

Florentino Soria sobre Berlanga

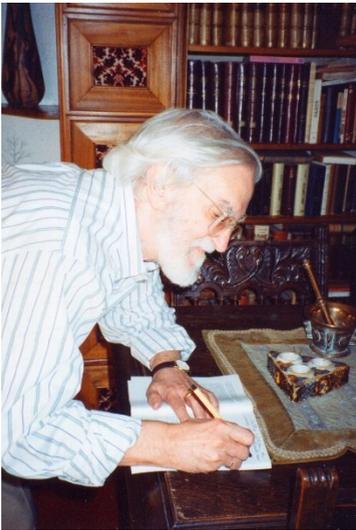
Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista con Florentino Soria Heredia (1917-2015) del 31 de marzo de 1993.

Palabras clave: *Calabuch*; censura; *El verdugo*; misoginia; *La escopeta nacional*, Rafael Azcona

Abstract: The interview with Florentino Soria Heredia (1917-2015) took place on 31 March 1993.

Keywords: *Calabuch*; censorship; Rafael Azcona, *El verdugo*; misogyny; *La escopeta nacional*



Florentino Soria (Foto: Matthias Schilhab)

¿Cómo conoció a Berlanga?

Nos presentamos al examen de ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.), lo que luego sería la Escuela Oficial de Cine. Allí nos presentamos y desde el primer momento conectamos perfectamente Bardem, Berlanga y yo. Teníamos el veneno del cine, una gran afición y una gran ambición también por llegar a ser algo en el cine. Ellos dos sí llegaron, yo me quedé muy atrás. Y en esas aulas, pues, nos conocimos, y ya desde entonces hemos tenido una relación a veces muy estrecha y, a veces, como sucede siempre, sobre todo en una gran ciudad como es Madrid, pues tardamos meses en vernos. Pero siempre le tengo un gran afecto y una gran admiración. Y él, por lo menos, creo que sí me tiene un gran afecto también.

¿Cómo describiría su colaboración con Berlanga?

Mi colaboración con Berlanga ha sido múltiple. Empezó cuando no éramos nadie, éramos solo unos alumnos, con un ejercicio de prácticas que hicimos conjuntamente porque había muy pocos medios entonces. Berlanga, Bardem, Agustín Navarro –otro también que ha sido director– y yo hicimos una práctica común que se llamaba *Paseo por una guerra anti-gua*. La guerra era la Guerra Civil Española y era un paseo de un mutilado por las ruinas de Ciudad Universitaria¹. Y siendo todavía alumnos, un profesor a quien estimábamos mucho, Carlos Serrano de Osma, nos mandó hacer un guion porque confiaba en nosotros. Y también estos cuatro hicimos un guion que se llamaba *Cerco de ira*, que se comenzó a rodar, grabar y que, desgraciadamente, quedó inacabado con gran decepción por nuestra parte, porque era el comienzo de nuestra carrera cinematográfica. Posteriormente, mi relación con Berlanga fue con motivo del guion de *Calabuch*. El guion de *Calabuch* nació de un argumento de Leonardo Martín, que desarrollé con él, y luego le interesó a Berlanga, que acababa de hacer *Novio a la vista*. Le interesó y entonces tuvimos que rehacerlo totalmente, hicimos otro guion, en el que colaboró también con nosotros Ennio Flaia-

1 Barrio de Madrid.

no, y de ahí salió *Calabuch*. Luego mi relación con Berlanga fue como profesor de la Escuela de Cine, y él también era profesor, o sea, fuimos colegas un tiempo. Y posteriormente, en la Filmoteca Española, yo era director², le nombraron luego a él presidente y yo era director con él, o sea, trabajábamos con mucha afinidad y siempre con una gran amistad. Y, por último, mi colaboración con él también fue como actor. Porque él desde nuestro paso por la escuela, al verme a mí dirigir unas prácticas a unos alumnos de interpretación y yo hacía lo que yo quería que el actor representara, él siempre me había dicho: “tienes que hacer un papel conmigo”. Y un día me dijo: “¿por qué no haces uno en *La escopeta nacional*?” E hice uno en *La escopeta nacional* y luego volvió a llamarme para participar como actor en *Nacional III* y *Moros y cristianos*. Esa es, en breves palabras, esa relación. Y siempre mi admiración por él y vernos en muchas ocasiones y tener unas afinidades grandes y, también, naturalmente, muchas diferencias.

¿Cómo describiría o cómo vivió a Berlanga, siendo él director y usted actor?

