

Encuentro con Berlanga en 1999

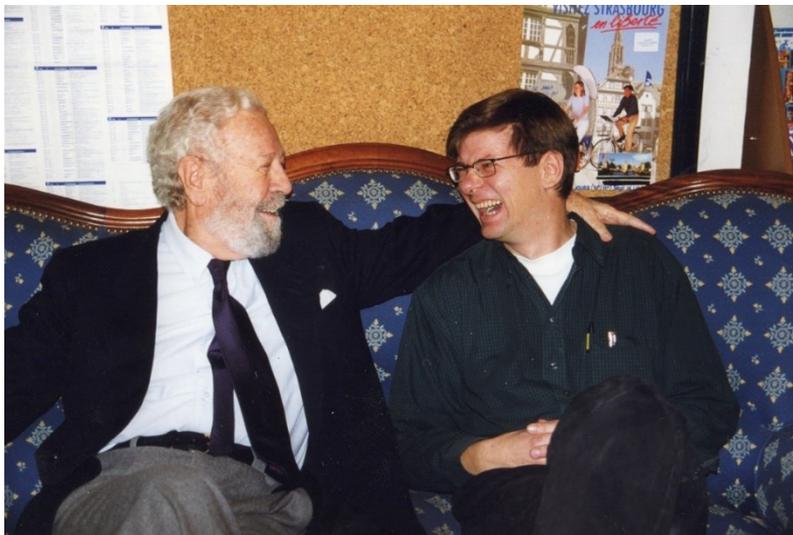
Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista del 11 de noviembre de 1999 en Estrasburgo.

Palabras clave: Valencia; *París-Tombuctú*; *La vaquilla*; influencia de Berlanga; Pedro Almodóvar; Rafael Azcona; Antonio Gómez Rufo; guion

Abstract: The interview took place on 11 November 1999 in Strasbourg.

Keywords: Valencia; *París-Tombuctú*; *La vaquilla*; Berlanga's influence; Pedro Almodóvar; Rafael Azcona; Antonio Gómez Rufo; script



El director de cine y su entrevistador (Foto: Matthias Schilhab)

En tus últimas películas, es decir, en *Moros y cristianos*, *Todos a la cárcel* y *París-Tombuctú*, se nota que vuelves –en cuanto a las locaciones– a Valencia, ciudad donde naciste. ¿Por qué tomaste esta decisión?

En el caso de *Moros y cristianos*, será obvio, porque era una película sobre los turroneiros, los que fabrican el turrón. Sabéis lo que es, ¿no? Nougat se llama en francés y no sé cómo se dirá en alemán. Y toda esta gente vive en el Mediterráneo en un pueblo que se llama Xixona, allí se hace turrón para todo el mundo. Y entre ellos me vi obligado a grabar allí, pues es en este pueblo al lado de Alicante donde se desarrolla este oficio y donde se encuentran las fábricas más importantes. No había una voluntariedad de querer rodar ya en mi tierra. La segunda, *Todos a la cárcel*, tampoco fue por querer ir cerca de Valencia, sino por una cárcel. La Cárcel Modelo de Madrid no nos la dejaban para rodar y, en cambio, la cárcel de Valencia estaba abandonada. Con la construcción de la cárcel nueva habían dejado abandonada la antigua, en la que nos permitieron grabar bajo algunas condiciones. Teníamos toda la cárcel a nuestra disposición. En la última, *París-Tombuctú*, la historia se desarrolla, como ya había ocurrido anteriormente, en el pueblo de Calabuig, y como ya había rodado en este mismo pueblo que es Peñíscola, un pueblo del Mediterráneo, como escenario para *Calabuig*, necesariamente la tenía que rodar allí. No me disgusta el Mediterráneo, yo nací ahí y me siento muy mediterráneo, pero, salvo la última, las demás fueron por azar. No había una voluntad mía de querer hacer ahí la película porque me estuviese haciendo viejo y quisiese retornar al hogar, como suele pasar en la vida de algunas personas. Yo soy ciudadano del mundo, no tengo una predilección por mi ciudad más allá del fútbol. Geográficamente sí tengo cierto interés, pero que viene por otro lado distinto al nacionalismo, yo soy absolutamente contrario. Soy ciudadano del mundo, como te he dicho antes.

