

21 cineastas españoles  
(entrevistas)



AUGUSTO M. TORRES

# 21 cineastas españoles (entrevistas)

CÁTEDRA  
 Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2022

Diseño de cubierta: INGenius

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Augusto M. Torres, 2022  
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2022  
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid  
Depósito legal: M. 7.190-2022  
I.S.B.N.: 978-84-376-4444-8  
*Printed in Spain*

## Prólogo

### UN CUENTO A DOS VOCES

Siempre me han gustado las entrevistas, tanto leerlas como hacerlas. Es un género que tomó forma definitiva con la aparición de los magnetofones portátiles, pero que no es fácil de practicar. Tiene que haber una particular sintonía entre el entrevistador, que debe demostrar modestia y estar en un segundo plano, y el entrevistado, que tiene que estar dispuesto a hablar de cuanto se le plantee. No debe ser un mero juego de preguntas y respuestas, como si se tratase de un partido de *ping-pong*, sino que ha de llevar a un mayor conocimiento del entrevistado, a través de lo que cuenta al entrevistador.

El entrevistador necesita abundante información previa sobre el entrevistado, pero durante la entrevista este debe desvelar aspectos de su vida, en concreto, y de la existencia, en general, que aquel desconoce. Tiene que ser una conversación distendida, agradable, no una pelea, lo que a veces es frecuente, en especial en la prensa diaria. El resultado debe ser un texto cuya lectura despierte el mismo interés en el lector que la conversación en el entrevistado y el entrevistador. De alguna manera, es una peculiar forma de contar una historia, un cuento, a dos voces. El entrevistado dice cosas, verdaderas o falsas, más o menos interesantes o divertidas, que nunca diría si el entrevistador no estuviese presente.

Hay varios ejemplos, en forma de libro, de las mejores entrevistas. *El cine según Hitchcock* (Alianza, 1966), sucesión de minuciosas conversaciones que el realizador francés François Truffaut mantiene con el

director inglés sobre su amplia obra. *Douglas Sirk* (Fundamentos, 1971), serie de entrevistas que, según el mismo modelo, se desarrollan entre el crítico inglés Jon Halliday y el director alemán, durante largos años exiliado en Hollywood, sobre sus peculiares películas. *Luis Buñuel, prohibido asomarse al interior* (Joaquín Mortiz, 1986), donde los críticos mexicanos José de la Colina y Tomás Pérez Turrent interrogan al director español sobre su obra. *Arturo Ripstein habla de su cine* (Universidad de Guadalajara, 1988), donde el español exiliado Emilio García Riera repasa con humor las películas del judío mexicano de origen centroeuropeo. *Haneke por Haneke* (El Mono Libre Editorial, 2018), sucesión de entrevistas realizadas por los críticos franceses Michel Cieutat y Philippe Rouyer al director austriaco Michel Haneke. En esta misma línea hice *Conversaciones con Manuel Gutiérrez Aragón* (Fundamentos, 1985), que tiene una primera parte, donde cuenta su vida de joven *rojo* en el Madrid de los años sesenta, con el cine de telón de fondo, en la que alcanzamos un buen nivel, el resto es más discutible.

El día que Ángel S. Harguindey y José Sacristán, con Gutiérrez Aragón y conmigo, presentamos el libro en la cafetería de los cines Alphaville, de Madrid, mucho antes de convertirse en la quinta sala de los cines Golem, la madre de Manolo se me acercó y muy amable me dijo que el libro le había gustado mucho, pero que todo lo que contaba su hijo era mentira. Nunca he sabido si, en realidad, lo que me dijo Gutiérrez Aragón, a lo largo de bastantes tardes en su piso, ante un magnetofón, era verdad o mentira, pero da igual. Lo interesante es que, como en las buenas películas, funciona bien, se lee con agrado. Eso, precisamente eso, es lo que hay que conseguir en una entrevista, pero no resulta fácil.

Comencé a hacer entrevistas con Vicente Molina Foix. La primera fue una larga, inacabable, con el hoy olvidado realizador Germán Lorente, que apareció en 1965 en la revista especializada *Film Ideal*. Luego recuerdo haber entrevistado, también en 1965, en la Mostra de Venecia, con Molina Foix y Álvaro del Amo, a Milos Forman, cuando era un joven director checo que llegaba con la renovadora película *Los amores de una rubia* (*Lásky jedné plavovlásky*, 1965), que se publicó poco después en la revista *Nuestro Cine*. También a Joseph Losey, en 1966, en la playa de la Croisette, durante el Festival de Cannes, con Manuel Pérez Estremera y Ramón (más tarde Terenci) Moix, cuando era uno de los directores más prestigiosos y presentaba *Modesty Blaise* (1966), equivocada adaptación de las historietas gráficas de Peter O'Donnell y Jim

Holdaway. Cuando, en el hotel, intenté comprobar la calidad de la grabación, descubrí con horror que no se había grabado nada, absolutamente nada, solo se oía el ruido producido por unas extrañas olas, quizá se la llevó el viento.

