

Encuentro con Ricardo Muñoz Suay en 1993

Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista al director Ricardo Muñoz Suay (1917-1997) del 2 de abril de 1993

Palabras clave: *Esa pareja feliz; Bienvenido, Mister Marshall; censura; Los jueves, milagro; Cinco historias de España; Rafael Azcona; humor negro; El verdugo; Tamaño natural; La escopeta nacional; La vaquilla; Moros y cristianos*

Abstract: The interview with Ricardo Muñoz Suay (1917-1997) took place on 2 April 1993.

Keywords: *Esa pareja feliz; Bienvenido, Mister Marshall; censorship; Los jueves, milagro; Cinco historias de España; Rafael Azcona; black humour; El verdugo; Tamaño natural; La escopeta nacional; La vaquilla; Moros y cristianos*

¿Cuáles fueron los primeros pasos de Berlanga desde la Escuela de Cine hasta su primera película?

Que yo sepa, y mi información siempre es directa de Berlanga o de [Juan Antonio] Bardem, que fue compañero suyo en la escuela¹, él hizo en la escuela dos ejercicios cinematográficos: una película que se llamaba *El Circo* [1950], que después yo le ayudé en el montaje de la película en el sentido material; y una película que hizo con Bardem que no llegó nunca a exhibirse, *Un paseo por una guerra antigua*². Cuando él termina la escuela, o un poco antes de terminar, tiene la posibilidad –con otros amigos– de crear una productora que se llamaba Altamira³. La primera película que hacen es la de Antonio del Amo que se llamaba *Día tras día*

¹ Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

² De 1949; fue codirigida con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro.

³ Altamira la formaban Berlanga, Bardem, Garragorri y Garruchaga.

[1951]. E inmediatamente después hacen la película *Esa pareja feliz* [1951], con Bardem y Berlanga. Esos fueron, en realidad, los pasos que Luis da en el sentido cinematográfico. Y él ya vive en Madrid en ese momento.

***Esa pareja feliz* fue una de las pocas películas rodadas por ambos directores. ¿Dónde se puede encontrar la influencia de Berlanga y dónde la de Bardem?**

Fue difícil eso porque se creó en situaciones, yo diría, cómicas porque la película en realidad iba a ser solamente dirigida por una persona, o por Bardem o por Berlanga. Pero los productores, que eran compañeros de ellos dos, no tenían con certeza la seguridad de saber cuál de los dos era el ‘bueno’ y cuál de los dos era el ‘malo’. O, por lo menos, cuál era el menos malo o el menos bueno. Y, en este sentido, llegaron a la conclusión de que lo mejor era que dirigieran la película los dos. El guion está escrito por los dos. Yo intervine como primer ayudante de dirección en esta película y recuerdo que, unos días antes de comenzar la película, de una manera, diría, infantil e ingenua, se planteó entre ellos quién era el que tenía que dar las voces de “motor” y “acción” y quién el que tenía que dar las voces de “corte”. Porque decían que si uno de ellos decía “acción” toda la gente creería que el director era él y no era el otro. Entonces, al final, se repartieron los papeles: Bardem se dedicó más a la dirección de actores y Berlanga más al mecanismo de filmación. Esto son más o menos los repartos que hicieron ellos dos.

¿Cómo nació la idea de llevar a cabo *Bienvenido, Mister Marshall*?

El nacimiento fue en la Gran Vía de Madrid. Me encontré yo a un viejo amigo mío de Valencia que era escenógrafo y decorador de cine que se llama Francisco Canet. Entonces Canet tenía una productora con otro grupo de amigos suyos que se llamaba UNINCI. Esta productora había hecho una película solo que se llamaba *Cuentos de la Alhambra* [1950], dirigida por Florián Rey. Era un director español, ya un hombre maduro, que había hecho una película muy célebre en el cine español, *La aldea*

maldita [1930], que tenía una vertiente específicamente comercial. Entonces ellos estaban buscando un director joven y me preguntaron a mí –yo empezaba entonces la carrera de ayudante de dirección– qué director joven creía yo que podía hacerles una película para esta productora. Les dije que conozco, no a un joven director, sino que conozco a dos, porque acabo de hacer con ellos una película que se llama *Esa pareja feliz*. Uno de ellos se llama Bardem y el otro se llama Berlanga, que eran totalmente desconocidos. Al día siguiente, Canet nos presentó al presidente de la sociedad que se llamaba Joaquín Reig y nos invitó a los tres a un cabaret. Por primera vez en nuestra vida habíamos ido a ver actuar a una estrella de la canción española que se llamaba Lolita Sevilla. En realidad, lo que querían ellos era hacer una película, sobre todo, para apoyar a una nueva actriz de la canción y del cine, que no había hecho nunca cine, que era Lolita Sevilla. Ahí comenzó el contacto de los productores con nosotros. Al poco tiempo vieron la película *Esa pareja feliz*, les gustó y nos contrataron a los tres. A Bardem y Berlanga como realizadores de la película y a mí como ayudante de dirección. Bardem y Berlanga hicieron el guion, que tuvo diversas fases y al principio no era tal como después se hizo la película. Había que introducir más tarde los elementos que justificaran la intervención de Lolita Sevilla, como los *playbacks*, canciones y números musicales. Intervino también en los diálogos un célebre y gran hombre del teatro español de aquella época y gran dialoguista que se llamaba Miguel Mihura.

¿Cuál es la función de un ayudante de dirección? ¿En qué consistió su propio trabajo en la película?

En aquella película, por una parte, yo era ayudante de dirección –como dentro del organigrama de una película, el ayudante de dirección es el que ayuda al director, como es lógico–, pero en *Bienvenido, Mister Marshall* se unía también la amistad que yo tenía con los dos directores, con Bardem y Berlanga. Es decir, yo estaba muy cerca de ellos cuando escribían el guion, pues lo pasaba a máquina de escribir. Ellos lo hacían a mano en una habitación y yo en otra habitación iba recibiendo las hojas que me daban del guion y los pasaba a máquina. Esto antes de la película. Después, en la película, no solamente actuaba como ayudante de dirección

sino que, en cierta manera, a Luis y a mí nos habían hecho un contrato que, además de lo que íbamos a recibir como salario, recibíamos un tanto por ciento como miembros y con acciones de la sociedad. Es decir, que teníamos intereses también, aparte del interés artístico y cinematográfico en sí, teníamos también intereses modestos en el capital de la película.

En 1953 asistió al festival de Cannes con *Bienvenido, Mister Marshall*. ¿Puede contarnos qué pasó en esa ocasión?

No, yo no estuve en el festival de Cannes. Siempre he huido mucho de los festivales. Y entonces yo recuerdo que pude haber ido al festival. El que sí fue es Bardem, aunque no había figurado como realizador de la película. Y lo que pasó es que ellos me llamaron inmediatamente cuando recibieron un premio a la mejor obra humorística⁴, creo que era. De todas maneras, indirectamente estuve en el festival, en el sentido de que yo había inventado una fórmula de promoción publicitaria, que era hacer unos dólares falsos con la figura de Isbert en vez de la de Lincoln, o de Jefferson, o de quien fuera. Entonces, yo había sido el que había inventado estos ‘dólares’ y ahí hubo un incidente, según contaron después Berlanga y Bardem, porque la policía francesa creyó que eran unas “verdaderas” falsificaciones de dólares. Además, en Cannes, atracaban en este momento diversos barcos de guerra norteamericanos y hubo alguna confusión y prohibieron que se repartieran estos ‘dólares’ en el festival.

La película *Bienvenido, Mister Marshall* ofrece cuatro visiones de los norteamericanos: el cura les considera unos bárbaros; el hidalgo, unos caníbales; el alcalde, unos *cowboys*; y el campesino Juan, los Reyes Magos. ¿Cuál fue, en su opinión, la visión que tenía de ellos el pueblo español en aquella época?

Yo creo que es una pregunta bastante complicada, en el sentido de que tendríamos que analizar la sociedad y los puntos de vista sociológicos de aquel momento en España. Es decir, si, por una parte, lo que podríamos

⁴ En la 6ª edición del Festival Internacional de Cine de Cannes, la película ganó el premio a la Mejor Comedia y recibió una Mención Especial por el guion.

decir, las fuerzas que gobernaban en España eran antiamericanas porque la Iglesia católica no estaba ni mucho menos alineada con los sentimientos del pueblo norteamericano (religiosos, etc.). Si, por otra parte, las jerarquías militares y las políticas españolas en la II Guerra Mundial tuvieron una actitud, primero, de colaborar con Alemania e Italia, y, después, una neutralidad más o menos a favor también de Alemania e Italia, pues claramente una parte del pueblo español en ese momento tenía una actitud antiamericana. La actitud del pueblo llano no era muy clara. En cierto sentido, mucha gente 'de izquierdas' estaba a favor de los aliados y era contraria a la política del eje Roma-Berlín. Pero también, por otra parte, había un desencanto en el pueblo español porque no habían venido a ayudarnos a España para liberarnos de la dictadura totalitaria. Yo creo que sí, la figura del sacerdote sí que cabe dentro de una exageración de tipo humorístico, sí cabe todo ese sermón que lanza en el colegio de *Bienvenido, Mister Marshall* contra los norteamericanos, creo que tiene cierta justificación. También el hidalgo, el personaje que interpreta Alberto Romea, tiene ciertas connotaciones relativas a que se considera a la gente del pueblo unos indios y ellos son los nobles y la gente de origen puro castellano, etc. En el caso del campesino, creo que sí los tienen por unos Reyes Magos, pero en el sentido de que la película es un sueño que va de unos señores, que en este caso son americanos, y lo que le hacen es un regalo de un tractor. Pues yo creo que, no es que sea proamericano, es que es pro de aquellos señores que le han lanzado el tractor.

