

Entrevista con Jean-Claude Carrière

Amparo Martínez Herranz¹

Universidad de Zaragoza

26 de junio de 2019, a las 15 h. en su casa de París

La entrevista con Jean-Claude Carrière tuvo lugar en su casa de París, en español, en una tarde calurosa de finales de junio. Me esperaba sentado en una butaca del salón y no se levantó durante las dos horas que duró la conversación. Su actitud fue amable y cordial, dispuesto, disciplinada y serenamente, a responder a mis preguntas. Su tono tranquilo solo se alteró cuando le pregunté directamente sobre la forma en la que trabajaban juntos Buñuel y él. Pero, prácticamente de inmediato, retornó a sus formas templadas y a sus habilidades de narrador experto y divertido. Se emocionó al recordar a los amigos y, además de su trabajo junto a Luis Buñuel, habló de otras muchas cosas.²

Amparo Martínez Herranz [AMH]. *¿Usted conoció antes a Peter Brook o a Buñuel? ¿Hay alguna relación entre ellos y el deseo de Buñuel de adaptar El señor de las moscas que luego llevó Brook a la pantalla?*

Jean-Claude Carrière [JCC]. Los conocí casi el mismo año. Buñuel me habló de *El señor de las moscas*. [Buñuel y Brook] Se encontraron dos o tres veces nada más, porque Buñuel no podía ir al teatro, no podía oír. Los tres hemos cenado con otros amigos dos o tres veces. Eso fue todo. No me acuerdo de mucho más.

[...]

Mi aventura con Peter Brook duró treinta y cuatro años. Hemos trabajado juntos treinta y cuatro años y siempre estamos trabajando. Desde 1993 estoy traduciendo al francés sus libros. Tendrá unos noventa y cuatro años —yo tengo ochenta y ocho—. Nació el día de la primavera, el 21 de marzo. El trabajo con Peter Brook

1 Dirección de contacto: amarhe@unizar.es. ORCID: 0000-0002-6617-5298.

2 Se ha reorganizado el orden de las preguntas y las respuestas en la edición de la entrevista, para ordenar y dar sentido por temas a una conversación de más de dos horas de duración.

es fundamental en mi vida, me llevó a lugares inimaginables para mí, a Irán, a la India, no sé cuántas veces. Me llevó a temas como el Mahábhārata,³ por ejemplo. He estado cuarenta y siete veces en la India. La última vez fue con Macron,⁴ con el presidente, que me llevó con él. Fui recibido por el primer ministro, Modi.⁵

Jean-Claude Carrière, *You re-edit the Mahabharata for the rest of the world. India is your country.*

¡Es fantástico! *Ça s'est.*
[...]

AMH. *¿Es cierto que a usted le elige Silberman⁶ para trabajar con Buñuel en Diario de una camarera?*

JCC. Al principio [del proceso de adaptación y escritura] vino un día Silberman a Madrid, me invitó a cenar, sin Buñuel —era muy raro porque siempre estábamos con Buñuel los dos, tres veces al día— y me dijo:

Buñuel está muy satisfecho con usted. Dice que es usted muy trabajador... pero hay que decirle no de vez en cuando.

Entendí lo que quería decir. No necesitaba un secretario, sino un colaborador. Es bastante difícil decir no a un hombre con la reputación de Buñuel. Trabajar con Buñuel es como encontrarse en la final de los juegos olímpicos.

AMH. *¿Cómo consiguió usted cambiar la forma de trabajar?*

JCC. Poco a poco. Diciendo pues sí, pero, *peut être. Oui, mai...* Hablábamos siempre en francés. Los guiones eran en francés, así que se necesitaba trabajar en francés y vivir en español. Los bares... porque yo no hablaba ni una palabra de español cuando llegué en los sesenta a Madrid.

3 En 1985 tras once años de trabajo, Peter Brook y Jean-Claude Carrière presentaron en el Festival de Aviñón una versión teatral del Mahábhārata, el gran poema épico que reúne las creencias y los mitos fundacionales de la cultura india. Una película y después una versión televisiva prolongaron el triunfo de este espectáculo de nueve horas de duración. En 1989, para facilitar la lectura de toda la obra sin perder sus distintos niveles narrativos y cualidades estéticas, Jean-Claude Carrière publicó una versión adaptada del Mahábhārata en francés con la editorial Belfornd.

4 Emmanuel Jean-Michel Frédéric Macron (1977) es el vigesimoquinto presidente de la República Francesa y copríncipe de Andorra desde 2017, reelegido como tal en abril de 2022.

5 Narendra Damodardas Modi (1950) es primer ministro de India, desde el 26 de mayo de 2014, tras la victoria en las elecciones generales de su partido, el nacionalista hindú Bharatiya Janata Party (BJP).

6 Serge Silverman (1917-2003) produjo cinco películas de Buñuel entre 1964 y 1977: *Journal d'une femme de chambre* (*Diario de una camarera*, 1964), *La Voie Lactée* (*La Vía Láctea*, 1969), *Le charme discret de la bourgeoisie* (*El discreto encanto de la burguesía*, 1972), *Le fantôme de la liberté* (*El fantasma de la libertad*, 1974) y *Cet obscur objet du désir* (*Ese oscuro objeto del deseo*, 1977).

[...]

Las reuniones en casa del doctor Barros en Madrid con Bergamín, Buñuel y todos sus amigos son inolvidables. Me acuerdo de Bergamín hablando de un hombre al que no quería, que no estaba [presente]. Y él dijo:

Es tonto.

Y otra persona le dijo:

¿Por qué dices que es tonto? Habla siete idiomas.

Sí, pero tonto en cada uno de ellos.

[...]

JCC. En el rodaje de *Diario de una camarera*, Jean [Moureau] a la que yo ya conocía, vino a verme un día y me dijo:

Creo que lo que estoy haciendo a Buñuel no le gusta.

Y fui a decírselo a Buñuel y me contestó:

Pero qué puedo decir. Me está enseñando cosas sobre su personaje.

La dejó... feliz.

[...]

