

Ricardo Muñoz Suay sobre los guiones que no llegaron a rodarse

Matthias Schilhab

Resumen: El 10 de junio de 1994, Matthias Schilhab se reunió con Ricardo Muñoz Suay para hablar de dos proyectos de película, *Festival de cine* y *Cinco historias de España*, que Berlanga y Muñoz Suay intentaron realizar con Cesare Zavattini, pero que no llegaron a materializarse.

Palabras clave: *El gran festival*; *Festival de cine*; Cesare Zavattini; *Cinco historias de España*

Abstract: On 10 of June 1994, Matthias Schilhab met with Ricardo Muñoz Suay to discuss two film projects, the *Festival de cine* and *Cinco historias de España*, that Berlanga and Muñoz Suay tried to make with Cesare Zavattini, but which that did not come about.

Keywords: *El gran festival*; *Festival de cine*; Cesare Zavattini; *Cinco historias de España*

¿Cómo se os ocurrió la idea de situar el argumento de *El gran festival* en el ambiente de un festival de cine? ¿Qué importancia tenían vuestras experiencias con dichos festivales?

Bueno, yo creo que la idea de que fuese en un festival de cine fue de Berlanga, que tenía ganas de crear un mundo festivo, un mundo divertido en donde podían ocurrir muchas cosas, en un festival. Finalmente, inferencial, yo creo en aquella época, más que por el cine italiano, por el cine francés. Jacques Tati había hecho ya aquella película de las playas, no sé cómo se llamaba¹. *Novio a la vista* es un poco un plagio, en cierto sentido, de la película de Tati. Él también quiere hacer una película de tipo festivo. Lo

¹ Se refiere a *Les vacances de M. Hulot* (*Las vacaciones del Sr. Hulot*) de 1953.

que pasa es que, según llegamos a Roma, se lo planteamos inmediatamente a Cesare Zavattini, el hacer la película de un festival que dice Luis, por ejemplo, que la historia suceda, transcurra, en un festival. Zavattini lo convierte en un festival en el que las películas que se presenten sean todas películas a favor de la paz. Entonces, politiza, podríamos decir, la historia de Luis, que quería que fuese una historia intrascendente, evasiva, como decíamos en aquella época. Y Zavattini quería que sea sobre unas películas y que todas ellas tengan como idea central la lucha por la paz.

Para mí, la película *Calabuch*, escrita dos años después, muestra varios paralelos con *El gran festival*. Es decir, se repiten cosas como, por ejemplo, el humor rural o la película de la bomba atómica. Pero ni uno ni otro guion está escrito por Berlanga exclusivamente. ¿Es para ti Berlanga un pacifista y un antimilitarista o no es nada más que una casualidad que le hayan ofrecido estos guiones?

Yo creo que Luis pacifista no es, pero tampoco puedo decir que Luis sea un belicista, es decir, partidario de la guerra, en absoluto. Esta idea de la bomba atómica, el guion, no la escaleta que hicimos de *El gran festival*, termina la película con la bomba atómica y se hizo fin de la película y fin del mundo. Probablemente les sirve esto de base como recordatorio para hacer la otra película, en donde creo que interviene también el italiano, este célebre guionista Ennio Flaiano. Yo creo que, en cambio, yo he defendido siempre *Calabuch*, independientemente de que haya cosas rurales en la película que a mí no me interesan. Yo siempre he defendido esa película en el sentido de que es una de las primeras veces en el cine que Berlanga afronta un problema muy acuciante, que es el problema del sabio atómico. En aquellos momentos jaquea la Guerra Fría en la caza de brujas, los descubrimientos de Oppenheimer en Estados Unidos, las declaraciones a los soviets, etc. Y en ese sentido, Luis afronta un problema que es el peligro de la bomba atómica y el peligro de que el sabio que ha intervenido en la elaboración de la bomba atómica sea un peligro para la seguridad de los Estados Unidos y sea raptado, podríamos decir, al final. Y se lo llevan porque Luis plantea un problema de una manera frívola, pero es un problema muy serio. Es el problema de la Guerra Fría.