Perdí la oportunidad de entrevistar a varios cineastas, entre los que destaca Juan Goytisolo, que, siendo jurado de la Mostra de Venecia, se negó a que lo entrevistara con la excusa de que, cito textualmente, «nada de lo que dijese podría pasar la censura del general Franco». Nunca olvidaré que, cuando propuse a Ricardo Muñoz Suay entrevistarle, me preguntó: «¿Qué extensión tendrá?»; contesté: «Unos diez o doce folios», y finalizó: «Muy poco para la de gente con quien tengo que meterme». Pasé años, cada vez que comía con Rafael Azcona, proponiéndole hacer una entrevista, pero nunca aceptó. Además de a directores y amigos, desde Emilio Martínez-Lázaro hasta Alfonso Ungría, pero lo que me divierte y sale bien son las realizadas con cineastas mayores que yo, a quienes admiro y no conozco personalmente.

Tal como demuestra que, a principios de 2019, la Fundación SGAE me encargara entrevistar a Manolo Gutiérrez Aragón para una extraña y macabra serie que produce. Está destinada, una vez que el entrevistado muere, a vender fragmentos a las televisiones, y es una especie de sentencia de muerte profesional: todo el que es entrevistado para esa serie no vuelve a trabajar en cine o televisión. Dado que había publicado *Conversaciones con Gutiérrez Aragón*, me pareció lógico, al igual que a él, pero la entrevista nunca se realizó. Poco después me encargaron una con Alfonso Ungría y otra con Jaime Chávarri. De nuevo incumplían la regla: mientras Gutiérrez Aragón es de mi edad y solo le conozco de ver sus películas y entrevistarle, Ungría y Chávarri son algo más jóvenes, o menos viejos, pero nos conocemos demasiado, no existe la necesaria distancia y había posibilidades de desastre.

Por fortuna, la de Ungría nunca se hizo, pero una fría mañana quedé con Chávarri en la gélida sala Berlanga, con un equipo encabezado por el director Fernando Franco y dos personas más. La cámara estaba plantada, no pude moverla, ni ver qué enfocaba, el director nos frenaba cuando nos animábamos en la charla, hasta que la dimos por finalizada y Chávarri dijo, con tono desabrido, que no le había gustado. No solo me dejó pasmado, sino que me confirmó que había logrado que dijese lo que no quería decir. A pesar de insistir durante semanas, no hubo forma de verla, ni de finalizarla. ¿Qué pintaba yo allí? Habría podido hacerla perfectamente Fernando Franco. La única excepción, a todos

los niveles, es la realizada a Ricardo Franco, con quien por cierto este Franco no tiene el menor parentesco.

En *21 cineastas españoles (entrevistas)*, he reunido a un significativo grupo, entendiendo por cineastas a cuantos se dedican al cine en sus diversos cometidos. Me he tomado la libertad de incluir a Manuel Andújar, que de escritor tiene mucho, pero de cineasta poco, y también a Eduardo García Maroto, más conocido por sus trabajos de producción para los norteamericanos que de sus propias películas. Una selección de las que hice en los años setenta, ochenta y noventa, a la que he añadido una anterior con Jorge Semprún, realizada durante la Mostra de Venecia de 1966, además de las realizadas a Luis Buñuel en Madrid y Venecia, cuando acababa de hacer *Bella de día (Belle de jour, 1967)*, y otra posterior con Juan Marsé, grabada en 2012 con motivo de su ochenta cumpleaños. Al ser un mundillo cerrado, estar unas relacionadas con otras da una idea aproximada de lo que era, y siempre ha sido, el caótico cine español, y espero que la lectura resulte amena y útil.

Después de dar muchas vueltas a la forma del libro, he optado por ordenar las entrevistas cronológicamente. Entre la de Semprún, que puede servir de inapropiado prólogo, y la de Marsé, que es un buen epílogo, se suceden la primera que hice, en enero de 1980, y acabo por la última, en el verano de 1997. Ello permite que vayan de Jesús Franco a su sobrino Ricardo Franco, lo que de alguna manera completa el círculo. Al principio, quizá algo descentradas, aparecen las realizadas en 1970 a Fernando Fernán-Gómez y en 1978 a Luis García Berlanga y a Gonzalo Suárez.

También he añadido, a cada una de las entrevistas, unas introducciones, personales y desenfadadas, donde primero cuento mi particular relación con el entrevistado y luego resumo una sucinta biografía, para terminar con la entrevista. No sabría explicar por qué he realizado este libro según lo que podría denominarse *técnica de los telediarios*: primero un conocido locutor cuenta el suceso en el estudio, luego otro menos conocido lo repite en el lugar de los hechos y, por último, se ve lo ocurrido.

Algunas las hice por encargo de Ángel S. Harguindey para publicarlas en *El País Semanal*, pero la mayoría las he realizado por mi cuenta y riesgo. Esto ha hecho que unas hayan permanecido inéditas y otras se hayan publicado en diferentes revistas. La de Jorge Semprún vio la luz en *Cuadernos para el Diálogo*, y la de Fernando Fernán-Gómez en *Nuestro Cine*. Un fragmento de la de Manuel Mur Oti apareció en

*Academia*. La de Ricardo Franco se publicó íntegra en *Claves de Razón Práctica*. La de Juan Marsé la rodé y es el texto del retrato *Juan Marsé habla de Juan Marsé* (2012). Cuando he leído de un tirón, como se lee un libro, *21 cineastas españoles*, me ha parecido que funciona. Además, da una idea, la que tengo de ellos, de cada uno de los entrevistados. Espero que interese tanto leerlas como en su momento me interesó hacerlas y ahora recopilarlas y leerlas.

