muy moralizadoras. Y "Stavisky" tampoco lo es. Es un poco ambigua y uno se queda sin saber si simpatiza con el personaje o lo desprecia; sabe, eso sí, que desprecia a la sociedad que lo condena a muerte.

—Semprún hablaba de otro malentendido: la crítica esperaba una película sobre el "affaire" Stavisky.

—El "affaire" empieza después de la muerte del personaje, cuando éste ha sido asesinado o se ha suicidado, como se quiera, porque es lo mismo. Por eso la reacción inmediata de los diarios franceses —más ante un film que se titula así— fue: "¿Por qué no hicieron el 'affaire' Stavisky?". Cuando Semprún empezó a escribirlo, poco a

# Alianza Editorial

## Matemáticas

J. C. Turner

Matemática moderna aplicada

Probabilidades, estadística e investigación operativa  
AU 92 - 552 págs., 500 ptas.

R. Carnap, O. Morgenstern, N. Wiener y otros

Matemáticas en las ciencias del comportamiento

AU 86 - 488 págs., 300 ptas.

A. D. Aleksandrov, A. N. Kolmogorov, M. A. Laurentiev y otros

La matemática: su contenido, métodos y significado

1. AU 68 - 448 págs., 320 ptas.  
2. AU 69 - 408 págs., 320 ptas.  
3. AU 70 - 432 págs., 320 ptas.

D. J. White

Teoría de la decisión

AU 16 - 232 págs., 150 ptas.

Morton D. Davis

Teoría del juego

AU 8 - 216 págs., 120 ptas.

Martin Gardner

Nuevos pasatiempos matemáticos

L.B. 391 - 120 ptas.

Hans Rademacher y Otto Toeplitz

Números y figuras

L.B. 258 - 120 ptas.

# La solución para siete millones de familias



**MAPFRE VIDA**

El seguro de vida revalorizable

FORUM

Porque siete millones de padres de familia querían tener resuelto el porvenir y el futuro profesional de sus hijos. Porque querían asegurarse un tranquilo retiro y disfrutar su "segunda juventud"; porque su dinero, con el tiempo, cada vez valía menos.

Por eso, MAPFRE VIDA ha creado sus seguros familiares revalorizables; porque es la solución para siete millones de familias.

Si desea recibir amplia información escriba a:  
**MAPFRE VIDA Velázquez, 105 MADRID - 6**  
Nombre .....  
Dirección .....  
Teléfono .....  
Población .....

poco, el personaje comenzó a invadir el guión.

—Y el propósito de ustedes terminó siendo otro.

—El personaje es el que cuenta. Además yo sabía que Jean Michel Charlier, en la misma fecha, estaba haciendo un documental sobre el "affaire" y nos hablamos puesto de acuerdo: "Usted hace el documental y nosotros nos ocupamos del personaje y la ficción". Eso no impidió que la crítica siguiera esperando el mismo film. Habría que haberle buscado un título mejor, pero no pudimos ponernos de acuerdo sobre todo.

—Tal vez hubiera podido ser "La felicidad perdida" o algo así...

—Sí, hubiera debido ser algo parecido; en todo caso, es la película que yo hice. Es la pérdida de la inocencia y la llegada de la vejez. Lo que me interesaba en el personaje no era que fuera un estafador, sino que tuviera tal apetito de alegría y de vida y tanto miedo a la muerte, que no soportara la idea de envejecer. Esa obsesión de la vejez biológica, el hecho de que uno está siendo roído desde el nacimiento; un problema que se plantea después de los cuarenta años, cuando uno se da cuenta que esa máquina infernal está dentro del cuerpo y que sus células mueren todos los días y que no van a ser reemplazadas y que no hay nada que hacer.

—¿No era muy arriesgado tomar un personaje histórico para desarrollar ese tema?

—Lo era, por eso me parece normal que la película tuviera esa primera acogida agresiva. No sé si Sempérn le dijo que ya en las publicaciones mensuales las críticas se volvieron buenas y que en el extranjero, en Estados Unidos, en Italia, el film marchó bien. Es lógico, porque si nosotros vamos a ver una película de Al Capone, nos da lo mismo quien sea: seguimos el film.

—¿Sus proyectos?

—Tengo varios: uno con George Walter: "Mon Oncle d'Amérique", inspirado en las teorías del profesor Henri Laborit; otro, con David Mercer; un tercero con el mismo Walter: "Le détroit de Bering", y un cuarto con Stan Lee: "The Inmates"; en todos los casos estoy en una etapa preparatoria; no sé cuál voy a filmar primero.

