

En busca de
la escritura fílmica

MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN

En busca de la escritura fílmica

Edición y selección de J. L. Sánchez Noriega

 **CÁTEDRA**
Signo e Imagen

Director de la colección: Jenaro Talens

1.ª edición: 2024

Diseño de cubierta: aderal

Fotografía de cubierta: © Jordi Socías

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, plagiaren, 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.



© Manuel Gutiérrez Aragón, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 34.458-2023
I.S.B.N.: 978-84-376-4728-9
Printed in Spain

INTRODUCCIÓN

Geometría de tres puntos de un narrador

En ningún sitio está escrito que un creador haya de reflexionar sobre su proceso de creación o que un artista tenga que pensar los pasos dados para llegar a su obra. Mucho menos que, de existir esa introspección, haya que verbalizarla. Más bien abundan los ejemplos contrarios, de pintores o músicos ágrafos y de novelistas o dramaturgos que nunca teorizaron sobre sus escrituras. Cierto que siempre es un placer cuando un artista plástico explica de dónde vino la idea primigenia, qué dificultades tuvo, cómo desarrolló su obra, con qué otras suyas mantiene algún tipo de relación o dónde se ubica en el panorama artístico. A veces son entrevistas; otras, libros de memorias, ensayos con voluntad de mayor reflexión en las más comprometidas. Conocer las ideas del creador nos ayuda a penetrar en la obra, sintonizar con ella, apropiárnosla mejor, comprender su propuesta o sus preguntas, en fin, lograr una experiencia estética de mayor calado o más gratificante. Aunque —todo hay que decirlo— a veces el artista no es el mejor hermeneuta de su obra.

Este libro es una compilación de textos del escritor y cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, un hombre siempre renuente a hablar de sí o de sus películas y novelas. De hecho, en esta treintena de piezas de distinto tamaño y pretensiones no hay más de media

docena donde realmente hable de su carrera de cinco décadas filmando o escribiendo, aunque en ellas no se ocupa de sus películas. Pero, en realidad, el lector no debe preocuparse, porque si se trata de conocer la identidad creadora, el mundo de ideas, recuerdos, valores u obsesiones del artista, ello emerge tanto cuando los textos tratan sobre sí como cuando se refieren a otros. Por ejemplo, en el último bloque de este libro («Figuras y perfiles»), que está dedicado básicamente a glosar las personalidades de directores de cine, la visión que de ellos tiene Gutiérrez Aragón, el aprecio por ciertas películas o la valoración de determinadas cualidades sirven al lector para conocer mejor a quien redacta esos perfiles.

Son pocos, muy pocos, los textos de no ficción de Gutiérrez Aragón a lo largo de medio siglo y, como no podía ser de otro modo, redactados por encargo en gran medida, con propósitos muy plurales, invitan a lecturas con diferentes talantes. Eso sí, son refractarios a la sistematización y a la teoría académica, y están escritos con gracia y hasta humor, de manera que predomina una fuerte voluntad de comunicación, como revela su lenguaje directo sin jerga, tecnicismos ni engolamientos intelectualoides. Incluso los trabajos más comprometidos y extensos, como son los dos discursos de ingreso en la Real Academia Española y en la de Bellas Artes de San Fernando, poseen un tono casi coloquial, como quien está pensando en voz alta y lo comenta en una conversación de amigos.

Pero, no se engañe el lector, ello no supone que las reflexiones sean episódicas o superficiales. Por el contrario, es evidente que se trata de cuestiones muy pensadas, maduradas a lo largo del tiempo, contrastadas en situaciones diferentes o destiladas a través de trabajos variados, que se ponen por escrito de forma sumarial, ahorrándonos los argumentarios al uso. Por ello, en este libro hay muchas frases de esas que podrían figurar por derecho propio en antologías o libros de citas. Pongo algún ejemplo para que nadie me crea exagerado:

Los personajes se trasladan de lugar de manera inmediata, situaciones cortas significan situaciones largas, un año en un minuto... Así transcurre el tiempo en el interior de mis sueños.

