

## **Tercera mesa redonda**

### *Las adaptaciones*

Moderador: Francisco Gutiérrez Carbajo

Participantes: Rafael Azcona, José Luis García Sánchez y Mario Camus

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** Quiero antes que nada dar las gracias especialmente a José Manuel Caballero Bonald por haberme invitado a participar y por incluirme en la comisión organizadora de este Congreso. Es la segunda vez que estoy en Jerez, la primera fue hace diecisiete años, para recoger el Primer Premio de la Fundación Andaluza de Flamenco que me otorgó el Alcalde de Jerez, Pedro Pacheco, y el que entonces era Presidente de la Junta de Andalucía, Rodríguez de la Borbolla.

Esta vez me siento muy satisfecho estando en esta Fundación con estos amigos y rodeado de los mejores cineastas de Europa y yo creo que del mundo. Voy a ser muy breve, porque enseguida va a tomar la palabra José Luis García Sánchez, que será quien dirija la mesa. Pero no quiero dejar de hacer algún apunte muy breve sobre cada uno de los participantes.

En primer lugar, de Rafael Azcona quiero decir que es una suerte contar con él. Es una persona de la que siempre me habían hablado muy bien. Yo había leído sus novelas, tiene por lo menos seis novelas que yo conozca y ha hecho adaptaciones de todos los géneros literarios: de novelas y cuentos; desde *El bosque animado* de Fernández Flórez o *Tranvía a la Malvarrosa* y *Son de Mar* de Vicent o los cuentos de Manuel Rivas, pasando por adaptaciones de teatro, desde esa obra de Rodríguez Méndez *Un hombre llamado Flor de Otoño* hasta *Ay, Carmela* de Sanchis Sinisterra, que dirigió Carlos Saura. Es un gran escritor. Probablemente, el mejor guionista, como decía Díaz Yanes cuando recogió un Goya, el guionista que todos querríamos ser pero que no podemos ser. Su experiencia parte ya desde sus primeros trabajos con Marco Ferreri y después con Berlanga y García Sánchez. Conoce perfectamente la literatura española, conoce el cine español y tiene un humor, que comparte también García Sánchez, que arranca de *Los sueños* de Quevedo, de los esperpentos de Valle-Inclán, las máscaras de Solana, las pinturas negras de Goya, pero tamizado por la sabiduría de Cervantes.

El segundo, por orden alfabético, es Mario Camus. Es otro genio, otro gran cineasta y un gran adaptador. Esta mañana se decía aquí que *La colmena* de Cela había incorporado procedimientos cinematográficos. Eso es verdad, lo que pasa es que incorporaba procedimientos cinematográficos que ya introducían las novelas en las que se basaba, como son las novelas de John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, la trilogía USA, etc. Toda esa *generación perdida* está influida por el cine. Y, evidentemente, cuando Mario Camus hace *La colmena*, de Cela, hay una redefinición del estatus de esa novela. Y para mí, con todos mis respetos, es casi mejor la película que la propia novela. He oído decir en alguna declaración al propio Delibes que cuando fue al rodaje y vio algunos de los personajes de *Los santos inocentes*, Paco “el Bajo”, por ejemplo, dijo: “Éste es justamente el personaje que yo quería hacer”. La prueba de que las adaptaciones para televisión no son siempre un desastre está en *Fortunata y Jacinta* y en adaptaciones de clásicos como *El alcalde de Zalamea*, y adaptaciones como la de esa novela que, según decía Juan Benet, va a ser “la única que va a quedar de la joven narrativa”, *La ciudad de los prodigios*, de Mendoza. Y si esta mañana se hablaba de testimonio (yo estoy de acuerdo con el señor que intervino a última hora: creo que casi siempre el cine es testimonio), esto lo han hecho muy bien los tres que están aquí: el cine como una respuesta significativa a una situación particular, como diría Goldman, una actitud de compromiso, de compromiso con la película, de compromiso con la sociedad. Lo ha hecho muy bien Mario Camus con las dos últimas películas, *Sombras en una batalla* y *La playa de los galgos*. Como decía hace unos días Fernando Savater, es importante que en este problema tan grave que tenemos en este país se impliquen los intelectuales, los cineastas, los futbolistas, los presentadores, etc. Y esto lo ha hecho con una gran valentía Mario Camus, y hay que agradecersele.

Por último, y no porque sea inferior a ninguno de ellos, José Luis García Sánchez, otro gran cineasta. Su filmografía es muy importante. Es productor, director y guionista. Están desde aquellas películas como *El love feroz*, *La corte del Faraón*, *Divinas palabras*, *Tranvía a la Malvarrosa* de Vicent, de la que ya he hablado antes, en la que con la colaboración de Azcona salió una obra genial, o el *Lázaro de Tormes*, que vamos a ver esta noche, y que va a introducir el propio García Sánchez, hasta películas como *La marcha verde*, de una gran actualidad (también con ese humor al que yo me refería antes), o la adaptación de la obra de José Luis Alonso de Santos *Bajarse al moro*, que produjo para Fernando Colomo. Yo tuve la suerte de conocer a José Luis hace ya mucho tiempo y de hablar con él y con un gran actor, desde la estética de

Luckacs hasta Calderón. Y por todo ello ahora me congratulo que esté aquí. Como todos los que están en esta mesa, ha recibido muchos premios, desde el Goya al Mejor Guión Original por *Belle Époque*, hasta el Premio a la Mejor Película del Festival de Cine Español de Málaga, por *Adiós en el corazón*, o la Concha de Plata del Festival de Cine de San Sebastián por *La corte del Faraón*. Como les decía al principio, el propio José Luis va a introducir el coloquio con los otros dos cineastas, atendiendo también a la dinámica que ustedes impongan.

Lo que sí quiero agradecer a todos es la generosidad por su asistencia, que nunca había visto en ningún congreso. El año pasado por estas fechas -y es el último desahogo personal- se celebraba un congreso parecido en Nueva York, pero de infinita menor categoría, porque era de profesores y era muy aburrido. Era por las tardes, y yo me acercaba por allí con mi hija. Vimos a Tom Selleck, un galán como Galiardo, aun cambiando lo que haya que cambiar, y se lo contaba a mis colegas, pero no sabían quién era Tom Selleck, y eso que su imagen aparecía en todos los autobuses de Nueva York. Al día siguiente, mi hija decía: “Mira, Mathew Broderick”. Y la verdad es que eran muy accesibles los actores norteamericanos, incluso se podía charlar un poco con ellos antes de entrar en el teatro. Entonces yo les decía a mis colegas “Hemos estado con Mathew Broderick y tal...”, pero tampoco lo conocían. Afortunadamente compruebo que esto no sucede aquí. Por lo que veo, son ustedes unos grandes conocedores y tienen la suerte de tener a mejores realizadores y mejores actores que los que yo he citado. Muchas gracias y cuando tú quieras, José Luis.