Una última advertencia. Para hacerlo asequible al mayor número posible de lectores, el libro debería ir acompañado de unas notas a pie de página, pero las detesto como lector por lo que distraen, si las lees, o crean mala conciencia, si no lo haces. Nadie habla de una película diciendo, después del título español, el original, el año de producción y el nombre del director, como hago aquí. Por lo que recomiendo, de una manera que pudiera parecer interesada, si no estuviese agotado hace tiempo, la consulta de mi *Diccionario del cine español* (Espasa Calpe, 1999), donde aparece la información no incluida aquí. O casi toda. Por ejemplo, en la entrevista a Jesús Franco, Jeff Frank o Clifford Brown, que por los tres nombres es conocido en el mundo, habla de algunas películas suyas que no aparecen en la filmografía. Esto se debe a que las cita por la traducción del título original, tienen otro nombre y su enorme filmografía sigue siendo uno de los misterios de la historia del cine.



## Jorge Semprún

ESCRITOR, CINEASTA Y POLÍTICO

Interesado desde siempre por el cine y la literatura, o la literatura y el cine, no sabría qué va antes y después, en cuanto pude vi *Hiroshima, mi amor* (*Hiroshima, mon amour*, 1959), primera película dirigida por Alain Resnais, me hice adicto a las novelas de la guionista Marguerite Duras y luego también a sus películas. Así como al ver *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961), su segunda película, a las novelas del guionista Alain Robbe-Grillet y luego a sus películas.

Por ello no podía creer cuando en 1966, durante el Festival de Cannes, asistí a una proyección especial de *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966), cuarta película dirigida por Alain Resnais, sobre guion de Jorge Semprún. Acababa de leer *El largo viaje* (1963), su primera novela, no en su versión original francesa, *Le grand voyage*, sino en su traducción italiana, *Il grande viaggio*, publicada al año siguiente por Einaudi. La española es posterior.

Además, tenía el morbo adicional de lo prohibido. Seleccionada para competir en la sección oficial del Festival de Cannes, había sido retirada por las airadas protestas del gobierno del general Franco, y del Festival de Karlovy-Vary, por las no menos violentas críticas de los dirigentes del Partido Comunista Español en el exilio. Me fascinó, a pesar de que en posteriores visiones le he puesto algunas pegas. También supuso una bronca del director de la revista *Film Ideal*, para la que escribía y por la que estaba acreditado en el festival, al haber votado a su

favor en el Premio Luis Buñuel, inventado poco antes por Ricardo Muñoz Suay, que concedimos por unanimidad los críticos españoles presentes en Cannes.

Cuando me enteré de que Jorge Semprún estaba en la Mostra de Venecia de ese mismo año, no pensé dos veces en participar en la entrevista que le hicimos. Encabezada por Carlos Rodríguez Sanz, que con sus preguntas le dio un tono en exceso político y poco cinematográfico, y Álvaro del Amo. La grabé en mi pequeño magnetofón, más tarde la transcribí con calma y la corregimos entre los tres.

Para seguir en la línea de censura existente en la época, más que curioso resultó normal que la progresista revista mensual *Cuadernos para el Diálogo*, vinculada a la inexistente Democracia Cristiana, donde colaborábamos los entrevistadores, no la publicase enseguida, cuando la entregamos, en octubre de 1966, sino casi un año después, en un número extraordinario de julio de 1967. Además de incluir algunas anomalías, no sé si de texto, imposibles de descubrir al cabo de más de cincuenta años, en ningún momento se citan por su nombre la novela *El largo viaje* ni la película *La guerra ha terminado*. Estaba prohibido nombrarlas, esta hasta el final de la dictadura, aquella durante algunos años.

Jorge Semprún (Madrid, 1923; París, 2011) es nieto del político conservador Antonio Maura, cinco veces presidente del gobierno durante el reinado de Alfonso XIII, e hijo del profesor y jurista José María Semprún y Gurrea y de Susana Maura Gamazo. Ante la Guerra de España la familia se instala en París, el padre es embajador de la II República en La Haya y él estudia Filosofía en La Universidad de la Sorbona. Como otros muchos españoles exiliados, durante la ocupación alemana de Francia, en la II Guerra Mundial, lucha con la Resistencia, se afilia al Partido Comunista y en 1943 es denunciado, detenido y trasladado al campo de concentración de Buchenwald.

De 1945 a 1952 trabaja para la Unesco; desde esta última fecha, para el Partido Comunista de España, bajo el seudónimo de «Federico Sánchez». En 1954 llega a formar parte del Comité Central, en 1956 del Comité Ejecutivo, en 1962 deja la actividad clandestina y en 1964 es expulsado por graves divergencias con la línea de pensamiento oficial.