AMH. *Me interesaría saber, con los detalles que considere oportunos, cómo trabajaban juntos.*

JCC. Esa es una pregunta que he oído mil veces. [Se ríe] No se puede contestar. La rutina de trabajo era siempre la misma. Los dos solos, sin esposas, sin amigos, lejos de las ciudades. En México en San José de Purúa. En España, en París, escribíamos en la *Normadie* —aquí únicamente dos veces— en la ciudad Honfleur, en la Ferme San Siméon —la Ferme que quiere decir la quinta—. Los dos solos, sin amigos y sin mujeres y con una precisión extraordinaria en el horario. Desayunábamos los dos solos. Después del desayuno dábamos un pequeño paseo, pero solos también. A continuación, de las 9 y media a las 12, y siempre en mi habitación,⁷ trabajábamos los dos, uno enfrente del otro. Luego comíamos los dos juntos. Siempre los dos, he comido con él más de mil veces. Después de la comida, un descanso de una hora o una hora y media. Y por la tarde, lo mismo. Después de las tres horas un baño o un paseo... depende... un poco de independencia. Y, para terminar, pero de una

7 En la conversación Jean-Claude Carrière utiliza la palabra «casa», pero del contexto se infiere que se habla de la habitación del hotel.

manera muy fija, un aperitivo, la hora sagrada, en el bar, con la obligación⁸ cada día de contar una historia inventada, un sueño... allí mismo, para la gimnastica, *pour entretenir*, como un atleta. Luego, la cena los dos. Y por la noche, yo solo trabajando, escribiendo, tratando de dar una primera forma a lo que habíamos discutido, hablando, imaginado durante el día. Y haciendo también dibujos, que son muy importantes. Porque si trabajábamos los dos, así como estamos tú y yo aquí, su derecha era mi izquierda. Y si yo digo «entran por la derecha», tú no ves la misma imagen que yo. Hay que ser muy preciso. Y esto duraba como dos meses, sin mujeres, sin nada. Como monjes literalmente. Era muy ascético Buñuel. Después de dos meses nos separábamos, él a México, yo a París... y durante otros dos meses nada. Yo trabajaba con Peter Brook,⁹ con otras personas. Él no sé lo que hacía. Después nos encontrábamos otra vez en el mismo lugar o en la Torre de Madrid... Eso dependía de las películas. Por ejemplo, para *El discreto encanto* escribimos cinco versiones diferentes antes de llegar al punto en el que pensamos: «ya no sabemos qué añadir, no sabemos qué decir».

[...]

AMH. *¿Usted le presentaba a Buñuel dibujos de lo que habían tramado?*

JCC. Sí, Sí. Soy un *dibujador*. Sí porque él no dibujaba, nada. Tengo dos o tres dibujos suyos, pero muy malos. No se trataba de hacer una cosa bella, era únicamente para el trabajo, para saber dónde estaba la derecha, así veíamos de la misma manera la disposición de la escena de los paracaidistas, por ejemplo, en *El discreto encanto*... Es muy importante. Manejar el tiempo es más fácil... Pero el espacio, puedes —a mí me sucedió en mi vida con otros directores— ver las escenas de manera totalmente diferente. En diferentes direcciones.

[...]

Del trabajo hay otra cosa muy interesante para mí que me ayuda mucho hasta hoy. Teníamos un cuarto bastante grande, una mesa, dos sillas... Pero, además, poníamos dos sillas para dos personajes, una pareja francesa imaginaria: Henri y Georgette. Lo hicimos para todas las películas. Esos eran los nombres, se llamaban Henri y Georgette y eran *amateurs* de Buñuel y querían ver sus películas. Nuestra

8 La expresión exacta que utiliza Carrière es «con la necesidad», pero al hacer la transcripción se ha considerado más adecuado interpretarla en el sentido de obligación

9 Peter Brook (1925) es director de teatro, cine y escritor británico, afincado en Francia desde 1970. Trabajó frecuentemente en colaboración Jean-Claude Carrière. De sus trabajos conjuntos destaca *Timón d'Athènes* de William Shakespeare (1974), *The Conference of Birds*, de Fair al-Din (1978), *La tragedia de Carmen después de Prosper Mérimée y Georges Bizet* (1981) y *La Tempête* de William Shakespeare (1990), además de la exitosa adaptación del Mahábhārata, antes mencionada.

preocupación número uno era mantenerlos a ellos en la sala de cine hasta el final. Que no salieran. Y de vez en cuando, en numerosas ocasiones, cuando le estaba proponiendo algo o me estaba proponiendo algo, Buñuel me decía:

¿Qué piensa Georgette?

Un día estaba preparando una escena, no me acuerdo cuál, se levantó Luis con todos sus papeles y salió de mi cuarto diciendo:

Georgette, vamos. Esta película no es para nosotros.

Se fue de mi cuarto durante cinco minutos. Es muy interesante, se trataba de hacer una película de Buñuel, pero sin que se saliese el público.

AMH. *Ustedes escribían juntos el guion literario. Pero el decoupage ¿lo hacían juntos o lo hacía solo Buñuel?*

JCC. El aspecto técnico lo hacía él. Pero no ponía ninguna indicación, únicamente números: dos, tres... El trabajo técnico lo hacía siempre con el decorado, en el estudio. Menos una vez, en *El discreto encanto*. Tres semanas antes de empezar el rodaje —quiere decir que todo estaba preparado—, estaba en París, en el Hotel de Lyon, como siempre, y me llamó y me dijo estas palabras extrañas:

Jean-Claude, por favor, haz el favor de pasar porque no sé cómo hacer esta película. [Carrière se ríe]

Yo fui a verlo y me dijo:

Bueno, hasta ahora he filmado películas con dos o tres personajes principales, como *Belle de jour* o como *El ángel exterminador*, en las que los grupos de personas son fáciles de organizar. Pero aquí tengo un problema por primera vez en mi vida: el personaje principal es un grupo de seis y no sé cómo hacerlo.

Y me dijo

Usted, [es] el rey de *decoupage*... ¿cómo podríamos hacerlo?

Es la única vez en nuestro trabajo que hemos trabajado técnicamente, haciendo un *decoupage*, lo que se llama un *decoupage*. Y claro que todo nos indicaba la necesidad de lo que se llama un *plan séquence*, que él jamás lo había hecho. Un *plan séquence* que quiere decir con la cámara, así y después así [indica con el movimiento de sus manos que se trata de un plano en continuidad] y los personajes saliendo y entrando del plano... Y después de tres, cuatro horas de discutir, la única solución que veía era la del *plan séquence*. Decía:

Bueno, tanto peor, voy a hacer esta película como Jean Renoir.