**José Luis García Sánchez:** Buenas tardes; me ocurre lo mismo que ayer, que me *auto-erijo* en comandante de esta especie de avión, porque yo creo que las dos personalidades que están sentadas a mi izquierda tienen muchísimas cosas que contar, y deben ustedes aprovechar la ocasión, porque es muy infrecuente verles. En cambio, a mí es muy frecuente verme: yo soy un cantamañanas que ando de coloquio en coloquio; por tanto, será mejor, en razón de la utilidad, aprovechar la presencia de Mario y de Rafael y pedirles que nos den su opinión sobre una serie de asuntos que yo creo que seré capaz de plantearles.

El tema “Literatura y Cine” es demasiado ambicioso. Diferente sería si se tratase de la industria del cine y de la industria de la literatura, tema que importa a mucha gente, porque es muy interesante, y si estuviera aquí Galiardo diría enseguida el dinero que haría falta, las subvenciones, etc. Pero yo creo que para esa cuestión lo mejor sería

llamar, por la literatura, a Carmen Balcells, y por el cine a Andrés Vicente Gómez o a Elías Querejeta, porque nosotros, de eso, poco. Tampoco creo que para hablar del lenguaje del cine seamos las personas más indicadas, porque entre ustedes habrá semiólogos y gente interesadísima en lenguaje cinematográfico, capaces de contar cómo ha evolucionado el lenguaje de la imagen en el mundo del sonoro, cómo cambió el lenguaje del circo y de la pantomima... Lo que sí es cierto es que hay algo que podemos aportar, mis compañeros en la mesa mucho mejor que yo: la visión profesional del cine y la literatura. Ambos son profesionales de la literatura y ambos son profesionales del cine.

Repasando la tarea que han realizado, ingente y maravillosa, me atrevería a pedirles que pusieran unos ejemplos de adaptaciones concretas. Porque creo que para ustedes será bastante útil saber cómo se adapta a determinados autores, o qué dificultades tuvieron a la hora de hacer ciertas películas. Yo les interrogaría acerca de algunos casos y, si quieren ustedes, levanten la mano para proponer otras películas. Les preguntaré por cuatro autores a cada uno, y luego por uno más, Valle-Inclán, del que ambos han hecho una adaptación, en la que yo también participé. Así no me quedo sin decir nada.

Empiezo pidiéndole a Mario que nos cuente su experiencia. Pero antes, perdonadme, quiero destacar un punto muy negativo que está dándose en el cine. El cine está mejorando en muchos aspectos, pero yo echo de menos el cine como actividad pública. Echo de menos, sobre todo, la risa colectiva, esa risa euforizante, y me da mucha pena ver los vídeos de los hermanos Marx yo solo, por ejemplo. La última vez que estuve en un cine donde se produjera la vibración del espectáculo público fue en *Los santos inocentes*, cuando aplaudían al ahorcamiento del señorito. Eso, yo lo echo de menos y además se lo agradezco desde aquí a Mario. Y le pediría que nos contase cómo fue la adaptación de *Los santos inocentes*.

**Mario Camus:** Vamos a ver... Es que el asunto es tan complicado y tan largo, que me temo que en el extracto se vaya a perder un poco. Primero, está la cuestión de fijarte en la novela. Esa novela se publicó en 1980 o 1981. La leí –recuerdo– cuando llevaba un cintillo puesto que decía “80.000 ejemplares vendidos”, una cifra bastante considerable. Entonces, yo vi allí una película. No sé como, pero rápidamente intuí que había una película y que a mí me gustaría hacerla. Vaya por delante que de las adaptaciones que he hecho, muchas han sido propuestas por mí, y otras eran encargos. En el caso de *La*

*colmena*, por ejemplo, me buscaron para hacerla, no fui yo el promotor de la idea. En el caso de esta novela de Delibes de la que estamos hablando, sí. Las cosas pueden ser hasta divertidas, si me acuerdo de aquella historia.

A mí entonces me habían buscado –porque *La colmena* había tenido éxito- de una casa importante. Me llamaron para hacer la película que yo quisiera. Y la conversación fue más o menos en estos términos: “¿Qué quieres hacer?”, y yo rápidamente contesté: “Hombre, *Los santos inocentes*, un libro que acaba de salir, etc, etc.”. “Cuéntamelo, resúmelo”, y yo le dije “Es una familia de campesinos, hay un subnormal, hay una niña que también es subnormal...”. “No sigas –interrumpió-. Haz lo que te dé la gana menos eso”. Yo entonces dije: “¿Seguro que no la quieres hacer?”. “Para nada”.

Eso tiene una segunda vuelta que es un poco terrible para este personaje. Yo inventé una historia, que ésa sí le gustaba (después no la quiso hacer porque decía que era muy sórdida), y me fui a localizar y a buscar la manera de hacerla a la Patagonia Argentina. Pero antes ya había hablado con un chico que quería hacer *Los santos inocentes* y que me dijo: “No te preocupes, que buscaré el dinero para hacerla”. Yo desaparecí por la Patagonia, y volví al cabo de un tiempo, porque aquella película tan sórdida y tan triste no se hizo. En Madrid tenía a dos guionistas trabajando en la historia de *Los santos inocentes*. Previamente habíamos hablado con Delibes, que no entendía muy bien por qué queríamos adaptar esa novela; y cuando decía que no lo entendía, todos me miraban a mí, porque el que lo veía claro era yo. En realidad, yo tampoco sabía muy bien cómo se podía adaptar... Trabajaron dos guionistas reconocidos en la historia y cuando volví, ya con la película ésa que no hice cobrada, instalado y con tiempo por delante, me puse a trabajar con ellos. No encontrábamos la solución. Me imagino que todos o casi todos habrán leído la novela: les recuerdo que es una novela que no tiene puntos ni comas, es como un poemario más o menos, es decir, hay preguntas, respuestas, situaciones muy atomizadas, muy pequeñas, que se introducen en otras. Había un clima, había un final, pero no había manera de hacerlo; si aquello lo pones todo seguido, no sirve. Había que inventarse algo. Y dimos muchas vueltas. Salió un tratamiento, después salió un guión, se desechó... Entonces les pregunté a estos chicos si habían hablado con Delibes. “Sí, sí. Hemos tenido largas conversaciones”. “¿Y qué dice?” “Bueno, no dice nada. No entiende por qué se va a hacer esto. Y no entiende la manera de hacerlo”. Les dije que me contaran las conversaciones con Delibes, y entonces todo surgió de un comentario del mismo Delibes. Es una casualidad. Todo está

hecho a base de casualidades. Delibes dijo (ellos me lo contaron) en una de esas reuniones que el llamado Azarías era un personaje que él conocía y que estaba en un manicomio. Bien; esa estupidez nos dio la pista de lo que teníamos que hacer: crear una historia que ocurriese seis años más tarde que la que cuenta el escritor, y que desde esa historia inventada por nosotros bajarán los *flash back* a reproducir la historia de Delibes. Era muy sencillo; muy sencillo si lo hubiéramos visto. Lo del manicomio nos hizo pensar que había una historia después de la historia que contaba la novela. El chico se iba a trabajar, la chica se iba a trabajar también a una fábrica de embutidos, los padres volvía otra vez al destierro, y al viejo lo metían en un manicomio porque no podían meterlo en la cárcel. Esa historia descendía, a base de unos fragmentos muy medidos, a contar la historia que está en la novela. Ésa fue la manera de abordarla y de llevarla a cabo. A partir de entonces, Delibes ya vio la película. Hasta entonces no entendía cómo se podía hacer. Creo que lo he contado muy bien ¿no?

