

# José María Forqué LA LEY del SUPERVIVIENTE

Es mucho lo que cabe en cuatro horas de conversación. Y no sólo palabras, sino esencialmente ideas, experiencias, reflexiones, estados de ánimo. En doscientos cuarenta minutos se pueden decir miles de cosas (interesantes o no, contradictorias o lúcidas), pero hay incluso tiempo para una notable evolución cara a lo que se está expresando y a los que se tiene delante, con un magnetófono inmutable como testigo único de esa mezcla de desafío versallesco y encuentro humano que supone toda entrevista. El José María Forqué de las nueve y media no era el mismo de la seis menos veinticinco. Cada llamada telefónica de Rafael Azcona, su inentrevistable guionista, o del coproductor italiano de su próxima película, significaba no tanto una interrupción en la charla como el posible replanteamiento de una conversación que había empezado excesivamente fría, empleando un lenguaje que él mismo calificaría de indirecto, como retenida por unos cauces distanciantes cuya única salida era el punto muerto. A la hora de transcribir (y sintetizar por una clara cuestión de espacio) hemos buscado el Forqué que creemos más sincero, más entregado, más consciente de pertenecer a una generación muy concreta, y no el lejano, un tanto condescendiente y casi triunfalista al hablar de su obra, que nos había recibido. Es decir, el Forqué-doscientos-cuarenta-minutos-después.

Hemos hablado de generación, de una generación de la que Forqué nos diría que sus miembros han recibido ataques de todas partes, de los que ganaron-perdieron la guerra o de aquellos que no la han conocido. Se lamentaba de un trato injusto, de que forma parte de esa «generación-descansillo» a quien no se ha dado oportunidad de hablar, o en las pocas ocasiones en que ha podido nadie parece haberla escuchado. Han contemplado cómo en los últimos veinte años del cine español «no ha pasado absolutamente nada», aunque «nos deben reconocer que, si no una obra personal, al menos hemos creado unos equipos técnicos que antes no existían». Lo importante es que en esta oca-

sión no se trata de un cineasta al que se pueda considerar marginado (Berlanga —al que Forqué se asemeja mucho físicamente—, Bardem, incluso Fernán-Gómez), sino un hombre cuyas relaciones con esa entelequia llamada «industria del cine español» son sólidas, cordiales. Pero la frustración sigue, el malestar sigue, la impotencia continúa... Habrá que estudiar muy, muy a fondo esta generación, la única que, hoy por hoy, en España tiene plena conciencia de sí misma. Una generación que, en definitiva, no se diferencia en nada, a la hora de los problemas, de cualquier otra.

**TRIUNFO.**—Quisiéramos, para comenzar nuestra entrevista, que nos hablara un poco sobre cómo surgió "El monumento", su última película estrenada, cómo ha reaccionado la crítica en general, qué problemas ha tenido con la censura...

**FORQUE.**—Bueno, andábamos buscando una idea para hacer una película tras nuestro fallido intento de llevar al cine la novela de Angel María de Lera, «La trampa», y tras la imposibilidad, por razones económicas, de organizar una coproducción con Italia con una historia realmente interesante que teníamos prevista. Jaime Picas nos sugirió la idea de «El monumento», y con Rafael Azcona —que es ya un colaborador habitual mío— hicimos el guión. Busqué los lugares de rodaje entre varias ciudades españolas, fundamentalmente entre aquellas en las que pudiera encontrar un cierto inmovilismo arquitectónico para que ello pesara —creo que pesa de hecho sobre los personajes y sobre nosotros, los españoles— sobre la situación que plantea la película. Y encontré en varias ciudades esa magnífica arquitectura del Renacimiento, que era la ideal para la película. Úbeda, que es una ciudad espléndida, ha sido el punto neurálgico del rodaje, sin que esto quiera decir que la historia se desarrolle concretamente en Úbeda, ya que realmente creo que ocurre en cualquier otra ciudad. Quise encontrar en el aspecto plástico un contraste a nivel individual

entre la chica y la ciudad monumental, y, luego, otro entre nuestro país que parece que quiere evolucionar, que quiere movilizarse y una ciudad que está completamente inmóvil, cercada por esa arquitectura tremenda que puede reflejar cualquier aspecto de inmovilismo. Pero lo fundamental de la película, para mí, es la utilización de un ser por otro ser; cómo María es utilizada por la sociedad que la rodea. Me preocupa mucho este problema, y mi próxima película, «El ojo del huracán», versará también sobre él, aunque aquí se dé la utilización por medio del amor, con lo que esta utilización se desarrolla a un nivel más subconsciente.