Gracias a un crítico amigo que se llama Robert Benayoun, conocí a Jerry Lewis. Jerry Lewis fue el primero en utilizar un combo durante el rodaje. Como era director y actor necesitaba ver cada toma, cada plano. Benayoun era su amigo, así que lo llamó y le dijo:

Podrías prestarle un combo a Buñuel.

Claro que sí —le dijo—.

Así que gracias a Jerry Lewis Buñuel consiguió un combo. La influencia de Jerry Lewis sobre Luis Buñuel es poco conocida. Si se ve ahora *El discreto encanto*, todos los planos tienen al menos dos o tres minutos. Esta fue la primera vez. Después siguió con este sistema hasta el final de su vida. Era la primera vez que filmaba, a su edad, con plano secuencia.

El ritmo de trabajo era el mismo. Filmaba tres o cuatro minutos [de película] al día como siempre, pero en un plano. Y se aprecia con precisión cuando se ve la película hoy. Y también en *El fantasma de la libertad*, con planos muy largos, muy, muy largos...

[...]

AMH. ¿Cómo trabajaban las distintas versiones del guion?

JCC. Para *El discreto encanto*, hubo cinco versiones diferentes del guion. Jamás había *decoupage*. Trabajábamos con escenas, pero *decoupage* técnico jamás. El *decoupage* lo hacía cuando tenía el decorado, el lugar para filmar, las localizaciones... Tenía un control total sobre la cámara, era un técnico estupendo. Lo controlaba todo perfectamente,¹⁰ el primer día de trabajo el equipo lo esperaba:

El maestro, el maestro.

Llegaba, sabía lo que iba a filmar, tomaba su guion, miraba con el visor e indicaba:

La cámara aquí.

Todo el mundo sabía que era la mejor posición de cámara.

Una vez, durante la primera película [*Diario de una camarera*], en la que yo tenía el papel de cura, hubo una discusión realmente incomprensible, entre Buñuel, los técnicos y el *cameraman*. Buñuel me dijo:

Vamos a pasar a un *grand plan* usted, *vous prenez les lunettes*. No, no no... *vous regardez à gauche, et vous dit cette phrase. En grand plan*.

10 La expresión original que utiliza en la entrevista Jean-Claude Carrière es «sabía perfectamente».

Et le camera dit:

No, no, no. No es posible que mire a la izquierda, tiene que mirar a la derecha.

Fue una discusión de veinte minutos. Había tantos movimientos de cámara que estaban los dos vendidos. Al final yo le dije:

Hay una posibilidad.

Sí —me dijo Buñuel— ¿Cuál?

Voy a poner aquí mis gafas sobre mi sotana y voy a decir el texto sin mirar ni a derecha ni a izquierda. Resuelto.

Creo que es la única vez que tuvo una discusión con los técnicos.

[...]

AMH. *Cuando imaginaba escenas o acciones ¿escribía algunas que sabían de antemano que no iban a ir a la película?, pensadas por el mero placer de imaginar.*

JCC. No puedo contestar. Realmente no lo sé. Pero me sorprendería que escribiese escenas sabiendo que no se podían filmar.

[...]

Te puedo decir por ejemplo que durante el rodaje del guion de *Diario de una camarera* había una escena bastante aburrida pero necesaria de una comida en un comedor y no sabíamos qué hacer para darle animación. Y me dijo Buñuel:

Creo que el señor podría tomar un trozo de pan y hacer [onomatopeya de la llamada con los labios a un animal]. Y seguimos e imaginamos, que allí había un jabalí que se come el pan.

Yo creo que le dije:

No está mal.

Y me dijo:

Qué estúpido es usted, porque desde este momento todo el mundo se va a preguntar qué es lo que va a suceder con el jabalí. El jabalí se robó la escena.

Conocía perfectamente las técnicas de escritura y de filmación. Era un profesional. Cuando me acuerdo de él diciendo al *cameraman*:

Mira, aquí [hace gestos con las manos indicado cómo Buñuel señalaba las posiciones de cámara al operador].

¡Oh! Perdón, sí, sí.

AMH. *En su faceta de escritor ¿Cómo tomaban decisiones ustedes en relación con las ideas que debían aceptarse y las que no?*

JCC. Lo primero era actuar. Ver cómo funcionaban dos actores, una mujer joven... lo que pasa, si lo que sucede puede funcionar o no. Cuando puede funcionar escribir es fácil. Lo que es difícil es encontrar una buena idea.

AMH. ¿A Buñuel le preocupaban los personajes o las ideas?

JCC. Los personajes no le preocupaban. [Le importaban] las ideas, el cine, el movimiento... Los personajes no tenían ninguna coherencia.

Belle de jour, quizás sí. Se pueden analizar. Lacan¹¹ decía, cuando tenía sus seminarios:

Hoy vamos a hablar de masoquismo, de feminismo... Les voy a enseñar *Belle de jour* y yo me voy a casa. Con eso todo está dicho.

[...]

AMH. Cuando ve las imágenes ¿Recuerda haberlas escrito, recuerda el modo en el que las imaginó o trabajó en ellas?

JCC. Depende. Siempre hay una sorpresa. No me acuerdo como si las hubiera hecho ayer, pero cuando empieza una escena, yo sé, más o menos, qué es lo que va a seguir. Depende de la reacción y de los días. Por ejemplo, en la proyección de *Taking off*, de Milos Forman que era una película poco conocida que tiene lugar en Nueva York en los años *hippies*, es la única película donde hay *hippies*, la única, la única. Tuvo un éxito tremendo, increíble en este mes de mayo con adultos, con un público de hoy, después de haber pasado tantos años. Lástima que Milos no pudo verlo.

[Milos Forman] era para mí lo que se dice en África, «un más que hermano». Para mí es uno de los tres o cuatro mejores. No hizo una mala película, ninguna. Son muy diferentes. Pero tenía un control de la película extraordinario.

[...]

A Buñuel le gustaba mucho *Los amores de una rubia*. A mí una de las películas de Milos que me gusta muchísimo es la última que hizo en Checoslovaquia, *Les pompiers*, los bomberos.¹² Es extraordinaria. No hay una mala película de Milos, no la hay. Es como Kubrick, igual. Son experiencias cada una.

[...]

11 Jacques Lacan (1901-1981) psiquiatra y psicoanalista francés, fue conocido por sus aportaciones teóricas al psicoanálisis, partiendo de Sigmund Freud, al que combinó con elementos provenientes de la filosofía, el estructuralismo, la lingüística estructural y las matemáticas. Utilizó la obra de Luis Buñuel con frecuencia como referente y como ilustración didáctica de sus clases y conferencias, por ejemplo, además de *Belle de jour*, son conocidas sus numerosas referencias a *Él* (1953).