Escribe su primera novela, *El largo viaje* (1963), en francés, en Madrid, en la clandestinidad durante una temporada de inactividad por precaución, sobre su experiencia en el campo de concentración. El di-

rector Alain Resnais le pide un guion, fruto de cuya colaboración es *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie*, 1966), sobre un activista exiliado español del Partido Comunista de España, origen de su carrera como guionista, y vuelven a colaborar en la desigual *Stavisky* (1974), visión de la vida del famoso estafador de los años treinta.

Publica las menos interesantes novelas *El desvanecimiento* (1967) y *La segunda muerte de Ramón Mercader* (1969). Comienza la colaboración con el director Costa-Gavras en *Z* (1969), que narra el asesinato en 1963, en Atenas, del político griego Gregorios Lambrakis por elementos de extrema derecha; prosigue en *La confesión* (*L'aveu*, 1970), basada en la autobiografía de Arthur London, que trata de las purgas comunistas en Checoslovaquia; y finaliza en *Sección especial* (*Section spéciale*, 1975), que gira en torno a los procesos de Riom y el colaboracionismo durante la ocupación alemana de Francia en la II Guerra Mundial.

El interés por el cine le lleva a escribir y dirigir el documental de producción francesa *Les deux memoires* (1973), donde mezcla los recuerdos que destacados y olvidados representantes de ambos bandos tienen de la Guerra de España. Su única experiencia como realizador.

Escribe en castellano, por primera vez, *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977), sobre su etapa en la clandestinidad; y prosigue en francés con *Aquel domingo* (1980), *La algarabía* (1981) y *Montand, la vida continúa* (1983), biografía del cantante y actor Yves Montand. También escribe los guiones de *El atentado* (*L'attentat*, 1979), de Yves Boisset, sobre el secuestro y asesinato del político marroquí Ben Barka en 1965 en París; *Una mujer en la ventana* (*Une femme à sa fenêtre*, 1976), de Pierre Granier-Deferre, sobre una novela de Pierre Drieu La Rochelle; y *Las rutas del Sur* (*Les routes du Sud*, 1978), de Joseph Losey, especie de fallida continuación de *La guerra ha terminado*.

Tienen menos interés las novelas *La montaña blanca* (1986) y *Netchaiev ha vuelto* (1987), convertida en la película *Netchaiev est de retour* (1991), de Jacques Deray, durante cuyo rodaje muere Yves Montand, el protagonista. Entre 1988 y 1991 es ministro de Cultura con el gobierno socialista presidido por Felipe González, extraña etapa descrita con eficacia en *Federico Sánchez se despide de ustedes* (1993). Sus mejores novelas son *La escritura o la vida* (1994), *Adiós, luz de veranos...* (1998) y *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), las que tienen mayor carga autobiográfica, y en menor medida *Veinte años y un día* (2003), que vuelve a escribir en castellano.

Volví a ver a Jorge Semprún en su etapa de ministro de Cultura. Nos encontramos en una de las habituales ceremonias culturales de la época socialista; ante mi asombro, como si no hubiesen pasado casi veinticinco años, se acordaba de mí, nos saludamos e intercambiamos algunas frases. Muchas veces pensé en hacerle otra entrevista, de alguna manera para compensar esta, donde hablase más de sus películas y sus novelas que de sus ideas políticas. Dado que él vivía en París y yo en Madrid, nunca hice el esfuerzo necesario. Lo que lamentaré siempre.

Transcribo la entrevista que le hicimos, publicada en el número *VI Extraordinario* de *Cuadernos para el Diálogo*, de julio de 1967. Algunas cosas las dejo como estaban y corrijo otras. En primer lugar, el nombre de la película, dirigida por Pierre Schoendorffer, donde Semprún colabora tímidamente; y en especial he querido añadir el título de la novela *El largo viaje* y la película *La guerra ha terminado*, que, como he comentado, en aquel momento estaban tan prohibidas que ni siquiera podían citarse.

\* \* \*

## BIOGRAFÍA

*Teniendo en cuenta que, salvo para un círculo reducido, no es conocido en España, quisiéramos que anticipase una sintética biografía.*

En pocas palabras... Llegué a Francia después de la Guerra Civil, en 1939, con mi familia. Mi padre había sido diplomático de la República. Después de toda una infancia en Madrid absolutamente normal, terminé en Francia los estudios: Bachillerato y licenciatura en Filosofía. Coincidiendo este último momento de estudios universitarios con la ocupación alemana y la resistencia francesa, en la que participé. En 1943 fui detenido por la policía alemana, estuve deportado dos años en un campo de concentración alemán, y a la vuelta hice lo que hace todo el mundo... trabajar, en mil cosas diferentes, en traducciones, en la Unesco de traductor durante una larga temporada. Con la idea, desde siempre, de escribir, pero sin conseguir hacerlo hasta este primer libro, *El largo viaje* (1963). Lo he escrito en francés por resultarme tan fácil hacerlo en francés como en español. Lo que no es tan positivo como pudiera parecer a primera vista. Es un poco estar a caballo entre dos idiomas. Para mí es más fácil publicar un libro escrito en francés, que hacerlo traducir.