¿Hasta qué punto se puede decir que *París-Tombuctú* es tu película más personal?

Hasta un punto total. Es mi película más personal, claramente, porque en todas mis películas siempre he incluido un ataque prácticamente frontal

contra la sociedad que me rodea, que es la sociedad española. Las demás sociedades no las conozco bien, pero sí conozco la sociedad española. No me ha gustado nunca esa especie de pirámide judeocristiana que es España y la mezcla que tenemos, con un predominio siempre de la autoridad materna, es decir, la madre como pirámide y siempre como vértice de esa pirámide. Esto es lo que ha provocado la misoginia presente en mis películas y la sociedad de matriarcado. Y la verdad es que, aparte de muchas otras cosas, nunca me siento cómodo, nunca he tenido sensación de sentirme cómodo en el sofá y por eso en todas mis películas hay siempre la historia de alguien que quiere hacer algo que no puede llegar a hacer. Todas mis películas siempre, digo, son crónicas de un fracaso, siempre hay alguien que aspira a algo incluso tan simple como tener una casa, una mujer y una familia y que, sin embargo, acaba para ello, como en *El verdugo*, teniendo que matar a otra persona de una manera legal.

Y entonces pues no solía pasarme mucho de una crítica un poco general sobre esta sociedad hasta que hice esta película. Quizá ya empecé a endurecer mis críticas en *Tamaño natural*. *París-Tombuctú* es como una segunda parte de *Tamaño natural*, ya que el argumento es muy parecido al del hombre que lo deja todo para vivir con una muñeca, esta viene a ser muy parecida. Mucha gente, e incluso Piccoli, el mismo actor que hizo *Tamaño natural*, cree que es una continuación de aquella película y, en parte, lo es. Pero aquí sí que he vertido muchas más cosas mías y del descenso a los infiernos de uno. Hay bastantes cosas que no he contado nunca sobre mí mismo, sobre lo que yo pienso, sobre mi creencia de que todos en la sociedad contemporánea estamos condenados a la soledad y que debemos intentar enriquecer esta soledad. Cómo debemos asumir que nosotros mismos, cada uno, somos tan potentes como pueda ser un estado. En fin, es un largo discurso. Quiero decir que en esta película son más mis profundidades, que podríamos incluso relacionar con el erotismo y con muchas otras cosas. Aquí están en mi película. Es una película con la que no llega uno a desembarazarse de lo que tiene aquí dentro. Pero en esta película hay bastantes más cosas mías que en las demás; entonces, es más personal, totalmente.

Al mismo tiempo, puede ser la película que he hecho con más satisfacción, o estoy siempre intentando rodar en la más pura abstracción, es decir, no llevar nada premeditado en los guiones. Aquí hay un guion claro,

pero hay un porcentaje enorme de planos que han surgido de una manera como la estaba buscando siempre y de pequeños estudios que hacía buscando que cada plano surgiese como un pequeño universo que nace en ese mismo momento. Y como el creacionismo de Huidobro en poesía, que dice que el poema surge como un árbol vegetativamente, intentaba hacer yo esto con un porcentaje enorme de mi película.