Berlanga dijo una vez en el contexto del nacimiento de *Los jueves, milagro*: “Comencé a pensar en la explotación comercial de los milagros como en Lourdes y apliqué el mecanismo de mi guion *El gran festival*, donde en un pueblo se inventaba un festival de cine para recuperar el turismo”. Esa declaración admite dos interpretaciones. Primera, Berlanga tiene muy mala memoria. O Berlanga habla de sus ideas, que quiso aportar en el guion, pero que nunca fueron incluidas. ¿Qué opinas tú?

Pues yo creo que son las dos cosas. Yo creo que Luis tiene mala memoria cuando él quiere y, por otra parte, aprovecha cualquier idea antigua para incorporarla en los guiones nuevos. Yo no hago una crítica a Luis, él siempre tiene recursos e ideas antiguas, pero claramente también muchas veces se olvida, no en las películas, sino cuando habla de sus películas. Se olvida muchas veces de que es una idea vieja o es una idea que le interesa recuperar para aplicarla a otro film.

Eso pasa también con *A mi querida mamá en el día de su santo*. Hay muchas cosas que se repiten. En este festival participan tres tipos de gente. El jurado, los huéspedes internacionales y los habitantes de Montes Toril. Las reflexiones en el guion sobre los primeros dos tipos, es decir, de gente que consume el producto de cine casi de manera profesional, también parece ser una burla sobre la incapacidad del jurado y la seudointelectualidad del público, es decir, la gente que finalmente decide sobre el éxito de una película. ¿Estás de acuerdo con esta declaración?

Yo creo que aquí no tiene Luis influencia o, en todo caso, tiene poca influencia. Yo creo que esta existencia de tres estamentos del jurado es una idea más de Zavattini que de Luis, y que tiene importancia en cuanto que demuestra que Zavattini quiere que su tema, sus argumentos, sean más trascendentales y menos frívolos que los que Luis busca. Luis busca siempre el humorismo, la frivolidad, pero sin ningún soporte de tipo ideológico. En cambio, Zavattini aporta un soporte no político comunista, como Luis se temía en la época, porque siempre tenía miedo a ser manejado

por los comunistas. Zavattini nunca fue comunista, sino que tenía ese mensaje de humanismo que, incluso rascando algo del cristianismo, Zavattini desarrollaba, cosa que a Luis en realidad le importaba muy poco.

El último tipo de gente, en cambio, la gente del pueblo, tiene la simpatía del espectador. Su asimilación intelectual del problema antibelicista es más ingenua. ¿Se puede entender esta ingenuidad como paradigma de la gente española frente a la instalación de bases americanas durante los años cincuenta en España, que al mismo tiempo hacía del país un objetivo de la posible agresión del Este?

No creo que en absoluto fuese un reflejo de un problema de España. Ni Luis estaba en ese sentido, creo yo, pensando en este tema, ni creo que, por otra parte, Zavattini lo pensara pensando en el pueblo español. Lo pensaba en el pueblo internacional universal, es decir, sería la misma reacción en Italia que en Grecia, que en España.

Y hay una cosa en *El gran festival* que yo no entiendo muy bien. ¿A Jaimito qué función le atribuye? Jaimito, el pequeño que siempre hace las cosas, pone arena en el coche de su padre, por ejemplo, y él sale cuatro o cinco veces.

Yo creo que ahí hay una herencia por parte de Zavattini, en donde él comenzó a ser famoso en Italia, haciendo *fumetti*, haciendo cómics, que en España llamamos tebeos, ese personaje es un personaje un poco de cómic.

¿Y hace alguna referencia a libros infantiles? ¿En España, a quién se llama Jaimito?

Jaimito en España se decía a un intérprete de películas norteamericanas que era Harry Langdon, un cómico del cine mudo y que siempre era el hombre que participaba en todo lo que hacía maldades, pero al mismo tiempo recibía palos de unos y de otros. Es un Jaimito.

¿Por qué este fin tan pesimista que refleja la irracionalidad del hombre y que no proyecta ninguna esperanza?

Esto no es lo que yo quería. Aunque Luis dice siempre que sus películas son historias de fracasos, que el protagonista de sus películas es un hombre fracasado, yo creo que aquí no quería él hacer una película de fracaso pesimista, sino que esto probablemente venía más de la ideología de Zavattini de estar preocupado por el porvenir del mundo.