12 Forman, M. (Director). (1967). *¡Hoří, má panenka (Al fuego, bomberos!)*. [Película]. Italia y Checoslovaquia. Carlo Ponti Cinematografica, Filmové studio Barrandov.

Milos Forman...¹³ Todos los amigos se fueron. ¿Te puedo contar algo? Me encontré con Milos en un Festival en Italia en los años sesenta. Era muy difícil para él salir de Checoslovaquia. Un año después obtuvo la autorización para pasar por París para ver a un productor [¿Phil Leroy?] para trabajar con él. Bueno, en ese momento yo tenía dos películas en el mismo estudio: *Belle de jour* y *El ladrón*¹⁴ de Luis Malle. Y le dije a Milos:

Si quieres venir conmigo, vamos a visitar a los amigos.

Con Luis Malle todo fue bien. Y después fui al estudio donde estaba trabajando Luis y le dije...

Está Milos Forman aquí.

Me preguntó:

¿Quién? ¿Milos Forman? ¿El que hizo *Los amores de una rubia*?¹⁵

Conocía la película. Luis paró el rodaje durante una hora y fuimos a hablar a la cafetería con Milos [Forman]. Increíble. Esa película le gustaba mucho a Luis, creo que la vio dos veces.

[...]

AMH. *¿Usted participaba de alguna manera en el montaje de las películas?*

JCC. No. Y tampoco Luis. Filmaba, montando. El montaje de las imágenes para Luis duraba dos o tres días. Todo estaba previsto. En el sonido hay de vez en cuando efectos de sonido de Luis Buñuel. De su mano.¹⁶

[...]

AMH. *¿Sabe cómo trabajaba con otros guionistas? Por ejemplo, Alcoriza.*

JCC. Lo conocí bien, pero no sé cómo trabajaba con Alcoriza.¹⁷

13 Para Milos Forman, Jean-Claude Carrière escribió los guiones de *Taking off* (1971), *Valmont* (1989), *Les fantômes de Goya* (2006). Juntos dieron forma escrita a *Les fantômes de Goya* en francés para la Editorial Pocket (2007).

14 Se refiere a Malle, L. (Director). (1967). *El ladrón de París (Le Voleur)*. [Película]. Coproducción Francia-Italia. Compañía Cinematográfica Champion, Les Productions Artistes Associées, Nouvelles Éditions de Films.

15 Forman, M. (Director). (1965). *Lásky jedné plavovlásky (Los amores de una rubia)*. [Película]. Checoslovaquia. Filmové Studio Barrandov.

16 Conviene señalar que Luis Buñuel siempre que pudo intervino en el proceso de montaje de sus películas, de ello ha dejado testimonio Pedro del Rey, montador junto a Luis Buñuel de *Viridiana*. Véase al respecto MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, PUZ, 2013, pp. 509-526.

17 Luis Alcoriza (1918-1992), actor, guionista y director de cine, fue uno de los guionistas habituales de Luis Buñuel y también uno de sus amigos más estrechos en México. Escribieron juntos diez guiones: *El gran*

AMH. *¿Y en el caso de Julio Alejandro?*¹⁸

JCC. Tampoco.

[...]

Hicimos tres adaptaciones y tres originales. *La Vía Láctea*, *El discreto encanto de la burguesía* y *El fantasma de la libertad* son guiones originales. Siempre me preguntan cuál es la diferencia. Pero sean adaptaciones o guiones originales al final el problema es el mismo, hacer la película. Por ejemplo, no pudo con *Là-bas*. *El monje* no lo hizo por problemas de producción. Y en *Là-bas* no lo hizo porque no quería. Se sintió mal, fue al hospital... y dijo no.

[...]

AMH. *¿Recuerda en qué guion el trabajo fue más fluido entre ustedes? Uno en el que usted disfrutase especialmente trabajando con Buñuel.*

JCC. Todo ha sido difícil con Buñuel. Antes de llegar a un acuerdo total... Era difícil encontrar una idea que nos gustase a los dos... Fue difícil.

Al final de *El discreto encanto*, estábamos en Toledo, en el Parador de Toledo en noviembre, solos los dos. Estábamos trabajando en la quinta versión del guion y no sabíamos qué añadir, qué cortar... En el bar me dijo:

Jean-Claude, creo que tenemos el guion. Mañana encontraremos el título.

Eso quiere decir que no teníamos el título. El título entonces era *Los invitados*, un título de trabajo. Eso quiere decir que durante un día no nos vimos de ninguna manera y al final del día en el bar empezamos a intercambiar nuestros títulos. Yo dije dos o tres títulos, él dijo «no», porque teníamos derecho de veto. Para él su primer título era una frase de una canción revolucionaria francesa: «Le Christ à la voirie / La Vierge à l'écurie».¹⁹ Yo dije «no». Él dijo otro título. Teníamos cinco cada uno. Dije no también. El tercero era *El encanto de la burguesía*. Le dije:

calavera (1949), *Los olvidados* (1950), *Si usted no puede yo sí* (1951), *La hija del engaño* (1951), *El bruto* (1952), *Él* (1953), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *El río y la muerte* (1955), *Los ambiciosos* (1959) y *El ángel exterminador* (1962).

18 Julio Alejandro de Castro Cardús (1906-1995) fue escritor, guionista, poeta y marino español. Se convirtió en otro de los colaboradores habituales en las producciones mexicanas y españolas de Luis Buñuel. Comenzaron a trabajar juntos en 1954 en *Abismos de pasión* y a partir de entonces escribieron en colaboración otros cuatro guiones: *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961), *Simón del desierto* (1965) y *Tristana* (1970).

19 Se trata de *La carmagnole*, una canción y danza de la revolución francesa de la que hay numerosas versiones. La estrofa a la que se refiere Jean-Claude Carrière dice: «Que désire un républicain (bis)/ Vivre et mourir sans calotin (bis)/Le Christ à la voirie /La Vierge à l'écurie» (El que desea ser republicano vive y muere sin gorra. Cristo al camino y la Virgen al establo).

Luis, paramos un momento. Aquí hay una imagen de la que jamás hemos hablado durante el trabajo, de la burguesía, del encanto... jamás. Pero le falta algo al encanto.