**José Luis García Sánchez :** Estupendo, yo creo que ahora Rafael podría contar otra y tú, Mario, te vas pensando la siguiente.

**Mario Camus:** Perdona, quiero añadir algo: salía una franja en el cine luego que decía “Dos millones de ejemplares vendidos”.

**Rafael Azcona:** Tengo que decir antes que yo soy -lo he sido toda mi vida- un lector empedernido, y recuerdo que cuando llegué a Madrid en los años 50, al único director de cine que encontraba en las librerías (con muchísimo respeto para todos los demás, porque seguramente los otros iban, pero yo no los veía) era a Mario Camus. O sea, que mayor relación del cine con la literatura no la hay.

**Mario Camus:** Y con las copas, porque después nos íbamos a tomar copas.

**Rafael Azcona:** Y acerca de lo que ha dicho ahora de los problemas que les planteó esta novela, a mí personalmente me parece (aunque yo no estoy seguro de nada, yo de la única cosa de la que estoy seguro en la vida -como decía el señor Hilton, el de los hoteles- es que es mejor meter la cortina del baño por dentro de la bañera que por fuera. En todo lo demás, tengo serias dudas de lo que digo) que el problema que plantea la adaptación es el de la estructura. El escritor tiene una gran libertad; está diciendo: “Se

levanta Manolo, mata a su mujer y se va a tomar una copa”. Y, después del punto, te dice: “Cuarenta años atrás...” Y te larga una idea colateral que se va bifurcando, y que a mi entender en el cine es imposible de seguir. Por otra parte, el lector -al menos en mi caso- tiene la impresión de que el escritor, además de ser narrador, se ha situado a tu espalda para susurrarte iluminaciones del texto, y en el cine, naturalmente, el director no puede colocarse detrás de cada butaca para susurrarle nada al espectador.

Pero, una vez superado el problema de la estructura, queda el de la adjetivación, y en el cine quien adjetiva es el director, no el guionista. Es inútil adjetivar el físico de un personaje, porque uno escribe: “María es rubia, tiene veinte años...”, y luego ese papel es para una morena que tiene treinta y cinco. Esto me lleva a pensar que una película es mucho más literaria –en el mejor sentido de la palabra- que un guión, pues la elección de adjetivos es una de las más difíciles decisiones a tomar a la hora de escribir: a mí, sin ir más lejos, encabezar una carta me cuesta mucho más trabajo que escribir un guión, porque escoger entre “apreciado”, “querido” o “estimado” es una cosa delicadísima.

Y luego vienen los diálogos. Yo creo que en el cine los diálogos literarios suenan falsos –esto debe tener algo que ver con las diferencias entre el lenguaje oral y el escrito- y parece que conviene hacerlos menos académicos, y a menudo un tanto coloquiales, o sea, más a ras de tierra.

**José Luis García Sánchez:** Tenías tú a Manolo Rivas, *La lengua de las mariposas*, que es una adaptación ... complicada, vamos.

**Rafael Azcona:** No tanto. Yo doy por supuesto que las grandes novelas se mutilan siempre que se llevan al cine, mientras que los cuentos le permiten al adaptador desarrollar lo que el autor no ha contado: las versiones cinematográficas de *Guerra y paz*, por el lado de Tolstoi, y la de *Forajidos*, por el de Hemingway, son un buen ejemplo de lo que digo. Y vamos con Manolo Rivas. Creo que es la única vez que yo he propuesto un texto, y dio la casualidad de que cuando les señalé a Cuerda y a Bobaira *La lengua de las mariposas* ellos ya lo habían leído, y a los tres nos había gustado mucho. Problema: el cuento no ofrecía suficiente materia para hacer una película y, en consecuencia, había que inventar en el guión lo que faltaba para ajustar el empeño a las exigencias de metraje. Pero en este caso -y no por humildad, sino por sentido común, e incluso por astucia- yo propuse: “¿Por qué no es Rivas quien nos suministra el material

que necesitamos? Del mismo libro escogemos dos cuentos más y los unimos al que dará título al film, y listo”. Y ésa fue mi experiencia: que el cuento sí que es un género estupendo para adaptar, incluso cuando se trabaja sobre varios.

**Mario Camus:** Yo creo que *Guerra y paz* sí se puede hacer en cine. Es decir, es un problema de otra narrativa distinta. De hecho, la película que hizo King Vidor era estupenda. No era la novela, porque el problema que hay ahí de los adjetivos, que dices tú, es el problema de que el cine tiene representación y tú a esos personajes tienes que vestirles, calzarles, hacerlos andar, moverse... Y la novela no la tiene, así que nosotros estamos siempre adjetivando, eso es verdad. No te llevo la contraria, ¿eh?

**Rafael Azcona:** No, si yo no tengo amor propio...

**Mario Camus:** Y con respecto a los diálogos, eso da pie a contar la anécdota de María Luisa Ponte (pobrecita), que siempre se equivocaba en los textos y todo el mundo lo atribuía a la falta de memoria. Decían: “María Luisa, no tienes memoria, estás perdiendo la memoria”. Siempre se equivocaba. Yo trabajé muchas veces con ella y era un desastre. Y entonces, hizo de Doña Lupe “*La de los Pavos*” en la serie de *Fortunata y Jacinta*, y tenía folios enteros, folios enteros que decía de arriba a abajo sin equivocarse ni en una coma. Entonces se volvía y decía “Lo que está bien escrito se puede aprender”. Era una opinión, no estaba mal. Eso era todo.

**José Luis García Sánchez:** No. Sigue con *Fortunata y Jacinta*. Porque *Fortunata y Jacinta* es un ejemplo de adaptación.

**Mario Camus:** Es que eran diez horas, ¿eh?.

**José Luis García Sánchez:** Por eso; es otro tipo de trabajo de adaptación.

**Mario Camus:** Ha pasado mucho tiempo y recuerdo que fue mucho, mucho trabajo. Pero ahí había una cosa formidable: el siglo XIX, las novelas del siglo XIX. Era todo un melodrama fantástico, con hijos naturales, hijos fingidos; aquello era un vivero de sensaciones brutales. Y se partía de la maestría de este escritor, que sabía perfectamente cómo hablaba la clase popular, cómo hablaba la clase media, cómo hablaban los ricos

de entonces. Y la verdad es que se disfruta mucho luego -no haciéndolo, que yo siempre lo paso mal-, cuando lo ves, porque sí queda Galdós; y esa novela, concretamente, es un monumento. Pero, ¿cómo es el trabajo? Pues me lo hice yo, me lo *curré* yo, sí, porque había un guionista que no acertaba. Puse como condición trabajar en el Parador de San Francisco de Granada y allí estuve haciéndolo. No recuerdo más que eso, todo fue muy natural y muy normal.

**José Luis García Sánchez:** Con respecto a lo que estás diciendo, está claro que en *Guerra y paz* y en *Fortunata y Jacinta* se hizo una adaptación para cine...