Este guion también muestra la relación entre el cine como producto cultural y la competencia internacional del producto película en un mercado casi belicoso. En ese sentido, la sala de cine llega a ser un escenario de la guerra. ¿Se puede interpretar esta película como una aversión a la colonización del cine americano y el cambio en el mercado cinematográfico en España?

Yo creo que en ese momento ni Luis tenía esa obsesión que hoy hay en tantos mercados cinematográficos por la presencia norteamericana, yo creo que en aquellos momentos no era así, ni creo que para Zavattini, que tenía dificultades para entrar en el mercado norteamericano; creo que fue solo una película en su vida que fue americana, *Stazione Termini*², esto fue el problema. Yo creo que el problema esencial ha venido mucho después, aunque fuera latente ya en esa época, y es la creación del enemigo, pues siempre hay que tener un enemigo para poder justificar los fracasos y los errores del propio cine de un país. La culpa siempre la tiene Norteamérica, como a los católicos, la culpa siempre la tiene el diablo. Yo creo que es una ingenuidad creer que siempre los americanos son los malos de la película.

Muchos críticos declaran que solamente a partir de la colaboración Azcona-Berlanga existe el humor negro en sus películas. Para mí ese guion de *El gran festival* es el comienzo en el humor negro, en el cine berlanguiano. ¿Estás de acuerdo?

² De 1953, dirigida por Vittorio De Sica.

Yo creo que el humor negro ya está latente en las anteriores películas de Luis. Pero de una manera tan acusada, tan agria, tan pesimista, es Azcona el que introduce eso en el cine de Berlanga. Prueba de ello es que cuando deja de escribir con Azcona, Berlanga vuelve otra vez a un cine no tan áspero, tan agrio, tan negro en algunos aspectos como la introducción que hace de ese tema Azcona en su cine.

Quiero decir que el cambio Azcona-Berlanga no es tan fuerte como se piensa, es que el humor ya está presente antes.

Esto es lo que he dicho. Yo creo que sí, pero hay un hecho cierto. Cuando Luis acepta ese humor de Azcona es porque él es receptivo a ese humor. Si no le gustara, hubiese rechazado a Azcona. Azcona siempre dice eso, me lo ha dicho muchas veces a mí, que él no tiene nunca nada que ver con las películas que hace el director. Las películas son siempre del director. ¿Qué es lo que hace? Es lo que el director le manda a hacer.

¿Cómo te parecen las posibilidades de *El gran festival* para pasar la censura en los años 50? A mí me parece que rehusar las órdenes y el sabotaje no eran temas que podían gustar al régimen franquista.

El gran festival nunca, que yo recuerde, pasó por censura, ni se llegó a intentar ni nada. Fue una experiencia, un proyecto que por unas circunstancias y por otras no se entendieron.

¿No habéis pensado en la censura? Es que es muy problemático.

No. Luis muchas veces escribe o ha escrito, incluso con el propio Azcona, cosas que después la censura corta, pero que en aquella época nosotros preferíamos muchas veces, aparte de la autocensura, presentar cosas que la censura pudiese cortar para salvar otras.

Hay una cosa que me sorprende un poco. Que han encontrado dos diferentes guiones de *Cinco historias de España*. Uno en un

libro publicado por ti en 1991, otro en un libro que se llama Ciclo Luis García Berlanga de la Generalitat Valenciana en 1986. Me gustaría hablar de las diferencias. El primero es narrativo mientras que el segundo consiste en diálogos tipo guion, ¿por qué?

No recuerdo ahora esta diferencia. El libro que editamos en el año 1991 era ni más ni menos el que presentamos en su día a la Biblioteca Nacional para que nadie nos pudiera copiar esta historia. Entonces mandamos allí algunos ejemplares que editamos para que estuvieran allí. Yo creo que hicimos una tirada de 50 ejemplares, una cosa así, nada más. Ese ha sido el que me ha servido a mí, porque yo había guardado ejemplares de aquella época para hacer la nueva edición. El otro, que dices tú, que está editado en Valencia, también, no me acuerdo en este momento qué puede ser.

“El pastor”, por ejemplo, en la versión de 1991 termina cuando el pastor se pone las gafas negras tímidamente, mientras que en la versión de 1986 se las quita y se las regala a su zagal. A mi parecer son dos finales bastante diferentes porque admiten interpretaciones muy distintas del territorialismo español.

