

Tríptico Barojiano

CON ANGELINO FONS

DE

TESTIGO EXCEPCIONAL

JUAN JOSE COY

I BAROJA EN LA TRADICION LITERARIA ESPAÑOLA

Ningún hombre es una isla en sí mismo, nos recordaba Hemingway en el prólogo de su novela *Por quién doblan las campanas*. La cita tampoco era original de Hemingway: es un fragmento de una de las poesías que, posteriormente, más populares se han hecho, de uno de los mejores poetas metafísicos ingleses. John Donne nos lo expresaba claramente: Ningún hombre es una isla en sí mismo. Todos formamos parte de un continente. Por eso la muerte de cualquiera de mis semejantes me afecta a mí mismo. Porque así es la vida y así es la muerte. Por eso nunca preguntes por quién doblan las campanas. Las campanas doblan por ti.

Ningún novelista, podemos también asegurar, es una isla en sí mismo. No forma parte de un continente: forma parte de una caudalosa corriente, la de la literatura anterior. Y si es novelista de fuerza, de interés, de importancia, seguirá influyendo en los que vengan después, en todos aquellos que se vean regados y enriquecidos por esa caudalosa corriente que no hace sino irse enriqueciendo con el paso de esas aguas fertilizadoras. Pío Baroja, el novelista por excelencia de la generación del 98, ha tenido sus antecedentes y sus conse-

cuentes. En cuanto Baroja representa puede sintetizarse una de las más vivas, ricas, originales corrientes de la literatura española de todos los tiempos.

Baroja y muchos de sus personajes encuentran su último y más fecundo sentido en relación con Lázaro de Tormes, con Guzmán de Alfarache, con el buscón don Pablos. La picaresca, desde el Lazarillo hasta *La Colmena* de Cela. Quevedo, la parte de menos importancia de Cervantes —la de Rinconete y Cortadillo—, Mateo Alemán. Cuando uno lee *La Busca*, de Baroja, comprende entonces de dónde ha salido *La Colmena* de Cela. Por eso Baroja y Cela quedan incorporados a la mejor y más cruda línea de la literatura española. Entran a formar parte de una caudalosa corriente que arranca de hace ya muchos siglos.

De ahí la esterilidad de tantos y tantos novelistas españoles de hoy que a fuer de originales pretenden evadirse de las raíces más hondas de nuestra gran corriente literaria. Y quedan desarraigados. Con el alma y el aliento y el estilo al aire. No se dan cuenta de que con esa desvinculación de una enorme tradición no consiguen más que provocar algunos arroyuelos insignificantes que, de momento, en una avenida de popularidad, parece que van a ir incrementándose. Pero el verano los agosta pronto. Quedan secos. Como consiguen algunos premios famosos, de la noche a la mañana parece que nos ofrecen un golpe fabuloso de agua, de fecundidad, de bien hacer literario. Pero aquello son apariencias. Son pozos artificialmente fecundados: esos premios les dan la popularidad. No les dan el enraizamiento en una tradición de literatura honda y verdadera. ¿Quién se acuerda hoy de los premios de hace dos años tan sólo? Los propios interesados. Nadie más.

Que uno sepa o recuerde, Pío Baroja no obtuvo premio literario alguno. Y

su obra perdura. *La busca*, de Pío Baroja, sigue reeditándose. Y lo que todavía es más sorprendente, en el país en que vivimos, siguen agotándose sus ediciones, siguen agotándose sus ediciones sucesivas. Planeta, de Barcelona, hizo una nueva edición de *La busca* en años muy recientes. Era una edición cara. La edición pronto se agotó. Cuando uno ha querido comprarla ha tenido que recorrerse una serie de librerías. Del centro y de la periferia. De lujo y de compraventa. Y al final ha encontrado el ejemplar buscado de *La busca*. Pío Baroja era un novelista de garra, enraizado en la más honda y auténtica tradición literaria española. Pío Baroja sigue leyéndose, re-editándose y agotándose sus ediciones sucesivas. Raro milagro en nuestro medio.