Y en el cine los sentimientos son tiempo, la acción es tiempo, el movimiento es tiempo.

Ya sabía cómo era el cine: está hecho de lo mismo que esté hecho el tiempo.

El mundo se nos viene encima, como aquel tren de los Lumière —el tren pionero de todos los trenes del cine— en su llegada a la estación de La Ciotat. Pero todos sabemos que, en las peleas, los actores no se hacen daño, y los amantes no se besan de corazón. Podríamos decir que la pelea no es sino la abstracción de cada uno de sus puñetazos. Y el amor, la abstracción de cada uno de sus besos.

[...] las luces reales, las luces *que vemos y con las que vemos* son cosas diferentes, incluso a veces contrarias entre sí. Hasta hace unas décadas, menos los fuegos artificiales, las luces servían sobre todo para ver. Y ahora las luces sirven sobre todo para ser vistas.

El cine crítico era muy importante, incluso se produjo una especie de despertar del cine dogmático español, y aparecieron la crítica de Mayo del 68 y una nueva generación de cineastas, que nos despertaron de aquel sueño dogmático. Y se nos empezó a hacer ver que las películas no servían para hacer la revolución: que aquellas películas no servían para derribar el régimen.

El blanco y negro es una abstracción de los demás colores. Pero en una película en color no puedes ignorar que el verde, el amarillo, el rojo, te asaltan, agudizan o deforman tus intenciones. El color es como un toro: o lo toreas o te embiste.

A veces se deslizan en la escritura lo que parecen juegos de palabras, meros artificios de trastocar el orden sintáctico o modificar la categoría gramatical, que, sin embargo, son observaciones agudas sobre la realidad y, de ordinario, un cambio de perspectiva para ofrecer un punto de vista inédito y certero. Por ejemplo, cuando cuenta: «Yo tenía un principio de pleuritis. Solo un principio. ¡Ah, pero qué principio! Una pleuritis se cura, un “principio” no se cura nunca. De modo que yo tenía que estar de reposo

por un periodo “indefinido”. “En principio” e “indefinido” son dos palabras que dicen más del tiempo que la propia palabra “tiempo”. En este sentido, la escritura del cineasta cántabro dedicada a pensar la realidad nunca renuncia al «placer del texto».

El cine está presente en estos textos como el aire que nos rodea, pero Gutiérrez Aragón no es un cinéfilo que solo hable de cine, comente hasta la saciedad una secuencia o despliegue su erudición aludiendo a películas ignotas; menos aún (¡horror!) habla de «películas preferidas». En realidad no es cinéfilo; por ello, su memoria infantil está transida de la magia del cine en cuanto herramienta de fabulación, sus reflexiones de adulto —no siempre ni necesariamente como cineasta— carecen de todo ensimismamiento y en ellas el cine entra en diálogo con otras formas expresivas (idioma, novela, teatro, pintura, música) y con realidades cotidianas (viajes, amistades, comidas). Ahí emerge la personalidad de un creador, que siempre está mucho más allá de su destreza profesional o el valor de sus obras, y permite que atisbemos su forma de ser y estar en el mundo, su singular aprehensión de lo real en la que nada de lo humano le es ajeno, que se sorprende ante cuanto le rodea y no da nada por sabido. Desde luego, la consistencia de un autor se aprecia si hay un mundo cultural y de pensamiento fuera de su ámbito de creación, lo que aquí queda sobradamente demostrado: bastaría con leer los breves ensayos sobre *El proceso* de Kafka y *El extranjero* de Camus, o los dedicados a obras de Edvard Munch y El Lissitzky. En esta última, la reflexión histórica y política otorgan profundidad a la recepción estética. «Autor consistente» no significa creído ni pesado; por el contrario, tiene los ojos y oídos bien abiertos para el humor y para dejarse sorprender y fecundar por una realidad a la que se saca partido en toda circunstancia, como cuando hace una lectura surrealista de la proyección de *El salario del miedo* con los rollos desordenados.