»Personalmente prefiero estas películas que pueden reflejar la vida media española. Sin embargo, esto ahora es muy difícil y «El ojo del huracán» será una película dramática, de intriga, con un reparto compuesto por Analia Gadé, Jean Sorel y Massimo Girotti.

—¿En qué estriba esa dificultad?

—El problema es puramente económico. La producción española es totalmente deficitaria y no tenemos posibilidad de exportar nuestras películas fuera. Y hay que hacer coproducciones. Una película como «El monumento» que en España, no sé por qué, puede resultar hasta atrevida, fuera de aquí resulta totalmente inocente...

—La calificación moral de la película es de 3-R...

—Sí, justamente, cuando se trata de un apólogo moral. La postura de María es de consolidación de la personalidad, ni siquiera del feminismo, sino del ente humano. Es un personaje absolutamente positivo. Incluso hemos dado a través del personaje del cura, que es un tipo pintoresco y como muy gracioso, unas claves evangélicas que reflejan el esquema moral del personaje.

»La crítica de la película ha sido muy desigual, porque mientras algunos han visto una cierta intención satírica, un cierto tono agresivo en el planteamiento del personaje de María, hay otros

que han dicho que la película es un vodevil, y, realmente, yo creo que no tiene nada que ver con un vodevil. Y otros han dicho que es pornográfica y tampoco entiendo qué tiene que ver con eso... Calculo que cuando se estrene en el resto de España, ocurrirá como con «La vil seducción», que se podrá construir un mapa moral de críticas, adivinando a qué región española corresponde la crítica; basta con leerla. Y es muy curiosa esta preocupación moral de los críticos, olvidados de otras preocupaciones estéticas, artísticas o cinematográficas, que es lo que se les puede exigir.

»Con la censura ha habido problemas, claro. Ha habido que cortar bastantes planos porque se consideraban inmorales. Pero, claro, como la censura es totalmente necesaria... Sí, sí, claro que es necesaria. Porque si no hubiese censura cambiarían las estructuras de muchas cosas. Entonces, para que no cambien las estructuras es fundamental que exista la censura. Con las estructuras actuales, la censura es fundamental.

—¿Cree usted que el cine, realmente, es capaz de cambiar las estructuras?

—No, en absoluto. El cine, digan lo que digan, no tiene ninguna influencia política sobre la masa de espectadores. Se puede producir algún caso, como ese, maravilloso, de «El médico de la Mutua» que, en Italia, ha obligado a cambiar algunas de las estructuras de la Seguridad Social. Pero esto es lo máximo que se puede alcanzar. Nunca ningún otro tipo de cambio. No recuerdo ninguna película, de clara intencionalidad política, que haya sido capaz de alterar ningún régimen. «El acorazado "Potemkin"» se hizo mucho después de que hubiera triunfado la revolución rusa. No fue la película quien la provocó. El cine, todo lo más, puede tener una influencia en las costumbres. En modas, en cierta especie de curiosidad por determinadas zonas ambientales, sociales o culturales. El cine es, en definitiva, un hecho cultural más que un hecho político.



—¿Pero no cree que puede ayudar a clarificar la realidad?

—Por supuesto que puede ayudar a ver las cosas más claras, pero una vez que éstas se hayan producido. A mí me parece que el cine es una especie de apostillamiento, que es la equivalencia plástica —la que corresponde a nuestra época— del cuentista árabe que se sienta en los zocos y cuenta historias muy sencillas y muy claras a un auditorio que le hace círculo y le echa unas monedas. Y la prueba de ello es que el cine que funciona es el cine que cuenta historias. Historias claras y sencillas. Hacer del cine un instrumento literario o un instrumento político me parece un disparate. Es querer inventar otra cosa. Yo, al menos, trato de contar una historia, simplemente. Y de una forma incluso un poco austera.

