

ENTREVISTA / INTERVIEW

EL CINE QUE NOS LLEVA

Entrevista con José Luis Sampedro

Hugo de Armas Estévez
Universidad de La Laguna

RESUMEN

José Luis Sampedro fue uno de los grandes humanistas españoles de finales del siglo xx y principios del nuevo milenio. Economista, pero también novelista, poeta, autor teatral y ensayista, Sampedro fue, sobre todo, un intelectual comprometido con su tiempo. Dos de sus novelas fueron adaptadas a las pantallas cinematográficas: *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989) y *The Etruscan Smile* (*La sonrisa etrusca*, Oded Binnun y Mihal Brezis, 2018). En esta entrevista se indaga acerca de sus relaciones con el cine, sus mitos y sus preferencias. El escritor manifiesta, con la libertad que le caracterizaba, sus opiniones acerca de distintas películas que le habían dejado alguna huella a lo largo de su vida, del futuro del cine y del trabajo de algunos de los cineastas que más le interesaron. Se trata, en fin, de una conversación en profundidad sobre la innegable influencia que esta moderna manifestación artística ha ejercido sobre la sociedad y la cultura contemporánea.

PALABRAS CLAVE: José Luis Sampedro, Hollywood, literatura, adaptación, cine clásico.

THE CINEMA THAT TAKES US: AN INTERVIEW WITH JOSÉ LUIS SAMPEDRO

ABSTRACT

José Luis Sampedro was one of the great Spanish humanists of the late twentieth century and the beginning of the new millennium. An economist, but also a novelist, poet, playwright and essayist, Sampedro was, above all, an intellectual committed to his time. Two of his novels were adapted for the cinema: *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1989) and *The Etruscan Smile* (*La sonrisa etrusca*, Oded Binnun and Mihal Brezis, 2018). This interview explores his relationship with cinema, his myths and his preferences. The writer expresses, with his characteristic freedom, his opinions about different films that had left an impression on him throughout his life, about the future of cinema and about the work of some of the filmmakers who most interested him. In short, it is an in-depth conversation on the undeniable influence that this modern artistic manifestation has had on contemporary society and culture.

KEYWORDS: José Luis Sampedro, Hollywood, literature adaptation, classic cinema.



La siguiente entrevista fue realizada en Madrid, en el ya lejano verano de 1995. Entonces el Aula de Cine de la Universidad de La Laguna vivía una de sus etapas más brillantes. Fruto de ella había sido el nacimiento en 1992 de una publicación que salió a la calle con el mitómano título de *Rosebud* y permitió dar cauce, por escrito, a la insaciable cinefilia de aquel grupo de profesores y estudiantes reunidos por su amor al Séptimo Arte. Se llegaron a editar cinco números que hoy son objeto de coleccionistas. Para el número seis se había planeado abrir una sección donde artistas de diferentes disciplinas hablaran acerca de su vinculación con el cine a lo largo de su vida. Aprovechando que José Saramago se había instalado en Lanzarote, se pensó comenzar con él esta serie, pero no resultó. Fue entonces cuando Hugo de Armas Estévez, uno de los compañeros más activos de aquella Aula de Cine, se ofreció a entrevistar al escritor José Luis Sampedro, novelista al que le unían lazos familiares y que, en aquellos años, se encontraba en un momento dulce de su carrera. Su popularidad había llamado la atención de la industria cinematográfica y algunos de sus relatos se habían llevado, con desigual fortuna, a la pantalla. Aquel diálogo, por desgracia, quedó inédito por la desaparición de la revista *Rosebud*. Aunque a lo largo de estos últimos años se ha intentado recuperar la entrevista para poder publicarla en *Latente*, parecía que los astros se habían confabulado para que no viera nunca la luz. Hoy ya no tenemos con nosotros ni al admirado escritor ni tampoco a nuestro entrañable compañero y amigo. Valga la recuperación de este testimonio como un homenaje a ambos.

HUGO DE ARMAS: ¿Cuáles son sus primeros recuerdos del cine como espectador?

JOSÉ LUIS SAMPEDRO: Mis primeros recuerdos del cine son muy remotos. Por ejemplo, me acuerdo de una película de Douglas Fairbanks que era *El pirata negro* (*The Black Pirate*, Albert Parker, 1926), en la cual se le veía nadando por debajo del agua. También recuerdo aquello que se llamaban cosas de episodios que se proyectaban solo dos partes de un largo, lo que hoy llamaríamos un serial, y se iban viendo una detrás de otra, eran dos partes, dos rollos, y eso complementaba las sesiones. Y solía ser una cosa que, claro, al final de cada dos partes de esas, el o la protagonista acababa en unas circunstancias terribles, amarrado por ejemplo en una viga que iba a ser aserrada..., en fin, todas esas cosas y en el siguiente rollo se resolvía esa situación.

También tengo un recuerdo muy remoto, ya para decirlo todo, del primer cuerpo femenino que me llamó muchísimo la atención en el cine, que fue una película –esta debió ser anterior al año 30 porque esto lo recuerdo de Tánger– que la protagonista era Laura La Plante, que yo no sé si ahora os acordáis, supongo que no, y esta mujer representaba a una actriz de teatro en la que hacía de esclava de un potentado oriental o no sé qué, y no tenía más que una cosa alrededor de las caderas y otra en los pechos, muy sucinto verdad, dentro de lo que permitía la época y estaba tirada en el suelo, entonces desde un palco un personaje con unos gemelos –eso se veía en la pantalla recortado en un doble círculo, como los dos tubos de los gemelos– recorría lentamente el cuerpo de la actriz desde los pies, poco a poco... Claro, el espectador candoroso que era yo que tenía por entonces 10 u 11 años o



algo así, pues claro ibas recorriendo poco apoco aquella maravilla, esos son de mis primeros recuerdos.

HA: En caso de haber sido un espectador asiduo, ¿cuál es su posición con respecto al cine que se hace ahora?

JLS: Bueno, yo, hay que descontar eso de que a los «viejos» nos parece que toda otra época anterior fue mejor, ¿verdad?, pero lo que yo sí encuentro es una cantidad tremenda de técnicas, de efectos especiales y de ingeniería tremenda, pero en cambio bastante escasez de ingenio; por ejemplo, un género que ha desaparecido completamente es la alta comedia, del tipo de las comedias americanas de los años veinte-treinta, *La fiera de mi niña* (*Bringing Up Baby*, Howard Hawks, 1938) sería una muestra muy buena de este género, es una película que a mí me parece excelente, y de esa época son otras cuantas que se harían a base de..., por ejemplo, Herbert Marshall intervenía mucho en esas comedias, también Miriam Hopkins, gente así en los primeros papeles y casi siempre de mayordomo o de algo parecido Edward Everett Horton. Y esto tenía su contrapartida en Europa, porque en los años veinte hubo una excelente comedia alemana, muy tomadas de las operetas, de los argumentos de operetas austriacas, vienasas de Franz Lehar y cosas de este tipo, pues había unas comedias excelentes dentro de ese género, por ejemplo recuerdo una película basada en una opereta de Leopold Jacobson y Felix Dörmann que se llamaba *El teniente seductor* (*The Smiling Lieutenant*, Ernst Lubitsch, 1931), que era con Maurice Chevalier, Claudette Colbert y Miriam Hopkins. Y ese género para mí ha desaparecido, hay alguna comedia de ahora que me gusta, pero en general se basan mucho más, por ejemplo, en peripecias violentas, de acrobacias, persecuciones, de cosas de este tipo frente a aquello que era esencialmente ingenio. Yo lo encuentro mucho menos ingenioso...