Pío Baroja estudió medicina. Terminó la carrera. Empezó a ejercer su profesión en la villa guipuzcoana de Cestona. Pero Pío Baroja pronto se cansó del ejercicio de su profesión. Pío Baroja, entonces, montó una tahona y se dedicó a hacer pan. Trabajo pesado. En *La busca* hay unas páginas, de clara trascendencia autobiográfica, cuando Manuel, el protagonista primo hermano de Lázaro de Tormes, tiene que ponerse a trabajar. Pero el trabajo de la tahona también se lo deja Pío Baroja, como pronto se lo deja su personaje. Entonces Pío Baroja se viene a Madrid. Y empieza a escribir novelas.

Una serie de estas novelas son nostálgicas y plenas de añoranza. Son sus historias marineras, sus paisajes brumosos de su natal Guipúzcoa. Pío Baroja, nacido en Vera del Bidasoa en 1872, trasplantado a Madrid, echa de menos sus lugares sabidos y acabados. Y nos los describe en parte de su producción literaria.

Pero Madrid le impresiona vivamente al novelista. Escribe una serie también de novelas de ambiente madrileño. De ambiente barriobajero. Sus personajes son buscones, vagabundos, rateros, traperos, afanadores de lo ajeno, que viven como pueden y a veces como no pueden. La mayoría de las veces viven de milagro. Manuel es uno de sus muchos personajes. Manuel, en *La busca*, es el protagonista: entendiéndolo la palabra protagonista no en el sentido aristotélico precisamente. Sino dándole el sentido más modesto, más humilde, y en el fondo más humano, que le adjudica la novela contemporánea: el personaje más importante, dentro de la relativa modestísima importancia de todos los personajes.

Manuel se viene a Madrid, donde su madre sirve en una casa de huéspedes. Pronto su madre muere. Y el muchacho, antes de la muerte de la madre, y sobre todo después de la desgracia, tiene que valerse por sí mismo. Recorre el Madrid de la periferia, los suburbios madrileños

de finales de siglo y principios del presente. Manuel hace lo que le sale: un trabajo más o menos estable en ocasiones, alguna que otra chapuza otras veces. Nada absolutamente cuando nada tiene que hacer. Las riberas del Manzanares, la calle de Bailén y de Ferraz, y la Puerta del Sol y la calle de la Montera, Alcalá, la Cibeles, la estación de Atocha... Escenarios transfigurados, entonces en las afueras de Madrid y hoy en su corazón. Todos estos nombres, de tanta raigambre literaria, son los que describen los trozos de picaresca que Baroja nos ofrece en *La busca*. Picaresca, efectivamente, cuyos antecedentes literarios son de gran solera en la literatura española. No puede comprenderse parte de Quevedo sin tener en cuenta *El Lazarillo*. Como no puede comprenderse a Baroja sin relacionarlo con Mateo Alemán. Como no tiene sentido parte de la obra narrativa de Camilo José Cela sin emparentarlo de cerca con don Pío Baroja.

Basada en *La busca* se ha hecho no hace mucho una película. La cinta lleva el mismo nombre de la novela de origen. La dirigió Angelino Fons y recogió una serie de premios nacionales e internacionales. Jacques Perrin y Emma Penella fueron sus más destacados intérpretes. Sobre la película de Pío Baroja les hablaremos en una próxima ocasión. Y el director de la película, Angelino Fons en persona, con quien el cronista estudió once años seguidos, hablará también y algo tendrá que decir sobre Baroja, sobre *La busca*, sobre la literatura española en una de sus más características parcelas y sobre cuanto quiera hablar con referencia a Pío Baroja y su significado.

No, Baroja no obtuvo el premio Nadal. Pero sus obras siguen reeditándose. Y lo que es más sorprendente en este país en que vivimos, esas ediciones tienen la rara habilidad de irse progresivamente agotando. Si al cronista no le hubiera costado encontrar un ejemplar de *La busca* lo que le costó, nunca se lo hubiera creído. Y es que —no cabe duda— hay que vivir para ver.

II DON PIO BAROJA EN CINE

La busca, de Pío Baroja, ha sido llevada al cine con Angelino Fons como director y Jacques Perrin y Emma Penella en los papeles más importantes del reparto. Cinco premios, varios de ellos europeos, han sido el balance nacional e internacional de la puesta en celuloide de una de las novelas más crudas, más violentas, más realistas, más picarescas, de don Pío Baroja. Naturalmente, como siempre suele pasar, la película es inferior a la novela en algunos aspectos.