Y me dijo:

Sí, quizás, pero ¿qué? Tac, tac, tac, tac, discreto... [marcando el ritmo que tenía que producir el sonido del título]. *El discreto encanto de la burguesía*.

No me leyó sus otros dos o tres títulos. Fuimos a comer los dos en el gran comedor del Parador, los dos casi solos, como siempre, con frío. Se acercó el mayordomo y dice:

De Gaulle ha muerto.

Exclamé:

¿Qué?

Acaban de decir que De Gaulle ha muerto.

Esto es en 1970. El hombre se fue y Buñuel me dice:

Quizás no es un mal título *De Gaulle ha muerto*.

[..]

AMH. *¿Usted conoció a Oscar Dancigers,²⁰ trabajó con él?*

JCC. Lo conocí muy bien. Se fue de Francia durante la guerra. Y después fue el productor delegado de *¡Viva María!*²¹ que hemos filmado en México con Luis Malle. Lo he conocido muy bien. Tenía un hermano más importante que él, Georges Dancigers,²² que se quedó en Francia. Oscar Dancigers tenía un billete gratuito para ir a Las Vegas cuando quisiera, eso quiere decir que probablemente perdió mucho dinero en Las Vegas. Era un jugador. Era alguien lleno de encanto, un seductor, un hombre que hablaba bien, de una manera muy calmada. Eso le gustaba mucho a

20 Oscar Dancigers (1902-1976) fue productor de cine de origen letón. Vinculado al Partido Comunista, trabajó primero en Francia y después de la Segunda Guerra Mundial produjo fundamentalmente en México. También participó en coproducciones con los EEUU. Fue quien ofreció trabajo a Buñuel en México en 1946 y con él produjo en este país diez títulos: *Gran Casino* (1947), *El gran calavera* (1949), *Los olvidados* (1950), *La hija del engaño* (1951), *Robinson Crusoe* (1952), *El bruto* (1953), *El* (1953), *Abismos de pasión* (1954), *La muerte en este jardín* (1956), *Los ambiciosos* (1959).

21 Malle, L. (Director). (1965). *Viva María!*. [Película]. Coproducción Francia, Italia y EEUU. Nouvelles Éditions de Films, Les Productions Artistes Associes, Vides Cinematografica. El guion de esta película lo escribió Jean-Claude Carrière, junto a Louis Malle. El director de producción fue Oscar Dancigers.

22 Georges Dancigers, productor de origen letón como su hermano Oscar, desarrolló buena parte de su actividad en Francia, llegando a obtener el Oscar a la mejor película extranjera con la comedia romántica *Prepare vous mouchoirs* (*¿Quieres ser el amante de mi mujer?*, 1978, Bertrand Blier).

Buñuel. Pero no era un gran productor. Su hermano Georges Dancigers sí. Oscar era famoso porque había sido el amante de una actriz, Edwige Feuillère.²³

[...]

AMH. *¿Creo que Buñuel se planteó adaptar El Quijote?*

JCC. No le gustaba *El Quijote*. Decía que... no sé cómo decirlo. En francés decía:

Je na marre de Don Quixote. Cada vez que se habla de España se habla de Don Quijote. Hay más cosas en España que Don Quijote.

[...]

AMH. *¿Y qué puede contarme de El húsar en el tejado?*²⁴

JCC. Quiso hacer esta adaptación con Gerard Philip.²⁵ [a Gerard Philip] No le gustó e hicieron *La fièvre monte à El Pao*. Mucho tiempo después yo hice la adaptación de esta novela con [Jean-Paul] Rappeneau,²⁶ es una película bastante buena, sobre la peste, sobre la inocencia a través del desastre, del mal...

[...]

En otra ocasión, para la adaptación de *Là-bas* de Huysmans,²⁷ Buñuel renunció a hacer la película al final de la primera versión del guion. Se sintió mal. Tenía dolor de estómago y fue al hospital a ver al famoso doctor Barros,²⁸ en España —estábamos en el Paular, el famoso Paular— y tomó la decisión de no hacer la película. Creo que una de las razones era que se encontraba mal físicamente. Pero también la otra era que Huysmans era una de sus lecturas favoritas de la época de su juventud. Algunos autores de finales del siglo XIX, como Pierre Lewis, Octave Mirbeau, Huysmans, estaban prohibidos en España, no se les podía leer. Él era fiel a sus amores de

23 Edwige Feuillère dejó testimonio de muchos de estos hechos en sus memorias: FEUILLÈRE, E., *Les feux de la mémoire*, París, Éditions Albin Michel, 1977.

24 A comienzos de los años sesenta Buñuel barajó la posibilidad de adaptar al cine la novela de Jean Giono *El húsar en el tejado* (*Le Hussard sur le toit*, 1951).

25 Gérard Philippe (1922-1959), fue un famoso actor de teatro y cine francés, vinculado al Partido Socialista. Trabajó con Buñuel en *Los ambiciosos* (*La fièvre monte à El Pao*, 1959), falleciendo de cáncer de hígado muy poco después de la filmación.

26 Rappeneau, J-P. (Director). (1995). *Le Hussard sur le toit* (*El húsar en el tejado*). [Película]. Francia Hachette Première et Cie, France 2 Cinema, Canal+, Rhone-Alpes Cinema, Compagnie Européenne Cinématographique. Los guionistas de esta versión fueron, además de Jean-Claude Carrière, Jean-Paul Rappeneau y Nina Companeez.

27 Joris-Karl Huysmans publicó *Là-bas*, una novela que aborda, entre otras cuestiones, el satanismo en Francia, en la Editorial Tresse & Stock, en el año 1891.

28 José Luis Barros Malvar (1923-2001) fue amigo de Luis Buñuel, su médico y actor ocasional en algunas de las películas de la última etapa del cineasta, como *El fantasma de la libertad*.

juventud. Pero el guion basado en el libro tenía escenas yo diría un poco demasiado buñuelianas. Demasiado elaboradas. Eso él jamás me lo dijo, pero estoy casi seguro de que fue una de las razones de la renuncia. Hubo también razones de salud, aunque no llegaron a operarle. Pienso que la auténtica razón era que le resultaba demasiado buñueliano y eso no le gustó. Y creo que acertó no haciéndolo. Hay un director de Bruselas que ahora quería llevarla al cine.

[...]