HA: ¿En ese sentido el cine de Woody Allen podría parecerse?

JLS: El cine de Woody Allen a mí me parece excelente, yo soy un forofo de Allen, me parece lleno de inteligencia, hay que ver las cosas que ese hombre ha hecho con pocos elementos, y en cambio para ponerte un ejemplo de una película que fue muy famosa y a mí me no me impresiono nada, *Apocalipsis Now* (*Apocalypse Now*, 1979), la de Francis Coppola, con Marlon Brando, primero sí creo que es muy espectacular con aquellas escenas de helicópteros volando y haciendo una especie de ballet en el aire, pero bueno, todo eso no estaba al servicio de una historia, y luego cuando al final Marlon Brando se ponía filósofo en aquella caverna sombría y llegaba el otro nadando por el agua y Brando empezaba a hablar y a decir su filosofía barata, aquello era un *tostonazo* increíble, a mí me parecía una película muy mala de ritmo.

HA: ¿Se considera un mitómano?

JLS: Por supuesto que sí. Todos somos mucho más mitómanos de lo que nos creemos. Si estamos hablando de cine, para mí el cine es mítico, pero sobre todo el cine de mi tiempo. No es que ahora no haya buenas películas, las hay



excelentes, pero es una cuestión de relación entre el sujeto y el cine de verdad. Ten en cuenta que ahora hay televisión, hay otras cosas. En mi época, la gran fantasía realizada ante nuestros ojos era el cine, no había otra. Por ejemplo, el teatro no podía permitirse, lo que podía permitirse era el cine. Por otro lado, hoy lo que ha ocurrido es que ha desaparecido el *star-system*, antes se hacían películas a base de Gary Cooper, Greta Garbo y Marlene Dietrich y todo lo demás parecía algo secundario, aunque, así y todo, las películas eran muy buenas. Aquellas estrellas eran mucho más míticas que las de hoy, ahora ves estrellas –hombres y mujeres– bastante buenos que no duran y al revés, de pronto, te aparece un chico o una chica nueva y antes era otra cosa. La misma idea de Hollywood era otro mito, porque se le veía como una especie de paraíso terrestre. Es verdad que, durante los años treinta, había también un buen cine francés, un excelente cine inglés y un cine alemán en decadencia tras los tiempos del expresionismo, pero Hollywood era algo mítico.

HA: ¿Cuáles han sido algunos de esos mitos?

JLS: Eso es algo difícil porque directores hay un montón. Por ejemplo, y para no citar a los que están siempre en la memoria, de los más antiguos citaría a Griffith con *Intolerancia* (*Intolerance*, 1916).

HA: ¿Tiene algún mito entre los actores...?

JLS: Un gran actor que siempre me gustó muchísimo fue Gary Cooper. En cuanto a las mujeres, yo fui de los que eran más partidarios de Greta que de Marlene, la Garbo me gustaba más. Luego he visto alguna película de Greta y me pareció que tenía un estilo un poco anticuado, pero era muy buena y cuando hizo *Ninotchka* (Ninotchka, Ernst Lubitsch, 1939) tuvo mucha gracia. Hubo otra actriz, Kay Johnson, que no brilló casi nada, pero que a mí me gustó mucho. Y de los viejos actores, destacaría, por ejemplo, a Lionel Barrymore, un tipo extraordinario; a James Stewart, que fue un actor estupendo; y a Wallace Beery, un tipo fenomenal. No sé, hay muchísimo y es difícil de recordar.

HA: ¿Cuáles son sus cinco películas preferidas?

JLS: *Intolerancia* (*Intolerance*, D.W. Griffith, 1916) es una película increíble teniendo en cuenta el año en que se realizó, 1917. De 1925 o cosa así, *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) de Murnau –este era otro buen director–, luego existen películas que, prescindiendo de sus cualidades artísticas, a mí me llegaron a entusiasmar en aquella edad y que a mí me parecían estupendas, por ejemplo, cualquiera de las de Douglas Fairbanks como *El ladrón de Bagdad* (*The Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924). También señalaría algunas comedias que antes he citado, como *La fiera de mi niña*, porque me parece un modelo en su género y, por supuesto, las películas de Buster Keaton y Harold Lloyd. Otra película que a mí me parece perfecta en su género y que, además, es una magnífica comedia moderna es *El apartamento* (*The Apartment*, Billy



Wilder, 1960), me parece una cosa sensacional. Recuerdo asimismo algunas películas francesas como *Los visitantes de la noche* (*Les visiteurs du soir*, 1942) de Marcel Carné, que era muy buena. Pero qué te voy a decir, siempre olvida uno cosas estupendas.

HA: ¿Tiene algún recuerdo especial de alguna película?

JLS: Aunque sea un tópico, porque todo el mundo la menciona, hay un film muy especial para mí que no he mencionado hasta ahora y es *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Sergei Eisenstein, 1925). La escena de la escalera era una cosa que te estrangulaba.

HA: ¿La vio en España?

JLS: Sí, sí, la vi en España. En el cine-club, antes del 36. Hombre, no me gustaría olvidar a Eisenstein, porque lo de *Alexander Nevski* era también sensacional, una película fantástica.

HA: ¿El cine ruso lo vio antes de la guerra o...?

JLS: Sí, antes del 36, recuerdo por supuesto a *El acorazado Potemkin*... ¿Cómo se llamaba aquella?: ¡ah sí, *La línea General!* (*Staroye i novoy*, Sergei Eisenstein, 1929).

HA: ¿Ha influenciado el cine su obra literaria?

