



Estudios Culturales Hispánicos
3/2021

Estudios Culturales Hispánicos

Revista editada por el
Centro de Estudios Hispánicos de la
Universidad de Regensburg

ISSN: 2701-8636

Directores

Jochen Mecke
Ralf Junkerjürgen
Hubert Pöppel
Dagmar Schmelzer

Equipo editorial

Trinidad Bonachera Álvarez
Anne-Sophie Donnarieix
Amanda González Gil
Lluís Múrcia
Montserrat Sans Ruiz

Centro de Estudios Hispánicos/
Forschungszentrum Spanien
Institut für Romanistik
Universitätsstr. 31
93053 Regensburg
Alemania
Spanienzentrum@ur.de

La versión electrónica (Open Access) de esta
revista se publica en la página web
<https://ech.uni-regensburg.de/>,
Universitätsbibliothek Regensburg

Esta obra se publica bajo la licencia Creative
Commons Atribución 4.0 (CC BY 4.0).



Consejo editorial

Lingüística, Literatura y Cultura

Victoria Escandell (Madrid)
Marie Franco (Paris)
Susanne Greilich (Regensburg)
Marina Hertrampf (Passau)
Johannes Kabatek (Zürich)
Wolfram Nitsch (Köln)
Ulrich Winter (Marburg)

Arte, Música y Cine

José Luis Castro de Paz (Santiago de
Compostela)
Sally Faulkner (Exeter)
Rainer Kleinertz (Saarbrücken)
Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)
Christian Wehr (Würzburg)

Historia, Política, Sociología y Economía

Birgit Aschmann (Berlin)
Walther L. Bernecker (Erlangen-Nürnberg)
Holm Detlev Köhler (Oviedo)
Antonio Moreno Juste (Madrid)
María del Rosario Sánchez Morales (Madrid)
Fernando Vallespín (Madrid)

Derecho, Filosofía y Teología

Mariano Delgado (Fribourg)
Martin Löhnig (Regensburg)
Javier Tajadura (País Vasco)
Ibon Zubiaur (Berlin)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter
<<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

Contenido

Sección monográfica	5
<i>Ralf Junkerjürgen</i> Entrevistas con Luis García Berlanga y sus colaboradores. Prólogo.....	7
<i>Matthias Schilhab</i> La historia de un documental y de las entrevistas. Introducción	9
<i>Matthias Schilhab</i> Una conversación con Luis García Berlanga en 1991	27
<i>Matthias Schilhab</i> Encuentro con Berlanga en 1993	85
<i>Matthias Schilhab</i> Encuentro con Berlanga en 1999	95

Contenido

<i>Matthias Schilhab</i> Berlanga sobre los guiones que no llegaron a rodarse	107
<i>Matthias Schilhab</i> Encuentro con Ricardo Muñoz Suay en 1993	113
<i>Matthias Schilhab</i> Ricardo Muñoz Suay sobre los guiones que no llegaron a rodarse	147
<i>Matthias Schilhab</i> Rafael Azcona sobre Berlanga	163
<i>Matthias Schilhab</i> Florentino Soria sobre Berlanga	173
<i>Matthias Schilhab</i> Berlanga visto por un norteamericano. Entrevista a Peter Besas	187
<i>Matthias Schilhab</i> Encuentro con tres vecinos de Guadalix de la Sierra	197



Sección monográfica

Entrevistas con Luis García Berlanga y sus colaboradores

Prólogo

Ralf Junkerjürgen

Las entrevistas aquí reunidas se hicieron en los años 90 como parte de la preparación para el documental *Berlanga. Pionero y leyenda del cine español* realizado por Matthias Schilhab en 1995. Desgraciadamente el documental no se llegó a estrenar nunca por cuestiones de derechos de autor, perdiéndose, así, hasta la fecha las voces y los comentarios de Berlanga y algunos de sus compañeros como Ricardo Muñoz Suay, Florentino Soria o Rafael Azcona, que Schilhab había recogido con paciencia y empeño durante varios años. Aparte de la meta concreta de crear un documental a partir de cortes de películas de Berlanga y citas de las, a veces, largas entrevistas, los encuentros con el director y sus colaboradores sustentan la tesis doctoral del Schilhab publicada en 2002¹. Aparte de los numerosos méritos que tiene este trabajo al tener en cuenta también los guiones no rodados de Berlanga, se merece el honor de ser la primera monografía que se ha escrito sobre este tema en lengua alemana. Pero si el documental no se estrenó, la tesis doctoral tampoco era el lugar para reproducir más que citas breves de las entrevistas, y por esto se quedaron en el archivo de Schilhab durante no menos de 25 años.

Cuando en 2019 José Luis Castro de Paz y Santos Zunzunegui se pusieron a editar un amplísimo volumen sobre Berlanga con motivo de su

¹ Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: disseration.de.

centenario², me invitaron a aportar un ensayo sobre la acogida del director en Alemania. Dada la escasa recepción que tuvo la obra en los países germanohablantes, me atreví a contactar a los pioneros, entre los que Schilhab era la primera dirección. Desde el inicio la cooperación ha sido enormemente constructiva y fructífera. Schilhab me contó que disponía todavía de varias entrevistas, en mayor parte grabadas en vídeo, y algunas cartas de Berlanga y de Azcona. Al ver no solo la cantidad, sino también el valor que tiene este material, nació la idea de recogerlo en forma de un volumen para que sean asequibles y para añadir un aspecto más a las amplias celebraciones del centenario de este director valenciano tan constitutivo en la historia del cine español.

Para llevar a cabo el difícil y laborioso trabajo de las transcripciones he contado con el valioso apoyo de Swantje Göbel y de Marian Metzner. La corrección formal y estilística de los textos no hubiera sido posible sin el indispensable saber de Trinidad Bonachera Álvarez (Regensburg), Minerva Peinador Pérez (Regensburg) y de Amanda González Gil (La Coruña). También agradezco mucho a José Luis Castro de Paz y a Santos Zunzunegui porque, en resumidas cuentas, fue su iniciativa la que hizo rodar la pelota que finalmente me llevó a Matthias Schilhab; y, por supuesto, a Matthias Schilhab mismo, que tuvo la confianza y la generosidad de poner su material a disposición de la revista *Estudios Culturales Hispánicos*. Aparte de las entrevistas le debemos también una amplia introducción en la que explica los contextos en los que se realizaron los encuentros. Como todas las informaciones están en ella, nos hemos abstenido de formular introducciones propias para cada una de las entrevistas.

² Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Editado por Filmoteca Española / ICAA / Ministerio de Cultura y Deportes / Gobierno de España / Institut Valencià de Cultura / Filmoteca Valenciana.

La historia de un documental y de las entrevistas

Introducción

Matthias Schilhab

‘Lo he conseguido’, pienso. Puntualmente, el Talgo se pone en marcha en la *Gare de Lyon* de París. Es una tarde de finales de marzo de 1991, y aún me espera un viaje de unos 1.200 kilómetros. El Talgo – un tren articulado de aluminio remachado y de piso bajo– es una invención española: de alguna manera ‘espacial’ y, sin embargo, un poco anticuado. Poco a poco va acelerando... Veo pasar las *banlieues* de París. Viajo con una maleta sin ruedas. De hecho, es la primera vez que voy a Madrid. Por ahora solo conozco Cataluña; en 1984, pasé diez meses en Barcelona. Me aferro a los pensamientos. En realidad, me he embarcado en una aventura, muchos factores desconocidos decidirán sobre el éxito o el fracaso. Visto desde una perspectiva actual, aquella semana encaucé mi vida de forma decisiva; más adelante volveremos sobre este aspecto.

Son las vacaciones semestrales. Soy estudiante de Filología Hispánica e Inglesa en la Universidad del Sarre (Saarland). El proyecto de fin de carrera se realizará en la asignatura de Español. El departamento de Filología Hispánica era ya a finales de los años 80 muy cinéfilo: había un cineclub los jueves por la tarde, Buñuel, Saura, Bardem, Camus, Berlanga, Almodóvar; asignaturas especializadas sobre el cine; y por parte de la cátedra, estudios sobre la problemática de la censura. Me gusta la idea de considerar el cine como una manifestación artística, ya que se concretizan tanto la dimensión histórico-cultural como la política. Realmente descubrí a Berlanga por casualidad durante el semestre de invierno de 1988/89,

en una asignatura del profesor Hans-Jörg Neuschäfer sobre Juan Goytisolo; me gustó su humor negro en el *Verdugo*. Quince años después del fin de la dictadura en España, el campo de investigación sigue siendo amplio y abierto; la biblioteca especializada está mínimamente equipada e Internet todavía no tiene mucho que ofrecer. Me gustaría convertir el proyecto sobre Berlanga en algo ‘grande’, pero la situación (de la investigación científica) en Alemania es ‘árida’, por decir poco.

Pero de repente, los acontecimientos se aceleraron. El profesor Neuschäfer se mostró abierto al proyecto final que tengo en mente. La Embajada española en Alemania anunció la realización de un cine-coloquio con el director cinematográfico Luis García Berlanga, en cooperación con las universidades de Gotinga, Bonn y Saarbrücken, programado para octubre de 1991.

Me quedé dormido. El Talgo ya debe haber llegado a Irún, cambiando al sistema español de vía ancha. En el compartimento del tren están también Armando, un estudiante mexicano que visita Europa por primera vez, y Juan, un madrileño que viene de visitar a su novia en París. Iniciamos una conversación.

Solo pensando las cosas se hacen posibles. Básicamente es una acumulación de ideas: si Berlanga viene a Alemania, seguramente tendrá tiempo para una entrevista. Tengo buenos contactos con el Centro de Medios de la universidad y ¿por qué no filmar la entrevista? O incluso realizar un documental sobre Berlanga y su obra.

¿Cómo entrar pues en contacto con Berlanga? Exacto, a través de la televisión española. Me contestan. La “Casa de la Radio”, concretamente el departamento de “Relaciones Públicas”, le reenviará mi carta. Tres semanas después encuentro la respuesta de Berlanga en mi buzón, escrita a mano, con un número de teléfono y la promesa de ayudarme.

Por eso me encuentro en el tren. Les cuento mis planes a Armando y a Juan. Una cosa tengo clara: si no lo intento, no funcionará nunca. Mantengo la mente abierta respecto a cuál podrá ser el resultado. Investigaré en la Fimoteca y las librerías de cine, hablaré con Berlanga por teléfono, me reuniré con él. Todo es posible, entre seguro y probable.

El Talgo llega puntual a la terminal de Madrid-Atocha. Es lunes por la mañana y todavía está oscuro. Un lotero de la O.N.C.E. recomienda sus billetes de lotería, los maleteros compiten por los viajeros que llegan. Poco

a poco va comenzando el tráfico en la hora punta de la mañana; la ciudad despierta. Juan, Armando y yo tomamos un café con leche en la estación; y pagamos con pesetas. ¡Buenos días, España, buenos días, Madrid, ya estoy aquí!

Armando tampoco ha reservado alojamiento aún. Pronto nos encontramos en uno de esos taxis blancos con franja roja y nos dirigimos al centro. Juan nos aloja en una pensión bastante asequible de unos amigos suyos. Armando y yo compartimos una habitación. Por supuesto, en nuestro primer día toca hacer turismo.

El martes quiero llamar a Berlanga. La idea me pone un poco nervioso... ¿Y si todo esto fuera tan solo una ilusión gigantesca? Marco el número y contesta una mujer; pregunto por el señor Berlanga. Sí, le va a buscar. Y, finalmente, ahí está: agradable, simpático y comunicativo. Le cuento mi proyecto final, mis ideas y menciono que de hecho estoy en Madrid ahora mismo y que podríamos vernos. Me propone quedar el jueves a las 16:00 horas en la Academia de San Fernando en la calle de Alcalá. Hasta el jueves.

Martes y miércoles de investigación in situ: librerías de cine en Madrid, videocasetes en el Corte Inglés y en los videoclubes, la Filmoteca en la calle de la Magdalena; hay mucho que descubrir.

Por fin es jueves. Llego 30 minutos antes de la hora acordada. Con algo de retraso, [Berlanga] llega en su Audi 100 de color verde metálico. “Sí”, se ríe, “conduzco un coche alemán”. Puedo tomar fotos... preferiblemente sin las gafas. Me explico de nuevo: sí, quiero hacer una película sobre él y realizar un par de entrevistas cuando vaya a Saarbrücken en octubre. Está de acuerdo; debería funcionar. Después de 15 minutos vuelve a ponerse las gafas; tiene que irse a una reunión en la Academia. Me siento aliviado, todo ha ido bien; recorrer tan largo trayecto no ha sido en vano, lo que se confirmará a lo largo de nuestra colaboración continua.

Armando, Juan y yo pasamos una última noche juntos en Madrid; una vuelta por la movida madrileña, por así decirlo, que a principios de los años 90 solo se vivía de manera ligera. En el barrio de Malasaña visitamos algunos bares de moda, hablamos de la movida, de Almodóvar. El rostro moderno, fresco y estridentemente repintado de España después de décadas de dictadura; una fuerte liberación que se manifestó en las muy diversas formas del arte.

Es viernes cuando el Talgo sale de la estación de Atocha y me lleva, vía París, de vuelta a Saarbrücken. ¡Qué aventura! Me doy cuenta de la mucha suerte que he tenido; ahora está en mis manos hacer las cosas de la mejor manera posible.

Tengo más o menos siete meses para preparar una reunión y una entrevista. Mi visita, a la par que una buena red de contactos, resultará de lo más útil para ello. Además, hay investigaciones en el Instituto Iberoamericano (en Berlín), el Instituto Alemán de Estudios Cinematográficos (en Fráncfort del Meno) y la *Médiathèque* de Metz. Al profesor Neuschäfer le gusta que tenga iniciativa propia y me da total libertad en la realización del proyecto. Sin dificultad conseguimos reservar las salas del Centro de Medios de la universidad. El Sr. Müller y el Sr. Meier, que trabajan en el Centro de Medios, notan la seriedad con la que me tomo el asunto y me apoyan todo lo que pueden. Entretanto me he convertido en el orgulloso propietario de una cámara de vídeo. Además, me hago una idea general de las películas de Berlanga y empiezo a formular y a estructurar las preguntas para la entrevista. Todo está bien preparado para el 31 de octubre de 1991.

Ya hemos invertido demasiada energía y dedicación en el proyecto como para dejarlo todo en manos del bien intencionado destino. Mi idea: dar la bienvenida a Berlanga ya el 27 de octubre de 1991 en el aeropuerto de Düsseldorf, recordarle mis planes y también generar material de corte con la cámara. Mi esposa también está presente esta vez. Es domingo por la noche. Nos ponemos en la cinta de recogida de equipaje del vuelo de Iberia Madrid-Düsseldorf. El embajador español –también presente– se pone un poco nervioso al verme con la cámara. Ya se puede ver a María Jesús y Luis desde la cinta de equipajes. La situación se relaja cuando este viene a saludarnos. Sigue una conversación breve en la que menciono la entrevista fijada para el día de su visita a Saarbrücken. Acompañamos a la comitiva al coche. “Adiós, nos vemos en Saarbrücken el jueves. Te buscaré en el hotel a las 10:00 horas.” Cuando nos despedimos, el alivio del embajador se nota claramente.

Todavía es de noche cuando el despertador suena fuerte en la madrugada del 31 de octubre de 1991. En aquella época todavía vivíamos en Saint-Avold (Lorena). Es un día muy especial. Toda la parte técnica está preparada desde el martes y ya se han hecho varias pruebas con el Sr.

Introducción

Müller y el Sr. Meier. ¡Desayuno! El plan: Stephanie, mi esposa, hace las preguntas, yo manejo las tres cámaras y el Sr. Meier se encarga del sonido.

Saarbrücken, Hotel Residence: a las 10:00 en punto estoy en la recepción. A Berlanga no se le ve por ningún lado. Espero... ojalá no haya pasado nada malo... La recepcionista llama a la habitación, pero... ahí está. Diez minutos después llega a la recepción, un poco dormido y despeinado, con las gafas puestas de manera descuidada. No, no se ha olvidado de nosotros. Vamos a la universidad, situada a las afueras de Saarbrücken. En el Centro de Medios, bajo el techo del departamento de Pedagogía, el Sr. Meier se encuentra ofreciendo café. Las cámaras, el sonido, todo se reajusta; a las 10:51 horas empezamos. Berlanga (sin gafas) da respuestas detalladas, buscando entre sus recuerdos. Hay temas con los que se siente particularmente cómodo, donde entra en detalles, pero a menudo ‘coquetea’ con su mala memoria. Preguntas del estilo “¿Qué llevó al director a la realización de tal forma?” o “¿Qué pensaba expresar con esta o aquella escena?” no llevan a ningún sitio; ya que muchas veces se trata tan solo de caprichos o decisiones instintivas o espontáneas durante el rodaje. Lo que interpretamos no es necesariamente lo que el director o el autor pretende expresar.

Una pequeña observación marginal: Berlanga es un poco vanidoso. Eso de las gafas es como un hilo rojo que se extiende por todos nuestros encuentros. Las necesita, pero en las fotos o tomas no quiere aparecer con las gafas puestas. Empezamos, enseguida se olvida de quitárselas, otra vez, pero ahora sin gafas...



José Luis Berlanga (Foto: Matthias Schilhab)

Berlanga nos regala unas cuatro horas y media de su tiempo; terminamos con casi todo el catálogo de preguntas. Me siento aliviado. Un descanso. Llevo a Berlanga de vuelta al hotel.

Por la tarde se realiza el programa de la embajada española: el profesor Neuschäfer hace una presentación introductoria en el cine 8 ½, después se proyecta el *Verdugo* en blanco y negro. A continuación, Neuschäfer dirige una charla con Berlanga, los invitados y los estudiantes hacen pre-

guntas. 45 minutos de charla distendida. El viernes por la mañana Berlanga tiene que ir a Bonn. Debido a un evento en la universidad no hay ningún conductor disponible. Con gusto me encargo de llevar a María Jesús y Luis a Bonn, y también les enseño Tréveris.