**¿Qué opina de la relación del cine berlanguiano con la religión?
¿Por qué en él siempre encontramos sacerdotes, curas...?**

Cuando yo conozco a Luis Berlanga es un hombre, yo no diría profundamente religioso, pero sí con inquietudes religiosas. Es decir, en aquel momento creo recordar que Luis asistía, si no todos los domingos, con cierta frecuencia a misa, o iba a la iglesia. Pues yo soy ateo, gracias a Dios, como decía Buñuel. Pero no conozco bien el mecanismo de si iba con misa o sin misa. Entonces, yo creo que Luis tenía ciertas inquietudes. Había estudiado en un colegio de jesuitas en Valencia y su madre le había dado una educación yo creo que religiosa, a él y a sus hermanos. En cambio, el padre era todo lo contrario: era un hombre muy liberal que probablemente no

tenía ninguna inquietud religiosa. Pero quien dominaba, a juicio mío, en la educación de los hermanos Berlanga, era la madre. Yo creo que poco a poco Luis fue cambiando de actitud y no creo que tuviera o que tenga hoy muchas inquietudes religiosas. Yo no lo creo. Pero lo que es evidente es que los planteamientos que hace cualquiera en España, sobre todo la generación mía y la generación de Luis, que es algo más joven que la mía, es que el papel de la Iglesia en la historia reciente de España es muy grande; y siempre, de una manera jocosa, divertida o de una manera crítica, aparecen la Iglesia y el sacerdote y el cura de aldea como un elemento negativo en la evolución y en la transformación de la sociedad española.

Un tema tratado en *Calabuch* es la solidaridad humana con el fin de ocultar y defender al sabio. En películas anteriores, como *Bienvenido, Mister Marshall*, que tratan la solidaridad ante el fracaso de la aventura; o, en *Novio a la vista*, la solidaridad de los niños ante la tierra de los padres, surge el mismo tema. ¿Por qué piensa que temáticamente dejó de representar esa solidaridad con la película *Calabuch* para centrarse en adelante en la insolidaridad y la incomunicación?

Antes de contestar directamente a las preguntas que me haces yo pienso, por ejemplo, en las polémicas que hubo en su día –hoy ya todo esto está enterrado por el paso del tiempo–, pues se dijo siempre que el cine de Luis era un cine de evasión. Yo creo que fue una equivocación, que es todo lo contrario, es decir, incluso en el cine de Luis antes de Azcona, porque, evidentemente, hay dos cines: uno antes y otro después de Azcona. Lo cual no quiere decir que en el cine de Luis anterior a la influencia de Azcona ya haya elementos que continúan después; con la colaboración con Azcona, Luis ya demuestra que está preocupado por una serie de problemas históricos. Es decir, *Esa pareja feliz*, por ejemplo, que es aparentemente una comedia que se estrena en España, sale a los cines después de *Bienvenido, Mister Marshall* porque nadie había estrenado la película y hay que esperar a la resonancia que tiene *Bienvenido, Mister Marshall* en Cannes para estrenar la película *Esa pareja feliz*. En *Esa pareja feliz* aparecen como protagonistas, por primera vez en la historia del cine bajo Franco, una pareja de proletarios, una pareja de obreros, una circunstancia que no

era fácil en el cine español. Demuestra también en *Esa pareja feliz* lo que es necesario en la vida: ganar dinero; y como no se puede ganar dinero en el oficio de trabajador, pues a ver si con la suerte, en este caso es un concurso, logra esta pareja tener dinero. Inmediatamente después hace *Bienvenido, Mister Marshall*, que tiene varias transformaciones, en las que, hasta cierto punto o de una manera muy grande, hay una intervención de Bardem, en donde tiene siempre unas preocupaciones políticas que yo en aquella época también tenía. Para Luis más que preocupaciones políticas, probablemente, son preocupaciones de un contraste de una sociedad, la norteamericana y la extranjera en general, con el atraso de la sociedad española. En *Calabuch*, en cambio, yo veo siempre que hay un adelanto enorme a mucho cine que se hizo después, que es el peligro de la bomba atómica. Es decir, en *Calabuch*, aparentemente es una historieta que ocurre en un pueblo mediterráneo, en este caso Calabuch, pero que en realidad es Peñíscola, y hay una cosa fundamental: el sabio norteamericano que escapa de Norteamérica, escapa porque no quiere intervenir en la fabricación de la bomba atómica. Esto creo que es muy importante, porque en aquellos momentos el mundo, pero sobre todo Europa, está en plena Guerra Fría. Entonces Luis, en ese sentido, sin intervención exterior de nadie, nada más que de su propio concepto en ese aspecto del peligro que hay en Europa y en el mundo, se encarga del problema del sabio que huye de la bomba atómica y que después se convierte en una serie de contrastes y de anécdotas ya más locales, más folclóricas, como lo es *Calabuch*.

Cuando hablamos de la época franquista es necesario tocar un tema muy importante, la censura. ¿Qué importancia ha tenido en el trabajo de Berlanga?

Yo creo que no solamente en el trabajo de Berlanga, sino en todo el trabajo español la censura ha sido terrible; aunque hoy se quiere aminorar en el sentido de subestimar el problema de la censura. Hay una cosa muy difícil y es el trasladar o extrapolar por parte de los que vivimos en aquella época con un concepto antifranquista y hoy con las nuevas generaciones que no vivieron la época de Franco. Para mí, por ejemplo, hay una clave de la época de la dictadura: es el miedo. Entonces, es muy difícil pasar a las genera-

ciones actuales el concepto físico del miedo que cualquier español que tenía ciertas inquietudes, o que quería colaborar en cierta manera en la lucha antifranquista o en las actividades antifranquistas, sentía. El miedo que se pasaba, el miedo que había a la policía, el miedo que había a la represión..., y esto es muy difícil de trasladarlo ahora de una manera física o gráfica a las generaciones actuales. La censura es exactamente lo mismo. El problema de la censura –para mí, terrible– es que fue aceptada de una manera u otra por todos. Y la censura no solamente fue aceptada, sino que, aparte, fue interiorizada por cada uno de nosotros, sobre todo por los autores que creaban –novelistas, poetas, guionistas de cine–, y se creó la autocensura, la propia censura. Entonces, la censura del régimen, que fue terrible y que esto no se debía haber soportado ni aceptado desde el punto de vista del intelectual libre, se acentuó con la autocensura, en donde se ha dicho muchas veces que gracias a la censura se agudiza el ingenio. Pero, aparte de que creo que es una equivocación, no se agudizaba el ingenio, lo que se hacía era encontrar una serie de fórmulas para decir, no lo que uno quería decir, sino para decir, a lo mejor, muchas veces lo contrario de lo que uno quería decir. Creo que la censura ha sido, en todos los aspectos, un freno terrible para el desarrollo intelectual en el pensamiento libre español.

Una “obra maestra” manipulada por la censura española es *Los jueves, milagro*. ¿Qué opina de esta película?

Yo no conocí muy bien la historia de *Los jueves, milagro*. Yo estaba entonces, probablemente, haciendo otra película. Pero la conozco por Luis personalmente y por las reacciones en aquella época y por una proyección que se hizo después de muchos problemas... Luis es un hombre aparentemente débil, indefenso e ingenuo, pero yo no creo que ni sea ingenuo, ni débil ni indefenso. Entonces, él mismo se coloca en la boca del lobo. Él hizo esa película con una productora que era del Opus Dei, es decir, que tenía casi toda la seguridad de que –de una manera o de otra– iban a intervenir en la película. Yo no sé lo que pasó en el guion, no conozco la historia del guion, si la censura ya prohibió escenas, no lo sé. Pero, evidentemente, después intervinieron mucho y destrozaron la película. Y lo malo es que

hubo un director español conocido que aceptó continuar la película después de que Luis la hubiese abandonado. La película la terminó otro director. Creo que en este aspecto Luis creyó que esta gente del Opus Dei iba a ser respetuosa con su manera de ver el milagro y de ver la liturgia o la escenografía católica y se equivocó, porque no lo dejaron expresarse con toda la libertad que él quería.

Existe un guion conjunto de Berlanga, Cesare Zavattini y usted mismo que se llamó *Cinco historias de España*. ¿Por qué nunca se realizó?

Hay dos guiones. Más que dos guiones, en realidad, no hay ningún guion. Hay dos argumentos: uno, *Gran festival*, y otro, *Cinco historias de España*. Esto hace dos años o un año y pico que la Filmoteca de la Generalitat Valenciana lo ha editado. El argumento de *Cinco historias de España* es muy distinto al argumento de *Gran festival*. En el prólogo de esta edición que hemos hecho en la Filmoteca yo trato de explicar un poco, sin ahondar mucho, sin analizar en profundidad, por qué no se hizo. Las circunstancias fueron muy distintas y muy diversas a lo que probablemente el público, en general, conoce. ¿Por qué se hizo o por qué Berlanga fue a Roma a trabajar con quien se llamaba el ‘padre del neorrealismo’, que era Cesare Zavattini? Eso fue una idea mía. Yo en aquellos momentos, probablemente, politizaba mucho las relaciones cinematográficas. Para mí y para muchos, que incluso no tenían mi ideología, el cine italiano de aquella época, del neorrealismo, era una vía que creíamos nosotros que se podía importar y explotar en España, cosa que no era fácil y que no se hizo, en todo caso. Por otra parte, yo había entablado amistad con Zavattini en su primer viaje a España con De Sica y con otras personalidades italianas del cine. Entonces, yo le propuse a Luis hacer una película con Zavattini. Luis dijo que sí, pero yo creo que Luis nunca tuvo claro qué es lo que podía él hacer con Zavattini. Nos fuimos a Italia, trabajamos en Italia y el primer argumento, que era *Gran festival*, no caminaba. Zavattini tenía unas ideas, Luis tenía otras, pero no sabía o no quería o tenía miedo o timidez por exponerlas, dado la figura importante internacional que era Zavattini. El caso es que, después de un tiempo de trabajar en este argumento de *Gran festival*, que era una historia de un festival de cine por la paz –entonces se premiaba la

película que fuera más enteramente pacifista— esto no fue adelante. Convertimos aquello en la posibilidad, hablando con los productores para convencerles de que nos dejaran visitar toda España, o partes de España, para hacer unas historias de distintas regiones españolas que convertiríamos en *Cinco historias de España*, dentro de la mecánica, la filosofía podríamos decir también, del neorrealismo italiano, dado que Zavattini pensaba hacer en México *México mío*; en Cuba, *Cuba mía*; en España, una *España mía*... Pero en vez de *España mía* era con nosotros las *Cinco historias de España*.