Precisamente, tienes razón, pero yo ahora he olvidado por qué existe esa versión. No sé si es que esa versión la tenía Luis en su casa y no era la que definitivamente hicimos. La que íbamos a hacer, en principio, es la que tú conoces del año 1991. La otra es posible que fuesen apuntes o algo que tuviera Luis en su casa, pero yo tendría que buscar otro documento para saber qué diferencias hay. Efectivamente, los finales son completamente distintos.

Te explico las otras diferencias para que lo sepas. En “La capilla”, una vez el lugar es Andalucía, en el otro no se dice nada. En uno los protagonistas tienen nombres, en el otro no tienen nombres. Una vez la cantante se llama María Pérez, otra vez se llama Carmen Domínguez. Una vez la canción se llama La reina de la Mercedes y otra se llama Tres puñales. En el de 1991 se

eliminan las frases de amor y uno pone “zorra” en la pared y en el otro no hay y el orden de las historias es diferente.

Hay que tener en cuenta que hay unas ediciones de las cinco narraciones, creo que por lo menos tres. Llega un momento que Zavattini, cuando ya no vamos a hacer la película, años después, nos pide que le devolvamos a él el derecho para utilizar esas narraciones en libros suyos. Y se editan las obras completas de Zavattini, se editan alguna de esas narraciones, pero como narraciones escritas única y exclusivamente por Zavattini.

“El pastor” para mí es una historia que se desarrolla en un ambiente que se parece un poco a las raíces de la literatura española del Siglo de Oro, es decir, las novelas pastorales. Pero aquí no hay romanticismo pastoral ni hay una glorificación de esa vida, sino una visión realista y poco favorable que denuncia la sequía de la región y sus consecuencias como la lucha por la vida. Pero también denuncia el pensamiento tradicionalista de la gente rural, que no puede aceptar la modernidad, aunque pueda mejorar su vida. ¿Se puede hablar en este contexto de una España medieval que se niega a la modernidad o la europeización?

Yo creo que siempre he pretendido, analizando estas historias que hicimos juntos, que esta historia del pastor, como la historia de la criada en Barcelona, como los emigrantes, sean historias que Zavattini igual las pueda trasladar a Italia. Que no hay para mí ninguna influencia de la literatura ni picaresca del Siglo de Oro, sino que el pastor puede ser un pastor italiano, los emigrantes pueden ser los emigrantes sicilianos o napolitanos, el problema del soldado analfabeto puede ser también el de un soldado italiano.

Pero ¿cómo se justifica el título *Cinco historias de España*?

Los hicimos en España buscando sitios en España que fuesen escenarios. Yo no digo que no los hiciéramos en España. Lo que digo es que esas his-

torias se pueden también desarrollar en Italia. El motor de todas las historias, el motor de estos tratamientos cinematográficos, no fue Luis, fue, sobre todo y fundamentalmente, Zavattini.

“Emigrantes” nos habla de una región en España que desde los finales del siglo XIX es la región de migración por excelencia. Aunque la gente gallega ama sus tierras, la pobreza y las razones económicas les hace abandonar el país para buscar la felicidad en Latinoamérica. ¿Se puede entender esta historia como un amor irrealizable a España?

Bueno, yo creo que es el problema de todas las emigraciones del mundo. Igual ha habido una época en que había un millón o dos millones de españoles en Alemania. Es exactamente lo mismo. Ellos salen de España por razones económicas. Probablemente hay muchos que tienen nostalgia y otros se quedan en Alemania o en América Latina. O los italianos se quedan en Estados Unidos, en Chicago, Nueva York, porque viven felices allí y se convierten en ciudadanos de esos países. Creo que ahí las dos cosas, está la nostalgia y también siempre son necesidades económicas las que les obligan a salir de los países de origen.

En esta historia no existe ninguna persona positiva ni patriótica que intente convencer a la gente de que se quede en el país. Incluso Antonio, el novio de la protagonista, no quiere detenerla por razones patrióticas, sino solamente por motivos egoístas. Él no tiene dinero para pagar su viaje. ¿Por qué no existe este tipo positivo de patriotismo?