La adaptación de Buñuel estaba bastante cerca de la novela. Teníamos a Delphine Seyrig²⁹ como actriz principal que le gustaba mucho. Yo tenía en el 68 una obra de teatro con Delphine Seyrig. Él no la conocía antes del rodaje de *La Vía Láctea*. Y yo le dije un día:

Delphine es una actriz muy interesante que podría trabajar muy bien con usted Y fuimos a verla al teatro. Y como era sordo lo pusieron en la primera fila. Y al día siguiente le pregunté:

¿Cómo ha ido? ¿Cómo la encontró?

Y me dijo:

No lo puedo decir, he visto únicamente su nariz.

Pero fue actriz después en *El discreto encanto*. Era una apropiada actriz para él. Con una cierta distancia.

JCC. El mejor guion que hemos escrito [juntos] es *El monje*. *El monje*³⁰ lo trabajó hasta el final. Conocíamos los diálogos de memoria³¹ y de vez en cuando en un bar hacíamos los personajes de *El monje*, que eran maravillosos. Lo que pasó fue que Jean Moureau, que tenía el papel principal...

Yo era presidente de un festival en Francia, en una ciudad de provincias y un día, hace como ocho años, diez años, me llamó [Jean] y me dijo:

¿Tú tienes todavía el guion de *El monje*?

Sí, creo que sí.

29 Delphine Seyrig (1932-1990), actriz de cine y teatro, fue creadora audiovisual y militante activa por los derechos de la mujer. En cine trabajó con algunos de los directores más prestigiosos de finales del siglo XX: François Truffaut, Joseph Losey, Alain Resnais, Jacques Demy, Chantal Akerman. En 1982, fundó junto a Carole Roussopoulos y Ioana Wieder el Centro audiovisual Simone de Beauvoir. Trabajó con Buñuel únicamente en *El discreto encanto de la burguesía*, en 1972.

30 Matthew Gregory Lewis escribió *The Monk* con apenas veinte años en unas pocas semanas. Esta novela gótica ambientada en Madrid que presenta como villano a un sacerdote, fue publicada en Gran Bretaña por el editor J. Saunders en 1796.

31 En realidad, dice «de corazón» como traducción de la expresión inglesa *By-Heart*.

Me dijo:

Me gustaría leerlo al completo en público.

Y lo hizo con todos los papeles, con las indicaciones... Yo estaba llorando. Extraordinario. Se emitió por la radio. Es una maravilla. Lo hizo de una manera... con toda la nostalgia de una actriz de setenta años que ya no podría hacer el papel... muy, muy emocionante.³²

[...]

AMH. *¿De dónde viene el título de Una ceremonia suntuosa en Fa mayor?*

JCC. *Là-bas* fue uno de los últimos [guiones]. *Agón*, era únicamente una primera versión. No era un guion. [El título de *Una ceremonia suntuosa en Fa mayor* se explica] Porque en una revista surrealista, hicieron un día una pregunta a todos, acerca de qué definición se podía dar del amor. Y uno de ellos, no sé quién, contestó:

Une cérémonie sompueuse dans un souterrain.

[...]

AMH. *Usted también conoció a Alatríste*³³

JCC. Alatríste era un personaje. Tenía una relación extraña con Buñuel. A Buñuel le gustaba bastante Alatríste. Decía:

Es un hombre extraordinario porque un día en Madrid me preguntó, «Dime la verdad Luis, dime la verdad ¿los aristócratas en Europa tienen realmente la sangre azul?»

Y Buñuel contestó:

No, no...
¿Seguro?
Te lo juro.

Este es el tipo de diálogos que tenían. A Gustavo lo he conocido muy poco porque jamás trabajamos juntos. Pero era un hombre aparentemente... ¿Está vivo? ¿Murió?

32 Jeanne Moreau leyó el guion escrito por Jean-Claude Carrière y Luis Buñuel en 2009, en el Festival Premiers Plans d'Angers. La grabación de esta lectura que se emitió por radio puede escucharse en la web *France Culture: Le Moine* de Luis Buñuel et Jean-Claude Carrière (franceculture.fr).

33 Gustavo Alatríste (1922-2006) fue actor, productor y director de cine mexicano. En 1961, cuando se había casado en segundas nupcias con Silvia Pinal, produjo la primera película de Luis Buñuel, *Viridiana*, que fue seguida de otras dos más: *El ángel exterminador* (1962) y *Simón del desierto* (1965). Durante el rodaje de esta última película Alatríste se quedó sin dinero y la obra no pudo concluirse, pese a lo cual obtuvo numerosos premios y galardones cinematográficos, entre ellos el Premio especial del jurado del Festival de Venecia. Mantuvo su amistad con Luis Buñuel hasta la muerte del cineasta.

AMH. *Murió, pero llego a dirigir una versión de La casa de Bernarda Alba.*³⁴

JCC. Buñuel decía que tenía cierto talento como director. Pero no lo puedo afirmar. No he visto la película.

AMH. *Tengo la impresión de que quería mucho a Buñuel.*

JCC. Buñuel era... no sé cómo decirlo... era su sol.

AMH. *¿Qué opinión tiene de los problemas que se produjeron durante la producción de Simón del desierto?*

JCC. Yo no estaba implicado en ese proyecto. Era un guion que Buñuel quería hacer desde hace mucho tiempo. No sé lo que pasó exactamente, pero se cortó el dinero. Aunque la película es muy interesante. Muy, muy interesante. Claudio Brook³⁵ está muy bien. Es una película que realmente no se parece a ninguna otra película. Es una historia auténtica, verdadera. Los concursos de estilitas.

AMH. *Y no pudo rodar el final que había previsto.*

JCC. Sí, pero no pudo porque toda la escena en la *boite de nuit*, en el cabaret, no estaba prevista:

Pongo cualquier cosa —me dijo Buñuel—.

Porque no sabía qué filmar. Me dijo:

Filmé parejas bailando.

Pero sin interés.³⁶

[...]

AMH. *En relación con la parte de documentación e investigación antes de escribir las películas ¿se repartían de alguna manera el trabajo?*

34 En 1982 Gustavo Alatriste escribió el guion, produjo y dirigió una versión cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba*, filmada en México y protagonizada por Amparo Rivelles.

35 Claudio Brook (1927-1995), fue un actor mexicano de cine, teatro y televisión con una prolífica carrera que incluye cuatro títulos de Luis Buñuel durante la década de los sesenta: *La Joven* (1960), *El ángel exterminador* (1962), *Simón del desierto* (1965) y *La Vía Láctea* (1969).