¿Qué pasó? Que hicimos las *Cinco historias de España*, pasó mucho tiempo, muchos meses, desde el primer viaje a Roma; los productores ya estaban preocupados desde el punto de vista económico y Berlanga nunca llegó a entenderse de verdad con Zavattini. Por otra parte, yo era, en cierto sentido, el árbitro del guion, el árbitro de los argumentos, y en muchos aspectos, yo creo que equivocadamente, en otros aspectos, creo que Zavattini tenía razón, yo me inclinaba más por las posiciones de Zavattini que por las posiciones de Luis. Zavattini era mucho más político que Luis, es decir, a Luis no le preocupaban los mismos problemas, politizados, que a Zavattini, que, aunque no era comunista, Luis en ese momento, en cierta manera, creía que casi todos los dirigentes o realizadores o creadores del cine italiano eran comunistas, cuando no lo eran. Eran hombres que tenían una mentalidad muy de izquierdas, muy progresista, pero no todos ellos eran militantes del Partido Comunista italiano. Él [Luis G. Berlanga] tenía cierto miedo a caer en la trampa de una película procomunista o pseudocomunista, etc. Yo en este sentido estaba más próximo a Zavattini y el caso es que, por una razón u otra, y sin ningún corte violento, porque Zavattini hasta que ha muerto me preguntaba a mí por Luis y tenía un recuerdo cariñoso de Berlanga, la verdad es que nunca se entendieron. Los productores tampoco tenían ganas de iniciar una experiencia muy difícil como el rodaje en España de una película no tan fácil de rodar y con una intervención extranjera —italiana, en este caso—, el caso es que no se pudieron hacer las películas.

Ya ha hecho alusión a Rafael Azcona. ¿Cuál cree que es su papel en el trabajo de Berlanga?

Yo lo veo como fundamental, extraordinario y enriquecedor para la filmografía de Berlanga. El problema es que el que menos ve este valor es el propio Azcona. Porque Azcona siempre dice que, en las películas, quien manda o quien es el propietario de la película es el realizador. Que él hace lo que el realizador o el director le ordena. Yo creo que en algún caso será así, pero Azcona es mucho más importante que lo que el propio Azcona dice y que, por un hecho o por otro, es un tema de análisis la influencia de Azcona o, por lo menos, la participación de Azcona a partir de *Se vende un tranvía* ha sido fundamental en todo el proceso de Luis. En primer lugar, creo que es muy difícil o es muy arriesgado decir que Azcona es el mejor guionista español, pero para mí es evidente que es él de todos los guionistas que hay en España. Pues esa profesión, que en Norteamérica y en algunos otros países es tan importante, por desgracia en España no lo ha sido y, en cambio, Azcona, antes de ir a Italia, ya de una manera innata, se convierte en un gran profesional en la rama del guion. Yo creo que la participación de Azcona es una participación decisiva, no solamente en las películas de Berlanga, sino después en otras películas de otros realizadores españoles y, en el caso de Italia, con Marco Ferreri. Yo antes dije que creo que en la carrera de Luis hay dos partes: una antes de Azcona y otra después de Azcona. Lo que no quiere decir –repito, insisto– que ya antes de Azcona no hubiera una serie de elementos que después continúan con Azcona. Luis tiene su propio mundo, Luis tiene sus propias ideas, muy interesantes, muy importantes y muchas veces muy originales pero, evidentemente se dan unos rasgos nuevos que antes no existían: tal vez la forma del diálogo, tal vez el abordar una serie de temas que antes no se habían abordado, la fusión de Azcona con Berlanga, yo creo que es fundamental y positiva.

¿Cuáles son las constantes y cómo ha sido la evolución de la trayectoria de Berlanga?

Yo tengo la impresión de que, en contra de lo que podría parecer, no es que Berlanga en su primera etapa frivolicé y en su segunda etapa, con Azcona, no frivolicé; yo creo que esto sería independiente de Azcona, sería otro tema. Yo creo que el Berlanga sin Azcona no profundiza como antes él solo –o con otros colaboradores– profundizaba. Es decir, creo que Azcona aporta, y no solamente lo que se ha llamado humor negro, que el propio Azcona niega que exista el humor negro y que mucha gente habla de que esta aportación no es verdadera. Yo creo que sí, que hay un humor negro. Que, además, hay un humor negro muy español, es decir, un humor negro muy distinto al humor negro alemán o francés o inglés. Yo creo que lo que Azcona hace, sobre todo, es profundizar en las relaciones entre los hombres y las mujeres, profundizar en los aspectos de análisis cinematográfico-creativo de la sociedad española y, por ejemplo, se ha dicho que Luis es misógino. Yo creo que no es cierto, el que es misógino es Azcona, pero no Luis. Pero, evidentemente, las películas que hace con Azcona tienen muchos aspectos de misoginia. Y esto es evidente. Pero eso es, yo creo, la influencia, sobre todo, de Azcona.

Azcona es un hombre encantador, es un hombre que puede cautivar hasta a una serpiente tocando la flauta, y todo aquel que se acerca a Azcona queda cautivado por su gran fuerza personal, intelectual, su simpatía, etc. Y Luis lo pasaba muy bien, aparte de todo el talento que tenga Luis, lo pasaba muy bien cuando durante semanas y algunas veces meses se ponían en la terraza de un café a ver pasar mujeres, pero de vez en cuando hablaban del proyecto que tenían entre manos, de una manera preocupada, porque se les acortaba el plazo para entregar el guion al productor. Entonces empezaba la etapa más nerviosa en los dos. Según me han contado más de una vez y según he podido yo observar, ellos hablaban, llegaban a una serie de entendimientos respecto a la escena que habían discutido y Azcona en su casa pasaba todo lo que habían hablado a escrito, a máquina. Y, al día siguiente, volvían otra vez a leerlo. Es decir, en ese sentido, Luis daba libertad a su fantasía, que muchas veces era una fantasía que se convertía en una cinta sin fin y todo eso, y Azcona era el hombre que, en el fondo –él diría que por necesidades apremiantes–, ponía coto,

ponía fronteras a la anarquía mental e intelectual de Berlanga y era, a juicio mío, el hombre práctico de los dos.

Y en cuanto al humor negro que se podría considerar típicamente español, ¿cree que tiene que ver con el costumbrismo o con la literatura picaresca?

Yo creo que sí. En una intervención de hace muchos años que hice en Venecia, que era un seminario sobre el humor, el humor en general, el humorismo, yo hice una aportación que, en realidad, creo que no era muy seria ni muy profunda ni muy estudiada. Fue un poco improvisada, pero yo recuerdo que se la pasé en su día a Azcona y él me dijo que había elementos que yo exponía con los que estaba de acuerdo. Por ejemplo, en este texto mío en la conferencia yo hablaba de un poeta español que es quemado en Andalucía por la Inquisición porque es de origen judío. Entonces, este escritor, antes de ser ejecutado y quemado, escribe un poema en donde dice que él prefiere que le quemen en invierno porque hace frío y de esta manera se puede calentar. Entonces, a juicio mío, aquí hay unos elementos ya de humor negro. Y después terminé yo la conferencia explicando una historia que me habían contado a mí de la Guerra Civil Española, y es que, en los primeros días de la guerra, en Ávila, que está al norte de la provincia de Madrid, llevan a fusilar a un obrero revolucionario, lo llevan a fusilar a las afueras de la ciudad de Ávila, lo llevan a fusilar dos guardias civiles. Y entonces, el hombre al que van a fusilar se queja, en el camino, del frío que hace. Y entonces un guardia civil le dice: “Coño, tú te quejas, pero tú no tienes que volver y nosotros sí”. También creo que hay un elemento de humor negro en esta historia. Y esta historia que empieza con una historia del paso de la época medieval al renacimiento y termina con una historia de la Guerra Civil, a mi juicio, es un arco que acoge muchos aspectos de la historia de España y muchos aspectos entroncados con la picaresca y con la manera de ser español. No digo que fuera, en otros países, haya otra clase de humor negro... Pero creo que el humor negro inglés, incluso yo creo que el propio alemán, es un humor negro más intelectualizado que el español. Y únicamente en la época de Weimar, en Alemania, con el expresionismo, creo que es cuando adquiere unos perfiles más de humor negro que anteriormente en Alemania.

En *Las cuatro verdades* un burro mea en una piscina. ¿Puede comentar esta escena?