JLS: Inevitablemente. Pero ten en cuenta que para muchachos que empezaban a tener inquietudes artísticas, literarias, o las que fueran, el cine era el arte del siglo xx, era el arte que no había existido antes, era un nuevo arte y entonces en los años veinte y treinta había un gran entusiasmo por el cine. Existía un público popular, corriente que no entraba en esas cuestiones, pero había ya, aquí en Madrid, críticos y analistas muy buenos, de primera clase. Yo llegué a conocer a Rafael Gil, un buen crítico desde muy joven, y que luego como director no fue muy brillante. Yo creo que sería imposible que el cine no hubiera influido en mi manera de escribir. Por una parte, influye en algunos argumentos, por ejemplo, siempre pensé que mi novela *Congreso en Estocolmo* podía ser traducida al cine con facilidad, aunque yo no la escribí pensando en ello. Ahora me hablan de *La sonrisa etrusca*, pero para eso haría falta un director de primera clase y, sobre todo, un actor que sepa dialogar con un niño y eso no es tan fácil. En el cine, por otro lado, también influye mucho la brusquedad de los saltos en el relato. El cine ofrece mucha yuxtaposición, es decir, en el cine se empalma una escena de un cabaret con otra de unos tíos galopando a caballo; mientras que, en la novela clásica, heredera del siglo xix, pues no es así y apenas utiliza elementos como el *flashback*. En una novela clásica, el relato nunca daría comienzo con un jinete a caballo en un día lluvioso de 1793. En ese sentido, todos los escritores hemos aprendido mucho del cine. Yo he aprendido, sin duda, mucha cosa sobre la manera de ver, por ejemplo, los pequeños detalles para insistir en ellos. Esta es una de las capacidades que el cine tiene sobre el teatro, nos permite poner de pronto



en gran plano el gesto de una mano o un objeto significativo. En el teatro es muy difícil mostrar a un personaje que encuentra un reloj que era de un amigo suyo, de su abuelo o un recuerdo y hacer que los espectadores vean el reloj, mientras que, en el cine, ¡zas!, se presenta el reloj en primer plano y esto puede ser un símbolo que aparecerá mucho después o antes, o lo que sea.

HA: ¿Y alguna vez le han ofrecido escribir guiones o ha escrito algún guion?

JLS: Sí, sí. Cuando se publicó *El río que nos lleva*, a Berlanga le entusiasmó. Entonces me llamó y me dijo que si yo quería hacer una película. Hicimos un guion juntos, aunque naturalmente lo hacía mucho más Berlanga que yo, que sabía y sabe mucho más de cine que yo. En fin, yo colaboré con él y algunos fragmentos de ese guion se publicaron en una revista de cine de Salamanca. Pero la censura se cargó la película y la prohibió alegando que había un asesinato y no sé qué cosas más. Lo que no le gustaba era una escena donde aparecía la Guardia Civil y el cacique del pueblo y otra en la que un cura daba un sermón en Semana Santa. Así que la censura se la cargó y el proyecto se fue a paseo. Luego mantuve la amistad con Berlanga e intervine un poquito, pero muy poquito, en dos o tres gags de, por ejemplo, *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956). También he colaborado en la preparación de los guiones de una serie para televisión con base las tres primeras novelas de Galdós de los episodios nacionales, aunque luego tampoco quisieron hacerla. Y, por supuesto, cuando se realizó la película sobre *El río que nos lleva* (Antonio del Real, 1988) también participé en la elaboración del guion.

HA: ¿Y quedó contento con la película?

JLS: No. Tiene cosas que me gustan, los paisajes naturales donde se rodó, creo que los actores secundarios, en general, están muy bien; los protagonistas, los que hacían de gancheros, también están bien, excepto el hijo de Gregory Peck, que resulta muy sosón para esas cosas. Y luego, lo que está fatal para mi gusto es de ritmo, porque ya el título lo que nos indica es que el río que nos lleva es esa agua que nos arrastra, que se mueve, que empuja los troncos y yo le decía al tío este, «Pero, hombre que se vean correr los troncos». Además, el guion, que era bastante bueno y que lo había hecho un uruguayo o un argentino que había sido premio Nobel, fue muy mermado al hacerlo por razones de economía, para ahorrar cuatro perras. No, no estoy muy contento, pero bueno, ahí está. El caso es que la película gustó bastante a la gente. Se promocionó bastante la música de Chris Jack, que era muy buena y que me parece obtuvo premios en Montreal y Tokio. Pero la película no, no es buena.

HA: ¿De qué manera cree que ha influido el cine en la literatura contemporánea?

JLS: Mira, muchas veces estas cosas de la influencia son difíciles de precisar, pero yo creo que hoy es imposible escribir sin haber pasado, aun sin darte cuenta, por el cine. Quizá es posible que en algunos casos como, por ejemplo, en la literatura americana de John Dos Passos y Steinbeck, esa influencia haya



sido mayor. No lo sé, es que es imposible que un elemento de este tipo por el que ha pasado todo el mundo no deje alguna influencia, pero, por otro lado, es muy difícil de medirlo, precisarlo, cuantificarlo.

HA: ¿Deben mantener las adaptaciones cinematográficas una relación estrecha y directa con la obra que toman como punto de partida?

JLS: No, es otro lenguaje. Fíjate cómo cuando una novela es muy buena, ha gustado mucho y se hace una película de ella, con frecuencia es mayor la cantidad de espectadores decepcionados que la de los satisfechos. ¿Por qué? Porque son dos lenguajes y la escritura no puede utilizar la imagen como el cine. La fuerza del cine está en el cine, la fuerza de la escritura está en la palabra y eso quiere decir que si un escritor cuenta en una novela que la protagonista era una muchacha que estaba en la calle, esperando sentada en un banco y que vestía un abrigo y un sombrero con una pluma, el lector al que le gusta la novela y ha entrado en ella se imagina a la protagonista. A continuación, llega la película y nos muestra a la chica sentada en un banco y puede que sea más guapa, más preciosa, pero no es la que nosotros, como lectores, hemos imaginado, sino la que el director imaginó, y entonces todo esto choca. Por otra parte, hay lectores que no se dan cuenta de que el cine no necesita dedicar páginas a ciertas cosas. El cine, me parece a mí, es más alusivo que analítico, es mucho más expresionista que razonante. El cine se basta con breves diálogos. Hay multitud de ejemplos de diálogos de películas estupendos, deliciosos, por ejemplo, los de *Casablanca* (*Casablanca*, Michael Curtiz, 1942), *Cayo largo* (*Key Largo*, John Huston, 1948) o *El sueño eterno* (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946), me estoy acordando ahora porque han estado dando películas de Humphrey Bogart y Lauren Bacall. El mismo Woody Allen hace unos diálogos fantásticos, pero son muy alusivos, muy breves, no deben ser de otro tipo. Esto hace que en el cine todo sea muy diferente. Y en cambio, de novelas relativamente mediocres, si es un buen director, se puede conseguir una película emocional y a la gente no le choca. Yo creo que es muy diferente y cuando un autor permite la filmación, tiene que darse cuenta de que el director tiene que reinventar la novela, lo importante es no traicionar el mensaje o el espíritu principal de la novela, pero el cine lo tiene que hacer con otros medios.

HA: Hay un tópico que dice que siempre de una buena novela sale una mala película y que, en cambio, de una novela mediocre o mala se puede hacer una buena película.

JLS: No estoy de acuerdo que de una buena novela se saque siempre una mediocre o mala película, porque me parece que en todo caso saldría una película muy distinta a la novela. Por poner un ejemplo, ¿qué haces con el *Quijote*? El *Quijote* es un mito de tal categoría que es muy difícil hacer una película partiendo de la novela de Cervantes. *El nombre de la rosa* no me parece una gran novela y, sin embargo, me gustó mucho más la película, me parecía mejor hecha. ¿Qué grandes novelas se han llevado al cine? De *Madame*



Bovary se han hecho adaptaciones buenas, de *Guerra y Paz* hay varias que están bastante bien, pero quizá me gusto más *Vivamos de nuevo* (*We Live Again*, Rouben Mamoulian, 1934), en la que aparecía Anna Sten y estaba muy bien. Es difícil recordar, pero yo creo que de una buena novela se puede hacer una buena película; por poner un caso, está *Amanecer*, que se hizo de una novela bastante buena que se titula *Un viaje a Tilsit*.