**Mario Camus:** Sí, pero ¿sabes qué pasa? Que hay otra esclavitud que no habéis contado. Aparte de que son dos narrativas diferentes, como lo es el teatro, como lo es el periodismo diario, hay otra historia: que tenemos en el cine una esclavitud heredada y que todavía existe, la de la hora y media, dos horas o dos horas y cuarto, de las que no puedes pasar. A no ser que hagas cualquier batalla de esas americanas de la Segunda Guerra Mundial, siempre estás constreñido a eso: una película no puede durar más de dos horas y media (y antes era una hora y media). Eso te esclaviza mucho. En el caso de *Fortunata y Jacinta* era para la televisión, así que podías alargar.

**José Luis García Sánchez:** Sí, pero la adaptación de *Fortunata y Jacinta* que se hizo para película normal era evidentemente alicorta, porque no desarrollaba los personajes, porque no daba...

**Mario Camus:** Claro, claro...

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** En cualquier caso, la adaptación a la televisión plantea el problema de que, al tener que ser los episodios por imperativo de la televisión absolutamente iguales...

**Mario Camus:** Yo creo que nunca obedecía a nada de eso...

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** ¿Ah, no?

**Mario Camus:** No. No se enteraban de nada. Es decir, a mí me lo encargaron, y un capítulo duraba una hora y diez minutos, el otro hora y media...

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** Yo eso se lo oí a Gutiérrez Aragón, cuando adaptó el Quijote para televisión.

**Mario Camus:** Habían pasado algunos años.

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** Sí, claro, entonces sí. Pasemos a otra cuestión que creo que es importante: Galdós escribió un texto en *El Liberal* en el año 1913, donde hablaba del cine y del teatro, y decía que no había que tenerle ningún miedo al teatro (si queréis, ya lo leeré el día que hablemos de cine y teatro). Pero otro autor que se ha mencionado esta mañana, muy cinematográfico, es Valle-Inclán. Los tres habéis tenido experiencias con él. Yo creo que es un reto adaptar a Valle-Inclán.

**José Luis García Sánchez:** Yo he incurrido dos veces. *Divinas palabras* es un guión que me dieron y lo único que hice fue procurar llevarlo a Valle-Inclán, porque era un guión muy alejado de Valle-Inclán. En la otra ocasión, *Tirano Banderas*, sí trabajé el guión, con Rafael. Pero todavía me llama más la atención la adaptación que hizo Mario de *Luces de Bohemia*, una película que, no sé por qué, no ha tenido el prestigio que se merece...

**Mario Camus:** No lo sé. Yo, la verdad, apenas toqué nada. Si nos pusiéramos a hablar minuciosamente, claro, hay adaptaciones del teatro al cine, de la novela al cine, de las biografías al cine, y son diferentes. En este caso, en el teatro, apenas hice nada; primero, porque le tenía un respeto enorme a la obra de teatro y después, porque me parecía que estaba todo fantástico, que no había que tocar nada: quitar algunas reiteraciones, el final llevarlo al principio y hacerlo en *flash-back*... Y ahí había una cosa que yo introduje (nadie nunca reparó en eso, por lo menos no leí nada, al contrario, la película fue regular), que metí a Alejandro Sawa y textos de Alejandro Sawa. Aquello pasó sin que nadie se diera cuenta, pero yo creo que estaba bien encajado.

Vi la película y creo que este chico, el director, no lo hizo mal. Pienso que yo podía disentir con él en materia de intérpretes (siempre pensé que para Max Estrella era mejor Fernando que Paco), pero cada uno tiene su personalidad y lo ve de una manera.

Pero, quitando los textos de Sawa y el trasvase éste que hice de la secuencia del cementerio al arranque de la historia, no toqué nada, absolutamente nada del texto.

**Rafael Azcona:** Cada vez que me llaman para adaptar algo me pongo contentísimo porque, con todos mis respetos para mis colegas los guionistas -y sobre todo para los directores- creo que a la hora de urdir un argumento y crear unos caracteres, quienes mejor se pueden encargar del trabajo son los especialistas, o sea, los novelistas y los autores de teatro. De manera que prefiero partir de un texto literario que de una *invención mutua* (yo siempre trabajo con los directores) y, naturalmente, en el caso de *Tirano Banderas* fue como si José Luis me invitara a una boda.

Fue un trabajo muy gratificante, porque ya volver a leer y a releer a Valle es siempre una fiesta. Hombre, hablando de cine y literatura aquí debo decir que José Luis, durante la elección del reparto, que evidentemente pertenece a lo cinematográfico -dice Woody Allen que por muy buena historia que se tenga, si el director se equivoca en el *casting*, la película peligrará- José Luis, digo, tuvo una idea muy literaria: para protagonista escogió a Volonté, un actor de composición, y le deslizó en la oreja la palabra *Nosferatu*. Y Gian María compuso un Tirano que era el de Valle-Inclán con unas resonancias acordes con el estilo —el tono, la iluminación y la ambientación- de la película. De manera que insisto en lo de antes: la película era muchísimo más literaria que el guión.

**José Luis García Sánchez:** Supongo que gran parte de los que estáis aquí tenéis pensado adaptar textos para el cine y sacar mucho dinero, ¿no? Yo supongo que es lo que está detrás de esto. Generalmente, cuando se adapta a un autor, es buenísimo que sea mediocre, porque entonces las películas son infinitamente mejores; pero cuando el autor es maravilloso, siempre la película es una mierda. Entonces, te enfrentas siempre con el crítico que dice que la novela *Divinas palabras* era mejor que la adaptación, te enfrentas con críticos que dicen que la obra de teatro *Tirano Banderas* era mejor que la película... No le vas a explicar qué es una obra de teatro... No la han leído. Pero es verdad que Valle-Inclán resuena mucho. Si tenéis pensado adaptar a grandes autores, yo recomiendo que lo olvidéis, que mejor busquéis gente más mediocre. Pero, hablando de grandes autores, una de las grandes adaptaciones de Mario es *La casa de Bernarda Alba*. Te estoy preguntando por tratar de cosas distintas: es teatro, pero es otro supuesto distinto al anterior, ¿no?

**Mario Camus:** Sí, sí. *La casa de Bernarda Alba* fue un encargo, un encargo acogido con enorme entusiasmo porque me gustaba muchísimo la idea. En el cine nos encontramos con un problema principal, el de la credibilidad. Hay unos personajes que salen allí, que van vestidos de una manera y te los crees cuando hablan, cuando usan ese lenguaje, cuando van vestidos así. El problema de que se crea o no se crea esa historia que estás haciendo es el problema más banal, si se quiere, pero es el primordial para nosotros. El texto de Lorca era muy complicado de decir y de creer. Era un texto poetizado (no me viene a la cabeza ningún ejemplo concreto pero ya lo conocéis ¿no?), un texto muy sublimado, muy difícil, para el que hacían falta excelentes actrices. La clave estuvo ahí. Yo estaba muy contento con la adaptación. En España tuvo muy malas críticas, y en Argentina y en Uruguay unas críticas fantásticas.