Bueno, Berlanga es un director que en todo no tiene ningún énfasis. Yo diría que tiene, quizás, el énfasis de la sencillez, el ‘énfasis del no énfasis’. Entonces, parece, y él mismo lo dice, como que si fuera muy descuidado. Pero no es así. Es un técnico muy riguroso. Si en un principio quizás no lo fue tanto, luego su manera de hacer la mecánica de su dirección, esos planos secuencia, esas escenas corales que van pasando de un personaje a otro, cómo se mueve la cámara y se mueven los personajes y el que hablen casi todos a la vez, eso son escenas de una dificultad muy grande que indican un dominio de la técnica muy grande. O sea, esto de que Berlanga no sea un director cuidadoso de la técnica quizás en sus primeras películas se admitiera, pero luego se ha hecho, yo creo, un dominador de la técnica. Y en el trabajo con los actores nunca les dice nada. Nada parecido a la técnica de Stanislavski, nada parecido a las técnicas del *Actors Studio*, nada de explicar al actor para que entre en situación, decirle cómo ve él el personaje... Lo que sí le deja al actor es un gran margen para que exprese a su manera lo que el personaje requiere. Donde está explícita la dirección del

² Florentino Soria fue director de la Filmoteca Española de 1970 a 1984.

actor es en cómo le señala que quiere algo más o que quiere algo menos, como la labor de crítica que hace sobre su actor.

Por otra parte, nunca le dice a un actor si está bien ni si está mal ni le elogia para nada, que a veces a los actores, en general vanidosos, pues eso les desconcierta un poco. Pero claro, yo creo que es un buen sistema, porque en esa línea de alabanzas puede llegar un momento en que la alabanza se multiplica, crece y, entonces, yo creo que vale más una prudencia exquisita. Y eso lo lleva él. También hace colaborar al actor y los guiones, en el rodaje, no están nunca respetados al máximo, sino que, según la invención, a veces del propio actor, o bien las nuevas ideas que le surgen al director, lo cambia sobre el rodaje. Por otra parte, Azcona no está nunca presente, Azcona no aparece... Cuando termina el guion Azcona yo no sé si algunas películas ni siquiera las llega a ver o, por lo menos, no asiste a ningún estreno, no interfiere para nada. Sobre el rodaje cambia mucho y a veces a iniciativa del actor, si el actor dice, por ejemplo: “Hombre, ¿por qué esto no me va? ¿Por qué no cambiamos la frase de otra manera?” Y, a veces, en estas escenas corales en que todo el mundo habla y hay unas conversaciones muy de unos y de otros, o alguno de los actores y, sobre la marcha, cada uno va inventando, dentro de la misma idea que está en el guion, pero el diálogo se va cambiando por iniciativa de los actores. O sea, los actores se sienten cómodos, como todo el equipo técnico también se siente cómodo.

En *Bienvenido, Mister Marshall* hay cuatro visiones de los estadounidenses: 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 había en las cabezas del pueblo español en aquella época de los norteamericanos?

Esto es, naturalmente, un poco una caricatura. Yo creo que un poco de todo. Había la visión del *western* del alcalde, de Isbert, creo que es, con una pistola y todo eso, es la imagen del cine [norte]americano. Había también la imagen de la ayuda americana. Había la cosa siempre, desde el punto de vista del sacerdote, de lo religioso. Yo creo que más bien es una

visión un poco crítica, pero desde un punto de vista intelectual-berlanguiano, que sí hay ‘un poco de todo’ en la mentalidad española con referencia a los norteamericanos, pero que no se puede decir tampoco que se refleja más en otros aspectos que en esto de los sueños.

***Calabuch* nos parece la película menos típica de Berlanga. Es una declaración de amor casi utópica a la vida mediterránea, donde dominan la paz y la tranquilidad. ¿A qué lo atribuye?**