El lector debe prestar especial atención a tres textos («El cine como el tiempo», «En busca de la escritura fílmica» y «Jardín de deseos») que condensan ese modo de estar en el mundo al plasmar los tres puntos que definen el plano de Gutiérrez Aragón y le

dan estabilidad —como las tres patas que impiden que una banqueta cojee—, tres vértices en diálogo que han configurado su personalidad desde la infancia y a lo largo de toda una vida: la biografía y memoria familiar e histórica en que crece, las imaginaciones y fabulaciones que luchan por trascender lo real y el asombro y aprendizaje constantes que lo proyectan como creador. En esos textos magníficos se entrelazan las vivencias con las reflexiones, los recuerdos emocionados con los sucesos humorísticos, las anécdotas con las categorías resultado de pensarlas.

Cronológicamente, Gutiérrez Aragón ha sido primero director de cine y luego novelista, pero en su memoria de los años universitarios se ve a sí mismo en orden inverso como un «joven escritor reconvertido en aprendiz de cineasta». No tiene importancia, hay muchos casos de creadores que siguieron ese mismo orden, como Jean Renoir, mientras otros han intercalado filmaciones y escrituras, con mayor peso de las primeras (Ingmar Bergman, F. Fernán-Gómez) o de las segundas (Alain Robbe-Grillet, Fernando Arrabal, Paul Auster). El eterno debate de las relaciones cine-literatura y la legitimidad (fidelidad, oportunidad, destreza, etc.) de las adaptaciones tiene en este libro unas breves pero muy precisas reflexiones por parte de un creador que, de entrada, distingue con acierto que no es lo mismo narrar con palabras que con sonidos, imágenes y diálogos; y que, contra todo pronóstico, se atreve y sale bien parado de la ciertamente aventura quijotesca de llevar a las pantallas las dos partes de la obra magna de Miguel de Cervantes. Por todo ello, resulta bastante coherente su pertenencia a las academias Española (de la Lengua) y de Bellas Artes. Y se toma con humor la apreciación que otros puedan tener de esas vertientes: «En la Escuela me tachaban de teatral, de literario. Pero he aquí que la única vez que hice teatro, un crítico dijo que yo era el mejor director de cine de España, pero que como director de teatro, nada. Así que, suponiendo que yo exista, estoy siempre como de viaje o de huésped».

La condición de narrador de Gutiérrez Aragón se aprecia como irrenunciable en estos escritos donde las herramientas de la palabra y la imagen están en constante diálogo, complementándose y

remitiéndose una a otra. Para los espectadores estos textos tienen interés en cuanto se formulan preguntas radicales, reflexiones de fondo acerca de la estética del cine o de las cuestiones decisivas en la práctica profesional. Particularmente me parecen provechosas las páginas dedicadas a la fotografía cinematográfica, que, además de explorar distintas prácticas de iluminación y los estilos europeo y norteamericano, subrayan las convenciones y artificios que, al final, llevan a la conclusión de que «las luces, la foto, se fabrican en la cabeza».

Para una teoría del cine de Manuel Gutiérrez Aragón este libro se complementa de forma muy natural con dos textos suyos donde también se entrelazan sucesos biográficos, memoria emocional y reflexiones: la novela *Rodaje*, con el deambular de un aprendiz de cineasta por el mundillo cinematográfico de la España de los primeros sesenta, y el ensayo *A los actores*, que es memoria personal de intérpretes que han trabajado en sus películas, pero también reflexión sobre el lugar que ocupa el actor/personaje en ellas.

JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA
ITEM – Universidad Complutense de Madrid

Itinerarios, sombras y sueños

El cine como el tiempo

LA ENFERMEDAD Y EL PODER

Yo tuve la suerte de ser un niño enfermo. En el otoño del 48, en vísperas de ser enviado a un sórdido colegio santanderino, caí enfermo del pecho, contagiado por el contacto y los besos —decían que me quería mucho— de una criada tísica. Yo tenía seis años.

Fui instalado en el salón de mi casa, un salón que hasta entonces solo se usaba para las visitas y en los días solemnes y cuya entrada nos había sido vedada a los niños. Había libros, algunos expresamente prohibidos. Se me colocó en una camita que llamaban «de campaña» y se entrecerró la puerta del salón a cualquier cosa que me pudiera molestar.

El salón era mi reino y la enfermedad, mi poder. Me bastaba quejarme un poco, manifestar cierto desasosiego o, por el contrario, una excesiva quietud para conseguir cualquier cosa de mi elegante madre, mis hermosas tías o de la nueva criada. El médico había dicho que no se me debía contrariar, que eso era perjudicial. Yo tenía un principio de pleuritis. Solo un principio. ¡Ah, pero qué principio! Una pleuritis se cura, un «principio» no se cura nunca. De modo que yo tenía que estar de reposo por un

periodo «indefinido». «En principio» e «indefinido» son dos palabras que dicen más del tiempo que la propia palabra «tiempo».

En mi cama «de campaña» llevaba una vida intensa, sin punto de aburrimiento. Me gustaba perderme al azar en las páginas de la *Enciclopedia Espasa*, abrir sus páginas mientras cerraba los ojos, a ver qué salía. Y siempre salía una cosa nueva. Me faltaban unos tomos, los de la letra ECH-ENRE y algunos más, lo que me inquietaba mucho, porque suponía que en ellos debía estar algo así como la clave de todas las cosas y que se me ocultaba quizá deliberadamente. También tenía un mecano, sucesivamente enriquecido con nuevas piezas que me regalaban. ¿Cuántos artefactos puede construir un mecano? Indefinidos, puesto que cualquier variación, una varilla más, una ruedecilla atornillada de cierto modo, ya es un artefacto distinto.

También debía tenerse cuidado con el exacto cumplimiento del horario de tomar las medicinas en relación seriada con el horario de comidas. Y la temperatura debía tomarse tres veces al día, siempre a la misma hora. El cumplimiento de esta compleja tabla pronto se dejó bajo mi responsabilidad, por lo que se trasladó al salón el llamado en mi casa «reloj cubano». Procedía del desguace de un barco y era —es— de cobre. Naturalmente no era cubano, sino que pertenecía a mi abuelo cubano. Es un reloj marino, que tiene pintadas en su esfera rayas rojas y azules. Mi abuelo siempre explicaba:

—Entre la' do' raya' siempre hay que guardá silencio para esperá la llamada de socorro de lo' buque' en peligro.

El reloj regía mi reino junto a mí. Todas las noches, al escuchar las diez campanadas del parte de Radio Nacional, decíamos:

—El reloj va bien, está en hora... es Radio Nacional la que atrasa un poquito.

* * *

La fiebre me subía al anoecer y mi cabeza se poblaba de seres imaginarios. Pensaba que mis padres no eran mis padres, sino que fingían serlo. Eso me causaba gran congoja. Intenté

contárselo a mis padres, pedirles ayuda, pero no conseguía explicarlo. Pronto el teatro se amplió: imaginaba que yo no era quien estaba en la cama de campaña, sino una proyección de mí mismo. A mi cabeza llegó, pues, otro ser imaginario: yo mismo.

Bardem me dijo una vez que yo parecía una sombra. Esa semejanza me molestaba mucho hasta hace unos años. Ahora nos encanta a mi sombra y a mí. Pero por entonces no era yo el único de mis fantasmas.