**Rafael Azcona:** Es que la crítica de cine española, durante mucho tiempo –ahora parece que se les ha pasado-, veía con recelo las adaptaciones literarias porque daba por supuesto que la adaptación de una novela o de una pieza teatral no daba lugar a una película “cine-cine”, como dicen los cinéfilos. Pero hay un argumento de peso contra ese lugar común, y es que esos mismos críticos que idolatran el cine americano, porque es “cine-cine”, se olvidan de que *Casablanca* viene de una comedia, *Apocalipsis Now* de Conrad, *La diligencia* de Maupassant y el cine negro, tan “cine-cine”, de Dashiell Hammet y compañía.

**Mario Camus:** Nos desviamos un poquito de la cuestión y hablamos de la crítica...

**José Luis García Sánchez:** Pero está bien. Además, si hay algún crítico conviene que le demos un poco de caña.

**Mario Camus:** El problema está en que en España no hemos salido de *Cahiers*. Y todo eso que tú sabes viene de *Cahiers*. No sé ahora, que no la leo con frecuencia, pero entonces sí tenían referencias de *Cahiers*. Todo lo que saben de los americanos viene vía *Cahiers*, no directamente de ellos. Tienen recelo contra todo lo que no sale ahí, y que no les han explicado. Por eso han chocado con rocas todas las películas (si haces algo sobre Valle o Lorca, o haces algo personal): porque no saben explicarlas, no saben por qué se hacen, porque no las hace Godard.

**Rafael Azcona:** Pero hay una prevención, ¿no es cierto?.

**Mario Camus:** Hay una prevención contra todo lo que... Bueno, no hemos venido para hablar de ellos.

**Rafael Azcona:** Hablo de que lo que podríamos llamar la *cinefilia* española daba por supuesto que el cine americano no se nutre de la literatura.

**Mario Camus:** Biografías, novelas, teatro, cosas de periódicos...

**Rafael Azcona:** Claro.

**José Luis García Sánchez :** Rafael, hay una película adaptada por ti que, como hay mucha gente con aspecto de profesor de Universidad, interesará: *La Celestina*. Quiero que cuentes tu experiencia para adaptarla.

**Rafael Azcona:** Para empezar, confesaré que, en mi opinión, *La Celestina* es, casi casi, un tratamiento cinematográfico: conviene recordar que no fue escrita para ser representada en un escenario, sino para ser leída en voz más o menos alta.

Pero antes de seguir adelante, debo dejar constancia de que en este caso, como en todos, nunca he tratado de hacer *mi* adaptación, sino la que prefieren los directores, y no tengo empacho en confesar que con ellos tengo un trato que recuerda al de la prostituta: por una determinada cantidad de dinero y en la medida de mis posibilidades, yo satisfago sus fantasías, sin excluir las eróticas.

Bien. Lo primero que me dijo Gerardo Vera fue que no pretendía hacer lo que se entiende por “una película de época”, sino una historia cargada de sensualidad. A mí me pareció muy bien, porque hay que ver la que derrochan Calisto y Melibea, que de enamorados platónicos, nada, por muchas voces que pegue el padre de la chica acusando al amor de ser la ruina de las familias. Así, con este punto de partida, yo fui haciendo propuestas que, como ocurre siempre, unas veces eran aceptadas y otras no. Permitidme una confidencia a los posibles guionistas que se encuentren en la sala: antes he dicho que en el trabajo prescindo del amor propio. ¿Por qué? Porque dedicar demasiado tiempo a defender los propios puntos de vista resulta antieconómico: yo, si a

las dos o tres horas de discutir una escena no he convencido al director, digo “vale” y busco otra solución: los directores quizá no sepan siempre lo que quieren, pero desde luego siempre están seguros de lo que no quieren. Y hablando de los directores: a mí me parece que el cine español ha cambiado mucho desde que existe el vídeo. En los años cincuenta, los directores (excepto quizá Carlos Saura, que venía de la fotografía, de la imagen) llegaban al cine desde la literatura o sus alrededores. Y se notaba: formalmente las películas podían tener sus fallos –en sus primeras películas, todo cristo se saltaba el eje– y para hacerse un oficio el que podía se iba a París para meterse en la cineteca durante horas. Pero llega el vídeo; uno se va a El Corte Inglés, coge una película, se la lleva a casa y desmenuza su estructura pieza por pieza con toda tranquilidad y sosiego. Ahora nadie se salta el eje; pero a mí me parece que las películas, en general, tienen menos sustancia. ¿No estás de acuerdo, Mario?

**Mario Camus:** Es que no te sigo. No sé lo que quieres decir, ¿que hacen un cine más fácil ellos?.

**Rafael Azcona:** Menos sustancia literaria, quería decir.

**Mario Camus:** Claro, es que han visto vídeos desde pequeñitos, y dibujos animados y todo.

**Rafael Azcona:** Cierto. Hoy los críos dominan la sintaxis cinematográfica. Están viendo la televisión y hay un momento en que por el encuadre y la música saben que aquello va a acabar. Y entonces, para hacer méritos, sin que les apremiemos para que se acuesten, apagan el televisor y te dicen: “Para que veas lo bien que nos portamos, nos vamos a la cama sin que nos lo mandes”.

**Mario Camus:** Sí, sí. Yo en mi infancia no tenía ni siquiera libros. Era narrativa hablada, contaban historias. Es decir, la gente decía “te cuento un cuento, te cuento una historia”. Y, durante un tiempo, ese era el único tipo de narrativa al que tenía acceso. Después ya vinieron los libros, etc. Somos, es verdad, una generación muy libresca. Y ellos no; ellos, los nacidos a partir de los años setenta, están con la imagen.

**Rafael Azcona:** Lo malo es que demasiado a menudo la imagen se nutre de ocurrencias, de trucos, de efectos especiales. Y eso tiene poco que ver con la literatura, que es de lo que estamos hablando.

**Mario Camus:** Antes has empezado a decir “el cine español va mal desde que...” y me he acordado de una frase...

**Rafael Azcona:** No, yo no he dicho que va mal...

**Mario Camus:** No, si no es nada más que para decir una frase de Sabatini que me ha venido a la memoria...

**Rafael Azcona:** Yo creo que el cine español no es ni mejor ni peor que cualquier cine europeo.

**Mario Camus:** Que no, que no. Si yo no iba por ese lado. Es que al empezar la frase me he acordado de que Sabatini decía: “el cine italiano va mal desde que los directores no viajan en tranvía”; o sea, que no veían la vida, iban como los ministros ...

**José Luis García Sánchez:** Sí, pero estábamos en *La Celestina* y en Gerardo Vera. Nos hemos ido ¿no? Gerardo Vera no estaba todo el día al lado del vídeo.

**Rafael Azcona:** Afortunadamente.

**Francisco Gutiérrez Carbajo:** Sí. Pero interesa una cosa: estamos hablando de adaptación de textos literarios e interesaría la adaptación de los propios textos, que también son perfectamente literarios.