Bueno, en Berlanga se marcan dos etapas: una, que es antes de Azcona, y otra después de Azcona. Entonces, yo creo que *Calabuch* sí está, en cierto modo, emparentada con la etapa primera de Berlanga. Lo que sucede es que *Calabuch* es la única..., bueno, algo tiene también *Novio a la vista*, pero no tanto. Es que *Calabuch* parte de un guion ya hecho, aunque luego el guion definitivo está hecho a la medida de Berlanga y con su decisiva colaboración. Pues yo creo que eso, claro, hace que quizá no sea tan de ‘Berlanga’ como otras. Pero sí, yo creo que dentro de esta primera época de Berlanga sí está en línea con otros aspectos. Este aspecto coral del pueblo tiene relación también con *Bienvenido, Mister Marshall*. En *Bienvenido, Mister Marshall* esperan la ayuda de fuera, de los americanos. En *Calabuch*, el norteamericano viene a pedir la ayuda de los españoles. Aquí hay como una conexión entre dos mundos, aunque es diferente. En *Calabuch*, el que quiere adaptarse a las costumbres de los españoles es el norteamericano y en *Bienvenido, Mister Marshall* son los españoles los que quieren hacerse, unas veces destacando lo más español de ellos, pero queriendo aparecer como a los norteamericanos les gusta ver a los españoles. En cambio, al norteamericano de *Calabuch* le gusta cómo son los españoles de verdad. Y hay esta conversación, por ejemplo, del sabio con la maestra en la que la maestra le expresa que no es todo –ahí también hay una especie de crítica– tan usoniano, tan maravilloso como parece, que la vida es gris, que la vida es triste. Hay un juego de diferencia entre las dos mentalidades, entre las dos maneras de ver la vida. Pero yo creo que es este matiz el que el norteamericano quiere asimilar, considera que la vida del pueblo es la verdadera vida, está dentro de esa línea.

En nuestra opinión, existe una contradicción entre el guardia cariñoso de *Calabuch*, que ha perdido las llaves de la cárcel y deja escapar a sus prisioneros, y la realidad española de la guardia civil, al servicio de una dictadura que llena las prisiones. ¿Cómo juzga esta contradicción?

Bueno, es que es una fábula, es decir, Calabuch no existe. Yo creo que *Calabuch* es una especie de utopía. Los personajes son auténticos, pero las anécdotas son utópicas. No hay que planteárselo en términos realistas. Por supuesto que, por ejemplo, en *El verdugo* o en *Plácido*, la crítica es mucho más ácida, hay un planteamiento distinto, pero fíjese que hay una serie de pequeñas críticas amables, pero que son incluso en este aspecto del sargento de carabineros, que todo aquello, el otro carabinero que está con esta cosa de la autoridad y “tengo que consultar con la autoridad”, el poder religioso y el poder militar. O sea, hay una serie de críticas muy ‘amables’, pero que no dejan de tener su... Esto, por ejemplo, cuando al cura le dice “soy protestante”, dice “eso se cura”. Hay otra serie de críticas que son pequeños alfilerazos críticos, pero que son agudos. Por ejemplo, esta confusión que había entonces entre la religión y lo militar y lo político y demás. Por ejemplo, cuando están ensayando la procesión, me acuerdo de que, en principio, estamos en el guion y, claro, lógico parece que el cura diga “a ver si desfiláis con devoción” y el sargento que diga “a ver si desfiláis con marcialidad”. Me acuerdo de que se me ocurrió a mí –esto que no salga [ríe]– ¿y por qué no cambiamos eso al revés, que el militar diga “a ver si desfiláis con devoción” y que el cura diga “con marcialidad”? O sea, hay pequeños matices de una crítica, que, por supuesto que no tiene la acidez de *Plácido* o del *Verdugo*, pero sí está en línea con, por ejemplo, *Novio a la vista* o *Esa pareja feliz*.

Del barco *Esperanza* que el cura bendice y las letras se van...

Sí... Bueno, eso es lo que son las cosas. Sí, eso también es muy duro, pero no son de estas cosas que muchas veces salen así, pero no hubo esta intención tan corrosiva. Porque luego es una escena tremenda en la que el cura bendice y estropea la pintura. Pero salió espontáneamente, es lo que pasa con la cosa creadora, salió espontáneamente. Yo me acuerdo de que en el

primer visionado que yo vi ya de la película entera tenía a Bardem al lado. Y Bardem, con su especial ideología, me comentó “¡esto es tremendo!” [ríe], en la escena esa del barco. Entonces yo me di cuenta de que, efectivamente, era un momento muy corrosivo. Y no fue creado premeditadamente, pero eso o algo similar sucede muchas veces con la creación artística. Y si ve *Calabuch*, como en todas las películas de Berlanga, hay pequeñas cuestiones. Porque yo creo que, en general, Berlanga huye de lo enfático. Por ejemplo, entre el cine de Bardem, que a mí me parece un cineasta muy importante, y el de Berlanga hay una diferencia. Bardem siempre es más explícito. Una de las circunstancias que, a mi juicio, valoran en toda obra de Berlanga es esto de rehuir las tesis, de sacar conclusiones que, claro, pasa también, por ejemplo, con lo que se le ha achacado también en *La vaquilla* de que no es explícito en definir quiénes son los buenos y quiénes son los malos. Entonces, esto está muy dentro de él, él no quiere encajarse en una ideología porque, en el fondo, él es un ácrata que pasa de las ideologías.