Una pausa aparentemente larga...; entretanto me he casado y he tenido un hijo. El tiempo pasa de otra forma. Es hora de evaluar las entrevistas. ¿Y Berlanga? Mantenemos correspondencia, faxeamos, hablamos por teléfono. Resulta que mis grabaciones todavía no son suficientes para una película entera; en el mejor de los casos, es un principio. Para que el concepto sea fructífero habrá que incorporar perspectivas externas. Pueden ser testigos contemporáneos, científicos, periodistas o compañeros. Pronto se formulan deseos e ideas.

Una llamada telefónica con Hardy Krüger, el único actor alemán que había trabajado con Berlanga (en *El tranvía*), me deja claro que él no es el adecuado. No se acuerda de nada. Tendré que buscar a posibles entrevistados en el ámbito español.

Contacto al profesor Ricardo Muñoz Suay, director de la Filmoteca de Valencia, y encuentro las 'puertas abiertas'. Más allá de este cargo, Ricardo era amigo, asistente de dirección y guionista de Berlanga. Está dispuesto a concederme una entrevista.

Y los figurantes de *Bienvenido, Mister Marshall*. ¿Cómo experimentaron el rodaje y al propio Berlanga? Envío una carta al alcalde de Guadalix de la Sierra, un pueblo tranquilo a unos 50 kilómetros al norte de Madrid. Contesta con un correo dando permiso para rodar y con la promesa de encontrar a algunos de los figurantes de entonces.

En Madrid encuentro a Peter Besas, crítico de cine americano, jefe de oficina y director de operaciones latinoamericanas Variety, Nueva York, Los Ángeles, Madrid, de 1975 a 1999. Besas es el autor de *Behind the Spanish Lense: Spanish Cinema under Fascism and Democracy* (1985). Podría ofrecer una clasificación y perspectiva externa a la película. También recibo una confirmación por su parte.

El guionista de Berlanga, Rafael Azcona, sería el entrevistado perfecto; vale la pena intentarlo. Se niega a una vídeo-entrevista, pero se declara dispuesto a conceder una entrevista por escrito, lo que finalmente hace.

Las planificaciones se concretizan. Nuestro margen de tiempo: dos semanas durante las vacaciones semestrales de marzo/abril. Hay que planear entrevistas y lugares de rodaje, reservar hoteles y coches de alquiler, encontrar guarderías en Madrid y Valencia para nuestro hijo. Internet no es muy útil, todavía está en sus albores.

Viajaremos en tren. Facturaremos nuestro equipaje para así poder viajar más ligeros. Con las cartas de recomendación de la universidad en el bolsillo, de nuevo me encuentro en el Talgo hacia Madrid; esta vez Steffi y mi hijo, Joschka, me acompañan. Saarbrücken – París – Irún – Madrid. Lamentablemente, la experiencia con la facturación de equipaje no es muy agradable.

Llegamos a Madrid el 24 de marzo de 1993, el miércoles de la semana anterior a Semana Santa. Una vez instalados en la pensión visitamos la guardería de la calle Bailén. Hasta aquí todo está acordado: 1.500 pesetas (casi 10 euros) de tarifa diaria; para completar el equipamiento tenemos que comprar un peine y un frasco de colonia, pero bueno...

El jueves 25 de marzo de 1993 comenzamos una gran investigación en la Filmoteca Nacional. Allí nos encontramos con Miguel Soria Tosantos que nos ayuda con paciencia. Su principal tarea es la restauración de películas históricas. Empezamos a hablar y resulta que su padre, Florentino Soria Heredia, es un buen amigo de Berlanga y ha trabajado con él como actor y guionista. Otro posible entrevistado. Miguel llama a su padre; tenemos una cita más para el rodaje.

Son las 17:30. Hora de recogida en la guardería. Cerca de 15 cochecitos de bebé están puestos en fila. Un fuerte olor a colonia impregna la sala. Los niños tienen el pelo bien peinado con raya; 14 niños morenos y uno rubio. Le llaman 'el Rubio'. Adiós, adiós. Hasta mañana. Para el tiempo restante, alquilamos un coche.

El viernes, 26 de marzo de 1993, nos dirigimos al Archivo Central del Ministerio de Cultura. Aquí supuestamente se encuentran los guiones y los expedientes de la censura. La carta de recomendación del profesor Neuschäfer facilita el proceso. Se nos otorga una 'autorización temporal' con los números 182/93 y 183/93 y se nos permite hacer grabaciones en el archivo. El sótano se parece al de un banco. Las sólidas puertas de acero y las cerraduras otorgan un ambiente marcial y siniestro al lugar. Cuando

nos informan de que solo se nos está permitido echar un vistazo a los guiones, pero no hacer copias, debemos encontrar soluciones. Solo las firmas del autor y del director pueden ‘abrir las puertas’, nos dicen. Pienso: ‘¡Puedo conseguirlas!’ Desde el teléfono del trabajo llamo a Berlanga. Me promete su firma para el lunes de la semana siguiente. Llamo también a Rafael Azcona. Contesta un señor amable: “Sí, con gusto nos ayudará”. De hecho, viene al Archivo Central. Nos encontramos con él delante del edificio, charlamos, tomamos fotos y obtenemos la importante firma.

El sábado, 27 de marzo de 1993, partimos hacia Guadalix de la Sierra, el lugar de rodaje de *Bienvenido, Mr. Marshall*. A pesar de disponer de numerosos mapas, la búsqueda del pueblo resulta bastante difícil, sobre todo porque la señalización es insuficiente y el estado de las carreteras es precario. Al llegar, Guadalix de la Sierra se presenta algo familiar. Se suceden algunas experiencias de *déjà vu*: calles sinuosas, casas nítidamente mantenidas; un movimiento calmado en las calles, ‘viejecitos’ sentados delante de sus casas y observando lo que acontece –y observándonos a nosotros también. Cerca del bien conocido ayuntamiento encontramos un aparcamiento y enseguida nos da la bienvenida Carmen Gil, el ‘brazo derecho’ del alcalde. En el vestíbulo nos encontramos con el secretario que, por cierto, al igual que el de *Bienvenido, Mister Marshall*, está casi dormido en su escritorio, esperando a que algo pase. Al enterarse de nuestros planes, empieza a hablar del reloj del ayuntamiento que, como sabemos, no funciona en la película y se opera manualmente. “Todo mentira”, dice en un dialecto castellano casi ininteligible. Ya entonces el reloj funcionaba perfectamente: “Todo para la película”. Entretanto también ha llegado el policía del pueblo. Cuando le enseñamos una impresión de vídeo de una escena coral de la película de Berlanga, tartamudea con alegría: “Y ese es mi abuelo, esa mi abuela, y mira mi madre, mi tío y tía –mira aquí está mi hermano...”. De fondo se escucha a Carmen hablando por teléfono en voz alta: “Oye, Juan, ven aquí. La gente de Alemania está aquí”.

Poco después Loreto Rubio González, Juan Serrano González y Luis Rodríguez Revilla entran en el ayuntamiento. El gendarme del pueblo nos lleva a la planta baja del edificio. Nos explica que durante la filmación de *Bienvenido, Mister Marshall* la escuela estuvo allí ubicada. En una misma sala se impartían clases para todos los niños de diferentes niveles. Hoy, la escuela sirve como sala de reuniones. En la parte frontal de la sala, sobre

un fondo rojo, está el escudo de Guadalix. Una vez superada su timidez inicial, los tres señores, que ahora tienen más de 70 años, muestran un gran interés por la tecnología.

Después de haber instalado la cámara y los micrófonos, le pedimos al señor Rubio González que tome asiento frente al objetivo. No obstante, la idea de entrevistar a los tres señores por separado resulta algo más difícil de lo que se pensaba en un principio. Tan pronto como se hace la primera pregunta, se produce un auténtico caos. Mientras el señor Rubio González comienza a responder, ya resuenan las respuestas de los otros dos señores en el fondo. Cada uno de ellos trata de acallar a los demás; la aguja del picómetro está constantemente en la zona roja. Ponemos entonces a los tres señores juntos delante de la cámara.

Sí, Berlanga habría elegido Guadalix porque estaba muy cerca de Madrid y también porque tiene un río. Por supuesto que era una opción bastante barata. Pero también hubo escenas que se rodaron en los estudios. Lo que sigue es una avalancha desordenada de anécdotas en torno a la película, precisamente en el orden cronológico en el que fueron filmadas y experimentadas. Montaron bastidores por todas partes, hicieron más estrechas las calles y así, todo se parecía a Andalucía. Aquí en el pueblo rodaron las secuencias de la escuela, del balcón, de la plaza, la escena de los deseos y el final.

Se hace cada vez más difícil la distinción entre realidad y película: entonces teníamos que pagar con un jamón, unas patatas, etc. También se rodaron muchas escenas que no aparecieron en la película. Esa de las mujeres que lavaban la ropa a orillas del río. Y luego tenían que venir corriendo al pueblo para saludar a los americanos. Teníamos la esperanza de que nos trajeran regalos. Unos querían una bicicleta, otros una motocicleta, pero al final no vinieron. Estalla una discusión: Sí, vinieron. No. Sí. No, pensábamos que nos iban a traer dinero, pero luego no pararon: “No nos trajeron nada”. El ayuntamiento tuvo que cumplir con la deuda. A nosotros nos pagaban 25 pesetas al día, es decir, cinco pesetas más de lo que entonces se podía ganar trabajando en el campo. Además, fue divertido; no fue un verdadero trabajo: “Una juerga era aquello para nosotros”.

Nos pagaron dinero para que nos divirtiéramos. Para nosotros fue una diversión gratuita. Tampoco obligaron a nadie a venir. Algunos ni siquiera vinieron y cobraron el dinero de todos modos. Una vez las mujeres fueron

vestidas de andaluzas, con una rosa en el pelo, y afuera en la plaza bailamos al son de una orquesta. No había ni chorizos ni curazao, pero aun así nos divertimos mucho. También hubo días en los que no rodaron por el mal tiempo, pero igualmente seguíamos cobrando dinero. Realmente no sabíamos con exactitud lo que estaban haciendo: hoy rodaron aquí, mañana allá; a veces en el campo, en el establo o en la plaza, en fin, escenas de la vida del pueblo. El día anterior dijeron: mañana vamos a necesitar de 20 a 40 personas, y así sucedió.

“Aquí hacían lo más bruto”; ni la escena del salón ni el sueño del sacerdote se rodaron aquí. Además, Lolita Sevilla solo cantó una canción aquí, el resto, todas en el estudio. Ay, de todos modos, hacían lo que querían: supuestamente no funcionaba el reloj, y luego nos pusieron ese autobús destartalado, aunque teníamos uno mucho más moderno. En la Plaza Mayor construyeron un enorme escenario de iglesia y en medio de la plaza nos pusieron una fuente, aunque había ambas cosas en el pueblo. Pero luego tuvieron que rodar la escena del campanario en nuestra iglesia.

Entretanto se han llenado los bancos traseros de la antigua escuela. Espectadores, esposas y gente curiosa escuchan con gusto a los tres señores contando su historia.

El rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* duró unos cuatro meses, incluyendo los preparativos. Eso, por supuesto, también era beneficioso para el pueblo. Por ejemplo, estaban los carpinteros, pintores y escayolistas que fabricaron y montaron los bastidores. Se quedaban aquí durante todo el tiempo. La mayoría de ellos alquilaba una habitación y también pasaba su tiempo libre en el pueblo. Así que, desde el punto de vista económico, el rodaje fue ciertamente favorable para nuestro pueblo, porque el equipo de filmación también dejó mucho dinero aquí.

Pero, en realidad, nunca lo habíamos pasado mal aquí. Ni siquiera durante la Guerra Civil. Cultivábamos montones de patatas entonces. Siempre habíamos tenido trabajo y comida. Durante el rodaje también se quedaron aquí algunos técnicos e iluminadores, pero los actores importantes, así como Berlanga, iban y venían todos los días. Solo Don Cosme, el sacerdote de la película, vivía en Guadalix. El equipo de filmación había alquilado una casa aquí en la plaza en la que se organizaba todo. Ahí nos dieron la ropa y nos dijeron adónde ir. Había un chico al que llamaban

Luisito que se encargaba de todo. Apenas vimos a Berlanga. Luisito se encargaba de todo.

¿Lo que la película quiere decir? Pues tiene un núcleo verdadero. Probablemente quería criticar que los americanos tenían dinero y luego no nos lo dieron. Sí, creo que ellos tenían el progreso y nosotros no. Se suponía que los americanos nos iban a traer lo que no teníamos, carreteras y cosas así. Al final estábamos todos decepcionados. Pero no pienses que éramos tontos. No andábamos por el mundo con los ojos cerrados y, además, Madrid estaba a solo 50 kilómetros. Nadie se lo había creído. Aquí no hubo una gran decepción: “Cada uno hacía su vida, no pasó nada. No éramos tontos”.

Interrumpimos la entrevista y trasladamos el lugar de rodaje al aire libre, a la Plaza Mayor. Aquí se nos explica de nuevo cada detalle de la película: la iglesia estaba allí; la fuente, donde hoy está la farola. Allí nos cambiábamos de ropa y aquí en la plaza bailábamos. Loreto Rubio González señala en dirección al balcón del ayuntamiento y recita a José Isbert en su papel de alcalde: “Yo, como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación os la voy a dar porque os la debo...” Una vez más, intentamos grabar una entrevista individual; resulta bastante sorprendente que Luis Rodríguez Revilla, que hasta ahora había estado bastante callado, no hubiera participado en el rodaje. No, no había tenido tiempo entonces y hoy solo vino a ‘echar un ojo’. Más tarde Carmen Gil nos indica que él es el padre del alcalde, lo que explica muchas cosas. Sin embargo, comenta de nuevo que el pueblo se había beneficiado, en todos los aspectos, del rodaje en el año 1952; no solo por los sueldos, sino, sobre todo, por el alquiler de habitaciones y el agasajo. Mientras tanto, Juan Serrano González resume que probablemente lo que haya aprendido sea que el cine es un mundo artificial, pues no deja de ser ideas fantásticas en la cabeza de alguien. Si él hubiera estudiado como Berlanga, habría hecho películas también, porque, después de todo, cada uno tiene historias en su interior; y cuanto más mayor eres, más historias hay.

Mientras tanto, Loreto Rubio González explica una vez más dónde estaban en qué momento, dónde se cambiaban de ropa, dónde vivía el cura... Hemos apagado la cámara y hablamos de manera casual con los vecinos de Guadalix de la Sierra. Pero la conversación parece haber llegado a su

fin. Mientras tanto, la animada actividad de la plaza se reduce notablemente; es la hora del almuerzo. Los pequeños bares y restaurantes empiezan a llenarse; un olor a comida se extiende por las calles.

Finalmente, nos despedimos de los tres señores y volvemos al ayuntamiento. Pero antes de poder meter el equipo de cámara en las maletas, Carmen Gil nos manda a otro sitio. Hemos olvidado la casa de Don Luis, el hidalgo. Juan Serrano González nos da la bienvenida y nos explica con orgullo que su casa era, en la película, la casa del hidalgo. Su esposa también nos da la bienvenida y, cuando menos lo esperamos, sacan los álbumes de fotos: fotos de jóvenes, fotos de familia, fotos del pueblo y de la casa. Sí, se puede ver claramente, es la casa de la película. Pero solo los planos exteriores son auténticos, los interiores se filmaron en el estudio. No obstante, rápidamente hacemos algunas grabaciones. Pero Juan Serrano González también quiere tomar la palabra: explica que esta historia trataba de que los americanos debían traernos cosas que no teníamos entonces. Lo único que conseguimos era el salario de 25 pesetas, nada más. Tractores, ini hablar! No he visto ninguno por aquí.

Intercambiamos unas breves palabras de despedida y volvemos al ayuntamiento. Al llegar allí, el policía del pueblo recuerda el paseo en carruaje con José Isbert, Lolita Sevilla y Manolo [Morán]. De prisa, entramos al coche de policía y nos embarcamos en una panorámica un tanto monótona tras las huellas de las grandes estrellas. Ahora, por fin, vemos el río, el de Villar del Río, el río en el que las mujeres de la película lavan la ropa; y luego el largo camino tortuoso en el que, en la secuencia inicial, avanza despacio el ómnibus destartado hacia Villar del Río. Después de que nos recomendaran un buen sitio para almorzar, nos despedimos, finalmente, de nuestros amables organizadores de Guadalix. Para nuestra sorpresa, el restaurante anteriormente sugerido está enteramente bajo el signo de los acontecimientos del año 1952. Con mucho orgullo, el propietario nos enseña las fotos ampliadas del rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* que, ya ligeramente amarilleadas, llevan un tiempo colgadas en la pared de su restaurante como decoración.

Por la tarde volvemos a dar vueltas por el pueblo con la cámara en busca de motivos. Enfoques encantadores: la iglesia medieval, la fuente, el ayuntamiento renovado, las calles, los bares, los patios, los 'viejitos' buscando un lugar a la sombra, los niños jugando en los callejones. Apenas

hay ruido en la calle; solo se percibe el idílico gorjeo de las aves regionales. Parece que el tiempo se ha detenido y que poco ha cambiado en Guadalix de la Sierra. Tal vez los edificios nuevos en las afueras, los coches en las calles. ¿El ferrocarril? No, hasta el día de hoy el pueblo no está conectado a la red ferroviaria y tal vez nunca lo estará. Pero hoy también sale el autobús para Madrid, al igual que hace 41 años, cuando Guadalix se llamó Villar del Campo, no, perdón, Villar del Río, por unas semanas.

El domingo visitamos la capital y El Escorial. El lunes nos encontramos con Berlanga en el centro. Lo acompañamos todo el día y cada vez que encontramos un hueco (de tiempo), se muestra solícito para ser entrevistado. La primera oportunidad para una entrevista se nos presenta en el centro comercial El Corte Inglés, en la sala de espera de la peluquería. Se requiere algo de flexibilidad.

No, para, la música de fondo del salón debe estar apagada. El tema en la peluquería: la nominación al Oscar. Luego: lavar, cortar, secar. Recién arreglado, vamos a una conferencia de prensa en la Gran Vía. Antes de que lleguen los representantes de la prensa, otra entrevista. Pasamos de una pregunta a otra, sí, una pregunta más.