G., la nueva criada —sana—, había sido roja o al menos lo fue su padre, fusilado por los nacionales. Todas nuestras criadas —Asun, Rosario, Gloria— habían tenido padres rojos. El fusilamiento de sus padres les hizo dedicarse a servir. Creía yo entonces que solo servían de criadas las hijas de rojos. Y temía yo que G., la tierna G., quisiera vengar a su padre en mí y viniera por la noche a clavarme el cuchillo de la carne. Yo era —soy— un hijo de franquistas.

Una vez dormido, soñaba mucho. A veces los sueños se continuaban de una noche a otra. Intentaba provocar ciertos sueños, pero, claro, no me salían bien. Por la mañana le contaba mis sueños a G. Porque por la mañana ya no le tenía miedo.

REINO AMENAZADO

Pero he aquí que, creyéndome salvado de la venganza de G...., cayó sobre mí una nueva amenaza.

Cuando cumplí la edad que el catecismo define como la del «uso de razón», mi padre decidió que yo debía tener un preceptor, aunque siguiera enfermo. Eligió para ello un fraile a quien me permitiré llamar aquí don Marcelo.

Este don Marcelo tenía fama de malvado y de loco. En la guerra había sido muy valiente, fue herido en la cabeza y prometió hacerse fraile si se salvaba. Me aterroricé cuando me dijeron que ese sería mi profesor particular. Hice que subiera la fiebre —arte que dominaba— y di manifiestas señales de ahogo. Me aseguraron que don Marcelo no vendría. Pero aún no sé qué ocu-

rrió, quizá me mintieron, porque don Marcelo apareció un día en el salón mientras yo hacía mi sagrada hora de siesta, interrumpiéndola.

G. le precedía avisándome.

—¡Está ahí, está ahí!

G. me dijo más tarde que don Marcelo había sido uno de los que denunció a su padre tras la guerra, fusilado por su testimonio.

Don Marcelo se sentó en mi cama de campaña y empezó a hablar. A los pocos minutos se me pasó el miedo que me causaba y los ahogos. Don Marcelo hablaba muy bien, como si lo llevara escrito. Era un gozo oírle encadenar párrafos largos, volver en pos de un sujeto rezagado, trabar las oraciones y contraponer las ideas y las palabras. Daba casi sueño de gusto. Hablaba de san Agustín y de los quesos de su pueblo, de cómo las abejas se orientan para volver a la colmena y de los juicios «a priori». De la miel y del número, de anzuelos de pesca y del tiempo.

—El tiempo no se puede medir con el espacio, el tiempo es inefable.

Don Marcelo sufría frecuentes dolores de cabeza. Tenía un trocito de metralla alojado en su cerebro. Cuando ese trocito de hierro permanecía quieto, don Marcelo estaba lúcido y amable. Pero si se le movía para el lado malo del cerebro, le daba un dolor intenso y, según decían, llegaba a tirarse al suelo y morder las patas de la mesa. También por la metralla cometió actos deshonestos en el confesionario. A mí don Marcelo me enseñó a pensar por mi cuenta y a no tener miedo.

Me dicen que ahora don Marcelo se ha hecho de Fuerza Nueva y que en el pueblo le acusan de fascista, loco y maricón. Será que se le ha vuelto a mover la metralla.

SOMBRA DE *REBECA*, SOMBRA DE MISTERIO

Puntualmente me contaba G. las películas que veía los domingos en el Coliseum Garcilaso. Mientras limpiaba los dorados o sacaba brillo al parqué, recitaba aquello de *Locura de amor...*

—Juana, reina de Castilla y Aragón, de Navarra y los Países Bajos, princesa de Dos Sicilias, Duquesa de Milán, de Otranto, de Borgoña...

Desde mi cama de campaña yo tenía que poner imágenes a la narración. Construía imágenes polivalentes, sin tener que ceñirme a la concreción de un actor o de los objetos de una escena. Era como si soñara las películas.