Pero en otros aspectos la supera. Una comparación entre una y otra es el objeto de esta segunda parte del tríptico barojiano.

La ambientación de la película consigue una mayor trascendencia que la que la novela alcanza. Este nos parece uno de los méritos fundamentales de la cinta. La novela de Pío Baroja, con sus nombres de calles y plazas, con los itinerarios precisos que sus personajes recorren, con el escenario de sus actos, queda un poco reducida, quizá excesivamente localizada: las riberas del Manzanares, la calle de la Virgen del Puerto, el puente de Segovia y el de Toledo y el Viaducto, la calle de Bailén, la de Ferraz, Rosales, todo un vecindario del que el cronista precisamente, muchos años más tarde, ha venido a formar parte. En este sentido el alcance de la alusión queda un poco delimitado.

La ambientación de la película, naturalmente, conserva el crudo realismo de la novela: su tinte barriobajero, su matiz suburbano, su miseria, su pobreza y su desesperación. Pero en la cinta que dirige Angelino Fons esos desmontes, esas ruinas, esos sórdidos antros, no quedan localizados excesivamente. No hay nombres de calles y plazas: hay un suburbio astroso y desastroso en el que la vida de los personajes queda encuadrada. En este aspecto trascendente la realización cinematográfica supera el localismo narrativo de don Pío. Naturalmente, habría que indicar que una cosa es la narración literaria y otra cosa distinta la narración cinematográfica. Pero la ambientación es la misma en su crudeza y en su desamparo.

La peripecia del relato barojiano es fundamentalmente la misma, con ligeros retoques. La pensión pervive en el celuloide. Ha desaparecido el transitorio trabajo de Manuel con el trapero. Apenas queda esbozada su temporada en la tahona, de tan caros matices en la novela de Baroja por una serie de circunstancias personalísimas. El estudiante inglés que busca su fortuna ha desaparecido de la película, con muy buen acuerdo: pues esa busca es la que da sentido en un nivel a la novela barojiana, de la que *La busca* no es sino la primera parte de una trilogía.

El otro plano de esa busca, o búsqueda, es la de los miserables personajes, entrañables seres humanos, que pueblan las páginas del escritor guipuzcoano. Pero el contraste de ambos planos era necesario. Y se ha conseguido con el recurso a un pasaje no barojiano, pero que cumple con su cometido.

Ese individuo rico, que sale de la casa de prostitución apaleado y medio borracho, le da a Manuel una tarjeta con su dirección para algún caso de apuro. "Me has hecho un favor y yo los favores los pago", le dice el aristócrata. Manuel, efectivamente, irá a esa dirección

del Paseo de Recoletos. Y la suntuosidad insultante del palacio, con sus sirvientes, sus perros gruesos y lustrosos, van a ser el contrapunto del Madrid rico con el Madrid pobre, de los poderosos y los miserables, de los que en esta vida lo tienen todo y de los que no tienen nada. El contraste, violentamente presentado, perfectamente explotado, sigue teniendo —no hace falta decirlo— la misma validez que a principios de siglo. El contenido socializante de Baroja, su anarquismo, su idealismo destructor y violento, siguen teniendo hoy día la misma fuerza alusiva que la tuvieron en el momento mismo en que sus novelas fueron publicadas. Invitación al anarquismo podría ser el subtítulo de esta novela y el subtítulo también de la película misma.

También aparece en la pantalla la escena de la doctrina. Es otro de los recursos al contraste que utiliza Baroja y que conserva Fons en su película. Las señoras ricas y piadosas que, por consejo de su director espiritual, con toda seguridad, se permiten el lujo de enseñar la doctrina, de hacer rezar un poco a esos miserables que no tienen qué rezar, primero y fundamentalmente porque no tienen qué comer. Porque en la sociedad de Baroja, como en la nuestra, en tantas ocasiones el ser fiel cristiano es un lujo más que muy pocos pueden permitirse. Y naturalmente estos pobres seres van a la doctrina: a ver si consiguen una sábana, una camisa, una manta. Algo que les haga un poco menos insoportable esa áspera vida que llevan.