La sala se está llenando. No, hoy el personaje predominante no es el director de cine. De paso nos enteramos de que Berlanga es el editor de una serie de libros eróticos titulada *La Sonrisa Vertical*. Hoy se presentará al público el volumen número 15, de color rosa: *El hombre de sus sueños* de Dante Bertini. El autor está presente. No es un tema relevante para mí, pienso; me llevaría demasiado lejos. Pero Berlanga no se cansa de explicar que ha invitado especialmente a un equipo de cine alemán para promover la serie de libros en el extranjero. No hay remedio...: una entrevista con el autor Dante Bertini y otra con Almudena Grandes. Luego comienza el evento, Berlanga da la bienvenida y presenta; Bertini lee su libro en voz alta y está disponible para responder a las preguntas de los periodistas. Después hay una pequeña y deliciosa merienda.

Nos dirigimos a Somosaguas, un barrio de mansiones en las afueras de Madrid que está vallado y al que solo se puede llegar pasando una portería. Aquí reside la flor y nata de Madrid: una mezcla de políticos, artistas y grandes industriales. La casa de Berlanga se encuentra en la calle de la Avutarda, construida en forma de L y de una sola planta. Hay un jardín

frondoso, una piscina y en la entrada una empleada que recoge las chaquetas y abrigos. Una vez pasado un espacioso salón con una hermosa vista panorámica al jardín, se nos permite entrar en el estudio de Berlanga. Todavía nos encontramos en busca de fotos y películas. No, ya no tiene la muñeca de *Tamaño natural* y, por supuesto, nunca ve sus películas cuando las ha terminado... Sí, pero a lo mejor tiene un videocasete de esta o aquella película. Al final, saca por sorpresa de una caja de cartón unos vídeos. Junto con mis cassetes, los de la universidad de Saarbrücken y los que había comprado, realmente tendría la obra completa; pero ¿cómo hacer copias? Nuestro hijo está cada vez más inquieto, no se le permite andar por la casa, no se le permite tocar nada, está cansado y nos fatiga. Berlanga tiene una red de contactos y nos presenta una solución rápida. Hace una llamada y nos da una dirección en Madrid. Allí deberíamos entregar las cintas y ellos harían copias y nos las enviarían. Nos despedimos y volvemos al centro. ¡Qué día!

Martes, 30 de marzo de 1993. Por la mañana vamos a la guardería. Luego nos dirigimos al Archivo Central del Ministerio de Cultura para entregar la autorización para hacer copias con la firma de Berlanga y una lista de investigación. A continuación: *second rolls* en el centro de Madrid: gente, ministerios, plazas, cafés... Entregamos los videocasetes en la dirección mencionada. Berlanga nos ha enviado a la Federación Antipiratería en la calle Alfonso XII... Dejamos la dirección postal de Alemania. Después, ya que estamos en Madrid, nos dirigimos al centro para hacer turismo. Más tarde nos encontramos con Peter Besas, el crítico de cine americano. A las 18:00 horas tenemos una cita en la calle Lagasca. Una vista exterior; una entrevista de 44 minutos en español.

El miércoles, 31 de marzo de 1993, tenemos curiosidad por saber lo que nos espera. Nos dirigimos a la calle General Ramírez de Madrid. A las 11:00 horas de la mañana, con puntualidad alemana y la recomendación de Miguel Soria Tosantos en mano, tocamos el timbre de la casa de Florentino Soria (85 años). Después de finalmente haber conseguido abrir la puerta cerrada con cerrojos, se planta frente a nosotros. El cabello blanco está peinado hacia atrás, tiene barba blanca y lleva gafas. Está un poco nervioso; nos invita a entrar, se siente aliviado de que hablemos español y nos ofrece un vaso de agua. Sí, su hijo le había llamado para

contarle sobre el proyecto. Mientras nos instalamos, él se deshace en elogios sobre el pasado: Berlanga, *Bienvenido...*, *Calabuch*, *La escopeta...*

El jueves 1 de abril de 1993 es nuestro último día en Madrid. Nuestras pertenencias están empaquetadas y metidas en el coche. Será nuestro día de investigación en el Archivo Central del Ministerio de Cultura. Ya habíamos entregado la orden de investigación antes. Se encontraron los guiones de las películas y los guiones que nunca se habían rodado por ser víctimas de la censura. Resulta que el rendimiento es muy escaso. El personal allí parece un poco ‘torpe’; una vez más les envío de vuelta al archivo y les pido que rebusquen meticulosamente entre los dos años anteriores a la realización de una de las películas. El resultado es deprimente. Siento aumentar la presión mientras señalo varias veces que los guiones deberían estar en este archivo, sobre todo, porque aparecen en los ficheros. El tiempo pasa... Sugiero seguir buscando por mi cuenta. “No, no se permite a nadie estar en el área de archivos; no, en ningún caso”. Yo intento razonar, pero pierdo la paciencia: presentamos los permisos de Berlanga y Azcona, hemos venido especialmente desde Alemania, tenían una semana para la búsqueda.

Luego, poco a poco, se abre una puertecita, una puerta: como excepción; debido a la particular situación. Detrás de la puerta normalmente cerrada del sótano, hay una sala de innumerables estantes llenos de expedientes. Aquí está almacenado todo el material de la censura cinematográfica: permisos de rodaje, aprobaciones de películas, clasificaciones y los guiones mismos. Un archivero explica la sistemática: “Todo por años”. Pronto me doy cuenta de que la fecha, la obra y el repositorio no necesariamente coinciden; en ocasiones, los expedientes se habían archivado mal. No precisamente para la alegría del personal, decido coger cada uno de los expedientes con la mano para ver si es de Berlanga. Pero sí es la decisión correcta. Tras unos 20 minutos, mis esfuerzos dan sus frutos: aparecen los expedientes y los guiones. Entremedias hay archivos mohosos y podridos. Después de unas tres horas, he repasado la historia entera del cine español de manera táctil. Mientras tanto, Steffi ya ha rellenado las órdenes de copia. He encontrado más de lo que esperaba. Nos despedimos del personal del Archivo (creo que alguno que otro se alegró mucho de ello). Vamos por la autopista. Nos esperan unos 360 kilómetros hacia Valencia. Llegamos alrededor de las 22:00 horas de la noche.

El viernes, 2 de abril de 1993, dormimos hasta tarde –dentro de lo posible teniendo a un niño pequeño–. Al mediodía tenemos una cita con Ricardo Muñoz Suay en el Edificio Rialto en la Plaza del Ayuntamiento. Ricardo, director de la Filmoteca, nos da una cálida bienvenida y nos invita sin más a comer en un restaurante cercano. ¡Estoy encantado! Ricardo no solo está relacionado con Berlanga por línea paterna, sino que también es autor de varias obras sobre el cine español. Además, ha intervenido como asistente de producción en varias de las películas de Berlanga y tiene buena memoria. Se habla, extraoficialmente, de esto y aquello. Sobre las 16:00 horas todo está ya preparado para la entrevista en su despacho. Será una de las entrevistas más relajadas de esta serie. Ricardo es muy comunicativo; recuerda algunos detalles emocionantes. El encuentro con Ricardo Muñoz Suay es realmente enriquecedor.

Nos quedamos en Valencia hasta el martes. Aunque la semana iniciada ya es Semana Santa, la Filmoteca sigue abierta. Disfrutando de todos los privilegios, se nos permite investigar cuanto queramos. Nieves López y José Antonio de la Filmoteca nos apoyan en ello. Y así sacamos a la luz uno u otro documento.

Continuamos hacia Barcelona, donde visitamos a unos amigos antes de iniciar nuestro viaje de regreso a Alemania, el miércoles 14 de abril de 1993, en el tren de las 14:20 horas de la estación de Sants.

Tanto con Berlanga como con Ricardo mantengo el contacto durante muchos años. Casi un año después, Ricardo viene a Colonia para participar en un simposio sobre el cine español. Como todavía me falta información sobre el trabajo desconocido de Berlanga, decido ir a Colonia el 10 de junio de 1994, equipado con una grabadora para entrevistarlo. Sin problemas encontramos un hueco de media hora y en el Hotel Mondial rebuscamos en sus recuerdos. No me quedo para la proyección de *Sevillanas* de Saura.

El 11 de mayo de 1995, en el marco del 6º Saar-Lor-Lux Festival de Cine y Vídeo, presento mi película documental de 58 minutos: *Berlanga, Pionier und Legende des spanischen Films* en el cine 8 ½. La película fue apoyada por la promoción cinematográfica cultural del Sarre. Lamentablemente, no está prevista ninguna explotación comercial de la película; existe poco interés por este tema por parte de las cadenas de televisión.

En 1998 fundo mi propia compañía cinematográfica. Lo que había comenzado con la idea de realizar una película sobre Berlanga termina en la profesionalización y pasión de lo que durante diecinueve años sería mi sustento. La compañía produce más de 400 películas en los ámbitos de documentales, reportajes y publicidad.

Habría otro encuentro más con Berlanga. Con muy poca antelación, me entero de que Berlanga presentará su última obra, *París-Tombuctú*, en Estrasburgo, el 11 de noviembre de 1999, con motivo de la “Ouverture du 4ième Forum du Cinéma Européen”. ¡Qué oportunidad!... Después de unas dos horas en coche, llegamos a Estrasburgo.

Realmente tenemos suerte y nos encontramos con Berlanga en el cine Saint-Exupéry. Helena, del equipo de organización, nos ha dado media hora con él. El tiempo es justo, pero suficiente. Con algo de prisa, recorremos las preguntas. Otra foto común y después: “Adiós, Luis...”.

En enero de 2020, el profesor Ralf Junkerjürgen hace que todo el material despierte de su profundo sueño. Luis García Berlanga cumple 100 años en el año 2021; un impulso para que los estudios cinematográficos iluminen y aprecien una vez más su obra y su influencia.

¿Y yo? Entretanto nuestros hijos han estudiado y yo, después de dedicarme al cine durante veinte años, trabajo ahora en la Oficina de Relaciones Públicas del distrito de Neunkirchen. Es muy agradable saber que el material no desaparecerá en la ‘eterna nada’ y que, gracias a Ralf Junkerjürgen, puede encontrar un público.

Una conversación con Luis García Berlanga en 1991

Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista realizada el 31 de octubre de 1991 en Saarbrücken, Alemania.

Palabras clave: Guadalix, *Plácido*, burocracia, los Óscar, *La escopeta nacional*, *La vaquilla*, americanización, *Moros y cristianos*, *Se vende un tranvía*

Abstract: The interview with Luis García Berlanga took place on 2 April 1993 in Saarbrücken, Germany.

Keywords: Guadalix, *Plácido*, bureaucracy, Academy Awards, *La escopeta nacional*, *La vaquilla*, Americanization, *Moros y cristianos*, *Se vende un tranvía*

Berlanga en el ámbito nacional; su relación con Alemania

Solamente unas pocas películas tuyas han llegado a la pantalla de los cines alemanes. Las películas que se podían ver en los cines alemanes eran películas que hiciste en la época franquista y que ganaron al mismo tiempo un premio en Cannes o Venecia, es decir, *Bienvenido*, *Mister Marshall*, *Calabuch*, *Plácido* y *El verdugo*. ¿Cómo te explicas este fenómeno?

Bueno, en realidad no me compete a mí saber cuáles son las razones por las que el cine español se ve muy poco fuera de España. En lo que a mí respecta, como no soy el propietario de mis películas, pues su carrera llamémosla comercial depende de los productores, pero me imagino que ellos sí que hubiesen querido que hubiesen llegado a Alemania. Si no han

llegado, simplemente, me imagino, que es una cuestión de mercado, y me temo que no sea solo yo, sino la mayor parte de los directores españoles los que no son muy conocidos en Alemania.

Pienso que quizás sean Almodóvar y Saura los únicos que hayan logrado ser conocidos aquí, pero no puedo explicar este fenómeno. Nosotros hacemos en España un cine que no ha sabido promocionarse en los mercados internacionales; que es culpa de que le falta calidad, pues puede ser; que es culpa de que no hay unos buenos vendedores en España, pues también. Las dos cosas son posibles, que no alcancemos el nivel del cine que se desea fuera y que tampoco sepan venderlo los que lo pagan.

¿No puede ser que tus películas, como películas españolas, sean demasiado españolas?

Bien, eso es otra posibilidad, pero es que esto es una contradicción, una paradoja, porque muchos cines, muchas películas han triunfado en el mundo precisamente por retratar unas características muy del país donde han sido producidas y esto les ha proporcionado precisamente el éxito, desde Kurosawa al neorrealismo italiano y a las películas indias. Las películas africanas que en este momento están triunfando, algunas de ellas, pues han triunfado por su especificidad étnica y por retratar cosas muy personales del país. En este sentido y en mi caso, además, *Bienvenido, Mister Marshall* se planteaba también un problema muy español y fue un éxito y logró salir fuera. Pero sí tienes un poco de razón, lo digo por mi experiencia en ciclos que se me han hecho en las universidades americanas o en Inglaterra. O aquí mismo, en Alemania, donde lo estoy constatando en un ciclo que se hizo en Múnich y ahora aquí con la saga de las nacionales. Y como reflejo allí acontecimientos españoles contemporáneos muy recientes, donde ya va implicada la política y la historia de España en estos últimos años, puede ser que eso no interese mucho, porque, como te decía, en los EE.UU. gustaron todas mis primeras películas, se interesaron, las entendían y a partir de *La escopeta nacional* ya no las entienden. Hay otra circunstancia que hay que añadir, que es que yo, cada vez en mis películas, por una razón que os explicaré si queréis, se va hablando mucho más rápido y se va hablando mucho más y esto crea un barullo verbal que también debe ser difícil de comprender en los países extranjeros, donde están más

acostumbrados a la pausa y a que haya una propuesta de la historia mucho más lenta y mucho más reposada. Puede ser que también influya esto, pero es verdad, porque grandes éxitos míos de la última época como *La vaquilla*, que en España fue extraordinariamente acogida por el público español y por la crítica, sin embargo, se ha llegado a estrenar en París y no ha funcionado.

Tu episodio de *Les quatre vérités* fue la primera película que rodaste para una producción francesa. ¿Tenías intenciones de entrar en un mercado europeo?

No, yo nunca he tenido intenciones. Si se hubiese producido, lo hubiese hecho porque me considero un profesional de la industria del espectáculo, más que un hombre de la cultura, y por lo tanto estoy abierto a cualquier propuesta. De hecho, luego rodé gran parte de otra película y se inició más como película francesa que española. *Grandeur nature (Tamaño natural)* y en *Las cuatro verdades* fue un proyecto también europeo, y rodé otra película en Argentina, fuera de España. Si se ha propuesto, pues lo he hecho. Tengo la dificultad del idioma también. Me hubiese resultado difícil trabajar en Inglaterra o en Alemania, en países donde existe la dificultad de la lengua, pero si el proyecto me hubiese interesado, pues sí, podía haber ido adelante, pero no me lo he propuesto nunca, como me preguntas tú; decir: “Hombre, voy a querer hacer películas, voy a ver si conquisto, a ver si corro la aventura de conquistar un mercado exterior a nivel personal y de rodar fuera”. No, he tenido contactos, como te digo. Me acuerdo de un proyecto también italiano con Julietta Marcina siendo ella la protagonista de un papel masculino de una célebre novela española del siglo XVI de la picaresca española como fue *El Lazarillo de Tormes*, y tuvimos este proyecto con Ponti, pero tampoco fue adelante. Pero, si sale, sale, y si no... En principio todas mis ideas, hasta ahora, siempre han surgido sobre problemas que veo yo muy cerca de mí, por lo tanto, las primeras propuestas mías siempre son historias que se desarrollan en España.

Si se habla de la película más internacional de Berlanga se habla automáticamente de *Tamaño natural*. ¿Qué te parece la causa de esa declaración?

No es mi película más internacional. Bien, como rodaje sí, pero la historia también es una historia que nace para España, una historia que se iba a desarrollar en Barcelona con un dentista y la película iba a ser enteramente española; además, en mi cabeza no hubo la idea inicial de querer hacer una película donde se plantease un problema internacional, y, además, que se rodase incluso fuera de España. Lo que pasó es que hubo una oferta para hacerla en Francia, porque en España había problemas con la censura. Un estupendo, extraordinario productor francés, al que yo adoro porque ha sido un hombre que conmigo ha tenido siempre una gran generosidad a la hora de rodar la película, que es Christian Ferry, me ofreció rodarla en Francia con Michel Piccoli. Me ofreció rodar dos películas, esta de *Tamaño natural* y otra película; otro guion que tenía escrito también para España que se llamaba *A mi querida mamá en el día de su santo* y que quería hacer con Felipe Moaré. Entonces yo fui contratado por Ferry para estas dos películas, pero luego las circunstancias, también del mercado, hicieron que después de terminar *La muñeca* ya no siguiese con su proyecto de hacer dos películas, así que solo logramos sacar adelante la de *La muñeca*. Tampoco es tan internacional, la produjo la Paramount y rodé parte en Francia, y el equipo tenía un porcentaje enorme de técnicos franceses, pero no pasa nada más allá, ya no se considera como una película internacional. Es una película, desde su origen, planteada como un proyecto en el que varios países participen, pero en este caso tampoco se daban.

He buscado conexiones entre tu cine y Alemania. El resultado no es imponente, pero te puedo enumerar algunos puntos de contacto, como la alusión de la participación alemana en la Primera Guerra Mundial en *Novio a la vista*, la mención de los españoles que emigraron a Alemania en *El verdugo*, la imitación de una canción de Marlene Dietrich en *Tamaño natural* o la mención de la Legión Cóndor en *La escopeta nacional*. ¿Qué relación tienes con Alemania?