Esto parece ser que fue motivo de escándalo en aquella época y creo que estuvo a punto de ser prohibida la película porque se decía que tenía una connotación política. Conociendo a Berlanga y a Azcona, yo no recuerdo bien ahora la película aquella, el *sketch* aquel, ni me acuerdo bien por qué justificaron esto de que se hacía pis o se meaba en la piscina. Pero yo creo que era un acto de rebeldía por parte de Berlanga y por parte de Azcona por el que, en el contexto de Francia, por ejemplo, del surrealismo, no hubiera sucedido absolutamente nada. Es decir, los surrealistas franceses, desde Breton al último, pasando por Buñuel, y pasando por el propio Dalí, etc., convertían la ofensa a las costumbres tradicionales, en algunos aspectos, en un acto de rebeldía, surreal. En la España tradicional y encima en la España de Franco, efectivamente, que un burro se mee en una piscina, pues no dejaba de ser un golpe fuerte contra las costumbres españolas. Pero yo no creo que tenga connotaciones políticas.

***El verdugo* es la película más popular de Berlanga. ¿Qué significa para usted esa película?**

Para mí significa lo contrario que para Berlanga. Es decir, para mí es la película que me interesa más y que creo que es la más importante de Berlanga. Él no quiere que sea la película más importante suya. Para mí es la película... en la que yo tuve la suerte, además, de colaborar estrechamente con Berlanga, sobre todo en tres ocasiones: en *Esa pareja feliz*, en *Bienvenido, Mister Marshall* y en *El verdugo*. Y naturalmente, para mí, *El verdugo* tiene una importancia enorme, el haber podido colaborar en dicha película. Esta película, a juicio mío también, y esto se ha dicho muchas veces, lo ha aclarado el propio Luis, no es una película contra la pena de muerte en el sentido directo y panfletario de una película de propaganda. Sobre todo, y ahí veo yo mucho la mano de Azcona, es la película del pobre hombre al que el hambre, la miseria, el no tener trabajo, le lleva a aceptar una profesión que nada menos es la del verdugo. Es decir, no es contra la pena de muerte directamente, sino sobre cómo en una sociedad uno tiene que aceptar muchas veces, igual puede ser verdugo, que puede ser juez,

que puede ser carcelero, que puede ser guardia civil, que puede ser policía, que puede ser general o coronel de un ejército, y que tiene que ejercer una profesión que es matar. Se mata por la patria, se mata por Dios o se mata por la pequeña parcela de tierra que tienes en el campo y que te la van a robar. O matas por una idea totalitaria o por una idea liberal inclusive, conque es contradictorio. Creo que *El verdugo* es la historia esta que decíamos, del hombre al que la sociedad lleva a tener que aceptar una profesión que es nada menos que la de verdugo. Para mí es la película más redonda de Berlanga, la más seria, pero que él, creo yo, no la defiende como la defendemos tantos, porque él teme que tenga demasiadas connotaciones políticas. Luis intenta siempre hablar de que él es apolítico, cosa que yo nunca creo, que nadie sea apolítico. Yo siempre pienso que, de una manera o de otra, todos somos políticos, con más sentimiento o menos sentimiento, con profesión o sin profesión, pero todos somos políticos.

Si en Luis resulta incierto si es apolítico o no, ¿se puede decir de él, al menos, que sea crítico con la sociedad?

Yo creo que a Luis no se le puede llamar eso. A Luis es muy difícil calificarle. Si yo lo calificara, lo calificaría muy duramente. Y como le tengo gran amistad y gran cariño, a él no le quiero calificar. Yo no creo que Luis se haya impuesto a sí mismo ser un crítico social. Luis es un observador de la vida. Para él, la vida la falsea continuamente. ¿Por qué dice siempre “el Imperio austrohúngaro”? Porque él cree que en la época de Austro-Hungría se vivía mejor, porque hay grabados y fotografías de la época: señoras bellas con sombrillas en Viena, paseando por el Prater austriaco. Pero esto son figuraciones que se hace Luis porque no piensa que en esa época el Imperio austrohúngaro tuviera tales problemas que hoy, justamente en estos días, se ve que tenía. Era un imperio falso, que contenía una serie de dinamita suficiente para provocar la guerra del ‘14 y para provocar lo que está ahora provocando en la antigua Yugoslavia. Pero, para él, el Imperio austrohúngaro es Johann Strauss, es el *Danubio azul*, es la bondad entre los pobres y los ricos, y todo eso es falso y Luis “poetiza” la historia. Creo yo que Luis no es ni siquiera crítico social. Lo que pasa es que su inteligencia y los problemas que le acercan y que le angustian muchas veces le llevan a escribir y a realizar temas que a él personalmente le angustian: el

problema de la muerte, de las mujeres, del sexo... No la manera en que él lo dice exageradamente, pero son problemas que, después, de una manera o de otra, lleva a la pantalla, muchas veces después de unas polémicas, y yo creo que increíbles y grandes, entre él y Azcona, porque tienen puntos de vista parecidos en muchos aspectos, pero muy diversos en otros.

Me gustaría que comentara dos frases muy españolas que aparecen en *El verdugo*: “vuelva usted mañana” y “¿tiene usted recomendación?”

Eso son dos frases que yo no recuerdo en este momento cómo están insertadas dentro del guion de *El verdugo*. Pero son dos frases tradicionales de la picaresca y de la sociología y de las costumbres españolas. En el siglo XIX, sobre todo, hay un gran escritor, probablemente el mejor escritor del XIX, y periodista, que se adelanta al periodismo moderno en muchos aspectos, que es Larra, y hay un artículo suyo que es “Vuelva usted mañana”. Esto es una cosa muy célebre en España, este texto de Larra es importantísimo, porque en España nunca se hace nada en el hoy, sino que se hace en el mañana. Y se hace en el mañana por la pereza que hay en el hoy, no por otra cosa. No es para engañar al que te pide un favor. Es porque en ese momento estás pensando en una señora, en un señor, en los toros, en pasear o no piensas en nada y dices “ven mañana” porque mañana estaré en condiciones mejores para poder resolver este problema. Es un problema español, un problema que hoy la sociedad española yo creo que ha cambiado bastante, es decir, ya no es esa misma. Hoy sí que se hace en el “hoy”. Entonces, hay una gran parte de España que dice y que critica a la sociedad actual porque ya no tiene el casticismo de antes, que la del “vuelva usted mañana”. Hoy las cosas se hacen de otra manera. El *yuppie*, el que quiere dinero, el banco, los ordenadores –es el hoy. Y muchas veces es el “ayer ya”, en el momento que dejas de ser el hoy, pero ya no es el mañana. Yo creo que, tal vez, en unos pueblos lejos y pequeños de España continúe habiendo este “mañana”, pero en las ciudades ya el ‘vuelva mañana’ es muy difícil que se pase. Y la otra frase era...

“¿Tiene usted recomendación?”

Esto es cierto, en España hay muchas recomendaciones y la palabra “recomendación” o los hábitos de la recomendación son muy importantes, de tal manera que yo había dicho más de una vez que, entre otras muchas caracterizaciones del régimen de Franco respecto al régimen de la Alemania de Hitler, es que aquí hay recomendaciones y en Alemania no. Aquí la gente salvaba muchas veces la vida porque tenía un amigo y le daba una recomendación y se podía salvar. En Alemania, en Italia, en la Unión Soviética no se dieron recomendaciones. Los regímenes eran muy serios, muy organizados, muy perfeccionados y, gracias a la recomendación, aquí un amigo tenía un policía que era amigo suyo y ese policía era amigo del que te hacía los pases, y te recomendaba hacer los pases y la gente aquí vivía con unos límites terribles, pero con una libertad que, probablemente, gracias a la recomendación se ganaba, yo creo.

¿Qué problemas tuvo Berlanga con la censura?

Entre los recuerdos que tengo yo de *Bienvenido, Mister Marshall* hay algunas veces interpretaciones que no se ajustan a la realidad. Por ejemplo, se ha dicho en ocasiones que la censura prohibió el episodio *El sueño de la maestra* porque tenía un componente erótico. Esto no es cierto. *El sueño de la maestra* no se rodó nunca. Pero, por una parte, por problemas fundamentalmente económicos, la productora presionaba mucho para que la película no se saliera del presupuesto, presionaba mucho para terminarla cuanto antes y, entonces, de acuerdo con los productores, Luis decidió no filmar *El sueño de la maestra*. Y, por otra parte, en cambio, sí que se rodó un sueño que Luis improvisó: el de los americanos, uno de ellos vestido de ‘Tío Sam’, que formaba militarmente a las fuerzas vivas del pueblo: al alcalde, al hidalgo, al médico, etc., a todos los personajes que conocemos de *Bienvenido, Mister Marshall* los formaba. A cada uno de ellos les daba un saquito donde estaba el símbolo del dólar y les daba un fusil a cada uno, que era una especie de señal que iba a –yo creo que era un mensaje muy directo– armar al pueblo en favor de Norteamérica en aquellos momentos tan difíciles para la Guerra Fría en Europa. Este sueño que sí que se rodó, pero no fue nunca presentado ni siquiera a la

censura porque los productores y nosotros mismos, y yo creo que el propio Luis, juzgó que era muy difícil o imposible que pasara y no se llegó a presentar a la censura. Que yo me acuerde, la censura intervino en aquellas escenas en donde, en contrapunto, el discurso del delegado y del alcalde en el balcón, el del alcalde, sobre todo, y luego los primeros planos de los campesinos cuando decía “sois un pueblo inteligente” y salía una persona que no demostraba físicamente que lo fuera, en esto abrevió o cortó algún plano. Hoy Luis dice que hizo bien la censura y que aquello era una burla al pueblo español y que Luis ahora comprende que la censura cortara eso. Yo pienso que no es así, que no debe ser así. Pero, en fin, yo creo que hubo esos cortes y hubo los cortes finales en Cannes en donde la bandera norteamericana estaba deslizándose por la acequia, por el agua al final de la película, y que los americanos impusieron que se cortara y que aquí, supongo que, por servidumbre, también se cortaron. Pero yo creo que no tuvo muchos más cortes. En aquella época, la censura respetaba a *Bienvenido, Mister Marshall*.