36 La secuencia de *boite de nuit* o cabaret estaba cuidadosamente escrita y planificada en el guion de *Simón del desierto* que Buñuel escribió junto a Julio Alejandro. Buñuel una vez más fantasea y especula con el prestigio de la improvisación, cuando en realidad lo tenía todo cuidadosamente previsto. Véase al respecto Buñuel, L. y Alejandro J., *Guion técnico de Simón del desierto*, 1965, p. 76 y siguientes. Filmoteca Española/Archivo Buñuel 549.

JCC. Ese fue mi trabajo en *La Vía Láctea*. Para el trabajo sobre *La Vía Láctea* estuve más de un año leyendo todo sobre las herejías. Incluso ahora soy un especialista. He hablado en seminarios, algunos de mis textos sobre el origen de las herejías han sido publicados en revistas católicas. Soy un experto.

AMH. *¿Usted interviene en alguna medida en la escritura de Simón del desierto?*

JCC. No, no, no. Antes de *La Vía Láctea*, hubo un libro de Menéndez Pelayo, *Los heterodoxos españoles*,³⁷ que conocía Luis. Me había hablado de este libro. Yo no podía leerlo, no lo teníamos. En Francia tenemos una enorme documentación sobre las herejías, un diccionario de herejías del siglo XIX.

Yo tenía un montón de notas.

[...]

En *La Vía Láctea*, tengo el papel de Prisciliano. Hace tres o cuatro años recibí una carta oficial de España, de Los Amigos de Prisciliano, de cerca de Santiago de Compostela, pidiéndome que fuese el presidente de esa asociación. Soy el presidente de Los Amigos de Prisciliano. Está usted hablando al presidente de la Asociación de Los amigos de Prisciliano. Es extraordinario. Es totalmente buñuelesco. Esta agrupación está en Galicia.

[...]

AMH. *En relación con El fantasma de la libertad, me gustaría preguntarle por las relaciones entre Buñuel y Goya. Porque, junto a Max Aub, usted es la persona que mejor ha establecido la relación entre ambos.*

JCC. Buñuel odiaba a Max Aub, sí, sí. Al menos es lo que decía. Decía siempre que Max Aub tenía mala leche. [Se ríe]

Antes de conocer a Luis, alguien me contó que un día en Zaragoza o en Calanda, no recuerdo, le dijo a una mujer alemana, americana quizás:

Hay tres sordos famosos en Aragón, Goya, Beethoven y yo.

Y la dama dijo

Mais, Beeethoven n'est pas espagnol. Beethoven no es español.

Era una broma típicamente de Buñuel. ¿Es usted aragonés? Sí. ¿Sordo? Sí. Somo tres sordos...

37 Jean-Claude Carrière se refiere a MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de los heterodoxos españoles*, publicada entre 1880 y 1882.

[En cuanto al guion *Goya*]

Es una imbecilidad.

A Buñuel no le gustaban de ninguna manera las discusiones estéticas. Claro que le gustaba Goya, pero hablaba muy poco de Goya. Yo sé perfectamente que tenía una proximidad y una familiaridad con la obra de Goya, era obvio. Era sordo como él. Menos que Goya. Había escrito un guion en su juventud sobre Goya. Pero también, cuando hay dos personas así, del mismo país, del mismo carácter, de la misma cultura... y tratando de explorar algunas zonas usualmente prohibidas de la conciencia humana. Creo que no tienen que hablar del otro. También le gustaba mucho Velázquez, mucho, mucho...

Era un hombre del grupo surrealista, era amigo de Dalí, le gustaba mucho Max Ernst, también las obras de su tiempo. Y en el caso de Goya, Goya es un caso aislado en la historia de la pintura. Desde el inicio del siglo XVII con Velázquez, hasta Picasso, solo está Goya únicamente. Es un caso realmente extraordinario. No sé, es difícil de decir... Para mí es difícil de decir porque no hablábamos de Goya.

AMH. *¿Por qué eligieron los fusilamientos del tres de mayo como comienzo de El fantasma de la libertad?*

JCC. Porque *El 3 de mayo*, es una escena de represión feroz contra los españoles. Realmente es un crimen de Napoleón, no cabe duda. En la película no se trata de hablar de Napoleón, ni de los franceses, se trata de la violencia y después se habla de la pornografía con las tarjetas postales... *El fantasma de la libertad* creo que era la película que más le gustaba.

[...]

AMH. *Es especialmente interesante la preocupación que hay en títulos como Agón por temas como el del terrorismo.*

JCC. En sus tres últimas películas hay terrorismo, era una de sus obsesiones. Decía que el terrorismo era un nuevo lenguaje, que era una manera de hablar con su madre, con su familia, con sus primos... mandar una bomba era decir algo.

[...]

Había un psicoanalista que se llamaba... digamos Rodríguez, no sé, no me acuerdo. Había escrito un libro que se llama *El ojo de Buñuel*. *El ojo de Buñuel* analizaba la obra de Buñuel desde un punto de vista psicoanalítico. Buñuel me había hablado un poco de este libro en México. Un día me encontré aquí en París, en el Círculo Cultural Mexicano, enfrente de este psicoanalista. Buñuel no estaba.

Había centenares de personas. Y claro, me preguntó qué opinaba Buñuel de su libro. Yo no sabía qué decirle. Finalmente le dije la verdad, que Buñuel había leído el libro y me había dicho que Mr. Rodríguez había hecho un libro muy, muy interesante. Pero había olvidado una cosa y es que en español el ojo quiere decir también el ojo del culo. Es decir que el Sr. Rodríguez había escrito un libro sobre el ojo del culo de Buñuel y que le daba las gracias. Todo el mundo se puso a reír, también el autor.

[...]

AMH. *Precisamente por las mismas fechas en que se conocen usted y Buñuel, él estaba especialmente preocupado por el tema de la inocencia. En La joven, en Viridiana...*

JCC. Buñuel jamás decía que trataba de un tema. [Su cine] es lo contrario de una teoría. De vez en cuando había una historia que le interesaba, una escena... Pero jamás hizo ningún comentario sobre la significación, el sentido, jamás... No. No se trataba de edificar una obra, de ninguna manera. Hacía películas, cuando era posible. En México era bastante difícil, había poco dinero, muy pocos días de rodaje...

[...]

AMH. *¿Le interesaban otras religiones aparte de la católica?*

JCC. Religión no es la palabra, pero cultura sí.