Así hice *Rebeca*, *Gunga Din* y bastantes de detectives. Creo que *Laura*, también. Mi familia prohibió a G. contarme *Gilda*. G. me la contó a escondidas mientras yo hacía la siesta y fingía que dormía. Cuando G. llegó a una escena, no sé o no recuerdo cuál, que creyó demasiado excitante, se detuvo.

—Eso no te lo cuento, eso no te lo cuento...

Para mí, Rita Hayworth era como G. la flor más roja de Torrelavega.

Cuando llegó don Marcelo pude decirle con legítimo orgullo:

—Hoy he cometido mi primer pecado mortal.

DOCE AÑOS MÁS TARDE

Ingresé en la Escuela de Cine más por desahogo personal y por curiosidad que por otra cosa, la verdad. Las clases en la Escuela eran por las tardes. Por las mañanas asistía a la Facultad de Letras, especialidad de Filosofía, uno de los sitios más estúpidos que he conocido. Estaba yo acostumbrado a mis excelentes profesores del Instituto de Torrelavega —Gil y Gaya, López Hoyos, Domingo Muñoz, Felisa Urriaga— y me encontré con que el nivel de la Facultad era más bajo que el del Instituto. La Facultad era como la morgue, con profesores que eran cadáveres sin enterrar. En aquel recinto helado solo ardía la chispa —siempre a punto de ser apagada— de las clases de Aranguren y, sobre todo, de su seminario. Que no era nada marxista, como decían entonces y aun ahora, sino más bien lo contrario. Mis compañeros de curso eran también —en general— jóvenes cadáveres de aquella nevera metafísica.

El cine es una cosa que se puede aprender, pero que no se puede enseñar. A los pocos afortunados que conseguimos ingresar en la Escuela nos permitían rodar muchos metros de película, el único aprendizaje del cine. Éramos unos alumnos muy caros, porque el cine es un juguete costoso.

En la EOC de la calle de Monte Esquinza —hoy un banco— daban clase de dirección Berlanga, Saura, Picazo, Borau... Las clases prácticas de Gutiérrez Maesso eran muy buenas. Berlanga era tan cordial como es ahora, escudándose tras una ignorancia fingida para hacer lo que le daba la gana. Una especie de pedantería al revés, como dice Ricardo Muñoz Suay. Con Borau me llevaba yo mal. Quién nos iba a decir que luego íbamos a colaborar juntos, con la de veces que me suspendió. Miguel Picazo nos dio también alguna clase. Acababa de rodar *La tía Tula*, película que gustó tanto a los alumnos de derecha como de izquierda, cosa casi impensable y tremebunda. Saura entonces ya era Saura, aunque solo había hecho *Los golfos*. Estando aún en la Escuela tuvimos ocasión de ver el primer pase de *La caza*, que a mí me pareció soberbia.

Así que, como se ve, teníamos de profesores a la flor y nata. Yo no aprendí nada de ninguno.

* * *

La Escuela estaba dividida entre los partidarios del cine americano y los del cine italiano. Antonioni o Ford. Papá o mamá. El que más y el que menos tenía una idea del cine como demostración de algo o, si se quiere, como vehículo ideológico. Eso podía lastrar las películas un tanto. Pero nada demuestra que las películas que no fueran demostrativas fueran más cine o que fueran mejores. Hubo excelentes películas que es una pena no se hayan mostrado más al público, como *Margarita y el lobo*, de Cecilia

Bartolomé; *Luciano*, de Claudio Guerín, que creo yo es lo mejor que hizo en cine y una prueba de su malogrado talento. Antonio Drove era ya en la Escuela un buen narrador cinematográfico.

EL SENTIDO DEL CINE

Recuerdo muy bien el primer día en que tuve una cámara para rodar y se me permitió decir la palabra genésica... ¡Acción!