Después de este libro las cosas han ido casi mecánicamente. Vino a verme Resnais por haberlo leído y amigos comunes hablarle de la posibilidad de trabajar juntos, y lo hicimos. Ahora acabo de terminar una segunda novela, en francés también, que he dado a Gallimard hace unos quince días y estoy escribiendo una primera novela en español. Una biografía de lo más corriente de la emigración española.

*También trabaja con Pierre Schoendorffer en Objectif: 500 millions (1966).*

Schoendorffer también vino a verme para que trabajáramos juntos, pero fue muy diferente del trabajo con Resnais por ser un tema suyo. Me interesó por ser, dentro de un esquema de película policiaca, la posibilidad de hacer un retrato crítico del antiguo oficial francés de Indochina, de Argelia, que al salir de la cárcel, por haber sido de la OAS, completamente desesperado y desarraigado, en un mundo que no entiende, ve la última posibilidad de salir de Francia, para poder ir hacia América del Sur, montando un asalto a mano armada. La intriga es muy clásica, de tipo policiaco. Me interesó a través de esta posibilidad, después de haber intentado hacer el retrato en *La guerra ha terminado*, quizá también crítico, de un funcionario de la revolución, hacer el retrato del antihéroe. No sé cómo ha resultado la película, creo que no del todo bien. Ha habido una serie de problemas en el curso de la realización. Schoendorffer es un hombre de estupenda honestidad, pero con una serie de ideas en las que no coincidimos. Finalmente la película no es exactamente tal como estaba escrita. No vamos a hablar de esta película; si no la han visto, es muy difícil explicar dónde están los puntos de divergencia entre nosotros. Firmé el guion, pero solo como coparticipante, pero ha sido un trabajo interesante de todas maneras.

#### LITERATURA ESPAÑOLA

*¿Escribir en francés y en español le plantea un problema de doble cultura?  
¿Cuál en su relación con la novela española?*

Es evidente, hablando con toda objetividad, que mi formación cultural no es española. Tres años de bachillerato antes de la Guerra Civil no son un bagaje cultural. Todo lo demás viene de la Universidad fran-

cesa y de la vida cultural de Francia. Siempre he hecho un esfuerzo por estar al corriente de la literatura española, por lo menos de la evolución, sobre todo a partir de 1953-1954. Creo que, si no lo he leído todo, he leído lo esencial. Relación directa no hay, pero no creo que pueda decirse que la cultura española de estos últimos diez años sea una cultura completamente aislada de influencias extranjeras, o, por lo menos, de los temas de la cultura contemporánea. De esta manera, quizá haya posibilidad de relacionar algunas de las cosas que se han intentado hacer, y se han hecho, en España con cosas que yo quisiera intentar hacer, desde el punto de vista de la novela, por ejemplo.

*La novelística española de posguerra ha estado preocupada por el realismo inmediato, por tener que decir en las novelas una serie de cosas que casi no se podían decir en los periódicos. Era una literatura, en cierto modo, de resistencia, y eso la ha condicionado enormemente.*

Esa literatura, en mi opinión personal, está pasando ahora por una fase si no de crisis, por lo menos de transición hacia otras cosas. La novela de Armando López Salinas, de Antonio Ferrer en la primera época, etcétera, es una novela social, una novela prácticamente naturalista. Comprendo perfectamente que se hiciera en ese momento, era un camino y había que explorarlo, pero ahora está un poco en el aire, atraviesa un bache. Personalmente los dos nombres que intelectualmente, como novelista —y no quiero decir que haya ninguna relación entre su forma de escribir y la mía, ni muchísimos menos—, más me interesan son, en el inicio de lo que pudiéramos llamar la nueva novela española después de la Guerra Civil, *El Jarama* (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio, y digo inicio porque esa novela no ha tenido continuidad, no ha escrito nada desde entonces. Para mí, independientemente de que se pudieran criticar ciertos aspectos, era algo nuevo. Y, bastante posteriormente, *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos. Ha muerto y no sé si habría dejado algo terminado. Es lo que más me interesa como rigor formal, como temática, como dominio del español, de una serie de aportaciones técnicas modernas, pero asimiladas, no incrustadas en algo. Para mí son los dos únicos, y eso no quiere decir que no haya otra mucha gente interesante y novelas interesantes; por ejemplo, un Luis Goytisolo, o un Alfonso Grosso, u otros. Tienen posibilidades, tienen cosas, pero no estamos dando juicios de valor, sino punto de referencia o de interés.

La novela de Luis Martín Santos es muy importante en la medida en que ha marcado un punto de la crisis estilística en la novela española. Todos los escritores que estaban con su buena conciencia haciendo sólidas novelas bien construidas, con su armazón naturalista, esquemático, han entrado en una fuerte crisis de la que no se sabe muy bien por dónde van a salir. La novela española, en relación con otras novelas que están surgiendo ahora, está un poco al margen.

Tengo la impresión de que es un momento de transición, en que, como en toda la sociedad española, hay una fase de adaptación de una serie de problemas nuevos. No creo que tarde mucho en haber novelas españolas muy diferentes de todo esto.