«El problema de la censura es que hay una distonía absoluta entre la censura de cine y la de teatro y la de libros y la del resto de las censuras nacionales. El cine es un compartimiento estanco y no hay una interrelación del tono de la censura cinematográfica con el resto, incluso dentro del mismo Ministerio. Esto es evidente. Por otra parte, al margen de las mutilaciones de la propia censura, lo que se produce es una reacción en contra de la película por parte de determinados sectores españoles. Creo que la auténtica censura del país es el propio público porque cada país tiene lo que le corresponde en cuanto a censura, a crítica, a periodismo, en cuanto a todas las manifestaciones artísticas y culturales. Hay una correspondencia exacta entre las manifestaciones artísticas y la realidad del país. La había en la Italia de Mussolini y la hay en la Italia republicana; hay una interrelación que se ha producido por las mismas gentes que han cambiado de mentalidad.

—Sin embargo, usted tiene una época en que su cine intentó acercarse a una realidad social y evidenciar, a partir de sus películas, unas determinadas características de la misma...

—Yo me limitaba a fotografiar, no opinaba. Estas películas tenían una implicación social, de costumbres, pero yo no tomaba partido; yo no opinaba. Hice unas películas con las que no tuve suerte —o quizá no fue mala suerte, sino que no tengo un sentido muy claro de la realidad. De la realidad industrial española—. «Un hecho violento», escrita, como otras mías, con Alfonso Sastre, que era un historia que pasaba en un campo de trabajo en los Estados Unidos; fue una película sacada de una noticia de periódico. Era cine-documento, ya que las peripecias argumentales res-

pondían siempre a esas noticias y hasta los escenarios respondían a fotografías. «Amanecer en puerta oscura» corresponde a un hecho real. No hicimos ningún invento. Como mucho, quizá, un invento dramático de composición para el relato, pero esta composición sufrió muchas transformaciones, porque nosotros planteábamos la historia de una huelga. Era en las minas de cobre de Río Tinto, y nos habíamos inspirado en un estudio que había hecho Ramiro de Maeztu sobre el peonaje en África y España a principios de siglo. Pero tuvimos problemas de censura porque nos dijeron que los americanos podían sentirse molestos. Yo nunca entendí la implicación de los Es-

—¿No cree que su postura con respecto a los temas tratados en sus películas —tipo "El monumento"— suele ser la de un moralista, en el sentido del hombre que expone una opinión sobre los comportamientos de sus semejantes?

—Bueno, nunca se es objetivo mirando por el objetivo, y valga la redundancia. Siempre se toma partido, aunque parece, a juzgar por «El monumento», que el mío no es muy compartido por mis conciudadanos; la postura de la chica no se acepta, porque, dentro de una ética nacional, ella, en lugar de coger la maleta y decir: «Vámonos de este pueblo de mierda», lo que debe hacer es quedarse

ni comer con libertad; incluso se nos están sugiriendo por todos los medios de comunicación o una leche, o un café, o una patata, o una marca de chocolate, y esto son coacciones a la libertad individual.

—En su filmografía encontramos una gran diversidad entre pequeños grupos de películas, entre los primeros en los que colabora con Alfonso Sastre y los que pueden representar "Embajadores en el infierno" o "La legión del silencio", por ejemplo...

—Yo soy un director profesional y debo abordar todo tipo de historias. En una industria cinematográfica más sólida es probable que me hubiera dedicado en un tipo de cine más concreto. Pervivir en el cine español es una especie de heroísmo increíble; y la prueba es que pervivimos muy pocos. De mi generación, fijaos, la de Bardem, Berlanga, Ardevín, etcétera, la mayoría de nosotros ha desaparecido prácticamente.