Era una práctica que duraba solo unos minutos. Una chica decía adiós a un chico. Los actores —debutantes— debían de estar tan asustados como yo. Salimos con bien del empeño. Los actores pusieron cara de pena para decirse adiós, la chica esbozó una sonrisa de tristeza... Yo hice un primer plano de ella, un plano de ambos, un plano general del chico alejándose. Todo tan correcto y tan bien encuadrado como en cualquier película americana o italiana... ¿Qué más puede pedirse en tres minutos? Y, sin embargo, cuando vi la proyección de lo filmado me dije que eso no era cine, que para ser cine le faltaba... ¿qué?

Un compañero me dijo, doctoral:

—Manolo, es que tú no tienes sentido del cine.

Él tampoco lo tenía, pero eso no me consolaba.

En mi casa me decían que yo no tenía sentido de la realidad. Y como tampoco soy de la literatura o agregado de instituto, digo yo si seré aquella proyección de mí mismo de cuando estaba enfermo o un ser imaginario. En la Escuela me tachaban de teatral, de literario. Pero he aquí que la única vez que hice teatro, un crítico dijo que yo era el mejor director de cine de España, pero que como director de teatro, nada. Así que, suponiendo que yo exista, estoy siempre como de viaje o de huésped.

* * *

En 1962, al mismo tiempo que en la Escuela, ingresé en el Partido Comunista. (Los seres imaginarios nos movemos entre los vivos y las cosas del mundo). En el Partido permanecí catorce

años. Allí conocí gente honrada, valiente y hasta bondadosa, si se me permite una expresión ya en desuso. Hicimos y, sobre todo, dijimos de todo. Hasta tuvimos que inventarnos a los socialistas, porque entonces no había. Creo que hicimos una labor inteligente en aquellos años. Si las circunstancias de entonces se volvieran a repetir aquí, en este país, yo volvería a ingresar en el Partido Comunista o en el que haga sus veces.

Creo yo que fue Manolo Revuelta —socrático y peripatético— quien nos fue convenciendo a varios de militar en el Partido. Así que, cuando por fin estuvimos todos dentro, le convencimos también a él de que entrara.

La Escuela estaba viva. Bullía. Se practicaba el deporte del terrorismo cultural y algo el despotismo ideológico. La Escuela era una isla en el mar gris. Pero era una isla de caníbales.

COCHE-CAMA

He tardado bastante en llegar a alguna conclusión —y solo «en principio»— sobre cuál sea el estado de gracia en esto del cine. Incluso tras rodar mi primera película andaba dudoso sobre qué sea cine y qué no sea cine. Hay incluso malas películas en las que reconozco el lenguaje del cine y buenas películas en las que no lo reconozco. No me importa el específico fílmico demasiado, pero me inquietan los laberintos en que se entrelazan lenguajes distintos.

Académicamente, ¿cuál es el puñetero sentido del cine?

Una de las cosas que más me gustan es viajar en el pequeño recinto de un coche-cama. Tiene uno la sensación de hacer algo útil, puesto que se mueve hacia algún sitio y, por otra parte, uno se está quieto, ocioso. Tomé, en el otoño del 73, el tren hacia mi pueblo de vuelta —no sé por qué escribo «de vuelta»— después de terminar *Habla, mudita*, el primer largo que hice. Me tumbé en la cama —del pequeño tamaño de una cama de campaña— del departamento. Y mientras el tren caminaba, en el duermevela cavilaba yo... ¿soy un director de cine o simplemente

he hecho una película? Y también en el duermevela empecé a pensar que la sintaxis del cine es como la de los sueños. Y no solo en mis películas, que son un poco *sonambúlicas*, sino la de cualquier película.

Los personajes se trasladan de lugar de manera inmediata, situaciones cortas significan situaciones largas, un año en un minuto... Así transcurre el tiempo en el interior de mis sueños.

Y en el cine los sentimientos son tiempo, la acción es tiempo, el movimiento es tiempo.

Ya sabía cómo era el cine: está hecho de lo mismo que esté hecho el tiempo.

[1982]