**Mario Camus:** Claro, claro.

**Rafael Azcona:** En mi caso, cuando me propusieron adaptar para el cine un librito mío, como yo al cine no iba nunca, lo único que pregunté fue cuánto me iban a pagar por los derechos, porque, naturalmente, no tenía ni idea de cómo se escribía un guión. Fue entonces cuando Marco Ferreri, el director, me regaló la única guía que tengo. Me dijo:

“El ideal de un guión de cine es que leyendo sólo los diálogos, no se entienda nada”. Claro, si uno lee los diálogos y no se entera de nada, quiere decir que aquello está narrado apoyándose en las imágenes. Si entendieras la película leyendo sólo los diálogos, la imagen sobraría o, en todo caso, tendrían el papel de los pies de fotografía.

Bien. Una vez recibido ese curso de teoría cinematográfica, los problemas se redujeron a dos: uno, a la censura no le gustaba el argumento, que se desarrollaba en un velatorio; dos, la productora no tenía dinero; de manera que, sin demasiado dolor, de no hacer *Los muertos no se tocan, nene*, pasamos a otro relato mío, *El pisito*, basada en las dificultades de la gente para encontrar una vivienda. Y vamos con la adaptación. La verdad es que lo que adaptamos no fue mi libro, sino el Madrid en el que nos movíamos. Marco y yo hacíamos la vida entre la Gran Vía y la Glorieta de Bilbao, él en el Hotel Memphis –arreglándoselas para no pagar- y yo en una habitación realquilada, que pagaba cuando podía; comer, comíamos –es un decir- en restaurantes de los más económicos.

Quede claro que ni Marco –que venía de Italia- ni mucho menos yo –que venía de Logroño- pretendíamos hacer neorrealismo ni siquiera cuando buscábamos a los posibles actores en la calle: el problema seguía siendo el dinero, no lo había para contratar actores profesionales. Recuerdo que en la Gran Vía descubrimos a un alemán enlutado, seriecísimo, con un cogote impresionante y un castellano ferruginoso. Nos pasamos varios días siguiéndolo, dándole la lata para convencerlo de que su futuro estaba en el cine, hasta que el tío, hartado, nos amenazó: “Señores, yo soy un criminal de guerra y estoy refugiado aquí. Si ustedes siguen dándome la lata, voy a ser un criminal de paz”. Por eso digo que en mi caso la adaptación no viene tanto del libro, sino de un Madrid, de la época...

**Mario Camus:** ¿En qué año era eso?

**Rafael Azcona:** Eso debió empezar el 1956. *El pisito* creo que es de 1958.

**José Luis García Sánchez:** Bueno, le tocaría ahora a Mario otra ¿no? *La colmena*, por ejemplo.

**Mario Camus:** Eso es un misterio. Es un misterio la adaptación, digo. A mí me llamó Dibildos. Yo había trabajado para Dibildos con Carlos Saura, y Dibildos era un señor

muy extraño. Cuando Carlos y yo trabajamos con él, que hicimos *Llanto por un bandido*, nos dijo que quería que le diésemos un repaso al guión, él con nosotros. Muy bien; hasta ahí, correcto. El dinero, correcto. Las fechas y todo eso, todo era correcto. Lo que no era correcto era la hora a la que quería hacer el repaso. Teníamos que empezar a trabajar a las tres de la mañana. De tres a ocho de la mañana. Era un tío muy exigente. Nos metíamos en un cine, salíamos del cine, paseábamos y a las dos de la mañana estábamos en la oficina de Dibildos. Nosotros dos dormidos, y él estaba espléndido. Era un hombre extraño. Él tenía los derechos de *La colmena*, y tenía muy cabreado a Cela porque le había pagado menos de lo que Cela creía que debía pagarle, con lo cual hacía muchas cabronadas... Son anécdotas: nos llevó a comer a un sitio, porque nos quiso presentar a su esposa, y le preguntó a Cela: “¿Dónde quieres comer?”. Y Cela dijo “En *Horcher*”. Y Cela pidió todos los platos de la carta, sólo para fastidiar. Venía el camarero con el plato, él lo probaba con el tenedor y lo devolvía. Doce platos. Dibildos sudaba. Bueno, era un tío muy raro. Eso es para decir que era un hombre extraño, un poco atrabiliario.

Entonces Dibildos me llamó, y ahí viene el misterio que nunca entenderé, para hacer esto. Me dijo: “Vente a trabajar conmigo a Guadalmina” -era el mes de septiembre- “porque yo tengo ya muchas cosas tomadas”. Iba a hacer la película Gonzalo Suárez, una versión para televisión de cuatro horas. Y, de repente, decidí hacer una película, larga, de dos horas, pero una película. Me llamó a mí, yo no veía la adaptación por ningún lado, y cuando llegué a Guadalmina discurriendo qué le iba a decir, porque yo pensaba que la adaptación era muy difícil, me entregó unos folios donde estaba toda la película. Estaba perfectamente extractada la historia (las historias) y además había introducido cosas de los cuentos suyos de la época –“El vendedor de palabras”-, y estaba todo perfectamente estructurado. Estaba tan bien, tan bien, tan bien, que –y no es que desconfiara yo de Dibildos- me resultaba difícil creer que aquel trabajo (era una *scaletta*) lo hubiera hecho José Luis. Y me quedé con esa copla. Yo trabajé en aquella *scaletta* a fondo, tardamos mes y medio o dos meses. Con el tiempo, me encontré con Fernando Corugedo, y cuando yo le comenté esta historia, que qué difícil era haber hecho aquello y qué bien organizado estaba, con una sonrisa me dio a entender más o menos que él tenía algo que ver. Fernando Corugedo en aquel entonces era ya el secretario de Cela. O sea, que me encontré con un muy buen trabajo. Yo lo extendí, lo puse todo en orden, lo trabajé. Y hay una anécdota divertida, no es mala tampoco. En un momento dado, yo dije. “Aquí esto empieza con un NODO, Franco

inaugurando no sé qué...”. Y Dibildos me dijo: “Para nada, Franco para nada, deja a Franco”. Y se enfadó mucho. Así que dije: “Me parece que este guión no lo voy a filmar”. Y me dijo: “Me parece muy bien”. Y no lo filmé. Trabajé mucho durante *La colmena*. Hice la adaptación de aquellos papeles misteriosos que, insisto, no sé a quién pertenecían, pero en los que todo el trabajo ya estaba hecho. Aquella *scaletta* era absolutamente notable. Ahí hice una labor de trabajo y relleno, buscando en los cuentos y los diálogos de la novela una fidelidad. Pero el trabajo ya estaba hecho. Decía Milestone –es una frase que siempre se usa para este tema del trasvase de la literatura al cine- que cuando uno quiere una rosa, no debe plantar una rosa, sino que debe coger la semilla y plantarla. Es decir, que no puedes llevar la novela al cine; tienes que hacer un extracto, una especie de sublimación, de semilla, y usarla.

**Rafael Azcona:** Ahora con el ordenador, esto de las adaptaciones es una maravilla. Yo tengo una pantalla bastante grande, me caben dos folios. Meto la novela o la obra de teatro en el escáner, escaneo la cosa y ya la tengo en el ordenador. Entonces, todas las descripciones –estoy hablando ahora del puro oficio- las suprimo: por ejemplo, en caso de crepúsculo, con poner “amanecer”, sobra, porque como la claridad de los crepúsculos vespertino y matutino se asemejan, si al plan de trabajo le conviene el amanecer se rueda una tarde. Así que voy quitando de esta página todo lo que, a mi entender, corresponde a la tarea del director. Y me dedico a variar la estructura y ajustar los diálogos. Y, digas tú lo que digas, sigo insistiendo en que por muy bien escritos que estén los diálogos, hay dos idiomas, dos lenguajes...