#### POLÍTICA Y LITERATURA

*¿Qué opina del cambio de la teoría sartriana del compromiso?, ¿de la crisis personal y también estilística que ha generado en el artista español, hombre terriblemente comprometido, que se ha sentido un poco traicionado por la misma dialéctica histórica, por lo que ha ocurrido en China, en Moscú, en Italia?*

Esto puede que haya desempeñado cierto papel, pero creo que la crisis, además de estas, tiene raíces más directamente españolas. Si la tradición, entre comillas, no viene del hecho de que esta literatura, de una forma que, además, me parece lógica y positiva en todo momento, desembocaba en algo muy diferente; si estaba orientada a que la situación social española desembocara en algo diferente, que no es lo que está ocurriendo. Hay una especie de desfase entre una orientación político-literaria y una realidad que es sorprendente, por lo menos con esa visión. Los problemas que se plantean ahora no estaban previstos ni cultural, ni ideológica, ni, tal vez siquiera, políticamente. Si a esto añades la influencia de la crisis mundial de los últimos años, es evidente que hay esa sensación un poco de desconcierto que lleva a insistir machaconamente en temas que están cada vez más en el aire, o quizá incluso a buscar soluciones falsas, puramente formales, sin intentar liquidar literatura de contenido para ir a los problemas formales.

Ante esta pregunta tal vez pueda decir que hay una evolución en la concepción del compromiso del intelectual en el sentido de que, en el fondo, durante toda una época de la posguerra mundial y, sobre todo, bajo la influencia del equipo de intelectuales franceses en torno a Sartre,

y otros muchos de menor importancia, los de la revista *Temps moderns*, decían, me parece, aunque sea un poco esquemático decirlo por ser las cosas más matizadas, que habría que seguir con aquel lema del surrealismo de la famosa revista: «El surrealismo al servicio de la revolución», «La literatura al servicio de la revolución», con idea de supeditarlo.

Ese concepto del compromiso ha ido complicándose y afinándose, en el sentido de que la literatura tiene que estar al servicio de la literatura, pues solo a través de ese servicio puede desembocar en un compromiso político. Ya no cabe una mediación, por decirlo un poco pedante, entre literatura y, digamos, compromiso político. No basta que una obra esté al servicio directo de una causa, aunque sea cien por cien justa; para que sea una obra, «tiene que estar al servicio de una cierta concepción de la literatura y, por consiguiente, de las relaciones humanas, de una serie de temas, y solo en función de eso se puede desembocar en un compromiso político». Este, creo yo, es el matiz, y ahora Sartre lo expresa con mucha claridad en sus últimas cosas que tocan estos problemas. La evolución dentro de la noción general de compromiso que él mantiene, y creo que hace bien en mantenerla, establece una serie de mediaciones en esta trayectoria intelectual.

*Esta independencia se notaba en el personaje de La guerra ha terminado, y también de El largo viaje, que, a pesar de no ser un artista en modo directo, era una persona con una preocupación intelectual. Se planteaba la acción, pero se reservaba una parte. En cierto modo, estaba por encima de las circunstancias.*

Deliberadamente me interesa el problema del intelectual. Estos son personajes intelectuales. ¿Cuál es la función del intelectual? ¿Volvemos al tema del compromiso intelectual? Eso se puede expresar fácilmente en una novela, e incluso en la forma en que se establece su contacto con las cosas y con los demás, pero lo que intenta no es utilizarlo como símbolo, sería grotesco, sino como un dato de una situación real, objetiva, del intelectual que no puede funcionalizarse por dejar de ser un intelectual, y además su misión política consiste en no dejarse funcionalizar. Esto tiene sus peligros, se ve muchas veces en los conflictos entre intelectuales y situaciones revolucionarias, que no son siempre culpa de los dirigentes revolucionarios de una situación. Una misión crítica siempre tiene sus peligros, nunca se puede saber de antemano hasta dónde hay que llevar la crítica, cuándo conviene detener una empresa,

cuándo no conviene, qué compromisos establecer entre la verdad, la crítica, las circunstancias y las conveniencias de táctica del momento. La función del intelectual es esa, me parece.

Ese es el tema que hay, en efecto, como una especie de hilo rojo, casi invisible, tanto en la novela como en la película. Por esto están elegidos los personajes en ese medio intelectual que hace que, por otro lado, tenga el peligro, por ejemplo en la película, de no ser un representante típico de lo que son los funcionarios profesionales de la acción política. No es típico, ni mucho menos, quizá excepcional, tiene sus problemas, y de ahí no haberlo presentado como un héroe positivo sin defectos, sino, al contrario, haber cargado un poco las tintas negras para que no sea el profeta que anuncia la buena nueva, sino un personaje criticable que comete actos con los cuales se puede estar en desacuerdo por muchas razones. Sobre estos defectos hay un tema permanente, ¿cuál es la función del intelectual en la sociedad?, partiendo de que sea un intelectual con ideas políticas, porque en los demás es más fácil establecerla. A partir del momento en que el intelectual tiene ideas políticas, y decide un tipo de acción política, ¿cuál es su función dentro del aparato político? Las contradicciones que se establecen entre estos aparatos y el intelectual son inevitables, pero en unos sitios se resuelven de una manera y en otros de otra. Cabe una gama de soluciones enorme, desde los campos de concentración hasta la discusión, para tratar con los problemas intelectuales.