Bien, yo tengo bastantes relaciones. Soy una persona muy compleja, muy extraña, porque yo, que soy un hombre de vieja tradición republicana familiar y que digamos que he sido un hombre que no tuvo mucha simpatía

por el franquismo, aunque no sea militante de ningún partido político, tengo un episodio, que es poco conocido, pero está en todas mis biografías. Estuve en la Segunda Guerra Mundial, estuve en una unidad de voluntarios españoles que fueron a Rusia, era una unidad alemana, era la *Blaue Division*, la División Azul. Tenía en aquel momento a mi padre en España condenado a muerte, porque había sido político, diputado de los republicanos, y bien, fue una de las maneras de poder ayudarle, a ver si podíamos hacer algo para salvarle la vida. De hecho, luego no fue fusilado, pero no debí haberme ido a la División Azul ni haber hecho ese esfuerzo acompañado del terror, porque a mí las guerras me aterrorizan, como es lógico; pero, en fin, allí estuve, en la División y, en efecto, pues tengo una pequeña peripecia aquí en Alemania. Estuve en un campamento, yo tengo muy mala memoria, me parece que se llama Grafenwöhr. Estuvimos allí como un mes, o mes y medio, haciendo la instrucción, luego me acuerdo de una gran ceremonia de estas al estilo de la época, una gran parada militar en la que hicimos una especie de juramento. Sé que fuimos allí muchas divisiones, a una gran esplanada, pero no tengo un recuerdo muy preciso. Y luego, un recorrido maravilloso, panorámico, porque íbamos en el tren hasta que llegamos ya a Polonia y luego a la Unión Soviética. Atravesé entonces desde Grafenwöhr (Alto Palatinado), toda Alemania, incluso pasando por Berlín, pero en un vagón de ganado. A mí me tocó estar con caballos, que es otra cosa espantosa también, porque no los sé manejar, aparte de que el caballo en el ejército, como sabéis, es sagrado, tiene más importancia que el soldado.

Entonces fui arrestado muchas veces y con arrestos bastante molestos, espantosos, por no atender al caballo como debía, por protegerme con una manta del caballo en vez de protegerle a él y cosas de este tipo. Para un ibérico, para un español insumiso, independiente y libertario, mis conexiones con los ejércitos siempre han sido trágicas; lo mismo en la Guerra Civil española, donde estuve de soldado republicano. Y lo que os decía, lo que sí que fue muy agradable, la única parte agradable de toda mi experiencia de esta guerra, fue atravesar en este vagón, en el que llevábamos las dos portezuelas abiertas. Aquello era como un cinerama, era una superpantalla abierta, tumbarse en la paja que había entre los dos extremos del vagón, donde estaban los caballos. Es un documental personal y solo se quedó archivado en mis ojos, pero me recorrí todo el paisaje alemán.

Puedo decir que he visto muchos kilómetros de Alemania y muchos paisajes de este recorrido. Y luego ya he hecho viajes, no muchos, a Kiel, Hamburgo, Múnich, de jurado en el festival de Berlín..., he venido algunas veces, pero ya en periodos muy cortos.

Una vez trabajaste junto al actor alemán Hardy Krüger en *La muerte y el leñador*. ¿Cómo viviste esa colaboración?

Muy bien, estupenda, fue un hombre encantador, él y sus hijas, tuvimos una conexión muy agradable, aunque tuvimos un incidente, no fue un incidente en el que nos enfrentásemos abiertamente, pero sí que me extrañó mucho de Hardy en aquel momento. Él tenía que hacer de organillero madrileño, un personaje muy típico de Madrid. Son estas cosas de las coproducciones, me obligaron a utilizar a Hardy, que yo no conocía. Le conocía como actor y le respetaba, pero me parecía un poco absurdo que me lo quisieran poner de protagonista, un señor de 50 o 60 años, que era el personaje escrito. El personaje era un hombre muy acabado, un antihéroe, agotado, y estaba escrito para un actor español, José Luis López Vázquez, o, en último término, pensando que iba a ser una coproducción para un actor italiano, Peppino de Filippo, que ya ha fallecido. Y entonces, pues estas circunstancias de las coproducciones, te obligan a que determinados actores, que son útiles para el rendimiento de la película, sean utilizados. Entonces me dijeron Hardy Krüger y, bueno, Hardy Krüger es un hombre joven, sano, fuerte, maravilloso, es toda la antítesis de un pobre hombre madrileño. Pero insistieron y entonces, por mucho esfuerzo que yo hice por cambiar al definir el personaje, de cambiar un poco algunas frases del diálogo...; por ejemplo, puse que era albino, y le teñimos el pelo un poco más claro, para que se pareciese a un hombre albino, no funcionó en absoluto.

Y lo que sí que me extrañó sucedió una noche en la que teníamos que rodar una escena en una verbena, una pequeña feria, donde hay caballitos y tiiovivos. Se trataba de que a este hombre la policía le había retirado o le había confiscado la manivela con la que gira el organillo, este órgano, este instrumento musical con el que iba por la calle, y él estaba buscando un sustituto de esa manivela. En esa feria había un tiovivo y no lo tuvimos que fabricar. Al lado de los caballitos y de las carrozas, había un tanque

militar pero pequeñito, para niños, y en ese tanque había lo que se suponía que era la rueda de una ametralladora. Él tenía que intentar llevarse esa manivela y cuando fuimos a rodar, de repente dijo que él no rodaba aquello, que él no quería rodar esa escena porque decía que era un hombre muy antibelicista y pacifista y que él no rodaba aquello. Él no quería rodar esa escena, porque dijo que no quería rodar nada relacionado con algo que significase guerra, y tuvimos que suspender el rodaje aquella noche y hacerlo al día siguiente. Tuvimos que construir un artilugio que no fuese un tanque, en ese caso fue un coche de bomberos.

Y esa fue la única cosa extraña, porque verdaderamente yo he visto a Hardy en muchas películas en las que ha hecho de militar, con guerras, tanques, incluso ha hecho de nazi, y me extrañó que aquella noche, por una cosa que no tenía nada que ver con la guerra, manifestase este discurso antibelicista para posponer la escena y el rodaje. Pero fuera de eso, salvo esas dos cosas, por todo lo demás fue muy bien. Además, me gusta mucho ese episodio y se me olvida casi siempre mencionarlo, pero es una de las cosas de las que estoy más satisfecho. A pesar de esta pequeña dificultad, de que no hubiese adecuación física entre el actor que iba a hacer del personaje y el personaje pensado y escrito, a pesar de esto, es un episodio que me gusta mucho, del que estoy muy satisfecho. Una de las cosas que he hecho yo en cine y que me ha dado más satisfacción personal fue este episodio de *Las cuatro verdades*.

Escenas de una vida

En tu familia tenías dos tíos maternos que cultivaban las artes. Uno de ellos se llamaba Luis Martí. Él fue el realizador de la primera película hablada en la lengua vernácula con el título *El faba de Ramonet*. ¿Su trabajo cinematográfico influyó en tu carrera?

No exactamente. Tardé bastante más en decidirme por el cine e incluso intenté hacer bastantes cosas antes de entrar en él, y todas esas cosas que intenté hacer eran posteriores a esta película de mi tío, que fue además la única que hizo. Por lo tanto, no creo que fuese la película de mi tío la que

me decidiese a entrar en el cine. Yo antes quise escribir, pintar..., he intentado picotear en muchas cosas, he querido siempre, dentro de mi timidez, expresarme y poder contar algo a mis contemporáneos, y por lo tanto, si me hubiese influido la película, habría sido ya el cine lo primero que habría hecho y, sin embargo, intenté, como os digo, primero entrar en este mundo de la comunicación a través de otras cosas. Sobre todo, me gustaba mucho la pintura, la arquitectura –yo quería ser arquitecto– y la Guerra Civil me lo impidió. Si no hubiese existido la Guerra Civil, probablemente yo habría sido arquitecto y no estaría en el cine. Y ya te digo, no creo que me influyese, pero no deja de ser algo que te queda ya dentro, que es una vivencia, las escenas del rodaje de esta película, porque se llegó a rodar en la casa donde yo vivía. Era entonces muy pequeño, tendría once años, y aquello ya me intrigaba y me fascinaba bastante, sí.

Fuiste al colegio de San José de los padres jesuitas. ¿Qué recuerdos tienes de esa educación?

En España hay una leyenda que dice que estudiar con los jesuitas traumatiza mucho, en un sentido u otro. Se dice que de los jesuitas, en aquella época por lo menos, se salía completamente entregado al mundo místico que ellos mismos podían representar y a una cierta militancia, dentro de una parcela de la religión, que es la que ellos representaban. O se salía muy fervorosamente religioso o se salía absolutamente revirado, como decimos en España, contra la educación religiosa. Yo no tuve ninguna de las dos influencias. Soy hombre bastante alejado de la religión y muchísimo más de una religión militante, pero no creo que esta actitud me venga como protesta íntima mía personal por lo que viví con los jesuitas; yo no tuve esa especie de presión continuada que se decía que se ejercía en los colegios religiosos. Coincidió con ellos en los últimos años de la monarquía e incluso en parte de la república, hasta que los jesuitas fueron expulsados de España y tuve que pasar a estudiar en academias civiles, en colegios no religiosos. Por lo tanto, supongo que estarían ya muy preocupados en aquel momento los jesuitas sobre su porvenir. La verdad es que no me sentía incómodo estudiando allí, en ningún momento me sentí presionado para tener que seguir fiel a lo que ellos enseñaban. Tampoco me conmovían o me traumatizaban todas estas cosas de los ejercicios espirituales,

que parece que eran episodios un poco aterradores, por ejemplo, cuando se nos hablaba del fin del mundo, de la guerra, la inmensidad, la eternidad, todas aquellas cosas con las que se nos quería preparar la entrada a la religión, a través, también, de unas ciertas amenazas de que podíamos pasarlo muy mal si no entrábamos en ese mundo. A mí no me preocupaba. Estuve un poco inmunizado contra todo lo que pudiese pasar en esa educación.

¿No te aprovechaste de esa experiencia en alguna película?

No creo, tengo muy mala memoria. Veo que vosotros habéis estudiado con más precisión mi historia, que sabéis hasta detalles que yo ya he olvidado. Cuando, por ejemplo, visteis las referencias a Alemania en mis películas, de las cuales, por cierto, antes no os he dicho que la más divertida es la de *El verdugo*, cuando el protagonista dice que se quiere ir a trabajar a Alemania. Lo que no sabréis es que esta frase estaba puesta para un hombre que tenía un proyecto de futuro, que quería salir de ser un miserable trabajador dedicado a enterrar a los muertos y quería algo más, quería salir. Pues era lógico que en aquel momento gente modesta española quisiera venirse a Alemania a trabajar, porque pensaban que iban a dar un paso adelante, a elevar su *standing* de vida. Una de las primeras cosas que la censura me cortó de la película fueron todas las veces que el protagonista decía que se quería ir a Alemania. Y hubo muchos episodios de cortes. Esto fue suprimido porque parece que no...; entonces a las autoridades no les gustaba que se hablase de la necesidad de emigrar en una determinada parte del pueblo español.

Con los padres jesuitas sí que recuerdo, y termino, una cosa muy divertida: ellos nos pasaban películas, y es la primera vez que descubrí la censura. Luego tuve que padecerla a nivel personal, pero en aquel momento la sufrí a nivel de espectador. Cuando nos proyectaban películas, cuando había alguna cosa que creían que no debíamos ver, el padre que nos proyectaba con el aparato ponía la mano delante del objetivo y nos impedía ver escenas que nosotros creíamos que debían ser maravillosas, siempre nos lo imaginábamos así. Entonces, yo creo que esta censura, que he bautizado como censura manual, no os lo vais a creer, pero la he visto ejercida durante muchísimos más años por nada menos que por un almirante, un

gran personaje de la marina. Yo fui de jurado a Cartagena, una población española que está en la costa que es una base de la marina española. Allí se celebraba un festival de cine marítimo, de cine sobre el mar. Era todavía la época de Franco, y una de las películas que vino, aparte de ser una película sobre el mar, debía de tener alguna escena amorosa o algo que los organizadores del festival, gente de la marina española, consideraron que era muy fuerte, y también taparon el proyector con la mano. Luego nos dijeron que había sido una “alta autoridad” de la marina quien se había subido a la cabina para poner la mano delante. Fue gracioso porque después de tantos años de mi experiencia adolescente con los jesuitas, aún pude ver como adulto cómo un alto jefe de la marina ponía la mano también delante del proyector.

Las largas vacaciones, así llamaste a la Guerra Civil. ¿Cómo viste aquella época?

Pues yo la viví muy bien. Dices, para mí fueron como unas largas y espléndidas vacaciones, por lo menos en parte de ella. Eso sin olvidar que, a mi alrededor, a nivel familiar, había tragedias de todo tipo, porque en España pocas familias se habrán salvado de no haber tenido problemas relacionados con las ideologías de la familia y su reflejo en la vida familiar. Yo, en primer lugar, quiero decir que lo de largas vacaciones, que es una definición muy hermosa, no es una definición mía, es Raymond Radiguet, novelista francés, el que en *El Diablo en el cuerpo* inicia hablando de la Primera Guerra Mundial en Francia. El protagonista del *Diablo...* es un adolescente aproximadamente de la misma edad que tenía yo cuando la Guerra Civil, y ya sabéis que el primer párrafo dice: “¿Qué fue para nosotros la guerra sino unas largas vacaciones?”. Ese concepto me lo apropié a la vista de lo que para mí fue la Guerra Civil y, es más, bastantes años más tarde yo empecé a preparar, la he estado preparando durante bastante tiempo, una película que iba a llamar *Las largas vacaciones* y que era una película sobre la Guerra Civil, pero vista no como *La vaquilla*, que es una película donde salen el frente y los soldados, sino a través de una familia en Valencia. Estaba ya preparando la película cuando de repente otro colega español, Jaime Camino, se lanzó a dirigir una película a la que tituló *Las largas vacaciones del 36*. Puede ser que inconscientemente él se quedara con

este título, ya que yo le había hablado de mi proyecto y de mi intención de titular la película *Las largas vacaciones*, que ya digo, no era ni de Camino ni mío, sino de Radiguet. Pues ya me lo impidió y al mismo tiempo, como la película de Camino tocaba unas cosas que podían acercarse también a mi guion, pues ya renuncié a esta película.

Pero ya te digo que sí, la Guerra Civil a mí personalmente me afectó. Mi padre había tenido que salir huyendo de España porque lo querían matar. También es el destino de mi padre. Mi padre era un diputado republicano en el Frente Popular, sin embargo, una facción de la parte republicana quiso ir a por él y detenerle y perseguirle porque mi padre había protestado por determinados actos que consideraba vandálicos al principio del triunfo del Frente Popular, aunque él era diputado del Frente Popular. Entonces tuvo que salir de España. Un hermano mío también estuvo a punto de ser paseado, y otros hermanos míos estuvieron en la guerra, es decir, que yo tenía a mi alrededor una serie de problemas y de pequeñas tragedias, pero precisamente esto hacía que mi madre estuviera tan preocupada por todo que había una libertad como para que yo, que tenía 15 años al principio de la guerra, pudiese vivir libremente mi vida. Para mí los dos años y medio de la guerra fueron como una especie de orgía permanente. Además, yo pasé de ser un chico con una mentalidad de 15 años a poder vivir como los chicos de 18 años; estos estaban en el frente, estaban en la guerra. Digamos que la ciudad era un feudo para los que teníamos 15 o 16 años a nivel de cabarets, de fiestas y dentro de lo que se podía encontrar en una guerra. Yo me dedicaba todo el día a estar con los amigos y a ir donde queríamos. No estudiaba, que ya era una cosa maravillosa. Fueron unos años espléndidos los de la Guerra Civil; hasta que fui movilizadado y tuve que servir como soldado. Los últimos seis meses fueron un poco más desagradables, naturalmente.

Y hablaste de tus padres. Tus padres querían que estudiaras derecho para ser abogado. ¿Cómo lo pasaron cuando diste tus primeros pasos hacia el cine?

Mis padres no es que quisieran que estudiase derecho. Les gustaba que estudiase cualquier carrera. En aquel entonces el cine no era ninguna carrera. Era una aventura bohemia y extraña. Era muy difícil que unos

padres ayudasen a un hijo con esta vocación porque no entendían que aquello existiese. Yo recuerdo que mi padre, por ejemplo, que era culto, un hombre político, en este mundo del cine, en el que yo decía “Quiero ser director de cine”, no acababa de diferenciar lo que era ser director y lo que era ser actor, porque, para él, era entrar en un mundo de gente extraña, bohemia, singular, como se decía entonces a nivel de teatro, de cómicos o algo así. Y me acuerdo que le preocupaba mucho, “¿Cómo que te vas a maquillar?” “No hombre, que un director no se tiene que maquillar”, le tenía que explicar cosas de este tipo. De todas formas, mi padre estaba todavía en la cárcel y murió enseguida. Estuvo muy poco tiempo fuera de la cárcel, que fue el tiempo que yo ya estaba en Madrid estudiando, y falleció justo el día en que yo había estrenado *Esa pareja feliz*, que fue mi primera película. No pudo entonces asistir a la realización de mi proyecto de ser director de cine. Y mi madre, aparte de los problemas que tenía como os decía antes, tengo que reconocer que a pesar de que mi madre era una gran practicante y tenía un sentido más conservador de la vida, al mismo tiempo era muy liberal frente a los deseos y las pasiones de los hijos. Y tal cosa era extraña, porque todos los demás compañeros que empezaron en aquellos años a hacer cine, todos habían encontrado una oposición frontal de la familia. En mi caso no les gustaba, pero me dejaron que hiciese cine, que me fuese a Madrid a matricularme en la escuela de cine y, es más, hasta me ayudaron con mi estancia en Madrid y me dieron cartas de recomendación para la empresa que entonces era la más importante de España, CIFESA. Es decir, tengo que agradecerles que, pese a que les hubiese gustado que estudiase una carrera universitaria, no me impidieran en absoluto seguir mi camino en el cine.

Había intentado entrar en el cine con una recomendación de mi familia porque no había ido a ninguna escuela. Yo quise entrar en el cine tres o cuatro años antes de la creación de la IIEC. Me dieron una carta de recomendación. Yo me fui a Madrid a ver si podía entrar a trabajar en el cine de cualquier cosa, pero yo era un hombre tan tímido que fui a Madrid y ni siquiera me atreví a subir donde estaban las oficinas. Volví a Valencia diciendo que el jefe de la CIFESA no estaba y me inventé que estaba en Alemania. Tuve que volver porque era muy tímido. Me psicoanalicé por timidez.