**Mario Camus:** Depende.

**Rafael Azcona:** Eso está comprobado. Científicamente, como decía José María Forqué. Se habla de distinta manera a como se escribe. Si no, suena un poco falso. Incluso en *La Celestina*, porque se supone que sus personajes hablaban en el lenguaje coloquial de su época.

**José Luis García Sánchez:** Bueno, si después de esto siguen persistiendo ustedes en el deseo de adaptar textos, pues... Y si tienen algo que preguntar, pregúntenlo, porque ya nos han dado el ultimátum. Hay una hermosa joven que pide la palabra.

**Público:** Hay algo que me llama la atención. Yo pienso en las adaptaciones y las veo como versiones. Desde que se coge una obra literaria y se lee, cada persona puede interpretarla de un modo diferente. En ese aspecto, veo que el adaptador, el guionista, el director, son como creadores (o recreadores, porque no es una obra original) de una obra ya hecha. Y quería que me dijeran qué piensan ustedes acerca de esto, y de la relación de ayuda que puede haber entre un autor, el guionista, el adaptador, etc.

**Rafael Azcona:** Todo lo que se me ocurre decir es que la verdadera adaptación, versión, o llamémoslo como queramos, es la que realiza el director cuando rueda el guión, sea éste original o venga de una obra previa. No sé si respondo a la pregunta.

**Público:** ¿Por qué no se cuenta con el autor original?

**Rafael Azcona:** Sería un lío. El autor de la obra original siempre quiere que se trasvase al guión toda su obra, con pelos y señales, y, claro, si la novela es larga, la película podría ser interminable. El autor siempre cree que se mutila su texto. O casi siempre.

**Público:** Entonces, realmente, recreáis obras ya escritas, sois también trabajadores, escritores, desde el momento en que creáis también vuestra versión y lo canalizáis hacia otro medio de comunicación. En ese aspecto, sois también creadores.

**Rafael Azcona:** Sí, sí. Modestamente, pero sí.

**Público:** Una pregunta para Mario Camus. Pienso que has hecho grandes adaptaciones, como *Los santos inocentes*, de Delibes. Pero en tu trayectoria hay otras obras fallidas. Me gustaría saber por qué es un guión fallido, una adaptación fallida, *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza.

**Mario Camus:** ¿Que te diga yo por qué es fallida?

**José Luis García Sánchez:** A Mario le parece maravillosa.

**Público:** Quería saber su opinión; si le parece maravillosa no hay más que discutir. Yo, como espectador, considero que es un guión fallido. Si usted considera que es un guión correcto...

**Mario Camus:** No, yo no he hablado de que el guión me parezca correcto. Es una cosa heredada. No quiero decir que yo no tuviera parte... Unas veces los trabajos salen bien, y otras veces no salen a gusto de todo el mundo. No tiene ninguna importancia, forma parte del trabajo nuestro. Aquí estábamos hablando un poco más de las cosas conocidas y que han ido bien para todos. En el caso de *La ciudad de los prodigios*, se trata de una historia que me ofrecieron cuando ya llevaban mucho tiempo intentando hacerla, y heredé un guión que no me interesaba para nada, que me parecía que no reflejaba lo que era. Te contaré una cosa que he hablado con Mendoza también. La primera parte de esa novela me parece muy adaptable para el cine. En la segunda parte, me pierdo, me sigo perdiendo todavía, y eso que la he tenido y la he estudiado a fondo. Entonces, la adaptación, la que hice yo (después se agregaron más personas porque no acababa de estar bien) se resentía de esa idea mía. Es decir, la primera parte, para mí, era perfectamente adaptable, o la entendía, y creo que la trabajé bien. En la segunda parte, estaba muy despistado. Se lo conté a Mendoza, porque eso me sorprendió ya trabajando, porque había fechas concretas. No son disculpas; es lo que pasó. Yo estaba ya rodando cuando requerí al guionista primitivo para que me ayudara a solucionar una parte que no acababa de ver claramente. Me dejaron solo. Ese señor no apareció: ya había cobrado y se fue; yo luché todo lo que pude para que la segunda parte, insisto, fuera más coherente.

No obstante, todo lo que es esa película y lo que ocurrió con ella se debe también un poco a su duración. Cuando la terminé, duraba tres horas o tres horas menos cuarto, y estaba a mi gusto, pero no era la medida que se necesitaba. Esto y más razones; pero lo fundamental es que nosotros en unas cosas acertamos y en otras no. Como todo el mundo, imagino. Y hay novelas adaptables y novelas que no son tan adaptables, a pesar de que lo parezcan. ¿Más historias acerca de *La ciudad de los prodigios*? Es una novela que en Barcelona es mítica, y todos se han imaginado los personajes que salen allí. No les gusta nada la idea de que haya una interpretación única, y desde luego no se hicieron con esa interpretación.

Hay otra historia que conviene recordar. Hoy día el éxito o no éxito, el fracaso o no fracaso, viene siempre marcado por las recaudaciones. Yo en eso no creo. Vamos a

ver, es cierto que esa película no funcionó y que tiene todo este tipo de problemas. Pero también es cierto que muchas veces se dice: “¡Qué mal está esta película!”, y no la han visto. Y *está mal* porque en las listas de recaudaciones viene la última. Eso no quiere decir nada. Si nos vamos atrás en los años, películas míticas del cine español (en casi todas ha intervenido Rafael -*Plácido, El verdugo, Calle Mayor*-) se estrenaban en Madrid y estaban tres semanas en un cine. Y en el caso de *El verdugo*, yo tuve que correr para verla porque la pusieron un lunes y la quitaron un miércoles. Es una estupidez eso de que las taquillas son las que marcan... Las taquillas no marcan nada, el cine es bueno o malo, dé dinero o no lo dé, funcione o no funcione. Nada que ver con *La ciudad de los prodigios*, de la que yo tampoco quedé del todo satisfecho. Había algo ahí que no funcionaba, pero creo que había aspectos que sí funcionaban. Eso forma parte del trabajo, yo nunca me quedo en esas cosas. Ni tampoco me quedo en el éxito, ni nada de eso; lo que importa es la siguiente película. Y *La ciudad de los prodigios*, pues falló. Era muy ambiciosa. A veces quieres hacer una estupidez y quedas bien, y sin embargo quieres hacer una cosa muy ambiciosa y te das la torta, como ocurrió. Pero aquí estoy, no pasa nada.