Era muy español, muy español. Pero que requetespañol. Igual que Michelangelo [Antonioni]. Le gustaban mucho los cineastas italianos. De vez en cuando los dos, Luis y yo, solíamos a ir al cine a ver una película en París. Podía ver únicamente películas con subtítulos, extranjeras. Fuimos a ver algunas de Bergman, que le gustaba mucho, y también Fellini y *Roma*. Le escribió una carta a Fellini. Federico le contestó: «*Carissimo Luigi, Io siete tanti contento...*». Fellini le gustaba mucho, mucho, mucho.

Le gustaba Tarkovsky. Creo que pudo ver únicamente dos películas de Tarkovsky, *Andrei Rubliev*, que le gustó mucho, y otra, no sé cuál. Tarkovsky es un genio, evidentemente.

Persona de Bergman, era para él una obra maestra. Era un hombre de otra generación. Nació en 1900. Cuando los periodistas le preguntaban cuáles eran sus cineastas favoritos, contestaba:

Los alemanes.

Fritz Lang, Murnau y Pabst. Los tres de su juventud. Nos encontramos a Fritz Lang un día en *Venise*, cuando hicimos *Belle de jour*. No podía oír, no podía hablar... era bastante difícil para él. Era una manera de protegerse y a la vez una limitación.

AMH. *¿Qué quiere decir con que Buñuel era muy español?*

JCC. [Largo silencio] ¿Qué quiere decir ser muy francés? Era muy español porque le gustaba mucho la cocina española, la cultura española. Le gustaba mucho vivir en España, el aire... En México no se sentía como en España. Cada vez que podía se escapaba a España a encontrarse con sus hermanas. Lo hacía, lo hacía... No sé. Tenía una relación particular con la Guerra Civil, con la muerte de Lorca, con cosas muy fuertes en su memoria... Un día me acuerdo de que estábamos los dos en la Torre de Madrid trabajando, se abrió la puerta y entraron dos policías. Buñuel me dijo [hace un gesto imitando a Buñuel diciéndole que se quede quieto] que no nos moviéramos. Estábamos allí los dos. Vinieron, miraron *pour tout*, incluidos nosotros. No dijimos nada, no hicimos nada y se fueron. Vinieron para controlar y para advertirnos que sabían que estábamos allí. [Todo esto me lo cuenta en tono de confidencia, triste]

[...]

Buñuel jamás conoció la India. De vez en cuando yo le decía:

Deberías ir a la India.

Le invitaban a los festivales de cine. Yo he sido jurado con Kiarostami, que era muy amigo mío. Y lo que me contestaba Buñuel era siempre muy divertido.

Pero ¿qué hago en New Deli a las tres de la tarde?

Porque era un hombre de horarios muy fijos, muy estrictos, siempre. Incluido en los rodajes. Un hombre muy puntual, muy organizado, muy bien organizado...

Un día me dijo —pero no era sincero—:

Lo más lejos que fui al *est* es París.

Pero no era verdad porque había ido a Praga.

AMH. *¿Usted cree que le hubiera gustado todo lo que ha ido trabajando con Brook?*

JCC. Es difícil de decir porque eso del Mahábhārata empezamos a trabajarlo en 1985 y no pudo verlo. Aunque hablamos de este tema. Es una obra extraordinaria.

[...]

AMH. *Hábleme sobre la obsesión que Buñuel tenía con la idea de que cada uno de sus títulos iba a ser su última película.*

JCC. Siempre lo decía, pero lo decía incluso antes de que nos conociéramos. Y no sé por qué, era una manera de ahuyentar la mala suerte. Cuando empezó su última película no lo dijo. [El gesto de Carrière ahora es de complicidad]. Pero creo que le ayudé bastante a lo largo de veinte años a seguir haciendo películas. Y Silberman, el productor, también. Fue muy importante, el papel de pagar...

AMH. *¿Cómo consiguieron provocarle para que continuara?*

JCC. No sé. Buñuel no tenía nada que hacer cuando volvía a México. No sabía qué hacer. Era muy difícil para él escuchar la radio. Podía leer un poco, pero al final de su vida tenía también problemas con los ojos. Y, bueno, la única cosa que podía hacer eran películas. Por ejemplo, para escribir *Mi último suspiro*³⁸ yo, a lo largo de veinte años, había escrito muchas notas, notitas, sobre su vida. Tenía un enorme volumen de papeles... Y un día cuando me dijo:

No puedo, no puedo más —ya tenía ochenta años—.

Yo tuve un pretexto para ir a México y le dije:

Bueno, podíamos escribir un libro sobre su vida. Tengo muchas notas...

Me contestó:

No, cualquier director³⁹ escribe sus memorias.

No será un libro de memorias —le dije— si no un libro retrato a través de mis notas.

Y para convencerlo escribí por mi cuenta como *Je Buñuel*, yo Buñuel, el capítulo sobre el vino. Se lo enseñé. Yo me alojaba en el Hotel Diplomático en México. Al día siguiente fui a verlo, le di el capítulo a leer y me dijo:

Pero, parece que lo he escrito yo.

Sí, porque estaba utilizando el francés de cierta forma, palabras particulares como «ingenioso», por ejemplo, que se dice en francés *ingéneux*, que en español no tiene nada que ver. Don Quijote de la Mancha no quiere decir la misma cosa... Y desde este día empezamos a trabajar los dos. Por la mañana preguntas, respuestas... Y por

38 La primera edición fue publicada en francés: BUÑUEL, L., *Mon dernier soupir*, París, Robert Laffont, 1982.

39 La expresión originalmente utilizada por Carrière es «camerista».

la tarde yo en el Hotel escribiendo. Así a lo largo de tres semanas. Yo tenía todos los documentos, todas las referencias ya tomadas... menos una cosa de la cual me había hablado muy poco: la Guerra Civil. Yo tenía que escribir un capítulo sobre la Guerra Civil. No le gustaba mucho hablar de la Guerra Civil y de lo que había hecho, pero bueno...

[...]

AMH. *Dice que el trabajo con Buñuel era difícil. Imagino que usted estaría agitado, inquieto, mientras escribían.*

JCC. Había momentos de silencio, de nada, de *rêverie*, de ensueños... y momentos de agitación, como siempre. Pero sin violencia.⁴⁰ Esa pregunta es imposible de contestar. Cómo trabajábamos, es imposible de explicar.

40 La expresión original que utiliza en la entrevista Jean-Claude Carrière es «sin golpes».