Respecto a *La escopeta nacional*, Luis siempre se elige como inventor de todas las historias. Él inventa y te llega a provocar en que, por ejemplo – y puede ser que sea verdad –, *El verdugo* nace de que él sabe y se acuerda de que aquí en Valencia hubo una envenenadora, una criada que envenenó a los señoritos o los dueños de la casa donde ella trabajaba y que después, cuando fue juzgada aquí en Valencia y el día de la ejecución, el verdugo no quiso o se desmayó o se asustó de darle el garrote vil a la mujer y tuvo que hacerlo otra persona o algo así. Entonces, Luis dice que ha nacido de esa historia de la envenenadora valenciana, la idea de *El verdugo*. Es posible, no tengo elementos para combatir esta originalidad. Pero, algunas veces, cuando éramos muy amigos Berlanga, Azcona y yo, y hablábamos, en una ocasión probablemente yo expliqué que durante la Guerra Civil aquí en España, en Valencia concretamente, tuve que entrar en un palacio, al que ahora le han cambiado un poco la arquitectura, pero que sigue siendo el mismo palacio, de unos propietarios que eran de la nobleza valenciana; y que yo, en la entrada del palacio a la derecha, inmediatamente en la planta baja, me encontré en un armario en el dormitorio otro armario más pequeño, y en ese armario pequeño había una serie de antiguos tubos de aspirina de cristal de la Bayer en donde estaban los pelos del pubis de diversas señoras, en donde ponía un nombre: Lolita, Pepa, Soledad, etc., y una

fecha, probablemente de cuando fueron arrancados de esos pubis. Entonces, cuando yo le dije a Luis: “esto que has puesto es lo que yo te conté”, en vez de decir: “pues sí, es aquello que yo utilicé, es verdad que tú me contaste”, él dice que no, que sabía él también que había pasado esto en Valencia. Es muy difícil que lo supiera, éramos cuatro o cinco los que vivimos aquí y no le dimos ninguna importancia, digamos una importancia de tipo grosero, si uno puede expresarse así ahora. Pero Luis es un hombre que coge de aquí y de allá y esto es una experiencia que el creador, el que se dedica a la creación literaria y, en este caso, cinematográfica, pues es un dato positivo, pues recoge anécdotas de los demás y las hace suyas, las “digiere” y las hace suyas.

***El verdugo* irritó muchísimo a las autoridades españolas. Usted fue con Luis a Italia. ¿Puede contarnos lo que ocurrió en torno al Festival de Venecia?**

Esa historia es una historia bastante siniestra y yo, por una serie de circunstancias, me encontré en medio y en aquellos momentos mi situación pudo complicarse. Afortunadamente, no se complicó. Por eso que hablábamos antiguamente de las recomendaciones, las recomendaciones, en este caso, también valieron, en parte. Yo había sido, como hemos explicado, ayudante de dirección de *El verdugo*. Entonces, en aquella época a mí me gustaba o tenía ‘actitudes’ para promocionar las películas, así, como en *Bienvenido, Mister Marshall* inventé, no solamente el *press book* que se repartió en Cannes, sino también este billete de dólar, que fue un éxito en aquella época como novedad en la publicidad –pues el productor de *El verdugo* creyó que yo podía, por mis contactos en Italia, promocionar la película antes de que fuera al festival de Venecia–. Entonces yo estuve en Roma y a mí se me ocurrió como cartel para anunciar *El verdugo* un grabado de estos terribles de Goya en donde se ve a un hombre que lo ejecutan con el garrote vil. Entonces hicimos una tirada de grabados de buena calidad y yo la llevé a Roma y en aquellos momentos dio la mala casualidad de que fueron ejecutados en Madrid dos anarquistas, creo que eran, por haber colocado, decía la policía, unas bombas que no estallaron en Madrid. Así pues, fueron ejecutados los dos anarquistas en el garrote vil. En algunos periódicos, sobre todo periódicos comunistas de Roma que yo

conocía, publicaron contra Franco el grabado este de Goya. Y esto ya fue un mal comienzo para llevar la película a Venecia. Por otra parte, las autoridades españolas –entonces estaba de director general de cine García Escudero y de segundo de García Escudero, Florentino Soria– no quisieron que *El verdugo* fuera a Venecia y pusieron muchas trabas y dificultades. La película oficial por España era una película de Bardem que se llamaba *Nunca pasa nada* [1963]. Y no quisieron que fuera la película de Luis Berlanga.

Yo tenía mucha amistad con el director del festival de Venecia, que era un célebre crítico e historiador italiano que se llamaba Luigi Chiarini, que fue durante muchos años director de Venecia. Entonces, yo conseguí que Chiarini viniese a España a ver la película. Vio la película, se entusiasmó por *El verdugo* y entonces dijo que, ya que España no la enviaba oficialmente, el Festival de Venecia invitaba al *El verdugo* para que fuera a Venecia, como así sucedió. Entonces, nosotros salimos el 27 o 28 de agosto de aquel año –lo recuerdo porque el 28 de agosto es mi aniversario–; salimos una delegación hacia Venecia y antes pasábamos por Roma. En la delegación iba el productor de la película, Enrique Llovet, que era un amigo del productor, que era un escritor fino, como se dice, que había colaborado algunas veces con Berlanga; un hombre muy agradable, liberal, casado con una hija de un célebre exiliado republicano español que había sido embajador de la España republicana en el extranjero, que se llamaba Carmen Baeza. Salimos Emma Penella, también en la delegación nuestra, Luis García Berlanga y yo.

Cuando llegamos a Roma, estas personas de la delegación, el productor y el propio Llovet –eran amigos del consejero cultural de la Embajada de España en Roma– y dijeron: “¿por qué no hacemos una proyección para el embajador para que vea esta película antes de ir a Venecia?” El embajador era un hombre de los más reaccionarios que hay en España, aún vive, que fue ministro después con Franco –se llama Sánchez Bella–, uno de los tipos más siniestros que ha habido en el panorama político español. Este hombre estudió en Valencia, no era valenciano, pero había estudiado en la universidad en Valencia. Entonces yo pensé que aquello no tenía mucho sentido, el que lo viera el embajador, pero yo no era quien podía mandar, entonces la película se proyectó después de comer. Recuerdo que nos fuimos a un estudio de doblaje, creo que era, donde se proyectó la película

para el embajador, y el embajador al final de la película estaba indignado, dijo que era la película más vergonzosa que había visto en su vida, que era un insulto para España y que, además, el guion de aquella película lo había escrito Muñoz Suay, o sea yo. Él se acordaba de mí porque habíamos sido compañeros en la universidad: él era el jefe o uno de los dirigentes de los estudiantes de derecha con sus valores católicos, y yo era el jefe de los estudiantes republicanos y revolucionarios de aquí de Valencia. Y habíamos tenido muchos encontronazos, incluso físicos, en la universidad.

Entonces él se empeñó en que yo había hecho aquel guion. Yo no había escrito ni una coma de aquel guion. Yo muchas veces explico que los ayudantes de dirección, algunas veces, para ayudar al actor en una escena en donde no coincide el tiempo del guion con el tiempo de la realización, pues algún ayudante de dirección le dice al actor: “Bueno, pues mira, en este momento aparte de lo que vas a decir, pues dices ‘Voy a tomar un café’”, en fin, una frase que te sirva de sostén. Yo ni siquiera introduje en aquella película ninguna palabra, es decir, que no era guionista en absoluto, ni siquiera de una línea de la película.

Entonces, cuando llegamos en aquella misma noche a Venecia después de la proyección de Roma, ya había un clima, y García Escudero, el director general de cine de España, ya había ido a Venecia. Por otra parte, el productor italiano de la película llamaba a la película, esta que en España se llamaba *El verdugo*, allí se llamaba *Il boia*⁵, que es lo mismo en italiano. Y justamente una serie de manifiestos de pasquines se repartieron en Venecia contra Franco llamándole *Il boia*, diciendo que “el verdugo de España es Franco”, pues ha ejecutado a los anarquistas en el garrote vil. Esto lo aprovechó el productor italiano para promocionar la película. Pero, al mismo tiempo, a la película le causaba daño en sus relaciones con España. Hubo muchos nervios el día que se pasó la película: por una parte, la izquierda anarquista o los anarquistas en Venecia hacían una propaganda contra la película diciendo que era una película a favor de Franco. Al productor no le molestaba esto porque de esta manera la película tenía más publicidad. Y yo recuerdo que desde el hotel en que estábamos a la sala de proyección nos hicieron ir por un túnel subterráneo que existe en Venecia, o existía en aquella época, para evitar las manifestaciones en la calle, etc.

⁵ El título completo de la película en italiano es *La ballata del boia*.