Si hablamos de la época franquista debemos tocar un tema muy importante: la censura. ¿Qué importancia ha tenido en el trabajo de Berlanga?

Pues sí, ha tenido mucha importancia. Por ejemplo, *Los jueves, milagro* es, sobre todo, la cinta en la que la censura más ha perjudicado a Berlanga. Ni en las películas anteriores, no tuvo problemas con *Esa pareja feliz*, con *Bienvenido...* el mayor problema de la censura fue lo de los norteamericanos en el festival de Cannes, que no pudo pasarse completa la película porque Edward G. Robinson³ no quiso que pasaran el plano de las banderitas norteamericanas. Y donde tuvo unos problemas muy serios fue con *Los jueves, milagro*, porque alteraron totalmente el sentido de la historia y la perjudicaron mucho. Tuvo también, en casi todas, más o menos problemas. Bueno, les habrá hablado Berlanga mucho de los problemas de *El verdugo* con el festival de Venecia. Yo era entonces subdirector general de

³ En el Festival de Cannes de 1953, Robinson presidía el jurado y protestó por la escena de *Bienvenido, Mister Marshall*, en la que la bandera de EE.UU. se hunde en la acequia. Consideró que ofendía a su país, por lo que solicitó que se retirara la secuencia ‘conflictiva’.

Cine y sé muy bien lo que pasó entonces con Sánchez Bella, que era embajador en Roma. Y se hicieron algunos cortes, sobre todo con motivo de la actitud del embajador español en Roma. Y luego hubo, sí, la prohibición de *La vaquilla* en su momento. Berlanga fue, en cierto modo, uno de los directores más perjudicados por la censura porque, en cierto modo, no tenía la habilidad, por ejemplo, de Saura, para decir las cosas de una manera más oblicua.

Dijo que también *La vaquilla* se vio afectada por la censura. ¿Por qué fue prohibida? En ella no había ‘malos’ ni ‘buenos’...

Sí, por supuesto que no tiene sentido, claro. Lo que sucede con todas estas cuestiones es que, temporalmente, las circunstancias son distintas, y sobre todo visto desde ahora, no visto desde entonces. Yo creo que no tenía por qué prohibirse, ni mucho menos. No es explicable y menos desde una óptica actual. No es explicable porque, precisamente, *La vaquilla* no toma partido. No es explicable y no es razonable.

Ya dijo algo sobre Rafael Azcona, pero ¿puede explicar un poco más qué influencia tuvo Azcona en el trabajo de Berlanga?

Yo creo que es fundamental. Normalmente Berlanga necesita colaboradores, entre otras cosas porque él es ‘perezoso’ para la mecánica del trabajo. O sea, él necesita a alguien con quien transmitir ideas, intercambiar invenciones y, además, sabe trabajar muy bien y nunca impone sus criterios. Berlanga sabe admitir muy bien las ocurrencias de los demás. No es de los que cree que lo que a él se le ocurre siempre es mejor que lo que se le ocurre a los demás. En este sentido, yo creo que él siempre busca la colaboración. Y en todas sus obras siempre colabora. En la primera etapa colaboró mucho con José Luis Colina, que era un amigo de él. En otros casos, por ejemplo, en *Calabuch*, con Leonardo Martín, conmigo y con Ennio Flaiano. Y luego ya encontró a Azcona, con el cual configuran una adecuación perfecta. O sea, se complementan de tal forma que, yo creo, que verdaderamente es la época más importante que comienza con *Plácido*. Para mí, *Plácido* y *El verdugo* son las mejores películas de Berlanga. Azcona es un hombre con un gran oficio de guionista. Entonces, le ha traído un gran

rigor, al ser un hombre trabajador, ordenado... O sea, aportó cierto caos dentro de un orden que es un poco el carácter de Berlanga, pues Azcona le da método, lo concreta, lo ordena, lo construye. Azcona es un gran constructor de guiones. Es un guionista, a mi juicio, de los mejores de Europa, y se nota un acabado perfecto en su obra. Entonces creo que se complementan muy bien, que Azcona dialoga muy bien. Y yo creo que es el perfecto colaborador de Berlanga.