En la escuela también te hiciste amigo de Juan Antonio Bardem. ¿Cómo fue vuestra amistad?

Bien, por pedantería un poco, porque cuando ingresamos en la escuela, me acuerdo de una primera convocatoria, me parece que ingresamos 14, no, 24 alumnos ingresamos en la convocatoria, muy pronto, incluso cuando estábamos preparándonos para el examen de ingreso, estábamos esperando que nos fuesen llamando y ya, no sé por qué, ya nos aproximamos un poco los dos o tres de los 24 que sabíamos quién era Eisenstein, que habíamos leído sobre cine. Todos los demás entraban allí porque no les gustaba estudiar otra carrera y se metían en esto del cine, pero con conocimientos un poco teóricos y pedantes del cine solo éramos tres personas de aquellos. Esos tres dio la casualidad de que eran Juan Antonio Bardem, Florentino Soria, que luego fue presidente de la Filmoteca Española, y yo. E inmediatamente nos juntamos los tres, empezamos a hablar y ya empezamos a mirar un poco así por encima del hombro a todos los demás; el resto de los que se presentaban veíamos que no tenían ninguna lectura previa de lo que era el cine y de cómo se hacía el cine. Así nos conocimos, y a lo largo de toda la escuela éramos siempre los que pontificábamos sobre lo que era bueno o malo, es decir, los demás alumnos nos miraban con un cierto respeto, porque creían o comprobaban que éramos los más, por lo menos los más pedantes, eso sí, desde luego.

¿Qué os inspiró a realizar una película juntos?

Ya dentro de la escuela rodábamos al principio hasta el último ejercicio del tercer año, que ya lo realizamos cada uno responsablemente de su obra. Pero en los dos primeros años que se hacían bastantes películas en 16 o 8 mm, las teníamos que hacer en equipos. Primero equipos de cuatro y luego equipos de dos y hasta la última, que ya la hacíamos cada uno solo. Y entonces, como éramos los que, ya te digo, nos habíamos encontrado y la formación de estos equipos era voluntaria, los formábamos entre los alumnos, ya en la primera que hicimos con cuatro, la hicimos Bardem, yo, Soria y Agustín Navarro, que era otro alumno. La segunda, que ya fue de dos, solo la hicimos Bardem y yo. Y la última, que era un documental sobre el circo, que es con la que aprobé el último curso y salí licenciado, la hice

solo. Así es que ya habíamos iniciado desde un principio al entrar en la escuela una colaboración que luego se mantuvo cuando terminamos.

Un grupo de alumnos de la escuela formó una cooperativa, lograron reunir algo de dinero para poder producir una película y entonces querían que la dirigiese alguien de la escuela, y como Bardem y yo estábamos como, digamos, empatados sobre quién podría ser el más importante de la escuela para dirigir una película, pues no se atrevieron a dársela ni a Bardem solo ni a mí solo, y entonces nos llamaron a los dos para ver si estábamos dispuestos a dirigirla los dos juntos. Y como lo que queríamos naturalmente era poder dirigir un largometraje, dijimos que sí Bardem y yo. Y por eso dirigimos la película juntos, pero fue porque nos obligaron, nosotros queríamos dirigir, naturalmente, cada uno nuestras propias películas.

¿Tenías ideales cuando empezaste con tu trabajo cinematográfico?

Bueno, yo tenía el deseo de hacer cine, y ya he contado que mi decisión de hacer cine fue posterior a la de escribir y pintar, hacer algunas otras actividades relacionadas con la de poder expresarte. Pero mi decisión de hacer cine viene de una especie de revelación mística, y es que yo estaba en mitad de una proyección de una película, que era el *Don Quijote* de un director alemán (también otra conexión con Alemania), era *Don Quijote* de Pabst (no sé si la conoceréis). Pabst hizo una versión de *Don Quijote* con un tenor soviético que se llamaba Chaliapin, y es una película que no tiene absolutamente nada que ver con el cine que luego he hecho, pero por no sé qué mágicas razones, a mitad de esa película, en mitad de la proyección, tuve como una especie de revelación, como las personas a las que se les aparece la virgen o algo así. Tuve una revelación sin que viese a nadie. No dejé de ver la pantalla, pero tuve como un calor súbito, más o menos mágico, que me dijo: “Yo voy a ser director de Cine”. Y fíjate que es una película, como os digo, que no tiene nada que ver con el cine que luego he hecho, pero salí de aquella película ya decidido a ser director de cine. Tú me hablas de si tenía ideales cuando estuve en la escuela de cine. Tenía la

fascinación por el cine y la decisión de querer contar cuentos a mis contemporáneos a través de la imagen, hacer cine. Pero el ideal estético puede ser, si te refieres a ideales estéticos respecto al cine.

En aquel momento no había pensado en el humor para nada, lo que luego ha sido la característica de mi cine. El cine que me gustaba a mí, y también a Bardem, era el cine de un director mexicano que se llamaba “El Indio” Emilio Fernández, y por esta misma razón nos contrataron para hacer una película que luego se convirtió en *Esa pareja feliz*, y en principio escribimos un *script*, un guion que estaba influido totalmente por este cine que nos gustaba a los dos. Era una especie de cine lírico, ruralista, de asuntos que pasaban siempre entre campesinos y con un cierto aspecto sociológico, con una pequeña inclinación o defensa de esa situación de las clases campesinas, pero muy estético. Tenía Fernández un operador muy bueno, se llamaba Figueroa, y entonces esa estética de los contraluces, de unos cielos llenos de nubes, siempre predominando y con mucho contraluz. Nos apasionaba esa estética fotográfica y al mismo tiempo esa especie de poesía de un cine rural en el que se planteaban los problemas que podía tener la gente que no estaba conectada con una civilización que les pudiese solucionar sus problemas. Y en esas líneas escribimos el primer guion y luego, porque los productores empezaron a decir que aquello podía ser un poco más movido, más divertido, poco a poco acabó saliendo *Esa pareja feliz*, donde ya entraba el humor. Fue mi primera conexión con el humor. Eran problemas de mineros, no eran exactamente campesinos, pero mineros de unas minas que estaban cerca de Cartagena, en España, de gente que tenía una condición muy rural de vida, y fuimos pasando a buscar personajes que viviesen ya en una ciudad. Entonces acababa de salir una película francesa de Becker que era *Antoine y Antoinette*, que nos gustó mucho a Bardem y a mí. Y nos fuimos hacia una película que se acercase a ese tipo de cine y en la que el humor ya estaba presente. El humor como vehiculación para plantear un problema. Desde luego que nos interesaban también las clases populares dentro de la ciudad urbana y su posibilidad de un ensueño de futuro.

La relación entre América y España en el cine de Berlanga

En 1941, el Estado aprobó un decreto sobre la importación de películas extranjeras, que eran sobre todo películas americanas. Con ese decreto también se regló la cuota de proyección en una relación uno a seis, es decir, una semana un film español y seis semanas una película extranjera. Así, el cine americano era muy dominante en esa época. ¿Te afectó ese decreto de alguna manera?

Todo lo que está relacionado con los aspectos económicos y laborales del cine no me ha preocupado mucho, no los he vivido. Vamos, supongo que tenía que padecerlo porque era un profesional de la industria, pero no me han preocupado, además, yo creo que era uno a cuatro y no uno a seis, vosotros tenéis los datos más objetivos, entonces seguramente sería uno a seis. Pero la aparición del cine americano en España fue una reaparición, porque durante la guerra sí había habido, pero, claro, durante la época de la autarquía no venía cine americano, veíamos cine italiano y francés; entonces, la vuelta, la aparición del cine americano; como espectadores, paradójicamente, nos gustaba mucho que volviese a aparecer el cine americano. Pero había unos compañeros de la escuela, no yo, que estaban en contra del cine americano ideológicamente por lo que pudiese representar el cine americano de una presencia del capitalismo americano y, sobre todo, de la prepotencia de un cine que colonizaba Europa. Lamenté que dejásemos de ver películas italianas, francesas y alemanas, incluso venían en aquella época más películas de las que luego han venido, y, por otro lado, me gustaba que volviese a haber cine americano porque yo en aquella época era un gran consumidor de cine, iba mucho al cine, ahora voy muy poco, en aquella época iba mucho. Y si hubiesen seguido viniendo las mismas proporciones de películas extranjeras que venían y al mismo tiempo las americanas, es decir, si en vez de 200 películas al año que se estrenaban, 200 o 300, se hubiesen estrenado 500, pues yo me las hubiese devorado todas y me hubiese venido mejor. Quiero decir que a mí no me produjo ningún problema, sino una pequeña satisfacción el poder ver un cine muy importante para todos nosotros y para mí también, y que lo habíamos dejado de ver durante unos cuantos años.

En *Bienvenido, Mister Marshall* mencionas la conquista y la España imperial antes del fracaso de 1898. ¿Qué te motivó a hacer alusión a esos hechos?

Era una fábula en la que salían una serie de personajes que eran arquetipos de lo que entonces típicamente se entendía que eran diversas clases sociales y las que bajo ciertos aspectos controlaban, es lo que se llamaba entonces “fuerzas vivas”. Todos los tipos salen en *Bienvenido, Mister Marshall*, el alcalde, el médico, el hidalgo, todo eso, pues, es lo que es conglomerado, el conjunto de las fuerzas vivas, que era una serie de representantes de unos determinados grupos sociales, que eran más o menos lo que podríamos llamar el grupo dominante de una unidad social que podría representar un pueblo. Al sacar el tipo del hidalgo, que la verdad es que es falso porque no existe en España en ningún pueblo este hidalgo con esa casa y con esos recuerdos que tenía este hombre...; era una ficción total la del hidalgo que salía en *Bienvenido...*, y este hombre para marcar que era un hombre de un árbol genealógico importante y con ramificaciones hacia la historia de España, pues aludía a sus antepasados que habían estado en la conquista de América. Como al mismo tiempo ideológicamente este hidalgo iba a representar las fuerzas conservadoras del pueblo, el tradicionalismo, el privilegio, un poco el que podía mantener todavía algunos privilegios feudales o unos recuerdos de estos privilegios feudales, por eso le inventamos.

Además, fue una improvisación de rodaje, cuando este hombre recorría su galería de cuadros diciendo: “Don Alonso... comido por los indios”. Evidentemente teníamos que marcar dos personajes que eran los que se suponía que eran los más conservadores, los más ultras, teníamos que marcarlos como enemigos feroces de los americanos. Uno lo hacía a través de la historia, que era el hidalgo, diciendo que todos sus antepasados habían sido comidos por los indios, cuando se suponía que habían ido a América a llevar la cultura y el descubrimiento, y otro que era el sacerdote, el cura, pues lo hacía a través de unas referencias más modernas, diciendo que América era la nación del vicio donde había tantos homosexuales; hacía también una relación de censo diciendo que América estaba llena de descreídos.

Eran unas referencias, como te digo, muy puntuales sobre unos determinados personajes de la película que tenían que representar esta fuerza contradictoria entre los que, como el médico, creían en el progreso y en la ciencia y en lo que pudiese venir desde el extranjero, y los que creían que, si venía gente del extranjero a colonizarnos a España, pues aquello era como una especie de colonización del diablo. Pero no creo que quisiésemos marcar nosotros personalmente la película. Había un pequeño perfume también antiamericano, en cuanto a que América en aquel momento había dejado a España y se suponía que había dejado que se desarrollase y se hipertrofiase el sentimiento imperialista de Franco en el país. En todo caso, un pequeño reproche de por qué no nos habían ayudado a una liberalización del país.

Lo que los funcionarios en *Bienvenido, Mister Marshall* llaman el plan Marshall para Don Cosme es el caballo troyano.

Aunque España no se pudiera aprovechar de ese plan, en los años 1951 a 1953 se hizo un contrato entre España y los Estados Unidos que permitió a los americanos instalar bases navales y aéreas, y ofrecer al mismo tiempo una ayuda financiera para la economía española, un verdadero caballo troyano. ¿Estás de acuerdo con que ese film también es una alusión a ese contrato?

Hay una anécdota divertida, pero que me daría un dato sobre en qué momento se rueda la película. El día que se estrena *Bienvenido, Mister Marshall* en Madrid, nosotros para la publicidad de la película pusimos una pancarta en la Gran Vía madrileña, una pancarta de parte a parte de la Gran Vía, donde ponía *Bienvenido...* Entonces dio la coincidencia de que ese día, ese mismo día, llegó a Madrid el primer embajador que venía a España después de la época en que España no estaba reconocida por las Naciones Unidas y que no teníamos embajadores de ninguno de los Países Aliados. El primer embajador americano, me parece que se llama Mr. Hunt, llega este mismo día, y cuando entrega las cartas credenciales a Franco, protesta por lo que él cree que ha sido una pancarta puesta por el Gobierno español. Le pareció que era de mal tono y de mal gusto que Franco hubiese aludido, a través de una pancarta en el pueblo, a que había un plan Marshall que España deseaba. Y es curiosa esta anécdota, el que el

anuncio de una película lo entendiésemos como una manifestación política en la que ya se les pedía una determinada ayuda. Así es que yo creo que esto a lo que te refieres me parece que es posterior, por lo tanto, nosotros en la película, en *Bienvenido...*, lo único que queremos es hacer una fábula sobre un pueblo que desea algo, que desea un maná que luego no recibe.

Las consecuencias de ese contrato las muestras muy claramente en *Calabuch*, cuando Don Ramón descubre desde su faro la flota americana.

Estáis empeñados en que yo participé de una actividad importante de conocimiento y reacción política ante los acontecimientos, que no la tuve en realidad. Repasemos lo que me estás preguntando que en *Calabuch* lo que sale es un sabio atómico, que quiere huir de la maligna y espantosa civilización atómica, y esto le es imposible porque en todas mis películas hay un mismo discurso, siempre son crónicas de un fracaso: hay alguien que tiene un proyecto para hacer algo que le liberaría de la sumisión a la sociedad y a las trampas de la sociedad y que quiere vivir individualmente, independientemente su vida y, sobre todo, su futuro y su mejoramiento a todos los niveles, y en todas mis películas eso no lo consigue. En *Calabuch*, por ejemplo, hay un sabio que quiere huir de tener que fabricar la destrucción y no lo consigue, porque al final es repatriado y conducido de nuevo a su triste y brutal destino de tener que fabricar las armas atómicas, y no creo que sea consecuencia de una reflexión personal mía, de una reflexión sobre *Bienvenido....* No, para que nos vamos a engañar. Yo tenía coherencia política sobre lo que estaba pasando en España a través de mi cine. Cada película está compartimentada de las anteriores, quiero dejar esto claro, sea bueno o malo para mi posible carrera o restos de carrera cinematográfica.

Entre otras cosas *Calabuch* nace de una idea que no es mía. Es la primera vez que como yo estaba en crisis por un poco de persecución por determinadas cosas de mi cine, había empezado a tener mis primeros problemas con la censura. Llega un momento en que estoy en una situación en la que tengo que aceptar una película que se me propone no nacida de mí. Es la única película de toda mi filmografía, esa y el episodio de *Las cuatro verdades* y, bueno, también *Novio a la vista*, perdón; entonces hay

tres películas en las que la productora es la que me sugiere que haga determinado tema, porque también en *Novio a la vista* llega un momento en el que no nos ponemos de acuerdo la productora y yo. Les digo que me enseñen todo lo que ellos tienen y me dan varios guiones, entre ellos está el de Neville de *Quince añitos*¹, el cual tomé con muchas ganas porque me gustó muchísimo, pero no es una historia nacida de mí, ni *Novio a la vista* ni *Las cuatro verdades*. Teníamos que hacer una fábula de La Fontaine cada uno de los que hicimos los *sketches*, René Clair, Lasset y luego Bromberger, y esta de *Calabuch*, que es un guion de unos amigos míos y que fui llamado a ver si yo quería hacerlo. Esto quiere decir: si hay en mí una intencionalidad de prorrogar las reflexiones personales mías sobre la historia de España, no es verdad, porque las películas nacieron cada una aisladamente. Lo siento. Pero es así.

En 1987, la ‘época McDonald’s’, hiciste tu última película, *Moros y cristianos*. La familia Calabuch y Planchadell se ve más y más alienada por el marketing y la técnica americana, así que finalmente forman parte de esa alienación. Mientras Marcial se adapta muy rápido a la nueva onda –en la mitad de la película ya lleva un chándal rojo con la inscripción “USA”– el padre conservador sufre de infartos cardíacos cuando ve la destrucción de sus valores y finalmente se muere. ¿Cómo ves el desarrollo actual en España referente al americanismo?

Bien, tengo que confesaros que soy muy pitayanqui, que decimos en España. Es una realidad, está ahí, y es verdad que han utilizado y han abierto unos mercados, incluido el cinematográfico, y se han aprovechado en el caso del cinematográfico de los problemas de aranceles y aduanas, logrando que la UNESCO considere que el cine sea un producto cultural. Esta es la gran argucia, la gran batalla ganada por ellos, por la cual han penetrado de una manera tan cómoda y tan fácil en todos los países. Claro, que ir a ver una película costase, no se pagasen esos aranceles culturales con el cine y para ir a ver una película americana en España tuvieses que pagar

¹ *Quince añitos* es el título del guion original de Neville que Berlanga convirtió en *Novio a la vista* (1954).

5000 ptas. la entrada y para el cine español pagases lo que se paga, pues el problema estaría bastante resuelto, el problema de la fagocitación que ha hecho América con el cine español o con cualquier cine nacional. Pero salvando esto, que reconozco que hay una parte de colonización de la economía del mercado, de la economía del consumo, a mí, pues la vivo y participo incluso de ella, a mí el consumismo me gusta. Sé que para los economistas y para muchos ideólogos es un grave peligro que nos va a llevar también, a lo mejor, a un nuevo muro, como en Berlín, que haya que derrumbar. Pero no tengo ninguna herida abierta porque se hayan roto algunos valores españoles tradicionales, que es lo que podía representar el turroneo, el viejo turroneo, y aunque pueda haber pequeñas bromas y alusiones, como que el simple, que es Marcial, el que verdaderamente está casi al borde de ser retrasado mental, sea el que más entusiastamente se adapte inmediatamente a estas cosas que se le promueven, como campañas de imagen a la manera actual moderna y consumistas.