Desgraciadamente, no pude llegar a ganar la apuesta que tenía con José Luis Garci, director español que conoceréis, que obtuvo el Óscar. Y yo tenía una apuesta con él, que consistía en que, en alguna de mis películas, llegaría un momento en el que invitaría a todos mis actores a que hicieran lo que quisieran ellos mismos, a crearse en un trozo de vida y a que se dijese las palabras que quisieran y, cuando se sintiesen ya cansados de lo que estaban haciendo, a que ellos mismos dijese: “ya no sabemos seguir, corta”. Según la apuesta, yo metería esta escena completamente creada por los actores, sin mi intervención en la película que estuviese rodando, y funcionaría. Se acoplaría perfectamente a la escena, aun cuando sucediese de repente y sin que ellos pudiesen estar ni preparados ni supiesen que decir. Y tenía esa apuesta, pero no llega, porque esta es mi última película, pero, por lo menos aquí, hay algunas escenas de la película en las que improvisé más con los actores, como cuando propuse a Piccoli y a Concha Velasco, la colaboradora feminista, que se intentaran seducir el uno al otro y acabaron haciendo un poco lo que querían, lo que le salió a cada uno en el momento. Por eso mismo me ha gustado mucho esta película.

Fíjate que es la primera en la que yo siempre he sido muy agorero, no sé si sabe lo que es, muy pesimista. Yo, terminadas mis películas, incluso las que han tenido éxito en festivales como *El verdugo*, como *Plácido*, creía que no me gustaba lo que había hecho, me parecía malo, no me parecía suficiente. Y esta es la primera película en mi vida que, una vez acabada, pensé que me había salido una película cojonuda, se lo dije a mi ayudante y a los que estaban conmigo, y eso que es la número catorce o quince que hago, vosotros sabréis mejor mi filmografía. Pero en el sentido de cómo rodarla ha sido en la que más me he lanzado a la piscina, sin saber nada previo ni tener una triangulación precisa de lo que había que escribir, tanto a nivel de guion como de diálogo y de ir al sitio donde estaba rodando. Es maravilloso rodar así y a mí me gustaría que me hubiese cogido más joven esto. Mi primera película la hubiese rodado ya como he rodado esta

y habría ido incluso más en esta dirección, dejando que la creatividad surja espontáneamente, siempre que no esté preparada bajo ningún otro aspecto.

¿Por qué elegiste a Michel Piccoli para esta película?

Bueno, porque somos muy amigos. Esta idea mía de *París-Tombuctú* la tuve hace ya treinta años, mientras rodaba con él en París *Tamaño natural*. No sé si la habéis visto. Y esta idea del hombre que quiere dejarlo todo y decide coger una bicicleta y huir a Tombuctú se me ocurrió en aquel entonces durante el rodaje y se la conté a Piccoli. Lo de que el personaje no tuviese valor para suicidarse es algo que se me ocurrió más tarde. Creo, además, que lo que le sucede a este hombre nos sucede también a un porcentaje enorme de ciudadanos y ciudadanas del mundo, que queremos huir, pero no nos atrevemos, y, cuando al fin nos decidimos, no logramos tampoco llegar nunca a la meta. Siempre tienes que dejar esa bicicleta por algún motivo. Y hay otra persona que coge otra vez esa bicicleta creyendo que va a llegar a Tombuctú, pero ya sabe el espectador que no llegará tampoco jamás, que no hay nunca una meta, siempre nos caemos antes de llegar a ella. Ese Tombuctú tiene varios sentidos. Conceptualmente es una especie de muerte civil para aquellos que no tienen valor para suicidarse física y realmente. Es un final que está allí como el final de la escena de elefantes que viene a convertirse en un suicidio moral también, ya que no es físico, pero es un final que nadie alcanza pues, en definitiva, nadie llega nunca a Tombuctú, nadie llega a esa meta. Decidimos que queríamos rodar la película lo antes posible. Por eso le he escogido a él, porque la película estaba escrita para él. Yo soy algo más viejo que él, y él, a pesar de su edad, se monta maravillosamente en una bicicleta, sube cuestas..., hace un trabajo que no tuvimos que doblarle nada más que para una caída bastante fuerte, que ya era como era, la teníamos. Si no, él hubiese aceptado también hasta esa caída desde un camión que tenía. Y, pues eso, lo escogí porque le había contado a él esta historia e incluso la había pensado para él.