El rancho en el cuartel, y la tragedia pasional de Leandro y la Milagros, la muerte de la madre de Manuel, su afiliación en la Sociedad de los Tres con su primo Vidal y ese siniestro personaje que responde al apodo de El Bizco. En ciertos aspectos la adaptación es lo suficientemente libre como para que el relato en imágenes conserve todo el espíritu, el estilo interno, la intencionalidad de la novela, pero sea al mismo tiempo una perfecta y ágil y cruda realización cinematográfica. Conservar el espíritu alterando ligeramente la letra —en todo aquello que se considera necesario alterarla— es una de las virtudes esenciales de esta película que comentamos. La música excepcional de Luis de Pablo hace su aportación valiosa al desarrollo de los hechos. Y los exteriores de miseria, de abandono, de pobreza extrema, terminan de darle al relato cinematográfico todo el patetismo extremo del relato literario.

Los personajes son barojianos, aunque no siempre en la película sean los mismos ni queden entramados de idéntica forma a como los vemos en la novela. Rosa, la amiga de Vidal; y Justa, la modistilla que se ríe de Manuel porque no puede darle todo lo que le va a dar su nuevo novio; el Bizco y la vieja

con la que comparte su vida. La madre inerme, Manuel, que se adapta como puede a estas nuevas circunstancias de su vida... Los personajes de la pensión son los que salen perdiendo: porque a la certera presentación que nos hace de ellos Baroja, en la película quedan casi totalmente diluidos por exigencias de la adaptación.

De todas formas, en resumidas cuentas, uno piensa que a Baroja le hubiera parecido bien esta adaptación cinematográfica de una de sus más entrañables novelas. La intención subyacente en las páginas de don Pío se conserva en toda su integridad. Ciertos hechos, ciertas personas, ciertos escenarios, quedan o suprimidos o tratados ligeramente, o acomodados. Pero, en el fondo, película y novela coinciden en lo esencial.

Lo esencial de la película y de la novela es su profundo patetismo, su enorme denuncia social —de la que, por lo visto, ahora como entonces, nadie quiere darse por enterado—, el contraste de ricos y pobres. O dicho más extremosamente, de millonarios y miserables.

Uno así lo piensa y así lo expresa. Algunas puntualizaciones sobre cuanto queda dicho va a ser el propio director de la película, Angelino Fons, el que las haga por sí mismo. Porque el cronista se lo acaba de encontrar después de haberle perdido la pista desde hace doce años. Angelino Fons, uno de los jóvenes directores del cine español que todavía nos pueden hacer despertar la ilusión de la esperanza, algo nos dice sobre su vida y milagros: él es el testigo excepcional de este tríptico barojiano.

III CONVERSACION CON ANGELINO FONTS

Angelino Fons nació en 1936, estudió Filosofía y Letras en Murcia y Madrid e ingresó en la Escuela Oficial de Cine en 1960. Mientras sigue los cursos correspondientes trabaja como Ayudante de Dirección y como crítico cinematográfico en varias revistas. Se titula de Cine en 1964. Hace guiones entre los que destacan los de *La caza*, *Amador* y *Pippermint Frappé*. Un cortometraje de dibujos animados titulado *Garabatos* le abre nuevas perspectivas en esta misma línea. Como director su primera realización ha sido la de *La busca*, sobre la novela de Pío Baroja.

Aquí tenemos a Angelino Fons.

—Angelino, ¿cómo surgió la idea de hacer esta película basada en la novela de Pío Baroja?

—Siempre hay dos problemas en este aspecto: uno, el económico. Otro, que el tema interese o no. A mí me habían propuesto antes hacer algún otro tema, sobre problemas más directamente de nuestros días. No me interesaron. En

cambio, ésta, que había de desarrollarse a principios de siglo, me interesó. Me interesó por Pío Baroja y me interesó porque pensé que se prestaba a decir algo importante. Entonces esto me lo propuso un productor que tenía comprados los derechos de la obra. Me pareció bien y empezamos a trabajar en la adaptación.

