

LA CINEMATOGRAFIA DE CARLOS SAURA ATARÉS

EL HOMBRE: SAURA EN EL TIEMPO.—Al incorporarse a la cinematografía nacional las últimas promociones de jóvenes con nuevas ideas e inquietudes, han denunciado descaradamente la falta de sensibilidad de algunos profesionales que regían el cine en España. La presencia de estos valores altera totalmente la visión y concepto que se tenía de un cine hispano de pandereta y folletón.

Carlos Saura Atarés es uno de los primeros que han irrumpido, felizmente, con sentido de responsabilidad y derecho a conquista.

Kierkegard, escribía: «La luz desde un principio fue lo que es hoy. Pero yo seré lo que aún no soy. La busca, el deseo, la angustia, la esperanza, con el fondo de nuestra vida». Soberbia, pero también entusiasmo del que nace; vocación e impulso obligado en el ser que va al encuentro de sí mismo. Carlos Saura, se ha encontrado.

En su primer éxito, «Cuenca», se veía ya a un Saura agitado e impaciente. Buscaba algo, pero con pasión viva. «Cuenca» es una Castilla abierta al dolor y al gozo con hombres sin mistificar. Tierra de España. Tierra, surco donde cabe lo espiritual y primario, perspectiva cinematográfica proyectada hacia una coexistencia de vida y belleza no alterada todavía. Unamuno decía en contraposición del *homo urbanus*: «Mientras el organismo humano no se vaya adaptando a la vida de ciudad y no haya salido del *homo rusticus*, que es nuestra base, el *homo urbanus*, que hoy por hoy es pura cáscara, la ciudad causará estragos en los hombres».

El Instituto de Estudios Oscenses trajo esta película al Cine-Club como homenaje de su tierra natal a Carlos Saura. Con ella venía el autor. Quiso crear un clima y estableció coloquio. Fracasó. Quizá nuestros jóvenes se asustaron de medir su palabra en un diálogo que no tenía fin...

Ha pasado el tiempo. Saura, desde entonces, ha saltado al plano internacional con «Los golfos». ¿Qué quiere y a dónde va Carlos Saura?

Antes de proseguir debemos hacer un inciso, señalar algo fundamental en el hombre:

LA OBRA Y SU CIRCUNSTANCIA.—El día 4 de enero de 1932, nace en Huesca Carlos Saura Atarés. A los diecisiete años termina el bachillerato y se prepara para ingresar en la Escuela Especial de Ingenieros Industriales. Realiza algunos cursos que abandona más tarde. Su trayectoria es otra. En esta época le inquieta ya la técnica y el arte cinematográfico. Colabora en varias revistas nacionales. En 1951 exhibe fotografía en la Sociedad Fotográfica de Madrid, en Cuenca y en el Ayuntamiento de la capital de España. Dos años después participa en varios certámenes fotográficos internacionales. Asimismo, en las exposiciones «Arte fantástico», galerías «Clan» y «Buchols» (grupo «Tendencias») con los pintores Cabrera, Stubing, su hermano Antonio y el escultor Edgar Negret. Concorre también a la Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander. El año 1953 es decisivo para Carlos Saura. Ingresa en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas para especializarse en la disciplina de dirección (más tarde llega a ocupar la cátedra de Dirección Escénica en este mismo I. I. E. C.) En 1956 obtiene el título brillantemente. Carlos Saura pertenece a la segunda promoción formada en el I. I. E. C. Durante el período de formación realiza los documentales «Flamenco» y «La tarde del domingo». Como ayudante de dirección interviene con Eduardo Duncay en «Carta de Sanabria». En 1957-58, acomete su primera gran obra: «Cuenca», documental en color de cuarenta y cinco minutos de duración con paso de treinta y cinco milímetros, que es seleccionada para representar a España en el Festival Internacional Cinematográfico de San Sebastián, obteniendo una mención especial y el premio nacional de Cinematografía. Siguen la serie de documentales: «Gaudí», «La Chunga», «Puerto de Barcelona» y la preparación de «María». Pero hasta 1959 no sale de sus manos un film de largometraje: «Los golfos»; guión hecho en colaboración con Mario Camus y Sueiro. Esta película, sin duda, es la que ha situado a Carlos Saura entre los primeros directores europeos. Pasa a varios festivales internacionales con éxito rotundo. La gente, de pie, aplaude a nuestro joven director. Los corresponsales de Prensa de los principales rotativos mundiales le dedican elogios y creen en él. Saura, estamos seguros, quiere algo más; no gusta de dormirse en los laureles.