Porque no había la consigna comunista de que hubiese un personaje positivo. Podía ser que todos fuesen negativos. No es necesario el personaje positivo. Sabes que en las películas soviéticas o en las películas de influencia comunista siempre había un personaje positivo, o en el cine italiano mismo, pero aquí no era necesario porque ninguno de los tres éramos en ese sentido optimistas y no necesitábamos a ese personaje positivo.

¿Qué os inspiró a viajar al fin del mundo, a visitar ‘la cenicienta’ de España, Las Hurdes?. ¿La idea del episodio “Las Hurdes” fue inspirada de alguna manera en la película *Tierra sin pan* de Buñuel?

No, aunque estaba presente la película en la cabeza, película que probablemente no conocía Zavattini por otra parte. El hecho es que estábamos por esa parte de España, Extremadura, y naturalmente no me acuerdo de este momento, pero o Berlanga o bien yo le hablaríamos a Zavattini de que había un sitio en España donde la pobreza era mucho más radical y más fuerte que en el resto del país. Pero esto podía pasar en otras zonas del mundo. Pero ha habido una tradición en España y ha ido últimamente desapareciendo esta tradición porque ha entrado ya la civilización, pero podríamos decir, en cierta manera, que en esa parte de Extremadura la tradición era el hambre. El sitio, el foco, donde más hambre había de España, era donde los hombres vivían casi primitivamente, como la época prehistórica casi, era Las Hurdes, cosa que, por otra parte, es un poco falsa porque había otras bolsas de miseria también en España, pero no con esa tradición literaria como en Las Hurdes.

Las Hurdes representa para mí el choque entre una población medieval y el tradicionalismo, y el espíritu de la España franquista que intenta limpiar y civilizar sin compromisos la última deshonra en el país con programas prácticos y educativos. ¿Te parece justificada esa interpretación?

Franco fue a visitar Las Hurdes una vez y años antes había ido el rey de España, Alfonso XIII. Quiero decirte, era una zona que no les interesaba. Solamente había necesidades humanitarias, necesidades industriales y necesidades económicas para convertir Las Hurdes. En el fondo les molestaría probablemente a la censura y a los gobernantes en España que se utilizara esa zona porque no querían que se hablara de ella. Ten en cuenta, por ejemplo, que la película de Buñuel fue prohibida por la República española.

En el principio del guion de “Las Hurdes” hay un encuentro entre los estudiantes y dos campesinos que llevan un ataúd. Además de una previsión sobre el curso de la película, eso parece un poco redundante. ¿Te puedes acordar quién fue el autor de esa escena?

Yo recuerdo vagamente que en la película de Buñuel también hay un entierro de un niño pequeño con un ataúd pequeño que pasan por el río, creo recordar. No sería nada raro que tuviéramos nosotros en la memoria ese traslado de un cadáver como un símbolo de unas tradiciones muy antiguas que pervivían, que no se habían interrumpido, pero yo creo que podía ser un elemento cogido de la película de Buñuel.

Esta pregunta se refiere a una cita de Berlanga: “Viajando por la costa valenciana con Zavattini y Muñoz Suay cuando estábamos escribiendo *Cinco historias de España*, un carruaje mortuorio tirado por caballos y sin comitiva adelantó nuestro coche a toda velocidad. Fuimos tras de él como persiguiendo una aparición mágica, surreal, indescriptible. Este suceso dejó una gran huella en mi cine”.

Yo no sé hasta qué punto era verdad lo que dice Luis. Yo tengo mis dudas, porque no recuerdo que nos encontrásemos este carruaje mortuorio, porque justamente hay una fotografía en la revista *Objetivo*, que nosotros editamos en aquella época, hecha por el propio Luis Berlanga, de un coche mortuorio en una playa en Valencia, cuando él está localizando, buscando escenarios para *Novio a la vista*, y es mucho antes de esto. Por lo tanto, yo publiqué esa fotografía en *Objetivo*³ y dije que esa fotografía estaba hecha por Berlanga, justamente al lado de otra fotografía de *Milagro en Milán*⁴, donde también sale un coche mortuorio. Y entonces Luis se molestó conmigo porque tenía miedo de que *Objetivo* tenía cierta etiqueta de revista comunista y de revista combativa y tenía miedo de aparecer en

³ “Encuentro junto al mar. Cuatro fotografías de Berlanga” (mayo de 1954). En: *Objetivo. Revista del cinema*, 3, 26-27.