HA: En relación lo que antes decía acerca de lo importante que era mantener el espíritu de la novela, existen películas que traicionando el espíritu de la novela, sin embargo siguen milimétricamente los hechos descritos en la novela. Es el caso del *Drácula de Bram Stoker* (*Bram Stoker's Dracula*, 1992) de Francis Ford Coppola.

JLS: Pues te diré que a mí el *Drácula* de Coppola no me gusta. Me parece espectacular, me parece melodramático. Reinventa un argumento que no es el de la novela en absoluto y, además, si no recuerdo mal, lo convierte en una cosa romántica porque es el guerrero que vuelve, que no ha conseguido a su novia, pero luego la consigue y tal cual. A mí eso me parece falso, creo que fuerza el personaje de Drácula. Drácula no necesita estar enamorado de nadie, es otra cuestión, es otra cosa. A mí no me gustó, mucho aparato y mucha cosa, pero no me convenció.

HA: En ese sentido, ¿le gusta más el tratamiento clásico de la figura de Drácula?

JLS: Me gusta más el tratamiento clásico. Ten en cuenta que yo tengo mis años, mi óptica y mis preferencias. A lo mejor lo que estoy diciendo es un error, pero es lo que pienso. A mí me decepcionó mucho la reinención, todos los elementos que añadió el amigo Coppola, porque toda esa historia se sale por completo. Cuidado, y no es que no se pueda inventar uno un vampiro, la escritora Anne Rice lo ha hecho en *Entrevista con un vampiro* —que no la he visto—, pero si se hace no diga usted que en la historia de Drácula haya otra cosa. Además, todas aquellas señoritas que salían por allí para organizar una especie de orgía...

HA: Conoce la polémica suscitada por *La pasión turca* por la que Antonio Gala renegó de la película y frente a esto la actitud de Quim Monzó que, ante la adaptación cinematográfica de 10 de sus relatos por Ventura Pons en *El porqué de las cosas* (1994), asume que al vender sus derechos de autor pierde la posibilidad de criticar el cómo se ha hecho la adaptación, ya que el director es libre de hacerlo como le plazca.

JLS: Sobre esas cuestiones estoy mucho más cerca de Quim Monzó que de Antonio Gala. Cuando cedí mis derechos, el director, Antonio del Real, no tenía mucha fama y que yo sepa no ha hecho grandes cosas. Algunas personas me dijeron que no lo hiciera, yo siempre mantuve que se trataba de dos lenguajes distintos. Si el libro es bueno, la gente recordará el libro y si la película es mala, la olvidarán; y viceversa. Dicho esto, no estoy del todo de acuerdo con que el que compre puede hacer lo que le da la gana y esto tiene que



ver con mis observaciones sobre Drácula. Porque lo que se compra no es el derecho a hacer lo que le da a uno la gana, lo que se compra es el derecho a filmar esa novela con los cambios que procedan, dado que el lenguaje es diferente. En ese sentido, el *Drácula* de Coppola me parece una deformación total. Pero, en fin, si yo fuera el autor, me importaría tres pitos, porque seguiría pensando lo mismo y, después de todo, la película es publicidad para la novela y siempre viene bien. De Gala te diré, en primer lugar, que Gala para mí tiene un gran talento, que ha hecho obras de teatro muy buenas y artículos sensacionales. Gala ha hecho de todo y en unas circunstancias que la gente no le reconoce. En la época de Franco, ese señor ha tenido el valor de publicar unos artículos sobre el ejército, cosa que otros señores que presumen más de ciertas cosas viriles no fueron capaces de hacer. Yo admiro mucho a Gala, pero debo decir que su novela *La pasión turca* no me gustó gran cosa y, desde luego, no creo que sea lo mejor de Gala. También vi la película y tampoco me gustó demasiado y no entiendo muy bien por qué se molestó Gala, porque pese que a mí no me gustó, reconozco que es una película decorosa. Lo que pasa es que a mí Ana Belén no me parece una gran actriz, creo que canta mejor que actúa. Pero, en fin, tampoco creo que sea para enfadarse mucho...

HA: ¿Ha leído la novela de Bram Stoker *Drácula*?

JLS: Sí, la he leído, pero en mi remota juventud, te hablo de los años treinta, porque la editó la Biblioteca de Oro. De ella solo recuerdo bien algunas cosas como las ristras de ajos, las espadas de madera y todas esas cosas.

HA: Es que yo la leí no hace mucho y, en mi opinión, es una novela interesante pero más bien mediocre. En cambio, la película sí que me gustó y, sobre todo, me gustó la reinención del personaje, explicándolo...

JLS: Primero, yo nunca he pensado que la novela fuera buena, creo que la idea era buena, pero la novela no. Pero lo de Coppola es otra cosa, efectivamente, cambia por completo el espíritu de la novela, lo que pasa es que el resultado no me gusta. Tú puedes hacer del vampiro un héroe romántico, enamorado, capaz de hacer las cosas por el amor, pues yo comprendo que el amor lleva a perseguir, a querer ser inmortal y a buscar a la chica como sea; pero de ahí a morder a la gente, no, francamente no, claro que él necesita la sangre para subsistir, pero no cuadra con un héroe romántico.

HA: Crea una reinterpretación de la ley y el monstruo.

JLS: Sí, pero ahí la ley y el monstruo me parece más justificado, pero el problema de la bella y la bestia es otro bien distinto, se trata de un hombre feo que ama y que no encuentra manera de que le correspondan. El vampirismo no me cuadra con un amor romántico; tal vez con una pasión amorosa, pero no con un amor romántico a través de los años, de los siglos... y, además, creo que no era necesario todo ese aparato, todas esas orgías. Técnicamente tiene cosas espectaculares, admirables, pero para mí eso no es lo esencial.



HA: A veces, se ha relacionado el tema de la mordedura en el cuello como una imagen con resonancias eróticas.

JLS: Sí, qué duda cabe. ¡Menudo erotismo hay ahí, desde luego! Pero no, lo siento, no me convence. Ahora es un caso de traición al espíritu del libro, eso sin duda, porque la moral victoriana estará muy mal, pero la obra la escribe Bram Stoker, pues la suya. Y si no le gusta, haga usted un vampiro diferente que no sea Drácula, tal como ha hecho Anne Rice.

HA: ¿Cómo definiría el cine?

JLS: Pues de un modo muy vulgar y muy evidente, es la expresión por la imagen en movimiento. Lo característico del cine, su esencia, es expresarse mediante una imagen en movimiento. Una imagen en movimiento que, por supuesto, necesita de la palabra de vez en cuando.

HA: ¿Hasta qué punto el cine puede considerarse como un medio de expresión personal, de un autor, en la medida en que este se encuentra condicionado por factores tecnológicos, económicos o industriales?