«Creo que «Embajadores en el infierno» se entendió mal, porque se le dieron unas implicaciones políticas que la película no tenía. La intención, tanto de Torcuato Luca de Tena como mía, era la de contar la historia de unos hombres (en este caso españoles) encerrados once años en un campo de concentración. La película tuvo, cuando se acabó, algunas dificultades de censura y hubo que añadirle varios planos. Pero si tú la ves con una cierta objetividad, te das cuenta de que lo que allí se cuenta es algo muy frío sobre la historia de estos hombres y su inexplicable regreso.

—Lo que nos parece es que, en su filmografía, por encima de esa diversidad de películas, estilos y "momentos" no existe una constante personal, que sus películas respondan más al momento histórico español en el sentido de que responden a una demanda... Que su cine podría, quizá, ser calificado de oportunista...

—Hombre, no sé. Lo que yo creo es que la personalidad uno la expresa a través de las circunstancias, es decir, que uno cambia de traje según la moda, pero que esto no quiere decir que cambie de personalidad. Una personalidad se compone de muchos elementos agrupados, y entonces, lo que ocurre, al menos a mí, es que hay unos momentos en que me interesa más un aspecto que otro. Ahora me intereso fundamentalmente por unos aspectos de sentimientos, por la utilización de un ser, una falsa ética, una falsa moral, que, en este momento en nuestro país, está muy acusada. Uno detecta lo que está en el aire, y ahora no puedo tratar los problemas españoles del año treinta, y esto pasa en todos los campos del arte. Se reflejan estos estímulos del ambiente de una forma



Para que no cambien las estructuras es fundamental que exista la censura.

Son las circunstancias nacionales y no los individuos quienes conforman cada cine.

Me interesa reflejar una falsa ética, una falsa moral, que ahora está muy acusada en España.

Creo que somos una pobre generación.

tados Unidos en las minas de Río Tinto en el año doce, pero tuvimos que alargar la historia central de la película, que era una historia de amor, y creo que sólo queda ahora el principio y el final con una cierta unidad. En «091, Policía al habla» usamos datos sacados directamente de los archivos de la Dirección General de Seguridad, aunque hubo algunos que no pudimos usar, quizá por problemas de censura. «Yo he visto la muerte» eran cuatro sucesos de toreros, en los que ellos mismos contaban sus vidas y sus peripecias, en sus casas y su ambiente.

con el marido y sufrir muchísimo. Y yo creo que hoy la mujer es un elemento socialmente muy importante y que tiene perfecto derecho a elegir su propio destino o su parcelilla de libertad, que, en este caso, es marcharse del pueblo.

«En la película hay una intención de opinar que uno debe liberarse, debe tratar de encontrar esa pequeña parcela de libertad en un momento en el que es difícil encontrar hasta un grano de arena de libertad, por las implicaciones de todo tipo que te rodean y que te hacen que no puedas circular por la calle con libertad,



más intuitiva que racional. Lo que me interesa hoy existía evidentemente hace muchos años, pero mi personalidad no lo acusaba como ahora. Insisto, por otra parte, en que sigo creyendo que contamos historias como los moros en el zoco, y que estas historias que se cuentan son las que tienen una mayor comunicación con el espectador. Si algo me atrae es el monólogo, y si al público no le gusta una película y se aburre es que no has establecido ese diálogo con él.

—Su interés por el erotismo, por la situación sexual en nuestro país, ¿no corresponde también al aprovechamiento de una cierta apertura en este sentido y su posible rentabilidad?

—Yo no sé si el público está preparado verdaderamente para recibir un tratamiento sobre el problema del sexo, de la represión; un tratamiento crítico acusado. No sé si lo aceptaría, si de hecho lo acepta. Y la prueba de que en el país hay unos estratos sociales que no lo aceptan son esas clasificaciones morales de las que hablábamos antes —el cuatro—, lo que demuestra que hay un determinado sector que trata de impedir que esta película llegue a una cantidad mayor de espectadores. También sé que en la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos se reciben cartas de protesta por las películas que se ven. Y luego, las críticas que se hacen a estas películas que son más morales que cinematográficas, y esto resulta significativo porque si el crítico se preocupa primero de la moral es porque corresponde a un medio ambiente en que la moral oficial, la moral nacional o la moral preconciliar está vigente y que no acepta ninguna evolución ni de ética, ni de moral, ni de costumbres. La moral está en función de la idiosincrasia. ¡Qué duda cabe de que lo que resulta moral en Suecia es inmoral en España! La moral de costumbres está siempre en función de las circunstancias. Y lo más comercial será siempre hacer una película que no plantee problemas con ningún sector. Yo creo que «El monumento» llegará a molestar todavía en alguno de esos lugares donde se ponen multas porque los novios pasan el brazo por el hombro de sus novias (los novios-bufanda que se llaman).