Es decir, por una serie de circunstancias, la película empezaba a politizarse mucho en Italia. En un momento determinado, las autoridades españolas de cine que estaban en Italia me dijeron que había un clima contra mí muy fuerte, porque creían que yo había sido el promotor de la película. Yo no había tenido ninguna intervención en este aspecto. Por otra parte, me dejaron entrever la posibilidad de que yo, al llegar a España, fuese detenido. Yo había estado ya muchos años en la cárcel, yo tenía una calificación en España de hombre comunista, de miembro del Partido Comunista Clandestino Español, y yo vi que había ciertas posibilidades de que, en efecto, cuando yo llegara a Madrid me detuvieran. Yo hablé con Chiarini y establecimos que, si a mí me detenían al llegar a Madrid, se publicaría inmediatamente un manifiesto de todos los realizadores italianos y de los que estaban en la muestra en el festival pidiendo mi libertad, y comenzaría una campaña a favor de mi libertad. Los dirigentes españoles franquistas, García Escudero y Jato, que era el jefe del sindicato de cine falangista, en fin, franquista, hablaron conmigo y me dejaron entrever el peligro este y entonces yo les dije: “si a mí me ocurre algo cuando llegue a España, va a armarse un gran follón, va a haber manifiestos y yo no estoy dispuesto a silenciar lo que me ha pasado”. Yo no sé si fue esta amenaza mía o fue porque no había problemas, el caso es que llegué a Madrid y no me pasó nada.

Ahora bien, Sánchez Bella, como embajador de España en Roma, escribió una carta al ministro de Asuntos Exteriores, que creo que era Martín-Artajo,⁶ en donde se denunciaba la película. Se decía que el único bueno de toda la delegación española de la productora era el productor, que era un hombre muy bueno, nacional y franquista; que Berlanga era un tonto útil al servicio del comunismo, que había sido engañado, y que la manobra había sido toda urdida por un mísero intelectualillo valenciano llamado José María –se equivocó, en vez de Ricardo me llamaba José María– Muñoz Suay. Que este era un hombre que se sabía que era uno de los dirigentes del Partido Comunista en el interior, en la clandestinidad en España. Esto sí que era verdad, que yo en ese momento tenía un cargo en la

⁶ Alberto Martín-Artajo Álvarez (1905-1979), político y propagandista católico español, fue ministro de Asuntos Exteriores durante la dictadura franquista (entre 1945 y 1957). En 1963 el cargo lo ostentaba Fernando María Castiella y Maíz (1907-1976).

clandestinidad del Partido Comunista, y podría haberme costado muy caro, pero afortunadamente no pasó nada.

Luego se descubrió, o en aquellos momentos ya alguien había detectado que, en realidad, toda la maniobra de Sánchez Bella era una maniobra contra Fraga Iribarne, el célebre Fraga, que entonces era ministro de Información y Turismo, que era un ministro que dependía de la censura del cine. Por lo que luchaba Sánchez Bella es por ser él el ministro. Entonces, utilizando la película, utilizándome a mí, demostraba que Fraga había sido débil frente a nosotros y que el franquismo no estaba defendido como debería estar defendido. Lo que Sánchez Bella consiguió, efectivamente, es que al poco tiempo Fraga tuviera que dimitir y él fue entonces nombrado ministro en sustitución de Fraga. Esa es la historia.

En *El verdugo*, la censura hizo catorce cortes y eliminó todas las escenas donde se ve o se oye el garrote. ¿Cuál es el por qué esos cortes?

Bueno, encontrar en la censura una lógica jugando, diríamos, una lógica hegeliana, no es posible. Es decir, la censura era arbitraria. Algunas veces, en el aspecto erótico o sexual, por ejemplo, la censura española, ya os habrán informado de que ha hecho cosas increíbles. La censura española no permitía ni el menor asomo, no de un desnudo, sino de una insinuación del desnudo. Pero, aparte de eso, los censores, que en general eran gente retorcida, exageraban la simbología erótica o sexual y veían el peligro y el demonio en cualquier circunstancia. Quiero decir con esto que era muy arbitraria. Cuando no se trataba de problemas eróticos y sexuales, ya sabéis, por ejemplo, que hay una película norteamericana que se llama *Mogambo*⁷, en donde aparecen en el original norteamericano –es muy famosa en España como acto de censura– unos amantes y una segunda mujer. Entonces, en la versión española, estos amantes se convirtieron en hermanos. Y entonces era un incesto terrible, pero de esa manera no se decía que eran amantes. Entonces, inventaron unas historias muy difíciles

⁷ John Ford dirigió *Mogambo* en 1953, con Clark Gable, Ava Gardner y Grace Kelly como actores principales.

de poder justificar. O cuando, en la época nuestra en que teníamos muchos cineclubs en España, pasábamos películas que la censura prohibía, como *Un perro andaluz*, en francés *Un chien andalou*, de Buñuel, y poníamos en el cineclub para la censura en el papel impreso que mandábamos: “*Un perro andaluz*. Película documental sobre la caza en Andalucía”. Y con eso pasaba. Es decir, había formas de engañar a la censura.

¿Por qué se quitó lo que se quitó en la película *El verdugo*? Hubo dos censuras: la anterior a Venecia y la posterior a Venecia. La anterior a Venecia fue menos dura que la segunda vez. Lo más importante que se quitó antes de ir a Venecia era una escena en donde al actor italiano que hacía de nuevo verdugo, Nino Manfredi, le enseñaba a un carcelero cómo utilizar el garrote vil. Entonces había una escena larga en donde Nino se sentaba en la silla del garrote, le ponían las argollas y entonces, toda una especie de ensayo de lo que él tenía que hacer el día de la ejecución. Todo eso fue completamente cortado y luego algunos pequeños cortes más. Pero cuando vino de Venecia, que había pasado ya todo el escándalo de Venecia, cuando ya Sánchez Bella había mandado la carta al gobierno español, etc., se endureció la censura. Y ahí llegaron a cortar, en efecto, cada vez que salía el maletín que llevaba el verdugo viejo –Isbert, el actor– y que se oían ruidos de los hierros dentro del maletín. Fue prohibido el sonido y querían que no se oyera absolutamente nada. ¿Por qué? Pues pensando con el pensamiento de un censor –que ya de por sí es una grosería, una obscenidad pensar como un censor– pues uno piensa que ellos querían evitar a todo coste que se supiera que en España se ejecutaba con unos hierros y que eso era brutal, antiguo y medieval, y que no se debía hacer. Y entonces sospecho yo que no querían que hubiera ningún testimonio de la percepción del aspecto ‘científico’ terrible de cómo se ejecutaba en España a los reos. Yo digo que debe de ser esto.

¿Cómo describiría la relación del cine berlanguiano con las mujeres?

¿Te refieres al aspecto de la misoginia? Yo creo que ya he dicho antes que, a juicio mío, en Luis puede haber una concesión en el guion, puede haber una debilidad en un momento determinado en sus diálogos con Azcona, pero que el misógino de verdad es Azcona, no es Luis. Luis tiene otros

componentes que yo no conozco en profundidad, pero que intuyo en donde hay una contradicción en él entre el hombre que dice el placer que encuentra en la mujer y al mismo tiempo el sentimiento 'machista' en muchos aspectos. Sí que es posible que haya componentes en Luis, pero yo creo que, fundamentalmente, los tiene más Azcona. El hecho es que en las películas de Luis siempre está presente la mujer y casi siempre hay también un sentimiento de frustración del hombre frente a la mujer. Pero yo creo que es el reflejo del fracaso del matrimonio y de su propia autobiografía respecto a sus relaciones. Creo que para él el matrimonio, por una parte, constituye en él una fórmula para agarrarse y sostenerse en su vida cómoda actual y, por otra parte, le lleva a la incompatibilidad de sus fantasías eróticas, dado que la vigilancia de su mujer no le permite desarrollarlas.

Respecto al erotismo, ¿considera *Tamaño natural* una película erótica?

Bueno, en esto de las clasificaciones de erotismo, obscenidad, pornografía, etc., yo tengo un juicio que no digo que no sea común, yo creo que conmigo muchos piensan igual, pero que no se dice oficialmente tal como yo lo pienso. Yo soy defensor de la pornografía en el sentido, no de que estemos a todas horas viendo películas pornográficas o leyendo libros pornográficos o viendo pinturas o grabados pornográficos, sino la pornografía creo que no tiene ninguna connotación censural, ninguna connotación de opresión religiosa. Creo que debe haber libertad total para –siempre que no molestes al vecino– expresarte o ejercer en el amor lo que quieras.

¿Es *Tamaño natural* una película erótica? Yo creo que la película de Luis es, en todo caso, antierótica. Para mí, todo el mecanismo erótico que se mueve en la película, en el fondo, es un mecanismo rechazable en el sentido, no de crítico cinematográfico, sino de crítico personaje o miembro de una sociedad. A mí me parece que es una sociedad, una película, desde luego, indudablemente nada erótica. Creo que es una crítica, precisamente, a ciertos erotismos y, en ese sentido, yo creo que Luis, como siempre, y nos pasa a mucha gente, él mismo cae en su propia trampa. Él quiere hacer una película erótica y la convierte en una película que, yo creo

que debería ser una película que los sacerdotes, curas y frailes, pueden pasar en sus colegios como educación no sexual de los alumnos.

En una de las escenas finales aparecen algunos trabajadores españoles y se reclama una procesión casi clerical con la muñeca antes de que la violen sucesivamente, uno después de otro. ¿Por qué piensa que reproduce Berlanga un cuadro tan feo y bestial de los españoles? ¿Y qué significa, a su parecer, esa fusión entre la santa y la prostituta?