FRENTE A FRENTE CON CARLOS SAURA.—El primer contacto artístico que tuve con Saura fue en una exposición de fotografía que presentó en el Círculo Oscense poco tiempo después de inaugurarse. Era ya un innovador de la fotografía. Mirador amplio por el cual asomaba el genio... que más tarde había de revolucionar la cinematografía nacional.

Hoy habla en ARGENSOLA, pero más que un diálogo, es una meditación sobre los problemas del cine, arte que ha dejado de ser masa... Compendia complejos procesos que no pueden escapar a la curiosidad del hombre de nuestro tiempo.

Nos ceñimos, pues, al tema. No habrá adjetivos vacíos. Saura está por encima de la presunción vana. Hablamos en Madrid. Tiene aspecto de intelectual tímido, de hombre concentrado que se proyecta hacia adentro. Carlos Saura huye de la voz pública... Sin embargo, muchas veces no puede...

—¿Qué le ha llevado al cine?

—Creo que el cine es un formidable vehículo para expresar ideas, problemas, y sobre todo una forma de expresión personal tan completa como pueda serlo la pintura, literatura u otro arte cualquiera. Si me dedico por entero a la dirección cinematográfica es porque creo ser capaz de expresarme en este lenguaje. Quizás mi anterior labor fotográfica ha sensibilizado mis sentidos dándome una visión «cinematográfica» del mundo circundante. Siempre he sentido la necesidad del movimiento fotográfico y la fotografía en sí, por su estatismo, a pesar de su actual dinamismo, no pasa de ser algo que tiene sabor a pasado, a hecho sucedido. La fotografía representa un tiempo muerto, el cine no admite la recreación del instante, fluye y da sensación de vida, de existencia inmediata y nos permite—como permite el lenguaje literario al novelista—contar a los demás lo que a nosotros nos pasa y lo que nosotros pensamos sobre las cosas que suceden a nuestro alrededor.

—Usted, que se ha formado intelectualmente en el I. I. C. E., ¿cree en el director autodidacto?

—«Aprender sin maestro» no nos dice demasiado. Un hombre puede aprender a realizar cine de muchas formas: viendo películas y estudiándolas, asistiendo a los rodajes, preocupándose de la teoría cinematográfica y sobre todo adquiriendo por la observación y el estudio un caudal cultural que más tarde puede trasladar al cine. Un autodidacta puede ser ese hombre y además poseer el don de la intuición, eso que los gitanos llaman el «ángel». En el I. I. E. C., lo único que se pretende es encauzar el posible talento de los alumnos, dándoles oportunidad de demostrar sus conocimientos y sobre todo, con las prácticas ya realizadas, hacerles ver sus errores—si es que los hay—para que estén capacitados en su futura labor cinematográfica. Es al mismo tiempo el centro de reunión de todos aquellos que sienten una verdadera vocación por el cine. De todas formas en España, por las dificultades que todos tenemos de «estar al día», cinematográficamente hablando, ya que la mayor parte de las películas más interesantes que se realizan en el mundo son desconocidas para nosotros, se puede afirmar que todos somos más o menos autodidactas.

—Se le ha censurado a «Charlot» por querer abarcar todo en sus películas: guión, interpretación, música... ¿Es preciso esto para conseguir una unidad total de idea?