París-Tombuctú refleja una visión muy negra y decadente de la sociedad española.

Y os digo el titular de la crítica. Tanto críticos como intelectuales españoles muy importantes me escribieron cartas diciendo que esta película era lo mejor que habían visto y que se había hecho en España, y que se había dicho sobre España y sobre el país. Y el titular de la crítica de *El País*, que la puso muy bien, dice “Berlanga con su esperpento...” –bueno, no sé cómo lo adjetivaba el esperpento– pero favorable. Desde el rey de España al último ciudadano, a la última persona, no deja títere con cabeza, no sé si conocéis esta expresión. En esta película atacué a todo el mundo, desde el número uno de España, que es el rey, hasta al último y más pobre de los ciudadanos, no dejé a ninguno sin degollar, atacué a toda España, incluidas las instituciones. Yo no creo que sea tan dura, pero bueno, eso es lo que piensan. Ya me lo diréis vosotros cuando la veáis.

Hay gente que dice que es más dura *El verdugo*, o que más dura es *La vaquilla*. *El verdugo* le pegó duro a la sociedad, a mí la pena de muerte me pareció lo más cruel que podía existir en aquel momento en las sociedades. En esta película trato la pena de muerte y en la otra, *La vaquilla*, la Guerra Civil. A Roberto Benigni le han elogiado y le han dado un Óscar diciendo que era la primera vez que alguien trataba, en tono un poco de comedia, un tema tan gravísimo y tan fundamental como es el holocausto judío. Y yo me pregunto ¿por qué han dicho la primera vez? Como si fuera el primero, incluso yo, a través de la Guerra Civil o a través de la pena de muerte, he hecho películas en las que la historia se contaba a través de la comedia, a través de la risa. Con *El verdugo* la gente se reía mucho y ya sabemos de qué trataba la película. Y la Guerra Civil, que fue para los españoles tan importante como para otros el Holocausto. Son las dos muy dramáticas, tanto el Holocausto alemán como la Guerra Civil Española, y yo las he tratado, y no solo yo, también Lubitsch en *To be or not to be*, por ejemplo, película que es risa pura y es un alegato tremendo. Mucha gente había hecho esto de la comedia, pero parece que ahora dicen que el que ha descubierto esto de tratar temas trágicos a través de la comedia es Benigni. Creo que lo hemos hecho mucho antes. Te lo digo porque también dicen de esta última película mía que es tremenda, que es muy fuerte, pero yo considero que la disección que puedo hacer yo de la sociedad española

ahora nunca será tan grave como la que se pudo hacer cuando la sociedad española estaba en guerra o cuando en España existía todavía la pena de muerte, que es el tema de *El verdugo*.

Por eso, yo no creo que sea mi película más fuerte, pero la gente dice eso y, por descontado, que se ríen también. Aunque durante la película se ríen, acaban diciendo que destrozas a toda la Iglesia, a la política, a cualquier institución española, cualquier cosa española la destrozas. Bueno, me divierte eso, pero no creo que haya sido una película totalmente feroz, es más íntima. Caóticas son todas mis películas, porque yo soy caótico. Luego el caos es lo que me constituye tanto a mí como las obras que he hecho a lo largo de mi vida. Pero puede ser que tenga parte caótica. El caos para mí es siempre creativo, pero biológicamente también soy caótico.

Las películas que haces hoy, ¿son las que siempre quisiste hacer durante el franquismo?