⁴ De 1951, dirigida por Vittorio De Sica a partir del cuento *Totò il buono* de Cesare Zavattini.

esa revista. Y me dijo a mí que no le gustaba que yo hubiese utilizado su nombre y esa fotografía. Esa fotografía está hecha mucho antes. La hace cuando está localizando, buscando escenarios, para *Novio a la vista*.

“La capea” para mí es el episodio más plano. Sin embargo, hay varias costumbres andaluzas en este argumento que necesitan una aclaración. ¿Son la capea, los versos de amor en la pared y los usos de cortejar una mujer y La Cordà, costumbres típicas para toda Andalucía, España, o de un pueblo particular?

Yo creo que es para España en general, porque a Zavattini, en un primer viaje que hace cuando llega a España en la delegación italiana, le llevan a ver una capea por El Escorial, cerca de Madrid. Y después, nosotros, en muchos pueblos de España, cuando hacíamos el viaje, nos encontramos con la capea. Es una tradición que no sé cuándo comienza, pero debe ser en primavera y verano. Hay muchos sitios en donde las capeas son iguales en líneas generales, pero tienen características según donde se hagan. Algunas veces la plaza de toros es con carros, otras sin carros. La descripción esa probablemente no la vimos en la capea, la vimos en un pueblo. Entonces unimos estos elementos, fusionamos estos elementos para hacer esta historia.

¿Y qué es La Cordà? ¿Es algo típico español? Es algo como un encuentro pirotécnico, ¿no?

La Cordà es una cosa valenciana, una especie de traca donde se ponen muchos explosivos en una cuerda y se van encendiendo y se comunican unos con otros y se llama la traca. Es una costumbre valenciana que no existe en Castilla.

¿Pero existe en Andalucía?

No. Es que Luis probablemente metió ese elemento –eso sí que es cosa de Luis– porque es un elemento que recuerda él de Valencia. Lo mete ahí de una manera, podríamos decir, con fórceps, porque ni en Castilla ni en Andalucía existe la Cordà.

¿Te has dado cuenta de que este episodio es el menos crítico de todos?

Sí, es el más folclórico. Porque Luis quería hacer incluso una historia que sucediera en Valencia solo, que halláramos Cordà, Mascletà, fuegos artificiales y esos son unas costumbres muy árabes, pero que se han conservado todavía en la parte de la Comunidad Valenciana.

“Soldado y criada” con su carácter humorístico y tragicómico, me parece el episodio más berlanguiano. ¿Es defendible esta suposición?

Creo que es el episodio más zavattiniano de todos. Este es un episodio que Zavattini va creando porque en Italia pasa eso mucho, lo del soldado inculto. Y podría ser en Barcelona, como se hizo allí, como podía ser en una población del sur de Italia.

Yo lo pensaba por el humor que había...

Bueno, Zavattini fundamentalmente era un humorista, su vida profesional empieza como autor de cómics y de historias divertidas. Por ejemplo, tiene un libro que se llama *La noche en que yo le di una bofetada a Mussolini*⁵, y es una historia humorística porque él sueña que le daba una bofetada a Mussolini.

Es el único episodio en un ambiente urbano. Os dedicáis a un tema muy interesante, el analfabetismo. ¿Qué importancia tuvo el analfabetismo en los años cincuenta en España?

En España había una cantidad enorme de analfabetos. España siempre ha tenido mucho analfabetismo. La República intentó durante los años 31 y 36 evitar el analfabetismo. Durante la guerra, el ejército republicano tenía maestros de escuela que iban al frente a enseñar a los soldados a leer por-

⁵ *La notte che ho dato uno schiaffo a Mussolini*, de 1976.

que había mucho analfabetismo. Después de la guerra aumenta el analfabetismo y ahora prácticamente aún sigue habiendo analfabetismo en España, pero ya en cantidades mínimas, reducidas.

¿Qué os inspiró a hacer este episodio? El analfabetismo no se ve por la calle. Es que antes todo fue algo visual, ¿no?

Yo creo que no lo hicimos con una mentalidad de maestros de escuela para luchar contra el analfabetismo. Lo hicimos por esa cosa terrible de la vida de dos enamorados que las cartas se las tienen que leer porque no saben leer. Creo que es más una razón de tipo sentimental y doloroso que por un hecho, podríamos decir, pedagógico.