Pero sí, lo fastidioso es quiénes son los que hacen ahora las campañas de imagen, que son gente adaptada, mal adaptada a un modo técnico de entender actualmente la vida, y siempre hay una permanencia, por lo menos en España, de un espíritu, afortunadamente divertido por lo menos, de un espíritu siempre trasgresor de todo lo que se nos está obligando a ser. Y entonces para mí en la película el asesor de imagen, el papel que representa López Vázquez, más que un hombre que conscientemente nos esté inyectando una filosofía moderna de una sociedad, como digo, de consumo, lo que está representando para mí en la película es el espíritu del siglo XVI de los pícaros, él sigue siendo la permanencia del pícaro y la adaptación que tiene el pícaro a cualquier tiempo, a cualquier época y a cualquier modernidad. A mí lo que más me interesa es que esa etnia del pícaro, del hombre que para sobrevivir es capaz de arrollar lo que sea, pues que permanezca a pesar de que se suponga que ya es muy difícil hoy día la vida para el que quiera vivir de esta manera un poco casi mágica. Y en este sentido me importa casi más el personaje del asesor de imagen y lo que representa. Pero ya te digo, para mí el asesor de imagen no viene de una sumisión a lo que representa América, sino al revés, de la permanencia a través del tiempo y del espacio de una etnia singular española o latina, que es la del pícaro.

La censura: el totalitarismo y la creatividad

Cuando hablamos de la época franquista, se tiene que tocar otro tema muy importante: la censura. ¿Qué importancia ha tenido la censura en tu obra?

Pues evidentemente mucha. Parece ser que yo he sido el director más censurado de todos los españoles, curiosamente, a pesar de que yo no estaba en ninguna militancia de la resistencia. A mí no me gustaba el franquismo, lo que representaba en su parte llamémosle moral, creía que iba en contra de lo que a mí me gusta, que es la libertad individual y el poder acceder a todos los mundos, incluido el de los infiernos personales, y para todo eso se necesita un ámbito muy distinto al de una dictadura. En este sentido estaba naturalmente en contra de lo que estaba viviendo y padeciendo, pero yo no era como Bardem, ni como muchos de los directores militantes políticos de algún partido que estaba en contra del franquismo. Sin embargo, a pesar de eso, he sido el director más prohibido, más censurado, ¿por qué? Pienso que porque escribía con ese mismo deseo de libertad que tenía y que he tenido siempre, no me daba cuenta de que existía encima de mí una red, una losa, que me iba a impedir contar lo que quería, y al escribir con esa libertad de tripa mía, pues me metía en terrenos más peligrosos que otros directores que sí sabían hasta dónde podían llegar y hasta dónde no podían llegar en lo que intentaban contar. Así es que como yo iba por libre y al ir por libre te atacaban, además, las cosas que no me gustaban en el fondo eran más irritantes para la clase dominante entonces, que era la de los políticos, pues era una política franquista de represión de unas ideologías.

En cambio, me aventuraba en unos terrenos más íntimos que eran, por ejemplo, el de una serie de instituciones que en España son intocables, entre ellas, y fundamentalmente, la familia. Los que hacían un cine anti-franquista dejaban al lado la familia, iban a los problemas de testimoniar una realidad española, una realidad social, las cosas que el régimen hacía en contra de estas libertades sociales, cívicas. En cambio, yo iba a las íntimas, a las instituciones. Y eso es lo que más le puede molestar en general a un censor español de aquella época, incluso ahora tampoco les gusta mucho que uno pueda hacer una película como yo en *Vivan los novios*, en

que un hijo arroja una tarta sobre el cadáver de su madre. Estas cosas son las que más molestan, concretamente esa escena no la pude rodar como yo quería porque era más brutal. Esa escena es una de las escenas que más ha irritado, no solo a los censores, sino a la sociedad española, el que yo pudiese perder esa respetabilidad hacia la institución de la madre como elemento, digamos, unificador de esta sociedad judeocristiana que es la española; la madre está sacralizada, está allí en el altar. Incluso una película mía que no pude rodar en España y luego se rodó en Italia, pero no sé cómo se haría, por Damiano Damiani creo, que se llamaba *Mi querida mamá en el día de su santo* y que la tenía que haber hecho Philippe Noiret en Francia cuando hice *La muñeca* también con Piccoli y luego acabó vendiéndose a Italia, esta película sí la llegó a estrenar en España. Creo que entonces ya no solo hubiese sido censurado, sino masacrado, porque allí verdaderamente había un par de agresiones bastantes fuertes hacia la institución familiar, y pienso si será por eso por lo que haya sido perseguido por la censura.

En *Los jueves milagro* tuviste un codirector indeseable que te modificó toda la segunda parte de la película. Te cortaron cinco secuencias sobre alusiones a la religión y posteriormente fueron rodadas siete escenas adicionales. ¿Por qué tocaste un tema tan delicado en tu película?

Como la película iba a ser prohibida totalmente, pero la productora que había comprado a la empresa que me había contratado a mí era del Opus Dei, de una institución religiosa, pues de un lado no querían perder el dinero que habían invertido ya en la película, y por lo tanto no querían que se suprimiese totalmente esta y entonces ellos mismos llegaron a unos acuerdos con la censura española, la censura administrativa, por la cual la película se seguiría haciendo, porque les convenía, pero aceptaban a su vez que la censura pusiese todo lo que necesitase modificar de la película. Y hubo un sacerdote que se llamaba Padre Garau, de la censura, que se dedicó a reescribir un guion entero, un *script* entero de 80 y tantas páginas con lo que yo tenía que hacer y decir y, desgraciadamente, tuve que recoger mucho de este guion, hasta tal punto que yo quise que este hombre figurase en los títulos de crédito como guionista también, ya que además

le habían dado un dinero bastante superior al que había cobrado yo por el guion para que hiciese ese trabajo. Y no lo logré, pero sí que tuve que rodar muchísimas cosas de las que este hombre había escrito en su guion, de tal forma que la película, digamos, *Los jueves milagro*, que también me gustaba mucho a mí y me sigue gustando mucho la primera mitad, y que yo creía incluso que era ortodoxo aquello, no hiciese nada que pudiese perjudicar a la Iglesia.

Yo contaba la historia de unos señores que querían hacer un milagro y como eran esos milagros falsificados, pues no les salía, no lograban el triunfo, y yo creía que la Iglesia estaría totalmente de acuerdo con aquello. Es decir, este milagro que es un milagro hecho para que un balneario, que está en decadencia, pueda renacer con el truco del milagro, pues este milagro no les sale, como en todas mis películas terminaba allí con el fracaso. Y luego, pues, a través de esta intervención, tuvimos que meter este personaje que venía a dar lecciones morales, este personaje que se suponía que era San Dimas que venía de mensajero divino para corregir todo lo que aquellos civiles habían realizado.

¿Y piensas que el mensaje llegó a pesar de las modificaciones?

Bueno, allí no, no lo pienso. Quizás sea una película mía donde hay un mensaje final. Hay unas lecciones morales de este San Dimas que vienen impuestas un poco por esta censura de las que yo no me acuerdo bien, tendría que volver a ver la película como os digo, pero me imagino que la lección o discurso o el mensaje que se imparte al final de la película por San Dimas no creo que corresponda a lo que yo hubiese deseado. Para mí, la película es, como todas las demás, una crónica de un fracaso: alguien que prepara algo que cree que va a solucionar unos determinados problemas de su vida personal y de su vida económica y de todo, y que le sale mal. Y esta era la película inicialmente pensada por mí, unos señores que dicen: “Hombre, vamos a ver si con una serie trucoriosa hacemos milagros y empieza a venir gente que haga que el balneario vuelva a llenarse de público, un balneario en decadencia, y que a su vez el pueblo, adjunto al balneario, también se enriquezca con esa llegada masiva de gente que llegue a través de ese milagro inventado”. Esto respondía perfectamente al discurso de todas mis películas. Con esa parte final añadida de San Dimas,

pues no me acuerdo, pero me imagino que si la viese ahora y viera cuál es el discurso final, pues sí posiblemente no estaría de acuerdo con él.

¿Es una contradicción para ti creatividad y censura o piensas que la censura aún aumentó la creatividad?

No, eso es una leyenda que no sé si es inventada por los mismos censores o por los directores para justificarse. Me parece, y no sé si solo en España o también en los demás países donde haya podido existir la censura, que se ha creado este mito, esta leyenda, como digo, de que la censura te obliga a intentar sortearla, y eso va en beneficio de la creatividad. Yo creo que no. Por lo menos en lo que a mí respecta y ya os lo he dicho antes, que siempre he escrito con una gran libertad. No soy tan estúpido para pensar que esa libertad con la que yo escribía mis películas era tal; esa libertad de ponerme a escribir y que arrancase en el palacio del Pardo con Franco diciendo cualquier tontería, pero de las historias que se me ocurrían no me preocupaba saber si podían plantear o no dificultades al régimen, y de hecho las planteaban casi siempre. Concretamente esa leyenda de la que hablamos de la creatividad se aplica en mi caso mucho a *Bienvenido, Mister Marshall*. Que fue listo Berlanga, supo meter todo su discurso, todo su mensaje, todo lo que quería decir e inventó que fuese una película folklórica con canciones. No, al contrario, fui contratado para escribir una película con una cantante española folklórica y tenía que cantar siete canciones y entonces yo, con toda honestidad, aparte de contar lo que me divertía, respeté lo que se me había pedido por parte de la productora, pero no es una invención mía lo de decir ahora voy a enmascarar todo esto dentro de una cosa folklórica.

No, yo creo que no, y además si analizásemos nuestra historia del cine, creo que las mejores obras han salido y se han hecho en una atmósfera total de libertad y sin ninguna presión de nadie. A mí me parece que es mucho mejor *To be or not to be* de Lubitsch, hecha en los Estados Unidos y sin ninguna presión ideológica de ninguna parte, que si la hubiese tenido que hacer en Alemania durante el régimen de Hitler y hubiese tenido que hacer esta fantasía de una obra que se representa en un teatro, suponiendo que la hubiese podido enmascarar. No, no creo que la censura te aumente

la creatividad. Me parece que estamos en un período de crisis de creatividad. Empieza a existir en cine lo que en literatura se llama la crisis de la cuartilla en blanco, de la cortina en blanco, y yo también tengo la crisis de la pantalla en blanco. Cada vez es más difícil pensar en unas historias que crees que van a interesar al público, porque en un cierto modo te acercas a muchos temas y dices esto ya está tocado. La trama de la creatividad posible se va llenando, como las alfombras, cuando esté a punto de terminar la alfombra ya no va a saber uno por dónde engancha todavía una hebra o un hilo.

Una vez Franco te describe con las palabras: “Berlanga no es comunista, solo es un mal español!”

Sí, es un poquito más largo. Uno de los ministros del consejo me acusa a mí de comunista, entonces Franco dice: “No, Berlanga no es comunista”. Esto me contaba un ministro que había asistido a aquello y que yo por extrañas circunstancias conocía a través de un amigo común, y cuando me lo contaba, pues yo me quedé muy contento, porque por lo visto Franco hizo una pausa un poca larga y este hombre me lo contaba dándome el *timing*, el ritmo con que había sucedido en el consejo de ministros y me decía: “¿Sabes lo que ha pasado el otro día en el consejo de ministros?”, pues que un ministro que no era el que me lo contaba a mí había dicho que yo era un comunista a raíz del episodio de *Las cuatro verdades*, y entonces Franco cortó súbitamente con: “No, no, Berlanga no es comunista”, y como este ministro que me lo contaba dejaba esta pausa, y yo pensaba: “Ay qué bien, Franco sabe quién soy”, y entonces lo que dice: “...mucho peor, es un mal español”, sí, eso lo dijo así.

¿Cuál fue tu reacción?

Ah, pues me divirtió mucho, sí. Me asustó un poco el que si ya Franco hablaba de mí personalmente, de que aquello se pudiese traducir luego en alguna punición de cualquier tipo hacia mí, pero no pasó nada. Franco era un gran aficionado al cine, ya lo sabéis, él hacía proyectar todos los días en su casa, en su palacio, una sesión de cine, incluso preparaban los programas impresos, el NODO, descanso y refrigerio, y luego la película larga.

Lo que sí es verdad es que no le gustó casi nunca mi cine, pero no pasó de esa frase. Otra anécdota de él relacionada con películas mías es que, en un momento determinado, no sé, con *Calabuch* o con *Plácido* me parece, pues la película fue seleccionada para el festival de Venecia o el de Cannes. A él se le pasaban todas las películas que iban a ir a los festivales de cine y entonces cuando terminó, dijo: “Esto me parece horrible, no me gusta nada, es espantoso”, pero en esa supuesta real imagen de Franco, de hombre que decidiese, podía haber dicho: “No me gusta nada, por descontado que esto no vaya a Venecia”. El proyccionista que estaba allí me contó que dijo: “Esto es horrible, esto es espantoso, no me gusta nada y tal, pero si creéis –él estaba con el director de cinematografía y con otra gente– pero si creéis que esto vale para Venecia, pues allá vosotros, bueno”. Entonces dejó que saliese hacia el festival.

Berlanga, ¿un crítico social?

Cuando busco en un libro sobre el cine español la letra “B” para encontrar a “Berlanga”, en las primeras líneas del artículo casi siempre encuentro la palabra: “crítico social”. ¿Te puedes identificar con esa descripción?

Bien, la acepto y me congratula que se me defina como un crítico social. Creo que más que crítico, en todo caso, si tuviesen que interpretar pedantemente mi cine, para mí soy un narrador de historias; lo único que me interesa es contar historias de la mejor manera posible y evidentemente también a través siempre de una primera lectura de humor. Pero pensando que evidentemente detrás de cada película mía está mi personalidad, yo más que crítico social diría diseccionador social. Lo que a mí me gusta es abrir un poco un canal como se hace con las autopsias, abrir el corpus social, en mis historias lo que hay es una especie de disección, de ver las entrañas y lo que hay de podrido y no podrido en ese cuerpo social que es la sociedad. A través de un cine aparentemente costumbrista, pues puede ser que las anotaciones que voy poniendo a lo largo de la película, cada una pueda representar un intento de sacar un gran fresco esperpéntico o, mejor dicho, adivinar lo que hay de esperpéntico en cada conducta

social aparentemente normal. Un crítico social. Pienso que un crítico social implica o significa que yo propongo soluciones a estos males sociales, esto significaría un optimismo político que solo podían tener gente de ideología como los ideólogos marxistas, como las películas de Bardem, que proponen siempre una solución. Mis películas no pueden, jamás han puesto una solución a esa pequeña caída y fagocitación del protagonista, del individuo por la sociedad. Le destrozan en la sociedad todos sus proyectos, todo lo que él cree. Pero yo no doy en ninguna película la solución al final; yo me limito a describir, que a través de la descripción de un personaje se vea que este hombre es absolutamente lapidado por esta sociedad. Aquí está lo que digo yo, lo que hago es abrir el cuerpo y enseñar las entrañas de todo aquello que erosiona la vida libre de una persona, pero luego no doy la medicina, ni lo vuelvo a coger y lo dejo ya como un ser perfectamente adecuado a la sociedad.

¿Entonces piensas que la sociedad destruye al individuo?

Sí, para mí sí, totalmente. Para mí todo lo que supere al territorio personal. Yo soy un libertario y como un libertario un individualista feroz, solo defendiendo y creo en la biología. Y creo que nuestra vida debe estar adecuada a nuestra propia biología y hay una lucha personal íntima, que es la que respeto y la que me gustaría, es un pensamiento utópico. Soy algo más allá que un anarquista, soy un libertario, aunque con los años acabe ya el libertino. Por los años los libertarios tenemos esta lacra, que nos vamos convirtiendo en personajes ya más adecuados a la sociedad y nuestra libertad, a base de llevarla a terrenos íntimos, la llevamos solo al terreno digamos ya casi sexual.

Si vosotros pensáis que la sociedad puede solucionar los problemas del individuo, pues os admiro y os deseo suerte en el empeño. Puntualizo en esto, estoy hablando de la sociedad que conozco, que es la sociedad española, quizá hay unas sociedades mejor estructuradas. Uno piensa que evidentemente cuanto más al norte te acercas parece que las sociedades están mejor construidas para que se le pueda dar al individuo no solo libertad sino estabilidad y supervivencia. Pero, por lo menos, la sociedad española de momento todavía no me gusta, aunque estemos en democracia, aunque me parece mucho mejor que de estar en dictadura.

Pero no solo hablas del individuo, hablas también, por ejemplo en *Calabuch*, de la solidaridad humana, y también en *Bienvenido*, *Mister Marshall* y en *Novio a la vista*.

Sí, pero es una solidaridad de otros, de otra gente también muy definida individualmente. En *Calabuch* hay un alcalde, un guardia civil o un carabiniere de estos, que se sienten solidarios, individualmente y hasta como pequeña colectividad se sienten solidarios con el sabio, pero también pierden. Es decir, que no pongo nunca la sociedad como verdaderamente solucionadora de cualquier problema de estos individuos. De todas formas, *Calabuch* es la película que menos representa lo que yo deseo, una película crepuscular, en cierto modo romántica, donde se acerca uno, aunque al final sí sea lo que yo quería que fuera, como este hombre vuelve otra vez a la destrucción y a esa misma sociedad, aunque sea una sociedad aquella americana, la sociedad de la guerra fría en aquel momento, de la construcción ya de una civilización atómica. Y la que se opone es una sociedad casi medieval, rural, estructuras casi medievales. Pero *Calabuch* era un guion que no había nacido de mí, era un guion que ya existía y hay demasiado ternurismo, es una película que está llena de buenas intenciones, por eso hay mucha gente a la que le gusta mucho *Calabuch*. *Calabuch* para mí, aunque no me gusta jerarquizar y me irrita que me pregunten: “Cuál es tu mejor y tu peor película”, es la película menos mía. Salvo en algo de ese mundo mediterráneo, pirotécnico y todo esto, que me gusta mucho, en cuanto a lo estético, en cuanto a imágenes, me gusta bastante *Calabuch*, pero en cuanto a historia, es la que lo menos me gusta.