Evidentemente todas las películas, tanto las que he hecho durante la época del franquismo como las que hago ahora, tienen en común que, a través de ellas, critico algo sobre la sociedad que no me gusta, tanto de la sociedad franquista como de la sociedad que hay ahora. Es un problema. La única diferencia entre la actualidad y el franquismo es que en aquel entonces había unas restricciones de censura evidentes y no podíamos contar todo lo que queríamos. Pero cuando escribía un guion durante el franquismo, no pensaba nunca en la censura. Yo no era tan tonto como para empear una película que dijese “Franco sale de un cabaret bajo palio y nos ...”, una cosa tan evidente, pero contaba siempre historias con toda libertad, sin pensar. Además, una de las características de la censura era que te quitaban cosas imprevistas, y te preguntabas ¿por qué quita esto? Por ejemplo, y hablando de Alemania, vosotros ya sabéis que en *El verdugo* luego al final quedó un poquito, pero que cada vez que el protagonista decía que se quería ir a Alemania a trabajar, lo cortaba la censura. Entonces pensamos ¿que una persona quiera irse a Alemania a trabajar es una cosa tan horrible como para censurar estas palabras? Las razones eran obvias, es que no querían que se dijese que había una pobreza en España que obligaba a emigrar a mucha gente, pero aun así me parecía totalmente surrea-

lista que de repente quitasen la frase “yo me quiero ir a trabajar a Alemania”. Y entonces era tan rara que también era tonto que creyésemos que se podía preparar la película para la censura, porque al final te quitaban lo que no pensaste que te iban a quitar y dejaban lo que pensaste que te iban a censurar.

En *Novio a la vista* hay un personaje que, en un momento determinado, dice: “ya es hora de que el poder civil tome el mando”. Yo creía que iba a ir a la cárcel nada más terminar la película, porque estando en una dictadura militar estaba un señor en la película pidiendo que los civiles tomasen el poder y que los militares se fuesen. Resultó que interpretaron que la película trataba de una guerra y me lo dejaron, la frase quedó. Como en *Esa pareja feliz*, donde el que va vestido de Franco va cantando “dicen que me voy, dicen que me voy, pero me quedo”, quien, por cierto, era, encima, un actor que se llamaba Franco. Realmente era Pepe Franco, una muy buena persona y un muy buen actor. La censura siempre fue imprevisible, y como yo también soy caótico, fui al que más censuraron, aun cuando yo no era militante como Bardem o del Partido Comunista. He sido un libertario, pero no he tenido nunca conexión con ningún movimiento político.

Eres un gran director de cine. ¿Cuál consideras que es tu influencia en el cine de hoy y en los directores jóvenes?

Los directores jóvenes a mí me maravillan y admiro a los directores que han salido en España. Yo los adoro a todos. Me parecen extraordinarios por muchas cosas. Una de ellas es que no hacen un cine mimético del nuestro. Ya en mi época hacíamos el cine que habían hecho directores anteriores, seguíamos la línea al naturalismo y eso. Los jóvenes españoles ahora están haciendo un cine absolutamente personal, cosa que me divierte y me parece muy importante y muy interesante, porque demuestra que les importamos ya un carajo los directores anteriores, que es lo que tenía que haber pasado en cada generación. Pues veo que ellos tampoco van a poder solucionar nada mientras exista la excepción cultural y vivamos de un ministerio y de las cuotas, los apoyos y las ayudas económicas que da ese ministerio, nuestro cine siempre será una mierda. Hay que regenerar la industria, que era estupenda durante la República española, y continuó

siéndolo durante la época de Franco, a pesar de que la censura no nos dejaba decir muchas cosas, pero con lo que podías hacer y decir trabajábamos todos los medios maravillosamente y había una industria espléndida. Yo creo que estábamos casi por encima de Alemania en cuanto al número de estudios e ingenieros de sonido y técnicos extraordinarios que teníamos. Había una industria y, además, quienes decidían las películas eran los productores, que son los que deben decidir.