*Entonces para usted el intelectual tiene una labor crítica un poco aparte de las tareas de la mecánica revolucionaria.*

Tiene una labor un poco aparte, pero decisiva, y aquí entramos en otro tema. No hay posibilidad de progreso en una empresa revolucionaria si los intelectuales no participan en ella. Es un fenómeno que podría analizarse históricamente. Veríamos siempre en los momentos, y los países, donde ha habido periodos de auge revolucionario, cómo ha sido enorme la participación de los intelectuales; y luego en los momentos de reflujó, y de estancamiento, de problemas, cómo empiezan los intelectuales, por sus mismas funciones, a ser seres sospechosos. Pero no olvidemos que la revolución rusa la han dirigido intelectuales. Uno de los grandes problemas de la no-revolución británica, de que haya un estancamiento en el proceso revolucionario británico, es que nunca se ha conseguido socialmente una fusión de la inteligencia inglesa, la tradición cultural inglesa, con el movimiento obrero revolucionario. En España hasta ahora

esto también ha sido un problema. Digo hasta ahora por parecerme que uno de los datos nuevos de la situación española es precisamente la existencia de una verdadera intelectualidad de izquierdas, digamos, para no concretar. Es un dato nuevo, en 1936 no existía. Había poetas, escritores, novelistas de izquierdas, pero no había intelectualidad de izquierdas. Hoy la hay, aunque naturalmente en su obra no se refleje cómo podría en otras circunstancias. Pero la hay en todas las disciplinas.

*¿Hasta el punto de que hoy en España ocurre casi como en Italia, no hay cultura de derechas?*

Es una de las cosas que repito muchas veces y en París la gente se asombra. En España no hay cultura de derechas, de forma más evidente que en cualquier otro país del occidente europeo. La cultura en España es de izquierdas. Eso llevaría a discutir qué es la izquierda, pero aunque sea un concepto un poco vago, nos entendemos.

*¿Con carácter de oposición?*

De oposición, búsqueda, crítica y, al mismo tiempo, de planteamiento de una solución social. No limitar la perspectiva a una mera reforma en la sociedad tal como es, sino a su proyección, aunque sea tal vez utópica, en otra sociedad, y en otro tipo de relaciones humanas.

## LA IZQUIERDA EUROPEA

*A pesar de ser un tema amplísimo, quisiéramos que hablase de la izquierda europea, de las ideas que le preocupan sobre la cuestión.*

La pregunta es enorme, pero al mismo tiempo bastante clara. Habría que empezar matizando ese concepto, un poco vago, de izquierda, que antes hemos empleado, pero ahora vamos a utilizar de forma más precisa. Para mí es un poco vago, quizá es una cuestión personal.

*En España funciona por ser cómodo...*

Además, es lógico por la situación. En España el concepto de izquierda es más funcional, pero si vamos a Francia veríamos que la cuestión es más compleja. La discusión sobre la *gauche* es de una enorme complicación.

Para mí personalmente el concepto de izquierda, utilizado de forma concreta, precisa, lleva implícito la idea de que se trata de una izquierda marxista, de que en esa izquierda hay una visión de la transformación social. Si concretamos a la izquierda marxista, lo que es amplio, no es preciso acudir a la formación de partido de izquierda, es evidente que hay una crisis de izquierda, una crisis teórica y una crisis moral, en general, en Europa. Mundialmente también, pero en Europa es más fácil de localizar. En los países del llamado Tercer Mundo no, por complicarse el concepto de izquierda, superponerse con el concepto anti-imperialista de lucha nacional.

Hay una crisis de la izquierda en Europa por dos razones muy sencillas, y en cierto modo de influencia concomitante. Por un lado, la crisis del movimiento obrero desde 1956, concretamente desde el célebre XX Congreso. Una crisis que no solo es moral, sino el descubrimiento de cosas que eran, o no conocidas, u olvidadas, o puestas entre paréntesis por no convenir conocerlas. Por otro, una crisis de tipo teórico, no solo por escapar de una visión del pasado, sino porque la realidad con que se trabajaba no se veía bien. Si vamos a ver las fechas de la historia económica, infraestructural de ese periodo, veremos que, muy curiosamente, coinciden las cosas, como suele ocurrir en la historia. El año 1956 es también en el que comienza, vamos a hablar un poco groseramente, el estallido de la expansión neocapitalista en el occidente europeo. Es un fenómeno que puede analizarse objetivamente, sin desvirtuar su importancia, ni tampoco desorbitarla, pero es real, y ha pasado desapercibido para la izquierda marxista, que hoy comienza a darse cuenta de qué significa. Esto es un poco global, y en parte falso, por haber personas, economistas, teóricos, grupos dentro de esa izquierda, que lo han vivido y han intentado elaborar una respuesta a esa situación, pero globalmente se ha visto con enorme retraso.