—¿Qué criterios has seguido en la adaptación al cine de esta obra literaria?

—Adaptar al cine una obra de Baroja es muy difícil, por más que exista cierta leyenda que viene a decir poco más o menos que Baroja es un escritor muy cinematográfico. Yo creo que casi todos los escritores son cinematográficos porque dan temas. Baroja lo que siempre da son muchos personajes: tiene muchos tipos muy bien descritos, presentados algunos muy rápidamente. Pero que en una película hay que eliminarlos porque, si no, la película se haría enormemente larga. Entonces el problema estaba en crear una historia que ligara a una serie de personajes, de los cuales unos serían válidos para la película y a otros habría que eliminarlos. Crear, entonces, un argumento más lineal del que la novela nos da.

—Esa construcción lineal de que hablas ¿no te parece una buena solución siendo al mismo tiempo la técnica narrativa más acusada y característica de la picaresca?

—Sí, efectivamente, la película está un poco dentro de la picaresca aun en esto. Aunque en cierto sentido, a veces, los personajes muy pícaros que salen en la película no están tratados suficientemente. Pero como ese personaje principal se va tropezando con una serie de tipos, como los que van a la doctrina, el expósito, incluso la vieja que vive con El Bizco... sí, son todos personajes de la picaresca, presentes en la película, y que por esa aglutinación lineal "funcionan" en la película.

—¿Qué dificultades concretas ofrece *La busca* para su adaptación al cine?

—Como ya te digo antes, la enorme cantidad de personajes. Por ejemplo, los de la pensión tienen que quedarse reducidos justo a los elementos que puedan distorsionar al personaje fundamental. Y eliminar una gran cantidad de situaciones que hay en *La busca* novela ocupan casi media novela. Y luego llegar a través de eso, eliminando a otra serie de personajes, a un final que tiene que ser necesariamente distinto al de la novela. Un final que no perjudique a la propia novela, puesto que hay dos novelas luego: sigue el personaje actuando porque ya sabes que es una trilogía. Tiene que haber un final, yo tenía que dárselo a la película. En *La busca* hay un final, pero para continuar en dos novelas más. Además, un final que a mí me parecía un poco román-

tico, demasiado romántico: Manuel sigue a unos obreros, por la mañana temprano... Un final demasiado blando, aunque sí significativo. Yo quería darle otro final a ese personaje.

—La novela de Baroja, a mi juicio, tiene un clarísimo matiz e intencionalidad socializante. ¿Crees tú que en la película se mantiene ese matiz e intención?

—Bueno, yo creo que dentro de los límites que se nos fijan aquí en este país, dentro de esta serie de problemas sociales, está dada esa intencionalidad lo suficiente. Yo siempre, desde que empecé a plantear esta película, nunca me la planteé como una película épica en el sentido de sacar un fresco social de la situación. Por eso al principio de la película hay un corto documental sobre los problemas del momento para que la gente sepa lo que está ocurriendo. Luego las intromisiones sociales en la película eran muy difíciles, por censura y otra serie de razones. Yo me limito a hacer pasar simplemente al personaje, a través de una serie de problemas sociales de fondo, sin implicar que fueran de tipo político, que es lo que yo no podía hacer en la película. Tenía que dar a entender todo eso a través de la miseria, los barrios, incluso a través de los sentimientos de la gente: sentimientos miserables, violentos, que son consecuencias de falta de educación, de comida, de todo, en una palabra. Incluso a veces pienso que esa intencionalidad la da la película a veces más violentamente aún que la misma novela.

—Acabas de aludir a un problema interesante sobre el que yo quiero hacer ahora una pregunta explícita. ¿Qué problemas seguís teniendo los productores y directores cinematográficos con respecto a la censura?