JLS: Eso pasa también un poco con el teatro; en qué medida un autor es un autor. Eso es muy discutible, porque no hay un solo *Hamlet*, hay miles, porque cada director hace una cosa distinta. En el cine para mí hay dos personas fundamentales: uno es el autor del guion, de la historia originaria, es decir, el argumento, y otro es el director. En una película, el director y el argumentista son esenciales, porque todo lo demás gira en torno a ellos. El director va a decidir si va a ser algo espectacular o una cosa muy sencilla; es él el que selecciona sus medios expresivos y además exige a los actores que actúen y resuelvan las escenas de una cierta manera. Una cara en primer término puede decir muchísimo, sin necesidad de nada más. Este recurso lo utilizó mucho el cine ruso en general, se veían caras, unas detrás de otras, de campesinos y de guerreros..., recuerdo, por ejemplo, una de las primeras escenas de *El acorazado Potemkin* cuando los oficiales están comiendo. La técnica es muy importante y el fotógrafo es muy importante, pero claro, la historia y la manera de entenderla es lo fundamental, por eso yo veo como autores al director y a los creadores de la historia. Ahora, en el teatro pasa igual, colabora mucha gente. Ese es uno de los encantos de ese género.

HA: Teniendo en cuenta que el cine es, al mismo tiempo, arte, industria y medio de comunicación, ¿qué es lo más importante en su opinión?

JLS: Si la película no tiene un buen guion, será arte, pero malo, en ese caso lo primordial será que dé dinero y, entonces, lo importante es la industria; si la película es mala, pero el mensaje llega a la gente, entonces es un medio de comunicación eficaz. De modo que depende de qué es lo que es más eficaz dentro de esas tres cosas combinadas. En general se puede decir que siempre hay algo de esas tres cosas, siempre hay algo de arte, algo de industria y algo de comunicación.



HA: ¿Cree que el artista manipula al espectador o este a aquel?

JLS: Hay muchas cosas ahí. No creo que el actor manipule al espectador, bueno, depende de lo que entendamos por manipular. Está claro que el actor impresionaría al espectador, a eso va uno al cine, a recibir emociones, a ver qué interpretación de la vida da un director, a ver una historia y la interpretación del actor; eso es evidente. Pero eso para mí no significa manipular, para mí manipular tiene un significado más bien peyorativo. Uno no es manejado por el actor, es emocionado, que es distinto, es influido si quieres, pero no con malas intenciones. El actor no sale a escena o se pone en el plató diciendo: «¡Ale, voy a inspirar unos cuantos sentimientos a alguien!». No lo creo, no creo en la manipulación del espectador por el actor, tampoco creo en la manipulación del actor por parte del espectador, porque qué posibilidad tenemos los espectadores de manipularlo. Tenemos la posibilidad de apreciar más o menos a un actor, de interpretar al actor de una manera o de otra, es decir, si es un actor que nos guste, en general todo lo que haga nos parecerá bien y seremos más fácilmente influidos, pero manipular al actor no me parece probable. No sé lo que pensarán los teóricos de esas cosas, pero a mí no me lo parece.

HA: En relación con esta pregunta, ¿existe la posibilidad de influenciar al artista, al director, a la gente que hace cine, en la medida en que vayamos o no a ver sus películas? Sabemos perfectamente que el cine norteamericano más zafio es el cine que más éxito tiene en la pantalla, el que consigue mejores resultados...

JLS: Ese es otro problema que ya Lope de Vega vio cuando decía «si el pueblo es necio es justo de hablar en necio para darle gusto». Es decir, eso es una cosa que se viene discutiendo desde tiempo atrás. La gente zafia es tosca, elemental; entonces vamos a hablar en zafio, tosca y burdamente, para qué, para ganar más dinero. No creo que esa sea la vocación de un artista de verdad. Por otra parte, la gente no es tan zafia como parece, yo creo que al público se le subestima muchísimo, es decir, es cierto que el público acude a muchas películas que cierta élite vería un poco por encima del hombro. Pero entre la élite hay, a veces, mucho papanatismo y se abre la boca, por ejemplo, en la literatura, con obras como el dichoso *Ulises* de Joyce. El *Ulises* me interesa como experimento, pero para abrir la boca delante de eso, no me interesa gran cosa; en cambio, dentro de las vanguardias, Kafka me parece muy importante. No comprendo cómo se puede intentar traducir una obra que todo el mundo está de acuerdo en que es ilegible. Si es ilegible, no me interesa, si como experimento es bueno, pues apúntese un tanto, pero a mí no me interesa. De modo que hay muchos que abren la boca porque piensan, justamente, que eso no lo va a entender la gente y como no lo va a entender la gente, es superior, y como yo digo que lo entiendo pues soy superior. En eso hay un ejemplo que me impresionó muchísimo cuando tenía diecisiete años, estaba leyendo un ensayo sobre el espectador publicado por Ortega que se llama *Musicalia*, donde decía que toda la música llegará a ser del gran



público, pero no la de Debussy. Ortega afirmaba esto porque cuando escribió el ensayo, Debussy era todavía un músico refinado, un músico avanzado, y no se daba cuenta de que Beethoven, en su tiempo, tampoco fue comprendido. Hoy cuando se toca una de sus sinfonías, uno se asombra de lo extraordinario que fue, sin embargo, un oyente que hubiera vivido en tiempos de Beethoven, diría que no era nadie, solo una buena música, un buen pianista, pero no era para tanto. Y con Debussy ha pasado lo mismo, ahora su música es un poco música de fondo. Hay trozos de Debussy, como el mar o las sirenas, que sirven para escenas amorosas, en esos discos que se venden con trocitos para crear ambientes propicios. De modo que Ortega ahí se muestra un poco elitista, tanto en el mal como en el buen sentido de la palabra. Esa polémica del vulgo es necia. Ahora mismo en la televisión se dice: «No, no, es que tenemos que sacar culos y piernas, porque si no la gente no va»; pues mire usted, no me parece bien, sobre todo no me parece bien que lo hagan en todos los canales y todo el mundo para competir entre sí.

HA: ¿Siguen siendo el arte y el cine en particular un medio de influencia y de control social?

JLS: Sí, me parece que es un medio de influencia muy importante. Estoy convencido de que la americanización de la vida española, en aquellos años veinte o treinta, en una parte enorme venía del cine. Las chicas aquí se peinaban, vestían, pintaban y maquillaban como las estrellas de cine. En los primeros años de la República, se puso de moda entre los chicos el sombrero redondo de los marinos americanos y expresiones como el *OK*, que hoy mucha gente sigue utilizando, y todo eso de dónde viene, del cine, no viene del teatro. Aquí, sobre todo el gran público, no ve teatro norteamericano y todo eso viene del cine. El cine ha tenido una gran influencia incluso en los edificios, hubo momentos en que trozos de la Gran Vía de Madrid parecían más de una ciudad americana que de una ciudad europea. Después, qué duda cabe, influye en las ideas, por ejemplo, el cine ha jugado un papel importante en el cambio de la moral (los bañadores, los bikinis y todo eso viene del cine), en la homogeneización de las costumbres. Ahora la Coca-Cola se encuentra por todo el mundo, por qué resulta normal tomar una Coca-Cola tanto en Tunicia como en Sudáfrica, pues porque lo han visto en el cine y eso, claro, lo explotan las compañías y hacen publicidad. La influencia del cine en la americanización de la vida, en gran parte, ha venido mucho del cine.