El contraste entre el pobre y el rico sería muy prosaico y triste si no estuviera acompañado de humor negro, cualidad preferida de Berlanga. A Berlanga no le gusta mucho la palabra ‘humor negro’. ¿Cómo describiría Ud. su humor, su forma de humor?

El humor de Berlanga yo creo que está emparentado con la tradición española del esperpento. La definición del esperpento es un poco como el espejo deformado, o sea, un espejo que da la realidad, pero deformada, no sustancialmente, sino con la ironía, con el humor. Entonces, el esperpento saca un poco de esa realidad, aspectos insólitos que descubre el revés de las cosas y de las personas a través del humor. Y luego está emparentado también con una línea que yo creo que es muy española, que es la del sainete. El sainete son personajes, costumbres, circunstancias populares y ligeramente desorbitadas en el modo, en la expresión... O sea, que yo creo que el esperpento en su línea más ‘feroz’, más ‘agria’ forma parte del cine de Berlanga..., porque, por ejemplo, el esperpento llega a algo que es la tragicomedia. Llega, por la vía del humor, a los puntos más trágicos. Por ejemplo, a mi juicio, una de las escenas más atroces de todo el cine que parten del humor a la tragedia son las escenas en *El verdugo*, de la manera en que se prepara al verdugo y le convencen para que vaya, lo que le dicen. Y la escena esa tremenda en la que les llevan a los dos, al condenado y al verdugo, les van arrastrando y demás, o sea, eso es absolutamente esperpéntico, eso es tragicómico, es la tragicomedia. Valle-Inclán fue el gran autor de la tragicomedia. Entonces, creo que Berlanga en el cine consigue llegar, por la vía del humor y de la comicidad, a la tragedia con una naturalidad y una eficacia pasmosas. Como en *Plácido*, por ejemplo, la cosa es-

perpéntica es toda la escena aquella del intento de matrimonio, que le hacen con la cabeza... Eso es puro esperpento. Eso es la realidad vista a través de un espejo que deforma.

¿A Berlanga se le puede considerar también crítico con la sociedad?

Sí, claro, es un crítico social. Llega siempre a través del humor con una visión... No es un hombre realista. El humor de Berlanga es un humor que profundiza sin énfasis, sin sacar conclusiones, nos presenta sin dar una lección didáctica. Ahí, por ejemplo, la diferencia con Bardem; es completamente distinto el enfoque que dan. Él, Berlanga, profundiza en una crítica social y es condescendiente con los personajes, no con las conductas. Él ataca más a las conductas. Por ejemplo, no hay malos integrales, hay maldades sociales, no personajes malvados. En *El verdugo* no hay ningún personaje malvado, pero las conductas son tremendas. El que, para tener una vivienda, tenga uno que hacerse verdugo, es una crítica social tremenda de una situación, dejar de ser uno mismo y aceptar algo que va contra lo más íntimo de una persona. Ataca unas conductas sociales, pero con cierta condescendencia hacia los personajes. No hay malvados en el cine de Berlanga. En el cine de Berlanga no hay malos, ni tampoco hay buenos integrales. Berlanga saca los resortes humanos de los personajes.

En *El verdugo* aparece un intelectual conformista de nombre Corcuera. ¿A quién hace alusión Berlanga con ese escritor y cómo ve el papel de los intelectuales durante el franquismo?

Los intelectuales durante la época franquista..., pues había de todo. Había intelectuales que estaban de acuerdo, intelectuales que se dejaban ir, que no intervenían, e intelectuales que estaban en contra. Berlanga en ese papel del intelectual no creo que trate..., no veo que refleje ningún personaje de la época ni nada. Yo no creo que represente un personaje concreto.

En *El verdugo*, la censura hizo catorce cortes y quitó cuatro minutos y medio de la película, quitándole buena parte de su dramaturgia. No entiendo muy bien por qué cortaron las escenas donde se ve u oye el garrote. ¿Por qué cortaron, a su parecer, precisamente esas escenas y dejaron otras más provocadoras?