—En la situación actual del cine español, y más ampliamente en la actual sociedad española, ¿se siente usted cómodo?

—No, no. Claro que no. Yo pienso que soy más listo y que puedo hacer otras cosas mejores. Lo que seguramente pasa es que o no soy más listo o que no sé hacer otras cosas mejor. Somos tan espan-

tosamente vanidosos que uno siempre piensa que son los demás los que no te dejan hacer las cosas, y, a lo mejor, es que uno no sabe hacerlo de otra manera. No lo sé. Lo cierto es que estoy insatisfecho y esto no es vanidad, sino aceptar tranquilamente una realidad. Pienso que quizá lo podría hacer mejor, que podría contar otras historias que tuvieran más repercusión. En un sentido de espectáculo, porque realmente, como dije antes, no creo que el cine tenga otro tipo de repercusión. El cine no es un estamento excluido o aislado, sino que son las circunstancias nacionales las que conforman cada cine. Cuando me preguntan que qué opino del cine francés o del cine alemán, siempre digo que no lo sé. Que me pueden preguntar sobre autores concretos: Fellini, Losey o Ford. Porque un cine no corresponde a unos individuos, sino a un estrato social en los que, si se ha destacado Losey, a pesar de sus problemas con Mac Carthy, o Fellini —que correspondió a la época de Mussolini y no era entonces demasiado conocido, sino que se ha manifestado después— es porque las circunstancias de sus países han impedido que lo hicieran antes. Las circunstancias y porque luego han tenido talento para poderse manifestar, porque a lo mejor hay muchos que luego no han sabido hacerlo y lo que pasaba era que no eran listos, que no tenían talento.

»Yo, personalmente, no sé si tengo talento, aunque supongo que no, porque cualquier persona que lo tenga es capaz de superar las circunstancias adversas que se le presenten. Pero creo que no se sabrá nunca si hemos tenido talento o no esta generación mía. O si hemos sido capaces de hacer cine, aunque creo que hay una cosa bastante clara, y es que, caligráficamente, técnicamente, lo sabemos hacer bastante bien. Y esto lo sé porque hemos presentado películas en el extranjero y, personalmente, he dirigido a actores extranjeros sin que ello me haya creado una situación incómoda o difícil. Si no nos salen películas que merezcan más la pena o es esto de que no tenemos talento —al menos en mi caso— o es que hay algo alrededor de nosotros que nos impide hacerlo. Por otra parte, debo decir que yo me lo he pasado muy bien haciendo «El monumento» o «Amanecer en puerta oscura» o «El triangulito», que todavía no se ha estrenado. Si estuviera en circunstancias distintas y en otro país, qué duda cabe que haría un cine acomodado a ese país y a esas circunstancias. Tendría una idiosincrasia. ¡Qué duda cabe de esto!...

»Lo que es evidente es que nuestra generación no ha dado

una serie de nombres que parece normal, que en treinta o treinta y cinco años tenía que haber dado en el campo internacional. Habrá que buscar la razón. Porque deben ser las mismas por las que no se ha dado tampoco en el campo de la literatura, de la pintura, en el campo industrial.

—¿Cree que nuestro cine refleja los problemas de la vida española actual, de la forma de sentir, de vivir y de pensar de los españoles?

—Sí, absolutamente. No cabe la menor duda. Y esto no es pesimismo, sino realismo. Yo creo que el cine está reflejando lo que las circunstancias le permiten reflejar. Esto es tan evidente... Habrá de todo, circunstancias que nacen del pueblo y limitaciones a ese mismo pueblo. Circunstancias culturales de ese país, de formación, de religión, de filosofía, de todo; de criterios de censura, de represión. Todo esto hace que el cine tenga el nivel que corresponde.