—Pues los tenemos todos. Todos los problemas. Esto es difícil plantearlo en general. Hay un código de censura en el que están prohibidas gran cantidad de cosas, aunque pudiera parecer que no. En realidad, cuando lo estudias a fondo cae uno en la cuenta de que casi todo está prohibido. Luego, cada película en particular tiene sus problemas concretos. Si es una película de tipo político o de tipo social... Lo mismo digamos por lo que al asunto sexual se refiere. No tanto por ciertas escenas de algún atrevimiento. Sino en cuanto planteas un problema sexual social, o sea, un problema de represión, o de incapacidad, o de falta de educación sexual... En ese sentido todo nos está prohibido. Incluso creo que ahora, con el cambio de director general de cine, todo será todavía peor. No es que yo diga que con García Escudero no hubiera censura, que sí la había. Pero ahora, con el cambio, creo que se agudizará más aún. Ojalá me equivoque. Este es un problema gravísimo.

—¿En qué sentido la labor del director de una película es labor creadora?

—Hombre, pues yo creo que en todo sentido. La película será buena o mala según sea el director. Un guión muy bueno puede convertirse en una película mala si el director no acierta a presentar bien ese guión o no se hace cargo de los personajes, de las situaciones, de lo que se quiere decir en la película. Porque las películas, en última instancia, forman un todo. Un todo con el que se pretende decir algo. Si ese algo no está dicho de un modo convincente, de un modo personal, con una cierta fuerza y una cierta ideología, que siempre debe darla el director, entonces la película no es nada. Si el director tiene algo personal que decir, si quiere plantear una ideología por medio de unos personajes que están expresando lo que él piensa, entonces yo creo que la película es importante, sea o no sea algo con lo que tú estés de acuerdo, o te guste o no te guste. Pero eso no importa: esa película tendrá un sello, un marchamo, que le ha impreso su director.

—Volviendo a *La busca*, ¿qué sello o qué marchamo has dejado tú en esa película?

—Yo creo que ese sello consiste en algo que nunca casi nadie ha comprendido: el personaje de esa película mía es negativo, nunca positivo. Es un personaje abúlico, que no actúa en relación con la realidad que está viviendo. Siempre se quiere zafar de esa realidad porque es un personaje sin fuerza, un personaje débil, que física y mentalmente no es en modo alguno un personaje fuerte. Siempre actúa sobre él cuanto le pasa. Él no se defiende nunca. Sólo al final se defiende, cuando empieza a darse cuenta que tiene que cambiar. La reacción del personaje ya sería otra película. La película termina cuando él "posiblemente" reacciona a través de lo que ha visto, lo que ha vivido, lo que ha ocurrido. A lo mejor así reacciona. Entonces yo creo que el único sello mío se refiere a esto: es un personaje que se destruye a sí mismo, es un personaje masoquista, que resume en sí mismo toda la situación de un pueblo. Toda la situación social y mental de un pueblo que se está destruyendo a sí mismo al no querer salir, al no tener fuerza ni ganas... Es un pueblo abúlico. Ese es el marchamo que yo he pretendido plasmar en la película: la situación de ese personaje y ese pueblo que se destruye a sí mismo al no reaccionar contra nada. Y que se hunde y se aniquila al no ser capaz de resistir ni la crítica ni la auto-crítica, que podrían salvarle.

—Estas reflexiones tuyas resultan profundamente interesantes desde un cierto punto de vista: el de la trascendencia temporal de la novela de Baroja,

y de tu intencionalidad, porque hoy vivimos tiempos muy semejantes por lo que se refiere a esa absurda opinión de que toda crítica es malintencionada o destructora. Opinión que, en el fondo, es, efectivamente, autodestructora, negativa y contraproducente. Esa es la enorme validez que sigue teniendo Baroja. ¿Pretendes eso tú en tu película?

—Sí, sí, yo creo que sí. Si hay alguna cosa que yo crea que tenía de bueno o de malo, la generación del 98, en la cual se incluye a Baroja, es precisamente ese pesimismo, esa crítica violenta y destructiva... si es que la crítica puede ser destructiva. Yo no creo que haya crítica destructiva. Siempre construye. Por eso me interesó este tema: porque sigue teniendo plena validez, profunda validez, mucho más auténtica y profunda que la que puedan llegar a tener otra serie de problemas actuales, más del momento, pero menos hondos. Por eso rechacé la dirección de algunas películas que pretendían plantear esos problemas. Este de *La busca* fue el primero que me interesó profundamente. Mientras la gente no intente luchas contra las cosas, será siempre destruida. Mientras el personaje no intente luchar contra nada, el personaje se deja destruir, se convierte en negativo. Lo que yo quería expresar era eso: esa reacción no se da en mi personaje y se destruye; esa reacción no se da ahora tampoco. Si no reaccionamos nos destruiremos. Pretendía hacer reaccionar a la gente para que no quedara abocada a su destrucción al no hacer crítica.