Hablemos un poco todavía de la solidaridad. ¿Por qué se terminó esa solidaridad espontánea después de *Calabuch*?

Como ya antes he contestado en la pregunta anterior, porque *Calabuch* es una película que no nace de mí. *Plácido* es exactamente un *Calabuch*, pero ya mío. Digamos que *Calabuch* es la interpretación de una gente a la que se le empuja hacia una solidaridad absolutamente fantasmal y obligada, una solidaridad absolutamente impuesta. La gente demuestra a lo largo de la película que la solidaridad no existe, no solo la solidaridad, sino la incomunicación, lo que existe es la incomunicación. No sé si os habéis

dado cuenta de que a partir de *Plácido* sí que es quizá una de las películas donde más estoy yo. A lo largo de todo lo que se cuenta y de toda la historia, es lo más se podría acercar a lo que para mí define mi situación vital frente a la sociedad en la que vivo. Y ya te digo, a partir de *Plácido* yo empiezo cada vez más, hasta *Moros y cristianos*, esta mi última película, a potenciar hasta límites ya casi intolerables de resistencia por parte del espectador una cosa que en principio es mala, que es que la gente hable muy de prisa en mis películas. No sé si ya habéis visto que cada vez se habla más a prisa, a una velocidad enorme, casi gritando, sin pausa ninguna, y que jamás se produce ningún momento en que nadie pueda estar delante de nadie y se establezca un diálogo en que se adivine que hay una posibilidad de comunicación. Antonioni siempre hablaba de incomunicación, del gran problema de la civilización actual, la incomunicación, pero hablaba de una incomunicación metafísica, subjetiva. Yo hablo de la incomunicación real, física, cotidiana. No nos detenemos a escuchar a nadie, cada uno tenemos otra cosa en la cabeza cuando estamos hablando con los demás, y todo el mundo fingimos que nos estamos hablando. Nos detenemos en el sentido no solo físico de la palabra, sino que nos detenemos en todas nuestras elucubraciones para poder estar en frente de otra persona e intentar comunicarnos el uno con el otro, salvo quizá en las relaciones pasionales y amorosas de una pareja. Quizá estos sean los únicos que se puedan acercar en algún momento a un intento de comunicación. Y esto lo quiero reflejar en todas mis películas. Nace en *Plácido* con bastante fuerza, quizá por la pequeña rabia que tenía yo por haber tenido que hacer una película como *Calabuch* donde se estaba reflejando una solidaridad en la que yo no creía. Y entonces en mis películas hay esto, el hablar tan a prisa y el que todo esté moviéndose siempre, que prácticamente no haya ningún momento en que no solo se detengan los actores, los personajes, sino la cámara. En realidad, hay una especie de movimiento continuo en el cual se expresa la inestabilidad que estamos teniendo todos los seres humanos, en cuanto a la posibilidad de que podamos en algún momento idealmente comunicarnos con alguien más. Todo esto es mi punto de vista.

Esto lo reflejo en la única película intimista que he hecho en todo mi cine, que es *Tamaño natural*, la de la muñeca. En ella lo que cuento es que un señor se da cuenta de toda esta incomunicación y se refugia en lo que

creo que va a ser inevitable en el mundo y en la sociedad, que es la soledad. Y creo que todos vamos acercándonos cada vez más a una soledad, no la soledad del eremita en el desierto, es una soledad dentro de la civilización. En *La muñeca* se cuenta la historia de un hombre que tiene la lucidez de adivinar cómo vamos a acabar y estamos acabando todos, en una soledad espantosa o no espantosa. Este hombre lo que quiere es hacer gimnasia y prepararse para esa soledad, y por eso rechaza ya a su mujer, a su amante, a toda su familia, y se encierra con una muñeca. Lo que pasa es que la muñeca es el caballo de Troya, el único caballo de Troya que hay en mi filmografía es la muñeca en *Tamaño natural*. Porque la muñeca es el caballo de Troya, en esa soledad, en ese recinto que se ha creado el personaje de Piccoli, comete el error de traerse una nostalgia de la sociedad, cree que ha abandonado ya todo para encerrarse con ese refugio de la muñeca, y esta lo lleva todo dentro de ella, lleva todo ese ejército de cosas que había en lo que él ha abandonado en la sociedad. Esos virus, como en el caso del caballo donde hay soldados, en la muñeca, en realidad vuelven a sacar un ejército que llevaba dentro de ella y que aniquila personajes porque vuelve a sacar los celos, las relaciones, los problemas que puede tener la convivencia, todo esto, hasta tal punto que este hombre se suicida.

La pobreza en contraste con la prosperidad no solamente es tema en *Plácido*, sino en todas las películas que hiciste hasta...

Yo creo que en todas mis películas hay una dicotomía clara entre la pobreza y la prosperidad. Pero sí que hay la diferenciación que existe entre alguien que quiere hacer algo y un colectivo, que muchas muchas veces está relacionado con la gente próspera y otras veces con otros poderes como la aristocracia, que no son prósperos, como los personajes de mi saga de Leguineche, que no son unos grandes banqueros, son unos aristócratas que guardan unos sentimientos feudales de poder, pero que no son gente con mucha prosperidad. Esta relación de las partes implicadas en mis películas, que unos sean pobres y los otros sean gente próspera, está desde luego en alguna película, pero no es lo que más me ha importado. Yo no he intentado nunca marcar que esa imposibilidad de llegar a conseguir algo solo pueda pasarle a la gente modesta, a la gente popular, a la pobreza. No, todas mis últimas películas también son fracasos y son fracasos de

una familia importante, de una familia con poder. En mis primeras películas casi siempre le pasaba a gente pobre y a gente rural. Mi carrera, no sé por qué, ha empezado con problemas de pueblos, con problemas rurales, y ha terminado en pequeñas ciudades de provincias como es *Plácido*, terminando ya en cosas que suceden en Madrid, y esta última película que voy a rodar ahora arranca en Miami. He ido escalando también unas geografías cada vez más prósperas para mis personajes, pero esto es azar, no es voluntario.

Iglesia y Estado

Con excepción de *Esa pareja feliz* y *Novio a la vista*, el clero y las procesiones religiosas son una constante en tus películas. ¿Por qué salen tan frecuentemente?

Porque es muy espectacular, me gustan mucho, pero no salen tan frecuentemente. Es que vosotros tenéis delante vuestra instantaneidad, por lo menos tenéis reciente la revisión de mi obra, yo en cambio después de hacer cada película no las he vuelto a ver. Yo creo que procesiones en mis películas solo salen en *Calabuch*, una procesión que sale de la iglesia. También salen curas y también salen taxistas, quiero decir que es un tipo más. Evidentemente el cura me divierte, me entretiene y, sobre todo, me gusta mucho sacar lo que en España llamamos curas “trabucaires” o curas “ultramontanos”. Esos curas que anatemizan desde el púlpito de una manera absolutamente ultraconservadora, que anatemizan todo lo que representa la sociedad actual.

Hay un personaje de cura que como yo he hecho en mis últimas películas son una saga, pues lo tengo que mantener en las cuatro, de la misma manera está el marqués, su hijo, el criado, la mujer. También está el personaje, que representa siempre el para mí gran actor Agustín González, que es un cura de estos energuménicos que chilla, que grita, que insulta, blasfema, y me divierte mucho sacar este tipo de gente. Pero pertenece a esa pirotecnia mediterránea que me rodea también a mí. Yo soy muy barroco, y hay una serie de personajes, de pequeñas colectividades, que me son divertidas como, por ejemplo, las bandas de música, los fuegos

artificiales..., a mí me gustaría también en todas mis películas sacar una banda de música y también me gustaría sacar una procesión y pequeños espectáculos cotidianos no pertenecientes a la industria del entretenimiento, pero que, en sí, son espectáculos en España, como son todas estas cosas de los curas en los púlpitos y de las bandas de música. Pero no va más allá de la entrañabilidad que para mí, aunque sean cosas que no me gustan, representa acercarme a estos personajes e hipertrofiarlos hasta el máximo límite posible, no entrando nunca en la farsa, pero pareciendo que son algo que casi no es normal ni natural. Me divierte mucho y, aparte, a mí verdaderamente ese clero me divierte, pero al mismo tiempo no me gusta compartirlo en mi vida real. Solo puedo sacarlo como personaje de mis historias, como enriquecedor estético y literario de mis historias.

La religión del Estado y la alianza angosta entre la Iglesia y el Estado se ve muy bien en *Calabuch* y en *La escopeta nacional*. ¿Cómo viviste esta alianza?

Bueno, yo he soportado, he sobrevivido a todas esas alianzas. Todas van en contra mía, porque, como os decía, yo como individuo me siento perseguido por toda secta, por todo grupo, por toda colectividad y entonces pues es evidente que la Iglesia y el Estado, o la Iglesia e instituciones fuertes como el Ejército, no me han producido ninguna satisfacción ni me han ofrecido nada que haya sido rentable para mí, sino todo lo contrario. Pero, bueno, las he aguantado y en las películas pues, de vez en cuando, les hago esas bromas. No sé si os habéis dado cuenta de que en *Calabuch* hay una frase que a mí me divertía bastante que refleja esta ósmosis, esta comunión, que es cuando sale la procesión de la iglesia y el jefe de la Guardia Civil, que es el poder militar más importante que hay en el pueblo, les dice: “Desfilan con mucha devoción”, que es un término religioso y el cura les dice: “Con marcialidad”, que es el término militar. Entonces en esa frase quería manifestar esa ósmosis que hay entre los dos poderes. Pero, bueno, ya lo he dicho, no me ha gustado, no lo he vivido cómodamente, sobre todo del lado militar. Del lado eclesiástico se puede uno liberar mejor, menos de aquel censor que tuve que me escribió todo el guion, el padre Garau, y determinadas críticas de todas las revistas y de todos los grupos religiosos

que han sido siempre muy contrarios a mi cine en general, salvo los religiosos que se llaman progres, progresistas, que sí se han apuntado muchos de ellos a defender mi cine, pero a mí no me han producido ninguna emoción fraternal con esta defensa que han hecho de mi cine.

De todas formas, quiero decir que no han erosionado mi reacción ni mi reflexión sobre lo que es mi mundo personal y el mundo que me gusta vivir. Ellos directamente no me han producido ninguna traumatización, ya hablamos de esto en mi nivel de estancia con los Jesuitas. Lo que sí me han impedido es poder llevar un tipo de vida y acceder a ámbitos que me gustan mucho y que no he podido encontrar ni vivir dentro de ellos durante muchísimos años, porque la iglesia concretamente impedía que yo pudiese acercarme a cualquiera de estos territorios. Hablo de los descensos a los infiernos personales de mundos relacionados con cosas que a mí me gustan mucho, el campo erótico y, en general, territorios que me son muy gratos, y que no tenían la posibilidad de acceso en España por la presión que podía ejercer durante tantos años la Iglesia sobre las costumbres españolas.

¿Y qué posición tienes hoy ante la Iglesia?

No, hoy ya no tienen aparentemente tanta influencia. Creo que la Iglesia siempre tiene una fuerza enorme y la seguirá teniendo. La mayor parte de los españoles, o muchos, creen que no, que la Iglesia ahora ya no nos puede producir en ningún momento la limitación de hacer lo que uno quiera porque, en efecto, España en este momento es el país más permisivo que creo que existe, por lo menos en Europa, y entonces la sensación que da es que ya no tenemos que tener ningún temor a que haya una fuerza represiva de estas libertades nuestras. Pero de todas formas sigue siendo un poder fáctico y fáctico importante. La Iglesia puede en algún momento producir con su actuación todavía conmociones que se reflejen en la vida de la sociedad. A parte de que hay todavía mucha gente que está dispuesta a seguir fielmente todos los dictados que pudiese dar la Iglesia, todas las encíclicas, todo lo que los obispos dicen. Ahora mismo en España se está produciendo un ataque frontal de la Iglesia frente a lo que ellos llaman paganización del país.

Dicen que el país se está paganizando. ¡Ojalá! A mí me gustaría que España fuese un país totalmente pagano, pero parece que, pese a que ellos lo crean y lo digan, desgraciadamente no es así. Son fuerzas la Iglesia, el Ejército. Este parece que está más apaciguado, no creo que nos pueda producir sustos en una temporada. Así es que lo que más nos puede perjudicar ahora son todas aquellas cosas que emanen del poder político y del poder económico. Estos son de momento los únicos enemigos para mí, para mi individualismo, como decía. Los dos únicos grandes poderes que son capaces de tomar decisiones en contra de lo que yo deseo son el poder político y el poder económico, y, bueno, ahí estoy, sufriendolos.

Y en tu película *Moros y cristianos* los frailes casi producen compasión en el espectador...

Sí, bueno, sí. También van, entran dentro de la filosofía de la película como todo el mundo quiere entrar en esta súbita pasión por la riqueza, por enriquecerse, por ganar dinero, por llegar a los territorios de la economía de consumo, donde el producto más importante es el que se pueda vender y no productos espirituales que se puedan transmitir. Son unos frailes que quieren ganar dinero también y convertir todas sus pequeñas cosas casi artesanales y medievales en un producto vendible, y se van también a un asesor de imagen para que les pueda lanzar su licor milagroso. Esto les hace más entrañables, porque son una pequeña comunidad que no llega a secta, que es lo que les haría ya más desagradables. Es la primera vez que quizá saco a un grupo de frailes que participa un poco de lo que han participado mis víctimas en mis películas, mis protagonistas antihéroes, pero víctimas de esa sociedad y de sus proyectos, porque en las demás películas los personajes que han hecho de curas en sí no tienen más proyecto que el de mantener todavía el acuso permanente frente al demonio y el diablo y todas esas cosas, pero que no tienen ninguna idea de conseguir algo que luego no llegan a tener. Y en esta película me doy cuenta ahora que lo hemos sacado de que es la primera vez que aparece la religión también con una ilusión de mejorar, de conseguir algo que tampoco consigue. Por eso digo que curiosamente es la primera vez que a los religiosos también los incluyo entre mis víctimas, este pequeño grupo de frailes.

Matrimonio y muerte

En cuatro películas tuyas existe una conexión angosta entre la boda y la muerte: *Placido*, *El verdugo*, *Vivan los novios* y en *Tamaño natural*.

Bueno, casarse es una fatalidad. Evidentemente es una fatalidad que todos vivimos y todos sufrimos y, en este sentido, todo lo que es fatalidad es una aproximación a la muerte, es una aproximación, por lo menos, al exterminio de una libertad también. Supongo que se da de una manera quizá inconsciente, porque siempre estáis sacando cosas que no recuerdo, pero que sí están hechas por mí y tengo que hacerme responsable de ellas. Y ya que sacas el tema de la boda con la muerte, pues me parece que es justo que yo diga esto, porque una boda, evidentemente, es un principio ya de dualidad, es la duplicación de un espíritu libre, entonces se duplica. Se supone que quizá desde el momento que existe una pareja y que hay eso maravilloso, inflamatorio, que se llama amor, pues en un principio parece que esa duplicación sea positiva. Pero detrás de ello hay ya la construcción de un clan, de una tribu; que es quizá necesario demográficamente que se perpetúe esta especie, esta raza humana tan espantosa que nos ha tocado vivir y a la que pertenecemos. Pero para mí, desde el momento que es el inicio, la brecha, la punta abierta hacia la creación de tribus, pues ya a mí esa colectivización de toda parte, el que de repente se vayan multiplicando los bichos, no me es grata. Me gustaría que nuestro tránsito, nuestra vida, fuese siempre una lucha individual de una sola biología con un solo territorio y que la depredación que podamos hacer de todo lo que necesitamos para sobrevivir, por lo menos, siempre la hagamos de nuestra unidad inicial, que es la de la de la identidad biológica de una persona, de un ser solo.

¿No crees que es un tema muy español unir la boda y la muerte?

¿Unir la boda con la muerte? Bueno, quizá no sea un privilegio mío el de ser el único que sea muy español, puede ser que por lo menos sea muy berlanguiano. Por lo menos a mí me parece que la boda es un tránsito, un adelantamiento muy potente, muy fuerte, porque supongo que todos a lo

largo de nuestra existencia nos vamos acercando evidentemente hacia la muerte. Pero el momento de la boda, el momento de la unión y el momento del nacimiento del primer hijo, de los hijos, son momentos en que este proceso de demolición, este tránsito hacia la destrucción, hacia el desguace de uno, se aceleran rápidamente. Y siento el decirlo a unas personas que en este momento están en pleno entusiasmo por la vida.

La relación entre hombre y mujer

Bueno, en esas cuatro películas mencionadas, *Plácido*, *El verdugo*, *Vivan los novios* y *Tamaño natural*, el hombre siempre es la víctima y la mujer parece ser el verdugo. Sí, ese fenómeno se ve también muy claro en *La boutique*, una película que también quisiste titular *Las pirañas* para describir a las mujeres en ese film. ¿La mujer para ti es una piraña?

Me congratula que conozcáis hasta *La boutique* y *Las pirañas*, porque es una película maldita mía, de esas que para la mayor parte de los que conocen mi obra o la seguís, mucho peor todavía, para los espectadores normales, es una película como inexistente. Esa película que rodé con muchas dificultades en Argentina, en la que tuve muchos muchos problemas de ir modificando todo el ideal mío de lo que quería contar. Queda de ella una sola cosa que me sigue pareciendo muy importante en mi filmografía, y es que es para mí el mejor *script* que he escrito con la colaboración de Azcona también. Para mí el mejor guion que he escrito es el de *La boutique* y es donde aparece mi misoginia, que es real, que yo tengo, aparece en la película mejor retratada. La mujer aparece como elemento destructor y depravador también de la relación o, por lo menos, como verdugo de la relación como pareja, y es que, para mí, mi misoginia nace de mi excesiva admiración quizá hacia la mujer o, más que por admiración, por mi excesiva fascinación y necesidad de ella.