Bueno, yo creo que esto es un componente en la tradición española que yo, en estos momentos, no puedo juzgar si esto se ha terminado ya. Es decir, estamos hablando de una España de la época de Franco, una España donde durante siglos y siglos la Iglesia católica española, con la Inquisición católica, con la represión católica, junto con la represión de la sociedad dirigente –de militares, clérigos y burócratas– ha ejercido el dominio sobre la cultura en España; sobre la cultura del individuo, no la cultura ya solo de los intelectuales. Creo yo que este reflejo de esta sociedad, que evidentemente existía en la época en que Luis hizo la película, yo no sé si ahora es la misma. Yo tengo la esperanza de que en algún aspecto haya cambiado la sociedad española. No estoy enteramente seguro de que haya cambiado por completo. Pero en España hay siempre ese componente de bestialidad, de brutalidad y, al mismo tiempo, de defensa de los intereses religiosos y patrióticos.

Por ejemplo, en Navarra y el País Vasco, y probablemente en otras zonas de España, cuando se saca en la procesión a una virgen, los gritos dicen: “¡Viva la Virgen! ¡Me cago en Dios!” Es decir, al mismo tiempo que hay una especie de elogio a la virgen, hay una blasfemia contra Dios. Esto es un componente por el cual un hombre puede matar en la Guerra Civil, un hombre puede matar a un ‘rojo’ porque quemó una iglesia y lo puede matar gritando “me cago en la hostia, que te voy a matar”. Es decir, la mezcla esa de brutalidad de España hasta ahora existía. Esperemos que, en estos momentos, y la transición creo que nos ha demostrado que hay otras fórmulas en España más ‘europeas’, ya no exista. Por otra parte, el componente virgen-puta es muy español. Es decir, en la procesión de Semana Santa de Sevilla, que yo la he vivido un año, precisamente rodando

una película⁸ para Francesco Rosi, hay una mezcla de la virgen que sale en la procesión, en las andas que llevan los penitentes, etc., y al mismo tiempo, el perfume del incienso se mezcla con el perfume de las mujeres que van con mantillas y peinetas. Las prostitutas ese día no ejercen como prostitutas en sus prostíbulos, pero, en cambio, sí ejercen en la calle vestidas con mantillas y con perfumes que se mezclan. Y en toda esa mezcla hay una fusión de elementos religiosos, eróticos, pornográficos, sexuales, de todo tipo...

Había un célebre escritor franquista-falangista que se llamaba Ernesto Giménez Caballero, que publicó un libro antes de la Guerra Civil, pues en la Guerra Civil se convirtió al franquismo, que creo que se llamaba *Los toros, las castañuelas y la virgen* [1927]. Pero en ése hay un tratado sobre el origen de la virgen. Entonces, para él, la representación de la virgen religiosa procede de la mujer, de la puta. Es decir, hay un triángulo en donde en uno de los ángulos pone 'puta', en otro ángulo pone 'mujer' y en otro ángulo pone 'virgen'. Es decir, él une la admiración del español hacia la virgen en los altares de las iglesias con la admiración del español por la mujer. No sé si esto es lo que Luis, sin conocer probablemente este libro de Giménez Caballero, también aplica en la película. Yo creo que ahí hay mucho de Goya; hay mucho de Solana, que es un gran pintor del siglo XX, en donde, efectivamente, se mezclan estas escenas de la muchedumbre que une su respeto por un símbolo religioso y, al mismo tiempo, los elementos eróticos que intervienen en ese respeto.

En *La escopeta nacional*, Berlanga hace hablar en catalán al protagonista y a su secretaria. ¿Por qué lo hace?

Bueno, los actores que intervienen en esa película son catalanes de verdad, son catalanes de origen, de nacimiento. Por ejemplo, en España no se hace como en Alemania, en Italia o en otros países, en Norteamérica mismo, no se hace el sonido directo casi nunca a las películas. Es muy raro que sea sonido directo. Se hace el doblaje. Y el doblaje unifica y 'ensucia' las fonéticas de los actores que son de distintas procedencias. Para un actor italiano

⁸ Se refiere a la película *El Momento de la verdad* [*Il momento della verità*], del año 1965.

siciliano o napolitano o milanés o romano, cuando trabaja, el espectador italiano comprende inmediatamente que aquel hombre es siciliano por el acento; o en Alemania sucede que los de Baviera tienen una manera de hablar muy distinta a los del norte de Alemania. En España, esto no se admite o no se ha admitido casi nunca, exceptuando el acento andaluz, porque se convierte en un acento casi folclórico-tradicional español, es graciosa la manera de hablar del andaluz. En cambio, para el español en general, hasta hace poco, ahora ya no lo es tanto, el acento catalán tiene una connotación peyorativa. Es decir, uno que tiene acento catalán y habla catalán para el resto, es “el catalán”, es “el comerciante”, el catalán es el hombre que va a los negocios, que es lo que se refleja en esta película. Entonces, Luis, que conoce bien a los dos protagonistas, a ella y a él, a la secretaria y al propietario del invento, del teléfono, etc., subraya esta ‘gracia’, la subraya haciéndoles hablar catalán. Para los españoles tiene mucha gracia el que hablen en catalán. Para un hombre de fuera, del extranjero, no tiene ninguna importancia.

¿Puede decirnos cómo fue el difícil nacimiento de *La vaquilla*?

Solamente sé que, desde hacía mucho tiempo, desde que comenzamos a ser amigos y a colaborar, Luis siempre estaba obsesionado por hacer una película sobre la Guerra Civil. Es decir, para él la Guerra Civil, yo creo que incluso en su propia familia, tuvo un reflejo que, de cierta manera, también recoge la película: su padre era un hombre diputado en el parlamento español por la izquierda republicana de Valencia. Era un hombre que, ya lo he dicho antes, no creo que fuera, ni mucho menos, hombre religioso ni católico siquiera, pero un hombre que, aunque pertenecía a la gran burguesía rural y cacique de la región donde nacieron él y su familia, los García Berlanga, aunque era un hombre muy rico, con muchas posibilidades, era un hombre republicano de siempre. Entonces, este hombre, el padre de Luis, se tuvo que ir de España durante la guerra porque los anarquistas en Valencia u otras fuerzas de izquierda le amenazaron con matarle. Entonces se tuvo que ir exiliado a Tánger, al norte de África.

Al terminar la guerra, este hombre, que había sido perseguido por los ‘rojos’, como se decía, volvió a España al cabo de un año o dos, no recuerdo bien, y, en cambio, los franquistas lo detuvieron y lo condenaron a muerte.

Y tuvieron que pagar, en aquella época, cinco millones de pesetas, según me ha contado Luis Berlanga, para salvar la vida de su padre. Entonces, por una parte, Luis, por sus amistades, por su concepto de la aventura y tal vez del riesgo muy limitado, durante la guerra se acercó a sus amigos que muchos o casi todos de ellos, por unas causas o por otras, eran falan-gistas. Y, al mismo tiempo que el padre era condenado a muerte en España, Luis se fue a la División Azul, con el ejército alemán, a la Unión Soviética. Él dice que fue para salvar a su padre –puede ser que sea verdad–, pero yo creo que había una sinceridad en Luis en aquel momento de aventura, y creyó que una aventura era la posibilidad de ejercerla dentro de la División Azul. Entonces, creo, para Luis, como para tantos españoles, por fortuna, la reconciliación de las dos Españas, es decir, el borrón de lo que fue la Guerra Civil, él la quiso siempre tratar cinematográficamente. Por eso ese final de *La vaquilla*, en donde la vaquilla se queda en medio de las dos líneas y pasan unas águilas o unos cuervos.

A mí no me gusta nada este final. Me parece un final muy simbolista y no me parece un acierto. Pero él siempre se empeñó en hacer una película sobre la Guerra Civil, que naturalmente la Guerra Civil tiene mucho contenido cinematográfico, por fortuna o por desgracia. Quería tratar la Guerra Civil de una manera alegre, de una manera cómica, lo cual también era una posibilidad de que la censura siempre censurara la película porque para Franco, como es lógico, la Guerra Civil era una cruzada del cristianismo contra el comunismo. Y eran una cruzada y una guerra muy serias y no bromas... Así pues, Luis siempre quería dar un carácter de broma a la guerra, desde su óptica, en este sentido. No hubo manera durante todo el franquismo. En diversas ocasiones él intentó, incluso yo creo que con gente cercana al general Franco, que la película fuera aprobada, nunca lo consiguió, y lo consiguió, al final, con Alfredo Matas; pero ya después de la transición y en plena democracia.

Yo creo que es una película que tiene grandes aciertos, toda la primera parte a mí me parece muy acertada; la otra parte me parece muy reiterativa y no me gusta cómo está trabajada. Pero, evidentemente, lo que para mí personalmente fue un valor negativo es que era un tema ya superado y que no interesaba y que, probablemente no solo a mí, no me inquietaba. Sin embargo, tengo que reconocer que me equivoque porque a la gente sí que le interesó. Probablemente no por la guerra en sí; la guerra podía

haber sido la guerra entre el norte y el sur norteamericano, o la guerra de los cien días o de los cien años de los campesinos alemanes..., la gente se divertía por los aspectos cómicos de la guerra. Pero el hecho cierto es que esa película fue una de las películas más taquilleras, que más dinero ganaron en el cine español.

En *Moros y cristianos*, los valencianos no salen muy bien parados en su representación, ¿cómo recibieron la película?