HA: El hecho de que, por ejemplo, el cine europeo esté amenazado por la todopoderosa industria americana del cine, que sabe perfectamente lo que el público demanda y se lo ofrecen continuamente, repitiendo una y otra vez el mismo esquema, obteniendo además unos muy buenos resultados, no puede poner en peligro a un tipo de cine que se sale un poco del esquema normal y que no es un cine de masas.

JLS: Eso pasa con cualquier otro espacio cultural, con los alimentos, con los vestidos... Por ejemplo, los vestidos típicos regionales desaparecen en muchas



partes y se quedan para los museos y para los festejos folklóricos. Todos nos vestimos prácticamente igual en todas partes. Y eso, claro, en el cine, a primera vista parece más importante, porque afecta a las costumbres. También hay que tener en cuenta que aquí tan solo vemos una selección del cine americano, porque cuando voy a EE. UU. veo películas en televisión –porque allí hay canales que no hacen más que dar películas– que son malísimas, tan malas como las que se hacen aquí. En España llevamos una temporada que se están haciendo, en comparación con las que se hacían en época de Franco, películas bastante decorosas y hay unos cuantos directores interesantes que están haciendo películas valiosas y, en mi opinión, esto ocurre en casi toda Europa. Lo que pasa es que los americanos vienen aquí e imponen sus condiciones sobre el cupo de sus buenas películas y el gobierno no tiene el valor de decir no. De modo que, aunque hay muy buen cine fuera de EE. UU., existe un claro predominio americano, pero eso pasa con todo, con las bebidas, en las latas de conserva, en la clase de comidas, con los automóviles, etc. Incluso las pizzas, que se han generalizado en nuestro país, no vienen de Italia, sino de Norteamérica. Pero fíjate, de pronto llega un país con imaginación o con talento como Japón y empieza a meter sus automóviles en EE. UU.; pues mira, hagamos lo mismo.

HA: Pero sería necesario que la industria cinematográfica española se fortaleciera para que pudiera competir.

JLS: Pues eso, que busquen formas inteligentes de apoyarla, aunque yo creo que la mejor manera de apoyarla no es ponerse a discutir los cupos con los EE. UU., porque en el terreno comercial ellos serán siempre los más fuertes. La cuestión está en crear buenos centros de formación de directores, de formación de profesionales..., esa es una de las razones por las que aquí últimamente se ha hecho mejor cine, porque han aparecido una serie de buenos directores, actores y escuelas de arte dramático. La inteligencia es la mejor de las armas para combatir todo eso, lo que pasa es que a la administración no le interesa, eso está clarísimo. Cuando los estudiantes de París escribieron aquella famosa frase en el mayo del 68 que decía: «La imaginación al Poder» no se daban cuenta de que el poder no quiere imaginación porque el poder lo que quiere es durar y la imaginación es siempre el cambio. Y si alguna vez la imaginación llega al poder, entonces se endurece, se pierde y queda el poder. Los socialistas empezaron por el cambio en el año 82 y fíjate cómo se han petrificado, esa es al menos mi opinión.

HA: Acerca de la polémica que se ha suscitado en el mundo, aunque de una manera más palpable en los EE. UU., sobre el sexo y la violencia, ¿es el cine reflejo de actitudes violentas en la sociedad o es el generador de gran parte de ellas?

JLS: Creo que las causas de la violencia y de la inmoralidad están por debajo del cine y de las costumbres de la sociedad, es decir, para mí eso es la expresión de que un sistema social, que es el capitalismo avanzado, ha entrado en crisis, no tiene ideas renovadoras y entonces se revuelve contra sí mismo y frus-



trado como está, genera ciertas actitudes violentas. El cine sí que contribuye a difundir la idea de la violencia y es cierto que los tíos violentos tienden a hacer cine violento. Piensan que la gente quiere eso, pero no es verdad. La gente quiere eso y quiere otras cosas porque yo escribí una novela como *La sonrisa etrusca* –y perdona que me ponga como ejemplo–, que es pura ternura, la gente la compró como rosquillas. Pero es verdad que la noticia que vende es la de un tío que se sube a una torre con un fusil y dispara a la calle indiscriminadamente. En cambio, el millón de personas que se echa todos los días a la calle, a ganarse la vida tranquilamente, pues no es noticia. Pero a mi juicio, la cosa es mucho más profunda, este es un sistema en liquidación, que no tiene ideas. Este sistema no va a resolver el problema de la degradación del medioambiente porque es él quien lo ha creado; no va a resolver el problema del tercer mundo porque él ha creado la pobreza del tercer mundo; no va a resolver tampoco esa sensación de desconcierto, de frustración, de no saber a dónde ir. Esto hace que la gente se apunte a nuevas sectas religiosas –algunas de ellas, grotescas–, a la violencia, a las drogas porque no tiene vida espiritual, no tiene vida interior; algo que el sistema no suministra porque no le interesa, salvo cuando encuentra una manera de venderla. Este sistema está a punto de extinguirse y una de las expresiones de esa extinción es el no tener ideas, solo llamar la atención a lo bestia y cada película con más sangre todavía, así luego vemos cosas técnicas como cuando entra una bala en la frente y salta un chorro de sangre y todas esas cosas.

HA: Películas como *Pulp Fiction* (*Pulp Fiction*, 1994, Quentin Tarantino) o *Asesinos Natos* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone, 1994) mostrarían esa degradación que se está produciendo ahora mismo en el capitalismo.

JLS: En *Pulp Fiction* lo que me pasó es que me fui después de la segunda historia, porque no me interesaba. Luego me han explicado que en la tercera historia se reanuda un poco el hilo, pero me tiene sin cuidado. No me interesa que unos tíos vayan y, gratuitamente, maten a otro. En cuanto a *Asesinos Natos*, el título me ha disuadido. Yo soy como aquella actriz que decía: «Yo, si lo exige el guion, hasta me visto», quiero decir que cuando el guion exige algo, pues bueno, pero esas matanzas gratuitas no me llaman la atención, no me conmueven ni en un sentido ni en otro, no me interesan. Conste que estás hablando con un carcamal y tienes que escuchar esas cosas. Reconozco todo lo que en ellas hay de talento, de efectos especiales, admiro todo eso, pero como no me emocionan...

HA: Por ejemplo, *Pulp Fiction* me interesó porque para mí es una muestra palpable de la degradación social, refleja de una manera contundente y clara la violencia racista, estúpida e ilógica en la que viven muchos barrios de las ciudades de los EE. UU. No hay ningún planteamiento crítico con la violencia, ni lo pretende, solo quiere mostrarlo para decir esto es lo que hay, si quieren verlo, véanlo. Nos muestra la violencia como algo común, normal, una violencia que, además, es casi esquizofrénica.