—La simbiosis creadora del film es muy compleja. El director necesita de ciertos individuos que colaboren estrechamente con él en determinadas facetas de la realización. En el complejo cinematográfico cada uno tiene una labor específica y es la labor de todos la que da como resultante la obra final, esto no ofrece duda. Cada caso puede plantear un problema diferente y así, unas veces se habla de la importancia de un cámara como Figueroa en la obra del indio Fernández, de los decoradores en el cine expresionista alemán, de Marlene Dietrich en la obra de Sternberg y, sobre todo, de la frecuente y eterna discusión, que deja en entredicho el problema de la creación individual en el cine, de la reacción del director y el guionista. En este asunto, como en tantos otros, se ha pretendido generalizar el problema para sacar una única consecuencia; nada más falso. El problema no ofrece dudas cuando se trata de directores que son al tiempo guionistas de su obra. Esos films son claramente «films de autor»—expresión que ahora está en boga—; es el caso de Chaplín, Orson Welles, Stroheim y en España Bardem (habría también que diferenciar el guión literario o técnico y la idea que sirve de base a ese guión que, a veces, aun en estos casos, suele ser una adaptación de un cuento, una novela o una obra de teatro). Son también a mi entender, «films de autor», aquellos en que el director ha colaborado eficazmente en el guión literario y cuando la película terminada lleva su inconfundible sello, e incluso puede entrar dentro de este apartado el director que, sin colaborar en el guión, inunda con su enorme personalidad el film. Es corriente que cuando el director es al mismo tiempo guionista necesite de la colaboración de otros guionistas. En estos casos los guionistas colaboradores suelen tener un cometido específico, como es el caso de Fellini, Flaiano y Pinelli, donde este último es el responsable de los diálogos. Hay también casos concretos de dualidad creadora demostrada, como es el dúo Zavattini-De Sica. Yo creo que, en última instancia, el guión no es mientras no se realice la película, no es como obra cinematográfica, que sí puede ser obra literaria en el apartado especial y nada despreciable de la literatura para hacer cine. Hoy el problema se va desentrañando porque existe una clara tendencia en todo el mundo hacia «film de autor». No interesa el director de oficio, que cumple con mayor o menor eficacia su cometido formal de trasladar unas ideas, que le dan, al celuloide sin ninguna aportación personal y, aun en este caso, también se podría hablar de colaboración recíproca. Yo entiendo que el director debe tender en lo posible a la obra personal

sin que por eso desdeñe, antes al contrario, la colaboración eficaz de los diversos elementos que participan en el complejo cinematográfico. El cine es labor de equipo—se ha dicho desde hace muchos años—sí; el cine es labor de equipo, pero es necesario que todo ese equipo colabore y sirva a los fines que se propone el director. Si no es así, ni hay colaboración ni hay equipo.

—Jesús Franco protestaba... por la «nueva ola» española, decía que era una imitación francesa. Sin embargo, la juventud inquieta, confía en ella, en Vd. concretamente.

—Gracias. Hay un mal entendido en eso de llamar «Joven Ola», a imitación de la Nouvelle Vague francesa, a cualquiera que pretenda hacer un nuevo cine en España. El nombre poco importa, ¿qué más da cómo se llame...? Lo importante es romper de una vez con la rutina del cine convencional buscando y aportando—cada cual según su personalidad—nuevos elementos que activen esta ruptura. Lo que sí es cierto es que—en principio—solo está en la juventud ese deseo de hacer un cine diferente, lo que no condiciona a todos a compartir este punto de vista. Hoy estamos viendo cómo algunos de nuestros antiguos compañeros aprovechan el marchamo de la juventud para realizar un cine conformista que no estamos dispuestos a aceptar. Yo me atrevería a asegurar que el panorama de nuestro cine variaría sensiblemente si algunos de nuestros compañeros tuvieran la oportunidad de demostrar prácticamente sus conocimientos.