Yo soy un trabajador de una empresa que fabrica zapatos o que fabrica pasteles, o de una industria donde manufacturo un producto que puede convertirse en arte e incluso en cultura, pero deben hacer como una industria, como un empleado de una industria. Yo no quiero ser el hombre más importante de la película, no quiero ya nada porque me he retirado, pero quiero decir que me gustaría que volviésemos a tener la infraestructura industrial que teníamos antes de las Conversaciones de Salamanca. No sé si las conocéis, es cuando tuvimos la buena mala suerte. Digo “buena” en cuanto a que el director general de cine que había entonces nos apoyó a todos los jóvenes muchísimo. Era un amante del cine y nos apoyó mucho, pero en ese apoyo iba implícito que todos los que hacíamos cine, o casi todos, queríamos hacer neorrealismo italiano, pasarlo a España, y esto trajo como consecuencia la desaparición de todo, esos enclaves industriales bajo los que se situaba toda la cinematografía española. Eran enclaves absolutamente industriales, como digo, y teníamos unas infraestructuras muy buenas.

Todo eso desapareció. Por eso digo que a partir de los años sesenta el cine español iba en declive y estos jóvenes, por lo menos, han conseguido una cosa basándose en esa libertad que han tenido de hacer el cine que quieren, y es resucitar lo que había desaparecido también en España, los géneros. Aquí solo se hacía un único género al que te obligaba el dinero que te daban desde el ministerio. Ha habido dos consecuencias fatales después de que los directores se hicieran productores. Porque con el dinero que te daba el ministerio, si hacías la película con poquito dinero, ya tenías garantizado que ibas a ganar unas pesetas. Eso propició un género único que más o menos era siempre de muy pocos actores, siempre historias urbanas, siempre en una ciudad. No se trataba del campo, no se trataba ni de una cosa histórica, no había películas de aventuras, de género, de

suspense, sino que siempre eran en un territorio urbano, Madrid primordialmente. Una pequeña historia de unos padres con un hijo drogadicto o algo así. Y esto bloqueó y congeló más o menos todo el cine español. Yo no he visto nada que haya destacado hasta que han llegado todos los jóvenes como Santiago Segura, Álex de la Iglesia, Almodóvar o Bigas Luna. Todos estos tienen la gran cosa de resucitar los géneros de un lado y recuperar otra vez al público español. Alcanzan una taquilla muy superior a las que hemos tenido siempre los anteriores. Lo que no van a arreglar es lo de que siga siendo la subvención lo que prima sobre todo lo demás, en vez de una inversión del propio productor. Y eso de que se vaya al ministerio a recibir un dinero, que se debía destinar a otro tipo de ayudas, pero no recibir la subvención del Estado para hacer cine. Almodóvar es el pionero de todo este cine joven nuevo que ha salido.

¿Reconoces alguna influencia de tu cine en el de Almodóvar?

Esto es lo que él decía al principio. Decía que yo le había influenciado mucho, pero creo que él ha llegado. Creo que tiene una personalidad tan espléndida, tan grande, que realmente no necesitaba tener la influencia de nadie. Además, poco a poco ha ido acercándose al melodrama, género en el que está creando sus últimas mejores películas, y género que yo no he tratado nunca. Yo siempre he sido de interpretaciones esperpénticas y así fue como comenzó él. Lo vemos en su primera película que es, por cierto, la que más me gusta. Se llama *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*. Esa película la rodó con una cámara de 16 milímetros que la paraba a lo mejor un mes y la seguía después. No tenían ni dinero para hacerla. Para mí sigue siendo la más auténtica de Almodóvar y la que más me gusta. También la cuarta que hizo, *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* A Pierre-Henri Deleau, director de la Quincena de Realizadores en Cannes, le escribí una carta recomendándole a Almodóvar y me contestó diciendo ¿pero cómo usted, al que admiro tanto, me puede recomendar esto tan horroroso, tan malo? Y ahora están locos por Almodóvar, es el número uno de España y por encima de todos nosotros. Pero cuando yo lo recomendaba decían que era horrible. No gustaba nada fuera. Quizá porque hacía un cine parecido al mío, porque yo tampoco he sido un hombre muy

admitido en el extranjero. Eran Saura y esos los que solían ser los que más gustaban fuera.