JLS: Pero no es tan común ni tan normal porque son siempre minoría. Por cada asesinato que se comete, existen todos los días montones de muertes corrientes. Lo que pasa es que las muertes corrientes no dan dinero porque no tienen inteligencia para que den dinero. La agonía de una persona enferma de sida, por ejemplo, podría ser también muy productiva, pero no lo saben hacer, la violencia es mucho más fácil. Si de diez películas, ocho son violentas, nos da la sensación de que el clima de violencia está muy extendido, sin embargo, no es así. No lo hacen por eso, sino porque no son capaces de hacer otra cosa y porque saben que eso da dinero. La razón principal por la que se hace ese tipo de películas es porque dan dinero.

HA: ¿Es el hombre un ser violento?

JLS: No lo sé. Creo que hay hombres que lo son y otros que no. No pienso que el hombre sea violento por naturaleza, no lo creo, pero esas películas no pretenden demostrar que el hombre es violento o no.

HA: No, no pretenden demostrarlo, pero a lo mejor lo demuestran por el hecho de estar ahí y, sobre todo, porque basta poner a Steven Segal o a Bruce Willis en una película, añadirle diez tiros, una chica guapa y un «no sé qué» para que el film tenga éxito, recupere costes y gane dinero.

JLS: Pues eso es lo que te estoy diciendo, que lo hacen por ganar dinero, simplemente, pero no tiene otro valor, ni siquiera un valor estético. Puede que tenga un valor de creación, de capacidad de imaginación, pero a mí no me emociona. Yo veo a esos tipos que los destripan a tiros y digo «bueno, pues que se jodan» y me quedo tan tranquilo. No le veo la razón. Ese tipo de género no me gusta y no por moralista, ni por nada, sino porque si yo veo un buen asesinato como está mandado me parece muy bien. Por ejemplo, en aquella película de Hitchcock, *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951), donde se encuentran dos tíos en un tren y uno le dice al otro «tú matas a mi esposa y yo mato a la tuya», aquello tenía mucho ingenio, mucho talento. Esa situación me parece mil veces más inmoral que *Pulp Fiction*, porque es una cosa premeditada, deliberada, propio de una mente muy retorcida, donde se muestran recovecos del alma humana mucho más profundos. Aparte, te repito que yo de *Pulp Fiction* no puedo opinar, porque me faltó el rumbo final, pero otras cosas que veo parecidas no me afectan gran cosa. Esas películas no creo que duren en la memoria de las gentes. Se recuerdan películas como *Amanecer*.

HA: Lo malo es que, a veces, es triste, pero da la impresión de que el buen cine norteamericano no llega aquí, sobre todo lo que es cine independiente. Existe la idea generalizada de que los americanos solo hacen mierda en el cine y no es verdad; los americanos hacen cosas maravillosas, lo que pasa es que no llega porque no les interesa a las redes de distribución.

JLS: Pues estamos en lo que decíamos antes: «El pueblo es necio, es justo hablar en necio, para darle gusto», y por qué traen esas películas violentas, porque



creen que la gente va a eso con un afán morboso. ¡Qué le vamos a hacer!, eso quiere decir que los dirigentes, los directivos y mucha gente están en un estado de decadencia.

HA: A veces, por ejemplo, hay excepciones que se cuelan. Por ejemplo, ha habido un cierto *boom* de películas latinoamericanas en los últimos años, películas como *Fresa y Chocolate* (Tomas Gutiérrez Alea, 1993), o *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), que han sido además grandes éxitos comerciales y tienen una calidad media bastante buena.

JLS: Confirmando lo que digo, que se pueden hacer películas no de ese género violento, sangriento, de salsa de tomate, y, en cambio, tener éxito.

HA: Inclusive una película como *Tres colores: Azul* (*Trois couleurs: Bleu*, Krzysztof Kielwski, 1993), que algunos calificaron como difícil, hermética, sin embargo, fue un éxito comercial importante.

JLS: Sí estoy de acuerdo, a mí de las tres, la que más me gustó fue *Rojo* y la que menos, *Blanco*. Pero bueno, eso no va en contra de lo que estamos diciendo, por ejemplo, una película con una violencia tremenda, *El manantial de la doncella* de Ingmar Bergman, en la que unos bandidos violaban a una chica y de allí brotaba una fuente, es una película formidable. La violencia era tremenda, pero estaba envuelta en un ambiente poético extraordinario. Pero, en fin, de todo esto yo en lo que insisto es en lo siguiente... Vamos a ver... Que la violencia en el cine, en la calle y en el gusto de mucho público es una expresión de la decadencia del sistema porque hay bastantes clases de violencia. Hay una violencia bárbara, por ejemplo, el cine japonés nos ha mostrado escenas de violencia extraordinarias, recuerdo en ese sentido decapitaciones en *Rashomon* (*Rashômon*, Akira Kurosawa, 1950) —una película fantástica—, eran cosas bárbaras, pero están dentro de una sociedad que incorpora eso como una expresión que es hasta sana. Existe una violencia sana, la del hombre que se resiste a que le exploten y la arma como ocurre en algunas películas del oeste. Pero en estas películas de las que hemos venido hablando es la violencia por la violencia y, en vez de matar a uno, prefieren matar a cuatro y además de cuatro maneras a cuál más espeluznante. Esto me parece un regodeo en la violencia que, a mí personalmente, no me gusta y me parece una expresión de impotencia, de impotencia en el sentido de que no son capaces de conmovier con otra cosa. Tú me dirás que tampoco se lo proponen, pues algo hay en eso de que no se propongan nada más que hacer películas de violencia.

HA: La censura en el cine, en ocasiones, ha jugado un papel algo odioso. Ahora que se la mira con retrospectiva y que en algunos países de la Europa occidental no existe la censura se ha descubierto que la censura aplicada, por ejemplo, por el Código Hays en EE. UU. dio como resultado un tipo de películas que resultaban mucho más violentas y con más contenido erótico que si se hubieran presentado las escenas más conflictivas de forma explí-



cita. Por ejemplo, en España sucedió algo curioso, porque cuando se estrenó *Gilda* (*Gilda*, Charles Vidor, 1946), se corrió el rumor de que la escena en la que ella se quitaba el guante estaba cortada por la censura porque Rita Hayworth continuaba haciendo un *striptease*.

JLS: Pero, fíjate en una cosa, que eso lo que demuestra es mucha más inteligencia en la manera de hacer películas, por el contrario, lo más fácil es disparar tiros, ver saltar la sangre y desnudar a una tía. En cambio, es mucho más inteligente, más agudo y, además, tiene la virtud de provocar mucho más la imaginación del espectador hacerlo de ese otro modo. El espectador, de alguna manera, se convierte en creador. No creo que en el guion estuviese que ella hacía un *striptease* en la escalera. ¿Cómo va a hacer un *striptease* en aquella escalera con gente que sube y baja, que cruza? No. Ella se quita el guante, pero al espectador le impresiona de tal forma que se imagina que sale así, con lo cual haces que el espectador sea creador y no puramente pasivo. Con la sangre al espectador se lo dan todo hecho.