Para mí las *Cinco historias de España* es un documento único de la España después de una guerra y una época de autarquía que dejaban heridas profundas en el país. Pero el guion tiene dos caras. Por un lado, es una crítica enorme a un país subdesarrollado, casi medieval, por otro lado, es una declaración de amor a este mismo país. ¿Qué os daba el coraje de escribir un guion tan abierto o, mejor dicho, desde un punto de vista franquista, subversivo?

Yo creo que la historia la hacíamos con un amor hacia nuestro país, más que a nuestro país, en sentido abstracto, al pueblo español. En esos momentos, en la película que escribimos en el año 54, prácticamente hacía muy pocos años que había habido una guerra. Estaba todavía la represión franquista muy fuerte, pues esa especie de contraste entre un país al que quieres y un país que está atravesando una situación de una dictadura muy fuerte, férrea, del franquismo, pero siempre pensando que eso se va a convertir en película y que tiene que pasar por una serie de filtros como es la censura, la censura sobre el guion, la censura después de hecha la película. Es decir, que no hay una abierta denuncia, sino una denuncia mezclada con otros elementos.

A mí me parece casi imposible que ese guion hubiese pasado la censura. ¿Cómo ves tú las posibilidades o perspectivas de este guion?

Era difícil, pero podía ocurrir como el guion que siempre Luis quería hacer, que era *La vaquilla*, y que siempre la censura lo prohibía. Podía pasar eso, pero eso no lo sabemos. Esa segunda parte no la vivimos porque se abandonó el proyecto.

¿Y pensabas también en hacerlo en Italia?

No, filmarlas solo en España.

¿Lo veo bien si declaro que lo más importante son los hechos relativos al país y su gente, mientras la acción, los protagonistas, son secundarios?

Ten en cuenta que tú estás trabajando, estudiando, analizando, criticando o anotando sobre un material que no está terminado. Lo que tú has tenido a mano es la tentativa para llegar a hacer un guion, pero no existe el guion. Por lo tanto, todo esto que tú estás diciendo puede ser que se desarrollara tal como hemos visto, el ensayo de la escaleta, podríamos decir, de la sinopsis ampliada, o puede ser que en el momento de hacer el guion cambiaran muchísimas de esas cosas.

Pero cuando lees la sinopsis tienes tus ideas...

Claro, sí. Pero iba a ser Berlanga fundamentalmente quien iba a dirigir esa película. Después no sabemos cómo hubiese llegado al momento de decir motor, acción. No lo sabemos.

Creo que he leído por alguna parte que existían más de cinco historias. ¿Puedes contarme algo de las otras?

No llegamos nunca a escribir, que yo recuerde, ninguna historia más, pero ya te he dicho antes, por ejemplo, que Luis quería hacer una historia que

pasara en Valencia con tracas, etc. que no le interesaba a Zavattini. Cada uno apuntaba a las posibilidades de hacer historias, las poníamos en la mesa. Probablemente a Zavattini no le interesaban esas historias y las fuimos abandonando, pero, además, luego estaba la medida de cada historia para que la película no pasara de una hora y media de duración y nos quedamos con las cinco historias.

¿El productor Francisco Canet intervino de alguna manera en el guion?

No. Además, no era productor solo él. Lo que pasa es que él iba en nombre de la producción para que no nos gastáramos más dinero, para que lo hiciéramos pronto, cuanto antes, el viaje. Pero hicieron una productora donde Luis y yo también éramos productores y había seis o siete más. Es decir, él lo que hacía era vigilar para que no nos durmiéramos, no nos emborracháramos en el viaje, no tardase, porque ellos decían que el viaje tenía que ser más corto, y no nos dio tiempo a recorrer toda España como quería Zavattini y el propio Berlanga. Yo tenía que intervenir para decir: “oye, que en esto se está gastando mucho dinero y tenemos que volver otra vez a Madrid”.

Escribiste en tu libro de 1991 que Javier Aguirre consiguió la autorización para realizar la película. ¿Esta película fue realizada por algún director de cine?

No, nunca. Fue un amigo nuestro, alumno de la escuela de cine también, que ha hecho muchas películas y que le interesó hacer esta película. Intentó encontrar productor y no encontró productor y no se hizo.