¿Por qué aparcasteis vuestra colaboración Azcona y tú? ¿Y por qué trabajas ahora con Antonio Gómez Rufo, tu biógrafo?

Todas son cuestiones sentimentales, hasta las parejas. Todas las parejas tienen su momento de conocimiento, su momento de amor, sus bodas, sus hijos, que en este caso serían una película. Con Rafael he trabajado muy bien. Pero llegó un momento, sobre todo por parte de él, en el que se cansó, con toda la razón del mundo –es que yo soy muy lo que se llama en España un rompepelotas–, es que yo canso a todo el mundo y entonces tardamos meses en escribir los guiones y yo cumplo siempre los días que preciso. Nunca he hecho una película más días de los que se precisa en el presupuesto y todo esto. Pero con el guion no es lo mismo. Puedo tardar un mes o seis. Yo con Azcona me entretenía mucho hablando de cosas y parece que a él le gustaba también mucho no empezar a pensar en la película. De repente, un día se cansó y dijo “pierdo mucho dinero, mucho tiempo por estar tanto tiempo contigo”. Y se separó, como las parejas nos divorciamos, ahora estamos pidiendo la nulidad en Roma (se ríe). Lo dejamos, pero somos amigos y cuando nos vemos salimos a comer y eso, pero nada de trabajar. Dijo que ya no quería trabajar conmigo porque se cansaba mucho, que le daba mucha vuelta a todo. Y luego en cuanto a lo de ir a otros, el problema es que yo solo sería capaz de escribir un guion entero, pero podría tardar año y medio o dos años en terminarlo. Entonces necesito a alguien que me azuce.

Por eso trabajo con Gómez Rufo, el novelista, le dije, acércate al cine, porque un novelista debe también intentar escribir guiones. Sí le interesó y ha trabajado en dos guiones, pero el que trabaja ya también en mis últimos es mi hijo Jorge. Él es periodista y escritor y a mí me gusta mucho trabajar con él, dentro de que también estamos siempre riñendo y no nos entendemos. Si nos enfadamos en el trabajo con guiones, él siempre es más arisco. Hay varias operaciones para hacer una película. Algunas no me gustan nada. Al menos el rodaje es casi orgásmico. El rodaje lo paso de maravilla y por eso mismo me gusta. Llega que el rodaje tenga una cosa completamente adecuada a mi manera de ser, que es la improvisación y

eso de lo que os hablaba antes de hacer la película lo más libremente posible, porque el guion lo considero la Gestapo de la película. Lo inventó precisamente el que inventó la censura Hays en América, William Hays que fue a Hollywood para poner orden en la moralidad y el guion. Nace para saber lo que va a ser la película. Nace para poder controlar y decir esto sí, esto no, esto no lo van a poder hacer. Su nacimiento no es creativo, nace como una policía de represión. Digo la Gestapo, cualquier policía que haya en cualquier Estado de lo que persigue, los productores, la vergüenza, poco y a detener, porque ellos descubren que también pueden controlar la película mejor si hay un guion antes. No como se hacía antes con Mack Sennet o Griffith, que iban improvisando. Eso es a lo que querría volver yo. Y, entonces, les dio un poco de vergüenza y empezaron a llamar a los grandes escritores. Llegaron para ser guionistas Scott Fitzgerald o Hemingway, todos los grandes escritores, y dignificaron un poco el guion. A mí el guion me sigue sin gustar y, si lo pienso, si trabajo con mi hijo y trabajo con Rufo es porque, ya que tengo que hacer un guion, quiero hacerlo con los amigos o con la familia, con mi hijo o con un amigo. No tengo una necesidad explícita de tener guionista. Me obliga esa manera de preparar el cine ahora, que es la necesidad y la exigencia de que exista un guion previo. Pero me gustaría trabajar sin guion.