**Rafael Azcona:** Esto del argumento de la taquilla no tiene nada que ver con la literatura, pero sí con el cine. Hay en el cine un personaje –un considerable número de productores- que cree estar en posesión del secreto de lo que hay que hacer para que la gente se pegue por llenar las salas. Vamos a suponer por un momento que sea verdad que esos señores tengan, en determinado momento, el secreto para reventar las taquillas. Pues ese secreto –el pretendido o real conocimiento del gusto del público- no sirve para nada, porque se aplica a un producto que el público verá pasado un año o dos, y en ese tiempo sus gustos han cambiado. Aparte, si están tan seguros de lo que hay que hacer para que la gente vaya al cine, ¿por qué no lo hacen ellos? Otro aspecto de la cuestión es la actitud de cierto tipo de actor o de actriz cuando llegan a la conclusión de que al cine vamos a verlos exclusivamente a ellos y pretenden estar en todos los planos y decir lo más brillante de los diálogos. Hombre, Ponti a mí me han hecho ir de Madrid a Roma porque Mónica Vitti, que no quería tratar con el director, dijo que prefería hablar con el guionista. En la película había dos papeles protagonistas, uno que estaba escrito para que lo interpretara la Vitti y el otro para Ugo Tognazzi. Después de una tarde de hablar con aquella mujer encantadora, que no acababa de aclararse, descubrí lo que quería: quería hacer el papel de Tognazzi. Le gustaba más, y quería que se cambiara

todo, que todo lo que decía el hombre lo dijera la mujer. Sí, en el guión siempre se produce una cierta bastardía, quiero decir que sobre él opina demasiada gente: el guión está encima de la mesa del productor, viene la señora de la limpieza, lo hojea, lee el final y sentencia: “Yo ésta no la voy a ver”; si la oye el productor hasta puede hacerle caso. Y para postre, viene la crítica, que juzga el guión sin haberlo leído. Y lo digo yo, a quien la crítica ha tratado muy generosamente.

**Mario Camus:** Sí, sí. Eso es una barbaridad. Y en los festivales dan premio al mejor guión. Nunca lo he entendido. Hay una cosa clara, que todo el mundo sabe. Es decir, el director, aparte de adjetivar, como dice Rafael, con una colocación de cámara cambia completamente una escena.

**Rafael Azcona:** Pero eso es adjetivar también.

**Mario Camus:** Sí; es adjetivar con la cámara. Si haces una escena de amor y en vez de rodarla en planos primeros la pones a dos kilómetros de distancia, estás haciendo tu versión. Pero el guión se borra, se cambia, se improvisa, se dicen cosas. Y, al final de todo eso, en los festivales dicen “Premio al Mejor Guión”. Deberían decir “a la mejor historia”.

**Rafael Azcona:** El ideal del destino del guión es que se pierda, que se suma, que desaparezca en la película.

**Mario Camus:** A medida que se rueda, se rompe.

**Rafael Azcona:** Yo creo, incluso, que es un gran error editar guiones, porque son difícilísimos de ver. Es muy ingrato leer un guión .

**Mario Camus:** Es que no existe más que en función de la película. Es un objeto transitorio que se tiene que romper cuando ésta acaba.

**José Luis García Sánchez:** Un amigo que no está presente hizo una película que estaba escrita para Héctor Alterio y, el día antes de empezar a rodar, se cambió el papel y lo hizo Charo López... ¿Cómo juzgas ese guión?

**Mario Camus:** Sí, eso es un disparate. Pero pasa en los festivales también.

**Público:** Ayer se dijo que Rafael Azcona iba a contar algo de lo de la adaptación de Mihura...

**José Luis García Sánchez:** Cierto, cierto. Lo de Mihura, lo de *El señor vestido de violeta*.

**Rafael Azcona:** Sí, ayer hablaban los actores del problema de que ellos son el vehículo y todo esto. Y es cierto que Mihura era un hombre de una soberbia casi satánica. No toleraba que le cambiaran una coma del texto, porque sostenía que si la cosa que se le sugería era graciosa, ya se le había ocurrido a él. Entonces, Fernando Fernán-Gómez, (que es un actor prodigioso, uno de los pocos actores que conoce el significado y el alcance de cada palabra del diálogo), cuando ensayaban la comedia *El señor vestido de violeta*, se llevó aparte a Mihura, con toda suerte de cautelas y de prudencias, para sugerirle un mínimo pero estupendo cambio. La obra tenía por protagonista a un torero que aplicaba a su oficio fundamentos científicos - antes de torear pedía el análisis de la sangre de los toros, por ejemplo- y que para hacerse un léxico asistía a las conferencias del filósofo Zubiri, que ya es asistir. Pues Fernando se llevó aparte a Mihura y le dijo: “Miguel, aquí en el texto dice que yo, después de leer los análisis de los toros, hablo con mi cuadrilla y les digo: ‘Bueno, señores, esta tarde a las cinco en la plaza de Las Ventas’, ¿Puedo decir ‘En la plaza de Las Ventas, carretera de Aragón, 157, puerta de cuadrillas’?”. Y Mihura lo aceptó. O sea, que tenían razón los actores ayer cuando decían que tienen derecho a hacer sugerencias, cómo no.

**Público:** Quiero felicitar a la mesa porque, con un aire jocoso y festivo, ha planteado una aporía. Se comentaba que hubo que fusionar varios cuentos en *La lengua de las mariposas* porque el argumento venía un poco estrecho. Por otro lado, *Guerra y paz* parece que tiene demasiado argumento y también es difícil hacer una película. ¿No le parece que el texto literario no importa, que la extensión del texto literario no tiene calado? Yo podría poner tres ejemplos donde el texto literario es minúsculo y, sin embargo, se han logrado tres grandes películas. Por ejemplo, Bergman hizo una película, *Maldad de la doncella*, que se apoya en un poema de veinte versos

aproximadamente, un poema medieval. Hizo una maravillosa película. En *Mi tío*, de Jacques Tati, yo creo que el texto literario sería muy poquita cosa, y es una maravillosa película. Y hay una japonesa de Kaneto Shindo, *La isla desnuda*, que fue premio del Festival de Moscú hace años, y me parece que el texto literario era muy breve. Entonces ¿dónde está el problema?.

**Mario Camus:** Eso digo yo. Las películas que usted dice son estupendas, y las otras también.

**Público:** Señor Camus, ¿usted hizo la película *Acteón*?

**Mario Camus:** No, de ninguna manera.

**Rafael Azcona:** Jorge Grau.

**Público:** Acteón es un mito griego muy breve para demostrar solamente cómo la maldad devora a los hombres.

**Mario Camus:** Para su erudición, le cuento que *La carga de la brigada ligera*, que es una película de Michael Curtiz, está basada en una poema de Tennyson, esto es, también en un texto muy corto. Pero, vamos, que existen esas películas que dice usted y las otras, y muchas más que nos hemos olvidado de mencionar. Eso es fantástico en el cine, se pueden hacer referencias *ad infinitum* de obras que se han visto, y cada uno es depositario de un determinado criterio o gusto.

**José Luis García Sánchez:** No sé si ha quedado claro que cada relato tiene su propia fisonomía, en literatura y en cine. Y queríamos haber planteado, pero no nos da tiempo, la adaptación posible de *Dos días de setiembre*, de Caballero Bonald, porque sería divertido que entre todos nos planteásemos qué dificultades puede acarrear un texto literario concreto y por dónde se le podría encajar. Pero esto, que sería ya asambleario y muy divertido, lo dejamos para el año que viene, ¿no?