—En toda adaptación de obra literaria al cine surgen una serie de problemas. ¿Qué criterios deben seguirse en esa adaptación para que la obra resulte?

—Pues cuando yo leo una novela que me gusta para cine, me gusta por la idea general que yo he sacado de ella, por lo que me está diciendo. Es un modo de narrar distinto al del cine: no me interesa tanto como novela en sí, sino lo que me dice esa novela. Cómo me plantea la situación, unos personajes, un nudo dramático de unos personajes que se desarrolle bien a través de lo que está pasando, de lo que se está contando y narrando, es lo que me importa. Lo que no interesa es adaptar fielmente una novela nunca, sino captar de ella lo que el cine puede dar. Un caso imposible, por ejemplo, sería el hacer el *Ulysses* en cine —aunque ya se haya hecho—. O llevar a Proust al cine. Sería hacer otro *Joyce*, otro Proust, sería imposible mantenerse fiel a ellos porque su mundo se cierra en torno a esas novelas sin posibilidad de salida. Pero siempre son válidos algunos personajes y algunas situaciones... Más que los diálogos o la reproducción fiel, interesan los personajes y lo que en el fondo viene a decir esa misma novela.

—¿Qué opinas sobre el hecho sorprendente y absurdo de que a películas como *Los chicos del Preu* o *Los chicos con las chicas* les hayan llovido premios del Sindicato Nacional del Espectáculo?

—No, ese hecho no es sorprendente. Es un problema de todos los años. Los premios del Sindicato del Espectáculo siempre se han dado a este tipo de película. Para eso se hacen. Ellos están dentro justo de lo que pide que se haga el Régimen y dentro de lo que puede llegar a hacer esta gente. Son películas demasiado bajas, demasiado poco importantes o interesantes. Son hasta de mal gusto, son horribles, sencillamente. No dicen nunca nada. Esto es lo que les interesa y les gusta a esta gente. El Sindicato siempre les da sus premios a esta gente. Nunca a películas como *La caza*, *Pippermint Frappé*, *La busca*... no, a este tipo de película jamás le da el Sindicato un premio. Porque como el premio es económico, no se puede ni llegar a pensar que ellos le den el premio a la gente que va contra ellos o que tenga otra ideología distinta, no les interesa. Y se los dan a sus amigos, a los que hacen las películas que ellos quieren que se hagan. Así es.

—Frente a ese cine comercial, en el peor sentido de la palabra, fofo, cursi, blandengue español, intenta haber otro del que tú podrías ser en cierto sentido uno de sus representantes. ¿Podrías citar nombres de personas empeñadas en conseguir ese tipo de cine y qué esperanzas tenéis de llegar a alcanzarlo?

—Como te he dicho antes, creo que lo que hay que hacer es, sobre todo, luchar. Luchar siempre y no agachar la cabeza, y hacer crítica en lo posible. Creo que lo mismo piensa el grupo al que creo estar unido. Hay que luchar y patear. Hay gente ampliamente conocida, como Carlos Saura, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Miguel Pícazo, Patino... hay mucha gente capaz de hacer este cine. Y que yo creo que al cabo de unos años no habrá más remedio... Si aquí no se quiere avanzar, el mundo sí avanza. Llegará un momento en que este cine comercial —aunque yo también soy partidario del cine comercial porque me gusta mucho ver una película y divertirme; y además pienso que si hacemos películas tenemos que hacerlas para que la gente las vea, si no es un poco inútil—, pues yo creo que sí, que dentro de unos años, incluso dentro de pocos años, ese cine empezará a contar. No será fácil, pero lo intentaremos. Es más: lucharemos por conseguirlo. No saldrá, si sale, por puro azar. Nosotros haremos todo lo posible por que así sea. Esto es lo que hay que hacer: luchar contra todo lo que sea necesario y conseguirlo.

—Angelino, muchas gracias.