Resulta que, por un lado, tenemos un movimiento en crisis moral y orgánica, a partir de la famosa escisión china-soviética, para mí irremediable, por lo menos en un proceso histórico larguísimo. Al mismo tiempo, tenemos una realidad sobre la que hay que trabajar; sigo creyendo que hay posibilidad de trabajar de una forma, digamos revolucionaria, sobre la realidad social del occidente europeo, pero esta realidad no se veía, no se conocía, no había una visión ideológica satisfactoria de ella. 1956, por poner un ejemplo francés, es más fácil darlo por haber material. 1957, 1958 y 1959, que son los años del comienzo de la expansión neocapitalista en Francia, por utilizar un término discutible, pero que dice bien lo que quiere decir, son los años en que los diri-

gentes teóricos del Partido Comunista Francés, empezando por su secretario, Maurice Torez, hablan del proceso de depauperización en Francia, noción absoluta y no solo relativa, que es una respuesta ideológica a un hecho real: hay que responder algo a esa ofensiva de la expansión neocapitalista. Pero, en vez de responder en el verdadero terreno de los hechos, del análisis, se responde de forma puramente ideológica, casi mitológica, insistiendo en una depauperización que no es real.

No puede demostrarse, es imposible, que el obrero francés vivía peor en 1956 que en 1856, como intentaban en aquel momento. El problema es que hay una evolución histórica y sigue viviendo mal en relación con sus necesidades crecientes y las posibilidades de la sociedad en que vive; y hay otra serie de alineaciones que le han sido impuestas, contra las que hay que luchar. No basta saber si come más pan que en 1856, que es un falso planteamiento; es preciso saber si en la sociedad actual, real, que está en expansión, ocupa el lugar que le corresponde, tiene el tiempo libre necesario, las posibilidades culturales necesarias. Estos son los verdaderos problemas, no hacer una comparación mecánica entre el precio del pan de 1856 y el de 1956. Esto ha tardado en ir corrigiéndose, se está corrigiendo en los últimos años de forma evidente y rápida, pero lleva un largo retraso. Habíamos previsto, como en las famosas declaraciones tajantes, como solía hacerlas, de Stalin en 1952, el hundimiento del sistema capitalista y la imposibilidad de una expansión de la producción existente. Ha ocurrido lo contrario, y hay que explicarlo. Frente a este fenómeno, las respuestas políticas también varían. Si se llama a la gente a luchar por cosas que ha conseguido y, en cambio, no se le llama a luchar por otras, no responde. A una clase obrera instalada en un cierto tipo de vida neocapitalista, con nevera, automóvil, fin de semana, cuatro semanas de vacaciones pagadas, posibilidades incluso de una casa en el campo al cabo de los años y trabajando, como se trabaja ahora, toda la familia; si se le llama a luchar por unos objetivos que ha conseguido, no se moverá. Sí lo hará, en cambio, por otras cosas que son evidentes, como el problema del alojamiento, del tiempo libre, pues se trabaja hoy más, desde el punto de vista del horario de trabajo, en Francia, que hace veinte años. Se trabaja la semana de 48 horas y hasta de 52 y 54 en algunos sitios.

*En cierta medida, este es el tema de La guerra ha terminado.*

Ese es el tema. Algunos lo han interpretado, de forma, digamos, pesimista. Es algo que resulta un poco desagradable, pero inevitable en

la medida en que se hace una cosa, y está hecha, que cada uno la interprete como quiera. O sea, ha cambiado la situación, no hay nada que hacer. Ni mucho menos. Ese no es el tema de la película. El tema de la película, y de otras cosas que se harán, es que hay que hacer otras cosas, hay que seguir haciéndolas. ¡Cuidado! De la película nunca se puede sacar la conclusión de «¡Ahora qué le vamos a hacer!». El título es absolutamente irónico, para subrayar que, si ha terminado la guerra, hay que seguir luchando con otras armas, por seguir empleando metáforas militares, pero la lucha no ha terminado, ni muchísimo menos. Hay esa posibilidad de interpretación, digamos, pesimista, que en la película sostienen y alimentan una serie de factores: que sea un hombre de cierta edad con sus problemas, cierto cansancio físico, pero normal que exista. Puede llegarse a esta interpretación, pero no es eso.

*A nivel estilístico* La guerra ha terminado *tiene un aire de elegía*.

Lo que falta en la película, por ser imposible *a priori*, y si hubiese podido hacerse hubiera corregido el defecto, es España. No España en el recuerdo, España como aspiración, sino España como realidad. Falta haber rodado los tres días que han precedido a la salida de este hombre de España, de Madrid, a los tres días de su vuelta a Barcelona. Ahí habría podido mostrarse claramente que no hay, ni muchísimo menos, desesperación y falta de confianza, sino la crisis de cierta visión y la exigencia de crear otra, que no se da en la película por ser imposible darla. Eso no puede hacerlo una película, ni el protagonista de una película, es un trabajo colectivo.

#### SITUACIÓN ACTUAL DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA

*¿Qué posibilidades de cambio ve en la sociedad española? ¿Cómo ve su futuro político?*

Es posible, seguro incluso, que me falten datos. Creo que en este momento hay una serie de razones de tipo estructural que pesan mucho y, si no predeterminan el futuro inmediato, por lo menos me parece que lo orientan en un cierto sentido. Por un lado, las propias exigencias del desarrollo capitalista de España, que tiende casi espontáneamente —y digo casi porque las cosas nunca se producen espontáneamente en los