Yo no recuerdo bien, yo no vivía en Valencia en esa época. Y he tardado muchos años en venir a Valencia. No creo que sea una de las películas logradas de Luis. Creo que tiene aciertos; por ejemplo, para mí es un acierto una especie de entierro o de algo así que hay al final de la película, [un] desfile de moros y cristianos. Creo recordar que me gustó mucho cómo estaba tratado, pero yo no sé si tuvo aquí fortuna la película en cuanto a espectadores, no tengo ni idea. Pero ofendidos los valencianos por esa película no pueden estar, porque yo creo que la sociedad valenciana es mucho ‘peor’ que la que está reflejada en la película. Es decir, los “moros y cristianos” para los valencianos es un rito muy corriente, muy serio, y unos y otros de izquierdas y derechas, socialistas y no-socialistas, siguen con estas fiestas continuamente y son unas fiestas que en su origen eran muy modestas. Hoy, en cambio, son fiestas en las que se necesita invertir muchísimo dinero para comprarse un uniforme o para comprarse unas espadas y unas armas. Y en los pueblos, en un momento determinado del año que yo no sé cuándo es, hay una gran tradición, sobre todo en la parte del sur del país valenciano, en donde estas fiestas, como en Valencia las Fallas, tienen una defensa ‘arqueológica’ muy grande.

¿Cree que *Moros y cristianos* contiene rasgos autobiográficos?

Yo creo que en toda escritura literaria, y el cine lo es también, siempre hay rasgos autobiográficos. Es decir, muy difícilmente un escritor no deja en su texto alguna huella autobiográfica, y en el cine pasa exactamente lo mismo. Es posible que haya algo de autobiográfico. El recuerdo que tengo no coincide con que sea autobiográfica la película. Probablemente es autobiográfico el recuerdo que Luis tenga de las fiestas de Moros y Cristianos

que, por otra parte, antes de la guerra, cuando él era un niño joven, no tenían esta retórica y esta liturgia que tienen actualmente. Ahora son mucho más ricas. Ya antes conté, creo que en una conversación particular que, tanto para mí como para él, los que hemos estado fuera de Valencia tantos años —él continúa fuera de Valencia, yo he vuelto hace siete años a Valencia después de estar cincuenta años sin venir a Valencia—, estando fuera de Valencia, por una parte, idealizas una serie de recuerdos. La Magdalena de Proust se convierte en recuerdo, se convierte en un dulce que se hace en Valencia y que no se hace ni en Madrid ni en Barcelona, te recuerda un paisaje en la calle cuando eras estudiante y estudiabas en el instituto o en la universidad. Pero después llegas a Valencia y ha cambiado todo: ni existe ese instituto ni existe esa universidad o han cambiado las calles. Que haya autobiografía en Luis, es posible que la haya, pero no creo que el elemento autobiográfico sea fundamental. Creo que la autobiografía de Luis está más en sus obsesiones eróticas, festivas y humorísticas. Esto creo que es más que en el conjunto.

¿Cómo clasificaría la obra de Berlanga en el contexto del cine español?

Bueno, yo creo que es fundamental, es decir, nos guste o no nos guste, y a mí personalmente sí que me gusta. El cine de Berlanga es un cine con una personalidad que no tiene ningún parecido con otro realizador. Es decir, con o sin Azcona, el cine de Berlanga no tiene nada que ver ni con el cine de Bardem ni con el cine de Saura, por hablar de uno antiguo y otro menos antiguo, o con el cine de Almodóvar. Cuando Almodóvar no era conocido, yo recuerdo que Luis Berlanga siempre me hablaba muy bien de Almodóvar porque tal vez en algo de Almodóvar reconocía algo que él hubiese querido hacer, tal vez, no lo sé. Pero él no se identifica con ningún otro cine. Por otra parte, toda esa anarquía mental que tiene o que sufre o con la que disfruta Luis, luego hay aspectos, y es que él cada vez que ha ido avanzando en el cine, a juicio mío, en muchos aspectos ha retrocedido, a partir de *La escopeta nacional*. Esta me parece la película última en donde inicia un camino que no creo que sea el mejor suyo. Sin embargo, desde el punto de vista técnico, Luis cada vez domina más lo que llamamos la técnica cinematográfica. No es que Luis sea el inventor del plano secuencia,

pero sí que es evidente que Luis muchas veces se pasa un día entero en el plató filmando, un día entero haciendo el ensayo de lo que va a rodar. Después, al día siguiente, con ese mismo plano secuencia, tira a la papelera cinco o seis páginas del guion. Es decir, que el mover a los actores, mover a la figuración, etc., creo que es una de sus grandes virtudes porque él, en ese sentido, lo hace muy bien, es decir, él domina mucho la cámara, el movimiento de la cámara, etc.

Probablemente, y buscando defectos con esta actitud que tenemos todos de buscar defectos a las personas de éxito, yo diría que esto del dominio que tiene ya, actualmente, de la cámara, del movimiento, de la técnica cinematográfica en esa perfección, lleva también consigo el pecado. Es decir, muchas películas de Luis o algunas escenas en las películas de Luis resultan confusas o te desorientan por ese diálogo continuo, rápido, picándose unos a otros, esos actores que entran y salen hacen que el cine de Luis sea muy difícil de conllevarlo, en fin, de comprenderlo, de seguirlo. Yo creo que el defecto ese –si es defecto– es lo que hace que Luis en el extranjero no tenga la valoración que tiene en España. En el extranjero es muy difícil doblar a los actores, subtítular las películas de Luis –el subtítulo no recoge todo lo que Luis dice en la pantalla–. Y ese barroquismo que hay en Luis, creo que, por una parte, demuestra su maestría técnica, pero, por otra parte, aleja al espectador extranjero que no conoce los chistes, las historias españolas que son muy locales, que no conoce a los personajes, que no conoce las referencias españolas y, entonces, yo creo que hace que Luis, que de todos los últimos directores probablemente es uno de los más destacados, no tenga la valoración en el extranjero que se merece.

¿Cree que con Pedro Almodóvar es diferente? ¿Se debe a los temas de sus películas?

Si se piensa en *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, no creo que el tema sea un tema festivo con unas invenciones en esta película de Almodóvar, que creo que son estupendas. Pero el criterio es un criterio aislado, no colectivo, no coral, como lo tiene Berlanga. Y, por otra parte, los temas de Almodóvar yo creo que son mucho más modernos, más contemporá-

neos, como es lógico, es decir, él expresa toda una serie de *tics* y de relaciones sociológicas muy de hoy. Es decir, esa película gustó mucho a ese público que yo noto que muchas veces ha perdido el sentido del habla y se ha convertido en el sentido de los gestos y de los gritos. Yo tengo un nieto que tiene ya 21 o 22 años y cuando yo le pregunto algo sobre un libro que ha leído o sobre una película me dice “jo, jo” y de a poco dice “hey” y a poco dice “oy”, pero nunca me construye una frase mi nieto de 21 años, porque hay mucha gente que se identifica, a juicio mío, con una conducta de comunicación nada clásica y muy diversa a la que teníamos antes. Yo no lo digo, en ese momento, en el sentido peyorativo, pero creo que la gente en las películas de Almodóvar se identifica sobre todo porque reflejan muy bien los componentes y los comportamientos de la sociedad actual.

¿Y cómo juzga la crisis actual del cine español?

La crisis del cine español yo creo que se da desde el nacimiento. Es decir, yo diría que, por ejemplo, se ha dicho más de una vez, no es una idea mía, que la primera película francesa –que fue la primera película del mundo– era *La salida de los obreros de la fábrica Lumière* [1895]⁹ de Lyon. La primera película española fue la *Salida de misa de doce del Pilar de Zaragoza* [1897]. Con esto ya tendríamos la máxima de que en el origen ya estaba el pecado. Es decir, aquí ya había un componente religioso. Fue un año después o menos de un año después de la primera proyección de los Lumière en París. Aquí, industria de cine ‘de verdad, de verdad’ no ha habido, nada más que empezó a iniciarse en el momento de la II República española, es decir, antes de la Guerra Civil. Empezaron a formarse algunas empresas de cine con cierta potencialidad económica, cierta, no total. Por otra parte, en España, como probablemente en otros sitios del mundo, menos en los Estados Unidos, los que iniciaron la industria de cine eran gentes, eran miembros que tenían mucho que ver con el teatro: eran autores teatrales o empresarios teatrales o actores teatrales, naturalmente, etc.

⁹ El título original del documental dirigido por Louis Lumière es *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* y fue exhibido en 1895 en Francia; generalmente, es considerada la primera producción en la historia del cine.

Quiere decir, que ya el cine español antes de la guerra tenía una serie de limitaciones.

El cine español es un cine que, en un momento determinado, se inventa el sonoro, podía haber sido un cine que fuera fuerte y que en Hispanoamérica se hubiese defendido y, en cambio, desde el primer momento, los norteamericanos invaden el mercado de Hispanoamérica y el cine español no llega apenas a Hispanoamérica. Es otra batalla que pierde. Después de la Guerra Civil, en donde ya había una cierta industria antes de la guerra, hay una especie de florecimiento del cine, pero es un cine que hoy Luis Berlanga defiende pero que, desde el punto de vista serio, objetivo, intelectual y cultural es un cine que no se puede defender. Es un cine de, como decíamos nosotros en aquella época, “escayola”, es un cine imperial, es un cine falso, retórico, etc. Yo no sé si la broma mía que voy a decir se puede defender, pero, de la misma manera que yo digo que los mejores toreros que hay en el mundo son los toreros españoles, y del mismo modo que digo que en la pelota vasca los mejores en el mundo son los pelotaris vascos, España no ha tenido ese desarrollo cinematográfico que han tenido otros países. Hay una excepción, que es Buñuel, y fuera de Buñuel hay una serie de realizadores que son más o menos interesantes, pero que no acaban nunca de vender en el extranjero. Por otra parte, en televisión, actualmente, que es el momento en donde más de cine se hace en todo el mundo, no hay tal crisis de cine. Hay crisis de cinematografías en la pantalla grande, pero para la pantalla chica son millones y millones de películas las que se tienen que hacer para llenar todos los televisores del mundo.