—Etapa preparatoria debe querer decir: co-escribiendo el guión. Todos sus guionistas dicen que usted tiene una participación decisiva en la elaboración del guión, más que cualquier otro director.

—No sé cómo trabajan mis colegas, pero me parece normal que un director participe en la búsqueda de la mejor solución. Para eso hay que discutir mucho con el guionista y esto es verdad para cualquier director.

—¿Por qué no los escribe usted mismo?

—No me siento dotado para la escritura y, además, con el trabajo de dirección tengo bastante. Si lo hiciera, me llevaría diez años cada película y no se puede hacer una película cada diez años. Además, tendría la impresión, al filmar, de recomenzar el mismo trabajo; habría menos sorpresas y me faltaría distancia crítica.

—Los actores y guionistas que han trabajado con usted parecen estar de acuerdo en decir que se entrega en forma obsesiva al trabajo. Unos cuantos dicen también que suele agarrarse sus buenas rabietas cuando las cosas no salen bien.

—No creo que llegue a encolerizarme. Sé que es difícil trabajar conmigo, soy muy ansioso. Pero, por ejemplo, cuando elijo un guionista es porque sé que lo que escribirá será bueno. Puedo ser violentamente crítico y eso descorazona y ser fatigante y, a la vez, no sé felicitarlos cuando corresponde, no sé sorprenderme de lo bien que está. Pero no me encolerizo; la prueba es que nunca me he peleado con un guionista.

—Para ser justos: todos reconocen, recuerdo especialmente Emmanuelle Riva, la actriz de "Hiroshima", que trabajar con usted es muy estimulante, desarrolla a los actores y que se sienten apoyados.

—Yo espero, quiero creer que sea así.

—Bueno, Resnais, finalmente, ¿qué ha querido usted decir con el cine?

—No tengo mensajes. Aparte de mis gustos personales, evidentemente tiene que haber algo, pero es un poco inconsciente, una especie de protesta bajo diversas formas, se podría decir, contra la violencia, la estupidez, contra la falta de libertad. Tengo la impresión de que todas mis películas quieren decir que hay que ser tolerantes y que no hay que encerrar a la gente en falsos razonamientos. Pero, le repito, no tengo mensajes; si hay alguno, aparecerá después que el film está terminado, no porque me lo propuse antes.

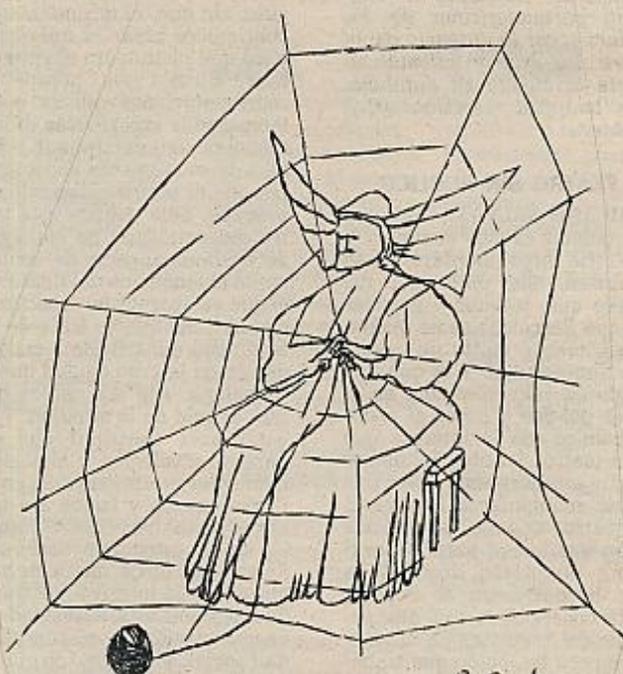
—Y al cine como tal, ¿cuál es su papel?

—Todo empezó con el primer hombre que dibujó un bisonte en el fondo de una caverna. Para mí es muy enigmático: ¿por qué el hombre ha tenido siempre esa necesidad?; es algo que se encuentra en todas las civilizaciones y que me intriga enormemente.

"No llego a comprender por qué hay que hacer cosas que no sirven para nada, y que parecen máquinas de provocar emociones. Pienso en la música, en la pintura, en el teatro, en el cine. Usted, quizá, tenga una respuesta, yo no la tengo. Quizá la encontremos dentro de diez, veinte años y sea decepcionante. Mientras tanto, pinto mi bisonte. ■"



Regueiro



Regueiro