HA: Entonces, en cuanto a la violencia y el sexo en el cine actual ¿cree que la censura debería jugar algún papel o ejercer algún tipo de control sobre estos elementos que, sobre todo en el caso de la violencia, se ha mostrado tan perniciosa para la sociedad?

JLS: En principio, yo estoy en contra de la censura siempre. Creo que no se deben censurar las películas. Lo que sí se podría hacer es limitar la visión en ciertos medios. Te voy a poner un ejemplo curioso: cuando mi hija era pequeña algunas veces la llevaba al cine y, naturalmente, a películas toleradas para menores. En ocasiones, en estas películas resultaba que veías a un tío que lo pateaban en la cara, le daban dos patadas y lo torturaban con una flecha y yo sacaba a mi hija del cine. En cambio, la quise llevar a ver *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, Michael Powell, 1948), inspirada en el cuento de Andersen, con Moira Shearer interpretando a la bailarina, pero no pude porque aquí la película estaba prohibida para los niños por la censura. ¿Por qué? Porque se le veían las piernas a Moira Shearer y yo me pregunté: «Pero bueno ¿es que un niño no va a darse cuenta de que las mujeres tienen piernas o qué?». Esa es una de las cosas grotescas. Hubo una vez una exposición al aire libre en el Retiro de animales y de esculturas. Entre las esculturas había, por ejemplo, unos animales preciosos de Mateo Hernández, un escultor especializado en animales hechos en piedras muy duras, y también unos desnudos de mujer. Era todo muy limpio, muy a la vista. Quise llevar a mi hija y le prohibieron la entrada y ella me dijo: «¿Y qué hay ahí?». Y yo le respondí: «Pues lo vas a ver». Y como era por la mañana nos fuimos al Museo del Prado y se hinchó de ver mujeres desnudas. Y es que, claro, la censura, además de ser censura, en general, los que la ejercen son cerrados, fanáticos... Yo trabajé haciendo pequeñas cosas de economía en una revista durante la posguerra, cuando aún no había terminado la carrera. Me llevó un catedrático de la facultad y me dijo: «Puedes trabajar aquí». Era una revista de la Santa Casa, de Acción Católica, que se llamaba *Criterio*. Bueno, pues allí, gracias a la influencia



que tenían, recibían la revista *Life*, que no se vendía aquí en los quioscos. La revista se la pasaban a los redactores para que viésemos los artículos de economía o sobre la guerra, pero yo y otro compañero —una persona muy católica, pero muy inteligente y de buen gusto— nos dimos cuenta de que, por ejemplo, las fotos de piernas de mujeres, de actrices estaban cortadas, con lo cual a veces no podíamos seguir leyendo el texto cuando dábamos la vuelta a la página. García Escudero y yo nos fuimos a ver al director, que, por cierto, se llamaba Antonio Coronel y era además coronel, y su secretario nos dijo: «Sí, claro, sí. Yo las corto al llegar porque ustedes no, ustedes son personas formadas, pero los botones antes las cogían y se las llevaban al váter y... figúrese usted». Entonces yo le dije: «Bueno, pero entonces lo que pasa es que usted es un poco fetichista». Y se puso de una forma... Bueno, entonces me dijo: «¿Y por qué dice usted eso?». Y yo le repliqué: «Porque usted corta todas las piernas y, en cambio, deja todos los pechos». Y era verdad. Y le saqué unas fotos de unas páginas que había dejado y que eran sobre una encuesta acerca de si eran más llamativos los escotes o las cosas íntimas, y había una dramaturga, me acuerdo muy bien, con unas tetas y con un jersey hasta aquí, que aquello era más revolucionario y desafiante que todo lo demás. Bueno, pues la jodimos... Pero se quedó muy desconcertado cuando le dije que era fetichista por cortar las piernas y no las tetas.

HA: Y, por último, ¿qué papel ha jugado el cine en la sociedad española?

JLS: Pues creo que esto lo he contestado a lo largo de la entrevista, porque aquí se ha mencionado que en los años veinte y treinta ha habido imitación y, como no había televisión, el cine era decisivo para estas cosas. Antes era el teatro y mucho la canción, el cuplé, pero el cine era un espectáculo mucho más de masas. Además, llegaba a los que no llegaba el teatro. Creo que el cine ha influido muchísimo y en España lo que ha sucedido durante la dictadura es que la censura ha sido especialmente estúpida y fanática. Había fanatismo político y religioso. Para el fanatismo religioso era mucho peor el sexo que la violencia y esto era una exageración, porque en principio el sexo lo va a ejercer, más o menos, todo el mundo; mientras que la violencia, esperemos que no. El cine en España durante la dictadura ha sido, por lo general, un cine cateto, lo que pasa es que de vez en cuando ha habido directores como Berlanga, que hoy ya nos parecen un poco infantiles, pero que por ejemplo *Bienvenido, Mr. Marshall* tenía mucho sentido, era una buena película.

HA: ¿Cree que ha habido alguna época más interesante que otras en el cine español?

JLS: Creo que ahora está mejor que nunca. Recuerdo que en los años veinte se hacían películas imitando a la opereta francesa con cantantes y luego había la película de tipo flamenco. Ahora hay mucha más variedad, por ejemplo, Almodóvar sigue una línea que, a mí, en general me gusta, aunque *Kika* (1993) no me gustó, pero otras de él sí como *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) o *Mujeres al borde un ataque de nervios* (1988). A mí me parecen películas con mucha imaginación. *Días contados* no me gustó tanto, aunque



Carmelo Gómez es un actor estupendo, excelente. También Gutiérrez Aragón o Borau han hecho cosas buenas, de Borau recuerdo *Furtivos* (1975) o *Río abajo* (1984), que me gustaron mucho. *Belle Époque* (Fernando Trueba, 1993) me pareció, como comedia refinada, una película interesante, aunque no me gustó demasiado, porque lo nuestro no es tan refinado.

HA: Por último, ¿cómo ve el futuro del cine?

JLS: El futuro del cine... Creo que, en principio, seguirá existiendo, pero el soporte... Volvamos a la definición: «La expresión por medio de una imagen en movimiento», eso creo yo se va a sostener siempre. Ahora, que el soporte sea la pantalla televisiva o la gran pantalla como los espectáculos, o que el soporte sea la realidad virtual, esa de la que hablan tanto ahora..., pues es posible, pero en el fondo yo creo que el cine subsistirá.

HA: ¿Qué le parece la idea de que en el futuro se puedan hacer películas, por ejemplo, con Humphrey Bogart o Marilyn Monroe, rescatando por medio de la realidad virtual su voz y su imagen grabada?

JLS: No sé, no sé... Es posible que se haga, pero a mí en principio me da la sensación de artificio, porque ¿qué van a hacer? ¿Utilizar trozos de otras películas para reconstruir? A mí eso me parece arqueología. No lo veo, sencillamente, no lo veo. Soy muy viejo y no lo veo.

RECIBIDO: 2 junio 2023; ACEPTADO: 3 julio 2023.