—¿Pero un observador sabría cómo es España a través de su cine?

—Sí, claro, como lo sabría leyendo un periódico español, una revista española o probando la calidad de una hoja de afeitar española o de un coche español. Lo que me niego es a desvincular el cine del resto de las circunstancias nacionales. Si el cine no refleja una realidad, es que la gente no se refleja, ¿no es eso?

»Al menos, yo creo que «El monumento», «La vil seducción», «Pecados conyugales» o «El triangulito» reflejan un aspecto de esa vida española. El del sexo, de la utilización del ser humano, de una moral acomodaticia. Evidentemente, hay muchas más cosas que merecen la pena de reflejarse o que se podrían reflejar. Yo he elegido esta parcela que ahora me interesa mucho. Pero no sé si sabría o podría hacer otra cosa. No sé si aquí se podría hacer «El médico de la Mutua» o una historia sobre un ministro venal como en «La oveja negra», aquella película con Gassman. Lo que seguramente pasa es que en España no debe de haber un ministro venal...

—Con cerca de cincuenta años, con veinte de cine, ¿cómo resumiría usted su trabajo, su experiencia? ¿En qué términos describiría usted una reflexión sobre lo que ha hecho, lo que ha vivido?

—Para mí, el cine ha sido importante porque ha significado una razón de vivir y de ver. Pero me siento absolutamente frustrado; no sé si porque creo que podía haber hecho cosas que no hice o porque pienso, en el fondo de mí mismo, que no he hecho

más de lo que he sabido. En cualquiera de los dos casos se plantea esta frustración. Si he tenido algún éxito en el cine ha sido el de la supervivencia. Este es el saldo, y no es muy alentador.

»Volvería a repetir la experiencia, porque siempre cree uno que es el último tranvía el que pasa y lo tomas en marcha, y luego te das cuenta de que no, que a lo mejor hay otro posterior, pero tú ya has cogido el primero. Sí, volvería a hacer lo mismo. Y pienso que con las mismas circunstancias no sabría, no podría hacer una cosa muy distinta. Quizá con la edad se vuelva uno más egoísta, más perzoso, más burgués... Yo trato de no serlo, porque si no mi carrera profesional hubiera sido mucho más cómoda y los distribuidores y productores se sentirían más interesados por mí como director de comedias brillantes y divertidas que como director con las preocupaciones actuales... o pasadas que he tenido. Pero me parece que si soy capaz de aguantar esta especie de última inquietud pues podré vivir mejor. Esto me da una pequeña libertad y una pequeña esperanza.

»Creo que mi generación ha sido una especie de descansillo, de escalón entre dos generaciones. La generación anterior hizo la guerra, y con eso, pues, se debió de llenar de cosas, se debió de realizar mucho. Nosotros, ni la guerra ni otra cosa, y nos sentimos frustrados. Entre todos nosotros creo que esta sensación está bastante clara, y el que diga otra cosa quizá tenga razón, pero me parece a mí que, íntimamente, estará de acuerdo.

—¿Sería capaz de reflejar en una película esa conciencia de generación frustrada?

—Lo estamos reflejando en todas. Todas nuestras películas son casos de frustración. No nos damos cuenta, pero estamos hablando de ello. Fijaros que no se hacen películas triunfalistas. Estamos siempre hablando de represiones y frustraciones.

»En cada película uno cree que empieza algo nuevo, es una especie de esperanza, y luego resulta que no, que todo es lo mismo que antes. Pero los que estamos metidos en esto del cine no sabemos ya hacer otra cosa. Cuando leo, cuando escribo, cuando voy por la calle estoy viendo encuadres y posibilidades de guiones. Es una deformación profesional que posiblemente acarrea también una deformación psíquica. Y esto nos pasa ya a todos. Sí, creo que somos una pobre generación. ■ Entrevista registrada en magnetófono por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: MANUEL S. URÍA.