—¿Cual es el verdadero problema de la cinematografía nacional? ¿Comercialidad?

—Son muchos bajo mi punto de vista, enumerarlos sería tarea ímproba y dar soluciones tampoco es fácil. Yo creo que el problema fundamental—un poco la madre y el padre—es la apatía general y la mediocridad. Hay una manifiesta falta de estímulo en los medios económicos; en el público, que cada día esté más desorientado y que está incapacitado para enfrentarse con una problemática de su tiempo, en las dificultades generales de expresarse... Se comprende que existan películas con la exclusiva finalidad de divertir, pero es inadmisibile que no se intente aumentar esa minoría preparada cinematográficamente, cuando tan fácil sería con la colaboración decidida de la crítica, protecciones, premios, etc... Nosotros sólo pedimos que también se pueda hacer un cine, quizás minoritario, pero intelectualmente más avanzado, que prepare el futuro camino de nuestro público y de nuestro cine hacia empresas más ambiciosas. Tal como están hoy por hoy las cosas, llevamos todas las de perder, y si por un lado el productor, que arriesga una importante cantidad de dinero en cada película, se retrae ante el temor del desastre financiero, por otra, es un cine condenado a una

clasificación menor y por lo tanto a una menor protección estatal y así, sin aliciente alguno, el cine español sigue el camino de la mediocridad.

—¿Debe orientarse un cine dirigido a la infancia?

—Sí.

Un sí muy explícito... Saura, no titubea. Habla rápido, seguro. Mentalmente, es ágil.

—Hace tres años, cuando le premiaron el cortometraje titulado «Cuenca», me decía que se encontraba ligado a Aragón de una forma profunda, entrañable. Aducía razones de patria chica y el inconformismo crítico que prevalece en sus gentes, representado por Goya y Miguel Servet. ¿Este mismo espíritu de lucha, de disconformidad, le ha guiado siempre?

—El inconformismo es una postura que se justifica en un país como el nuestro donde surge esporádicamente el individuo que grita, más bien aúlla, ante la indiferencia de los demás. Ser inconformista, o no conformista, presupone una postura de constante lucha incluso con uno mismo, a veces apasionada y contradictoria. Es toda una postura moral frente a las cosas. Casi estoy por decir que el único director de cine no conformista de estos últimos años sigue siendo el aragonés Luis Buñuel, que continúa en su temática de siempre. Luis Buñuel podría muy bien adscribirse al plantel de hombres que, como Goya y Miguel Servet, forman parte de nuestra historia. Es ese mismo inconformismo el que yo pretendo mostrar en mis películas, efectivamente.

El cine no es ya un pasatiempo tonto. Unamuno—volvemos a citar al gran maestro—dijo: «Hay una política de cine y de radio. Falta, por lo tanto, de intimidad».

Esta falta de intimidad acusada por Unamuno y la ausencia de valores, han originado diversos manifiestos. (En 1955, un grupo de jóvenes integrado, entre otros, por Prada, Patiño, José María Pérez Lozano, Rabanal, Arroita, Garagorri y Ducay, lanzaron el primer grito de alarma. Pedían un cine mejor. Habían llegado a la conclusión de que el cine español «estaba muerto». Más tarde, la Universidad de Salamanca, consciente de este problema, abrió sus puertas al diálogo común entre universitarios de toda la geografía nacional, aprobando numerosas e importantes conclusiones). Dicho esto, preguntamos a Saura:

—¿Qué ha buscado en «Los golfos»? ¿Qué busca ahora?

—Yo creo que lo expuesto anteriormente puede servir de base para contestar a la pregunta. Mi cine, esto cada día lo veo más claro, va orientado hacia la crítica de la hipocresía en cualquiera de sus manifestaciones. En «Los golfos» se relata la lucha de un grupo de muchachos por la supervivencia en un medio hostil. Dentro de ese mundo, que nada hace por comprenderles, aparecen la hipocresía y el arribismo.