Sí, porque ahí intervino el entonces ministro de Información y Turismo que fue Manuel Fraga. Y como se organizó en Venecia un problema tremendo con la presentación de *El verdugo*, entonces *El verdugo* corría el peligro de que se prohibiera totalmente. A mí, personalmente, el ministro me echó con cajas destempladas de su despacho porque [ríe] traté de defender que no se puede evitar la procesión con el *El verdugo*. Y me dijo: “¡Fuera, fuera!” Y yo era subdirector general. Hubo muchos problemas por la actuación del embajador de España en Roma. Porque es que ahí él se organizó con motivo de ver una coproducción y el productor italiano quiso sacar mayor partido al asunto, y entonces lo politizó todo. Y el embajador, Sánchez Bella, lo politizó a su vez. Entonces, se puso una situación muy difícil. Y gracias a que García Escudero, el director general, amenazó con su dimisión si se prohibía *El verdugo*, eso es lo que salvó a *El verdugo*. Mi director general estaba ahí en Venecia y en Roma, y yo, que me quedé en Madrid, y en la carta que Sánchez Bella mandó a todos los ministros y demás se decía que al sustituto de García Escudero, que era yo, no le parecía que tuviera nada malo y demás. Tengo el honor de que Sánchez Bella me pusiera a mí como defensor de *El verdugo* [ríe].

Berlanga dice de sí mismo que es misógino, pero, al mismo tiempo, que admira a las mujeres. Parece una contradicción. ¿Cómo pueden ser compatibles estos dos extremos?

Eso mismo me pregunto yo [ríe]. Yo creo que esto es un poco un truco de él. A él le gustan mucho las mujeres, como a todos los hombres, naturalmente. Y yo creo que no hay que hacerle demasiado caso a lo que dice. A Berlanga hay que analizarle por lo que hace, por su obra. Yo creo que no es el mejor crítico de sí mismo. Pero, conscientemente, da una versión inauténtica de sí mismo. Es muy inteligente, él pretende aparecer como que

no sabe nada de nada, como que no es culto, o sea, se quita importancia a sí mismo, pero él es muy inteligente y también sabe vender su persona bien. Y lo digo como un elogio. Sabe vender aparentando que no se vende a sí mismo [ríe]. O sea, él no se autoelogia, pero el que le oye, pues, de lo que él dice, saca el elogio. Es la mejor manera de elogiarse uno a sí mismo. Es suscitar en el interlocutor el elogio a su misma persona. Berlanga es un hombre muy complejo y tiene una astucia mediterránea [ríe] hacia su persona y su entorno y demás. Se maneja bien en la vida, aunque parezca en esa especie un poco bohemio. No, es un hombre riguroso que sabe por dónde va y sabe muy bien los pasos que en cada momento tiene que dar. Es un gran personaje.

Pero en muchas películas tuyas es la mujer la que domina al hombre, el hombre es víctima de la mujer... ¿Puede explicárnoslo?

Yo creo que el personaje de mujer, femenino, más importante en la obra de Berlanga es la muñeca de *Tamaño natural*. O sea, que es un objeto. Berlanga que, efectivamente, es un admirador de las mujeres y que, en fin, preside el jurado de la *Sonrisa vertical*⁴. No hay ningún personaje femenino importante en Berlanga. Tampoco es un cine de protagonistas, sino que es un cine de un coro de personajes, de un mundo de personajes. Pero en él las mujeres tienen papeles anecdóticos o son meros objetos. O sea que sí, yo tengo también estos interrogantes, pero no los puedo explicar. No puedo cambiar impresiones sobre eso. Pero sí es una faceta importante eso de la mujer en el cine de Berlanga.

***La escopeta nacional* fue la primera película de Berlanga después de la muerte de Franco. ¿En qué escenas se nota la nueva libertad que había?**

Se nota la libertad en todo. Esa película no se podía hacer antes, claro. Es una crítica de gentes del franquismo. Está todo el juego de dentro de la política nacional de los años anteriores a la muerte de Franco: el juego de

⁴ Premio de narrativa erótica.

los ‘azules’ y los del Opus Dei, porque están el grupo de los azules, el gobierno y, al final de la película, cuando es precisamente mi personaje, que sale un momento al final, es el que viene a decirle que le han nombrado ministro. Eso ya al final. Pues es el cambio ese y en el fondo viene a decir que son los mismos perros con distintos collares. Hay una crítica a toda la clase política y a la clase social, a esa aristocracia venida a menos que se aprovecha de tal... Hay la crítica a estos, el tipo de Sazatornil, el negociante catalán que quiere aprovecharse de los demás y a quien engañan. Hay un juego de crítica social amplia como pasa siempre en Berlanga. Lo que pasa es que Berlanga cuida mucho también de no pronunciarse radicalmente porque, en el fondo –no es por falta de valor o de definición–, cree que no hay inocentes absolutos ni culpables absolutos. Yo creo que, en el fondo, hay algo de eso en Berlanga y por eso no quiere explicitar mensajes, no es un cine de mensajes el suyo, que yo creo que es un acierto eso.