—¿Precisa el cine de la gran literatura? Alber Camus jamás permitió que se le adaptara una obra.

—Las relaciones de la literatura, y muy especialmente la novela, con el cine darían pie a un concienzudo estudio y a un análisis profundo. Truffaut escribió una vez que el guionista, al adaptar una obra literaria, puede escoger estos tres caminos: a) Hacer la misma cosa. b) Hacer la misma cosa, mejorada. c) Hacer otra cosa. Sigue diciendo: «El único tipo de adaptación válida es la adaptación del director cinematográfico de las ideas literarias». Yo creo que es imposible hacer una adaptación literaria al cine respetando la fidelidad a la letra y al espíritu de la obra. En todo caso la adaptación debe llevar ese espíritu, su esencia. Ya sé que esto es muy difícil y por eso ante la duda de obrar con ligereza no soy muy partidario de las adaptaciones literarias. Hay casos concretos en que el problema deja de existir porque la obra literaria es sólo un punto de partida y yo creo que eso es lícito. No creo que el cine sea un mecenazgo ni un corruptor de la literatura. Tiene el cine su propio lenguaje, muy suyo y muy personal. En último lugar ese mecenazgo y esa corrupción puede tomarse a la inversa y no cabe la menor duda de la decisiva influencia de la expresión cinematográfica en ciertas obras literarias y teatrales. Creo que el problema de la adaptación literaria al cine es un problema que se suele plantear mal y que sólo depende de la personalidad del director cinematográfico. Ciertos directores son capaces de plasmar a la perfección obras teatrales y novelas como parecía imposible hacerlo (recuérdese las adaptaciones de Lawrence Oliver).

—He ejercido la crítica cinematográfica y he llegado a la conclusión de que el cine no se ha encontrado a sí mismo.

—Esto es absolutamente cierto. Yo creo que el cine se desarrolla con mayor rapidez de lo que creemos. Hay multitud de posibilidades inexploradas... En los dos últimos años se han realizado películas como «Hiroshima mon amour», «A bout de souffle» y la «Aventura», que nos afirman en la impresión de que aún queda mucho por hacer. Del montón de películas que se realizan todos los años y en todo el mundo, que son miles, sólo algunas aportan algo sustancial en la posible renovación de los medios expresivos específicamente cinematográficos. El cine ha tenido un caminar incierto y está intentando ahora una definitiva orientación. Por otra parte hay una serie de consideraciones que dificultan su madurez: el envejecimiento prematuro de la obra cinematográfica frente a la permanencia de las artes más abstractas y menos realistas, la dificultad de conseguir copias perdurables, la ausencia de cinematecas para poder realizar un estudio comparativo del progreso cinematográfico... La madurez cinematográfica sólo podría conseguirse cuando se

hayan explotado los inmensos recursos técnicos que todavía se encuentran sin explorar. Solamente cuando el cine se haya estabilizado mecánica y técnicamente, se podrá hablar de una madurez. ¿Será entonces el momento de manejar las imágenes como el escritor emplea las palabras, sin ese temor actual del cambio súbito, del borrón y cuenta nueva? ¿Llegará ese momento? En todo caso eso no debe preocuparnos demasiado. Yo creo que el cine, la película, muere a los pocos años de ser y que mientras dura cumple su cometido. La perdurabilidad de la obra fílmica no me interesa demasiado. En todo caso sólo para no repetir lo que otros hayan hecho ya. Quizás un día el cine tenga «de verdad» sus clásicos. Hoy por hoy el cine es, en definitiva, como una inmensa colección de periódicos viejos y nuevos que se animan para mostrarnos las diversas facetas de nuestra existencia y, quizás, la superación de unos problemas que un día estuvieron vigentes.

Conclusión: Creemos sinceramente que el cine continúa siendo enigma. Quizás estos nuevos valores le den el impulso que necesita. En ellos confiamos.

FÉLIX FERRER GIMENO