Entonces es como el hombre fanatizado, el hombre que ha cristalizado en alguien lo que puede creer que es su redención, su gran explosión personal, el acercamiento hacia ese ser mítico que está allí como sacralizado. La conexión siempre hacia ese ser, que pasa en muchas otras cosas en la

vida, le pasa al ideólogo con su ideología, con su jefe político o con su equipo de fútbol o lo que sea. Alguien que está fanatizado hacia alguien, al acercarse a él y al descubrirle, siempre tiene un hundimiento y una decepción. Es imposible que alguien mantenga esa misma hipertrofia de creación por parte de otra persona que lo ha divinizado de una forma tan fuerte, que luego siempre hay un desnivel con lo que ha soñado ser.

Como yo solo creo, como os estoy diciendo, en la biología y definiendo la biología como único elemento conexional de nuestra existencia, y me agarro a ella y la defiendo y creo que todo lo que hacemos está siempre en función de lo que nuestra biología da de sí, entonces resulta que la mujer es un ser mucho mejor construido biológicamente que el hombre. Es un ser, por las razones que sean, que está mejor manufacturado que el hombre. Tiene mejores condiciones biológicas para la supervivencia, para estar con más fortaleza frente a cualquier acontecimiento que el hombre, reacciona con más fortaleza, con más coraje. Todo ese abanico de legitimaciones posibles creo que la mujer las tiene y, sobre todo, y por lo tanto, más malignidad. Es superior al hombre en todo, incluso en el mal. La mujer para mí es como un tirano, un tirano al que te acercas, que está siempre en un pedestal –me parece que ya os lo he dicho en otra ocasión–, está como los tiranos, como todos los tiranos a todos los niveles; políticos, históricos, religiosos. Todos los tiranos son hombres que han ejercido algo fatal, terrible, contra el ser que tienen bajo ellos tiranizado, pero al mismo tiempo también han ejercido una gran fascinación. A todos los tiranos les hemos deseado derribar de su pedestal, pero al mismo tiempo han tenido sobre nosotros, evidentemente, algo que nos ha deslumbrado en ellos.

A mí me pasa igual con la mujer. La necesito, no puedo vivir sin su imagen permanente. Soy un hombre en cierto modo, digamos, vacunado contra lo que se podría entender como una homosexualidad. Tengo ya 70 años y he tenido a lo largo de mi vida, cosa que casi todos los hombres han tenido, alguna turbación, alguna fluctuación parecida a una homosexualidad, a un acercamiento al hombre como elemento que también te pueda inquietar o fascinar. No lo he sentido especialmente porque soy antimachista, soy un hombre impregnado de feminidad, me gusta muchísimo el mundo de la mujer, me atrae mucho y me gustaría acercarme a él, aunque siempre soy enseguida devorado. Y entonces no me he acercado nunca a

la mujer con la supremacía del macho, no he tenido nunca este acercamiento a ella en plan ganador, yo me acerco como víctima quizá, pero necesito acercarme y estar implicado en su mundo.

Hablábamos de la mujer y del hombre como víctima, pero una cosa que me extraña es que no haya el famoso machismo español o el macho español en tus películas.

No, porque creo que eso ha sido por lo que he dicho que yo no entiendo el machismo. Me parece que es una invención ibérica como mecanismo de defensa. Se habla mucho ahora, por ejemplo, del acoso sexual a raíz de lo que ha pasado en los Estados Unidos con el juez y la señora esta que va al supremo. No sé si esto en Alemania se ha reflejado. En España ha sido uno de los acontecimientos más comentados. El juez había sido nombrado para el supremo americano, y ya sabéis que la gran autoridad que representa a los Estados Unidos es el tribunal supremo, que es la institución más alta, más importante. El juez que estaba a punto de ser nombrado ahora ha tenido que demorar esto porque ha habido incluso una comisión del congreso. Había un proceso y una investigación porque le ha denunciado una de sus colaboradoras como hombre que le había estado acosando sexualmente durante mucho tiempo. Esto ha planteado, por lo menos en España, tremendos debates en los periódicos, en las editoriales de los periódicos, sobre lo del acoso sexual.

Personalmente te tengo que decir que, por mi misoginia, de la que hablábamos antes, voy a recibir unos ataques fuertes de las feministas, si esto se hace público, lo que estamos hablando ahora. Me dirán: “Tú perteneces a una clase especial de creador, de artista”. Pero en mi entorno, puedo asegurar, aún con juramento, que yo conozco muchísimos más casos de acosos sexuales y muchos más casos también de maltrato en las parejas por parte de la mujer hacia el hombre, que del hombre hacia la mujer. Lo que pasa es que el hombre por reflejo de ese machismo, que me sigue pareciendo una invención de la mujer, por condicionamiento a ese machismo que se supone que existe y que ha existido, sobre todo en el mundo latino, más concretamente todavía en el mundo español, ese machismo le impide proclamar esas sevicias que está recibiendo por parte de la mujer. No va a

la comisaria a denunciarlo. Todas las mujeres maltratadas se van a la comisaria a denunciar que hay un hombre que le está pegando injustamente. El hombre maltratado es incapaz de ir a decir esto porque recibiría grandes carcajadas de la policía. Nadie dice: “Mi mujer me agrede físicamente o moralmente, o me está acosando continuamente sexualmente”. Esto es un hecho objetivo, para mí tremendo, es decir, que no comprendo el machismo nada más que como una invención, un mecanismo de defensa de las mujeres para sentirse privilegiadamente víctimas.

Yo creo que la mujer española y todas las mujeres de una civilización como la española, heredera de la civilización judeocristiana...; la mujer ha sido siempre muy importante. La civilización judeocristiana es absolutamente matriarcal. La madre y la mujer han sido siempre las que han movilizado, las que han llevado adelante la familia. El hombre lo que ha aportado es la posibilidad del alimento continuado para que esa familia, esa tribu, subsista, pero la mujer es la que la ha llevado. En España la madre es fundamental en cualquier familia española a lo largo de todo el tiempo. La mujer a lo largo de la historia, según mi teoría, un poco extraña, ha ido inventando cosas para que pueda mantenerse siempre en su papel de víctima, víctima de la convivencia con alguien que ha querido la sociedad, esa misma sociedad controlada por ellas; lo han querido poner como el elemento más importante y conductor de toda la sociedad y todos los grupos.

A mí me parece una falacia, yo siempre he creído que es la mujer la que ha llevado esto y ha inventado lo del machismo para sentirse entonces víctima. A nivel de leyes, legislaciones, es evidente que ha habido una discriminación entre la mujer y el hombre, pero todo está ya superado. En España, por lo menos, no queda ninguna ley que deje a la mujer en desigualdad para enfrentarse a determinadas cosas. La costumbre es otra cosa. Hay determinadas cosas, normalmente semánticas, que indicarían un predominio del hombre, pero la construcción de una sociedad desde un punto de vista machista me parece que no es real.

Pero no en todas tus películas la mujer ha sido una mujer tiránica. En las primeras películas no es así, en *Esa pareja feliz*...

Yo creo que sí. Las tendría que volver a ver, pero creo que en todas mis películas no debe aparecer la mujer como un satán. Estoy recordando en este momento el papel de Emma Penella en *El verdugo*. Es una mujer que, evidentemente, nace ya de una soledad a la que está obligada por ser hija de un verdugo. Hay un patetismo en ella y ya hay una situación de víctima de la sociedad. Ella es también una víctima más, como lo es el papel de Nino Manfredi. Pero en la unión personal de los dos, uno enterrador, que es un oficio espantoso también para ser recibido en la sociedad de una manera grata, y la otra hija de un verdugo, una vez se unen los dos para intentar superar esta situación de ambos, ella es la que conduce todo, ella es la que maneja y la que lleva toda la batalla desde su punto de vista, hasta conseguir que él pueda matar a otro hombre, aunque sea de una manera legal.

Estoy pensando en mis primeras películas, *Novio a la vista*, que es mi primera película o segunda, no sé. En *Novio a la vista* la mujer que ha estado conduciendo toda la actitud de este chaval de quince años a lo largo de su vida, en el final de la película, en el cristal, prueba a escribir el nombre del que a ella le conviene y abandona y deja completamente al hombre como víctima. No estoy de acuerdo contigo cuando dices que en mis películas la mujer no manifiesta siempre ese poder y ese control de la situación, el poder llevar adelante la historia según lo que ella desea y según lo que ella quiere. Yo creo así y, además, sin gran voluntad de querer hacer una película en contra de la mujer.

Quizá *La pareja feliz*. Pero también la mujer de *Esa pareja feliz* está recortándole siempre al hombre y es la que obliga al hombre a una aventura de la que sale un fracaso. Ella es la que cree en las loterías, en los premios, en los manás que vienen del cielo. Él cree solo en su perfeccionamiento para poder ir adelante con el trabajo y con la técnica, y con todo lo que le pueda aportar una serie de proyectos que él tiene para mejorar su situación, y ella es la que le arrastra a él, aunque luego al final haya una especie de abrazo de reconciliación. Pero a lo largo de la película también es ella la que arrastra al hombre. Me has dejado sorprendido, porque yo no he analizado mi cine, pero si mi cine refleja mi tripa, siempre será la

mujer la que llevará el juego. Lo siento por vosotros, que hubierais querido que pusiera a la mujer como víctima, pero no creo que sea así.

Una cosa me asombró en *Calabuch*. Matías, el guardia, tiene una posición muy de madre dominante cuando se trata de su hija. ¿Por qué no elegiste a una mujer para desempeñar ese papel de madre?

Pues no me acuerdo. Es la única vez que la izquierda española, mis amigos de izquierda, porque yo vivía en un mundo de opositores al régimen todos comprometidos con una posición de izquierda, incluso marxistas muchos de ellos, la única vez que este grupo de amigos ha sido bastante feroz contra mí en la crítica de mi película. Fue contra el personaje de Matías, porque decían que a un personaje que, perteneciendo a un cuerpo tan represivo como el de la Guardia Civil, lo había puesto como un hombre bonachón, aunque con ideas respecto a la moral muy conservadoras. Es decir, es más rígido frente a su hija en la defensa de la moral que frente al preso que tiene en la cárcel al que le deja salir. Esto fue muy criticado por la izquierda. Me dijeron que había sido como una exaltación de una Guardia Civil que en definitiva era protectora, bonachona y generosa con la gente que estaba sometida a su disciplina.

Objetivamente podría parecer que tenían razón estos críticos. Hubo en parte un pequeño error, un error burocrático y administrativo. En la película, inicialmente, el personaje no era un Guardia Civil, sino un cuerpo relativamente militar que en España se llamaban “Carabineros”. Estos eran un cuerpo especial para vigilar, no la cosa política, ni la cosa de delitos normales, sino para vigilar solo las costas, para el contrabando, para que no entrase contrabando en España. El único contrabando que en aquella época se ejercía más o menos era el del tabaco, que es al que se alude también en la película de *Calabuch*. Era un cuerpo que nunca tuvo una simbología, que nunca estuvo retratado como un cuerpo represivo, al contrario, era una gente que se sabía que estaban medio conchabados todos con los mismos contrabandistas, había una relación de simpatía muta, de dejarse hacer la vista gorda en los delitos de contrabando. Era un cuerpo precisamente caracterizado por una supuesta tolerancia. Y lo que

pasa es que justo un poco antes de hacer la película *Calabuch*, los Carabineros fueron incluidos dentro de la Guardia Civil, se les pasó a formar parte de la Guardia Civil. Y la Guardia Civil sí era un cuerpo en cierto modo represivo. A mí lo que me importaba era un personaje, porque lo que me divertía era un personaje como el del Langosta de la película, que era un contrabandista, que era un pícaro y que era tan pícaro, tan listo, tan vivo, tan manejador, manipulador de todo el mundo, que manipulaba también a quien le estaba controlando y lo tenía detenido en la cárcel. De todas formas, ya os digo e insisto otra vez, que *Calabuch* es la película que es menos mía.

Tú me decías que Matías representaba como a una madre. No, no está presentado así. De todas formas, si a vosotros os ha dado la sensación de que actúa como una madre, esto representaría precisamente esa falta de machismo español, es decir, que en realidad estaría actuando bajo el punto de vista moral que tendría la mujer, la madre sobre la hija. Pero al mismo tiempo, si tú crees que el hecho de que sea un pequeño tirano hacia la hija representa la madre, estarías reconociendo que la mujer es un tirano. Si piensas que hay un personaje como una madre, porque está riñendo y prohibiendo a la hija determinadas actitudes, está cortando la libertad de la hija, es porque la madre es un tirano.

En tu película *Tamaño natural* sustituiste a una actriz por una muñeca de goma. ¿Por qué elegiste una muñeca? y ¿para ti la película también hubiera podido funcionar con una chica joven?

El mensaje mío en esta película...; no es una película erótica, como se consideró en muchos sectores y en muchos críticos, incluso en Inglaterra llegó a estrenarse en circuitos porno, en los circuitos eróticos. Y yo, que soy un hombre muy vinculado al erotismo, –dirijo una colección de libros eróticos–, no tengo, por lo tanto, ningún pudor en poder haber hecho una película erótica, aunque no la haya hecho. En la película de la muñeca tuve mucho cuidado en intentar, no sé si lo logré o no, que en ningún momento existiese una turbación erótica viendo la película, porque la película era una reflexión sobre un destino inevitable del hombre contemporáneo, de todos los contemporáneos. Un destino, como digo, inevitable que nos va

conduciendo poco a poco, aunque estemos en mitad de la civilización y en mitad de un mundo superpoblado y cosmopolita, creo que nos estamos acercando cada vez más a una inevitable soledad.

La película lo que quiere decir es que hay un hombre que tiene la lucidez de adivinar este destino. En vez de estar más comunicados, más en comunicación con nuestros contemporáneos, estamos cada vez más en esto que ahora se llama “cucunin”. Cada vez nos estamos encerrando más en nosotros mismos, obligados, no por decisión nuestra, obligados por cómo se está desarrollando y estructurando la sociedad actual. ¿Qué pasa? Que hay un hombre en mi película que se da cuenta de que está condenado a esto y que entonces, antes de que pueda llegar empujado por los demás, sabiendo que a la larga va a estar condenado, va a intentar adelantarse a su tiempo y decidir por sí mismo. Escoge definitiva y radicalmente la soledad, sin ir empujado por los demás, sino que dice: “Yo voy a hacer gimnasia de esta soledad que va a ser mi final”. Entonces lo abandona todo, su profesión de dentista, a su mujer, a su amante, abandona todo su mundo y se encierra simplemente en una casa, en una soledad. Se encierra para vivir esa soledad de la mejor manera posible y para educarse hacia esa soledad. Como juego, como juguete de esa soledad, tenía que ser un ser no real, tenía que ser una muñeca, porque si lo hubiese hecho con una muchacha joven, ya no existiría este discurso, esta reflexión del protagonista y del personaje y de Luis Berlanga haciendo la película.

Tenía que ser un objeto, que es la muñeca, y ese es su error, porque al llevarse una muñeca se fascina por la muñeca y la muñeca le trae todos los recuerdos nostálgicos de esa sociedad que él ha rechazado. Esta muñeca le trae todos los sentimientos, todas las emociones que le pueden provocar la convivencia con alguien, con un ser humano. Él había creído que una muñeca no iba a provocar esto y, sin embargo, la muñeca le trae sentimientos afectivos, le trae los rechazos que una vida de pareja trae, le provoca los celos, le va volviendo a reintegrar en un mundo en el que hay alguien más que uno solo. La muñeca tiene la dimensión de una persona real y humana por todos los problemas que esto trae, y acaba destruyéndole, como le hubiese destruido una mujer real o una sociedad en la que hay bastante más gente que él.

Tuve un problema muy grave en encontrar esa muñeca. Nos gastamos muchísimo dinero, gastamos más de lo que cobraba en aquel momento

Brigitte Bardot como protagonista de una película en fabricar la muñeca. Se estuvo año y medio fabricándola con muchos especialistas y costó mucho dinero, y al final pues fue un fracaso este trabajo, porque lo que salía a mí no me gustaba, me parecía horrible. Estuve a punto de no empezar la película con la muñeca porque no me resultaba, no la encontraba de acuerdo con lo que quería, y llegué a hacer unas pruebas con mujeres reales, pero siempre, en la película, lo que hubiese tenido que aparecer era una muñeca. Es decir, yo hice pruebas con mujeres reales, por si me daban una imagen física más atractiva que la de la muñeca, pero de haber seguido adelante con este proyecto, hubiesen tenido que ser una muñeca.

La sexualidad

En tus películas salen varios comportamientos sexuales como el voyerismo, el fetichismo, la homosexualidad, el infantilismo. ¿Te parecen comportamientos naturales que existen en cada persona?

Yo soy un perverso sexual. Soy un hombre al que le fascina el mundo de la sexualidad y dentro de la sexualidad lo que se llama, mal llamado, perversiones sexuales. He dicho que soy un perverso sexual y no me considero un perverso sexual. Me considero un hombre con una sexualidad peculiar, cosa que deberíamos de tener todos, porque una sexualidad aséptica, solamente fisiológica..., creo que hay que enriquecer todo el contacto de la pareja y del individuo solo. Hay que enriquecerlo con todos nuestros fantasmas personales, y, para mí, es una cosa maravillosa el mundo que cada uno podamos crearnos en torno a nuestra propia sexualidad. Me interesa mucho, por ejemplo, el fetichismo. A mí me gusta mucho todo el mundo de la mujer, porque tengo una gran admiración y una gran sensibilización hacia lo que lleváis, lo que os ponéis, hacia la ropa, las texturas de la ropa, las medias, el liguero, zapato, todo lo que está junto a la mujer me impresiona mucho y tengo una gran sensibilidad. También me gusta muchísimo ejercitarme en lo posible en la relación de pareja, en lo que se llama relación víctima-verdugo. En el cine lo saco a través de lo de que uno es vícti-

mas y el otro verdugo. En mis películas siempre hay una víctima y un verdugo, pero siempre dentro de una interpretación social. Me interesa también mucho la relación víctima-verdugo dentro de los territorios íntimos, fundamentalmente en el territorio de la sexualidad. Me gustan mucho las llamadas, mal llamadas, relaciones sadomasoquistas. Acepto los términos, pero no los considero perversiones.

En la película de la muñeca, que ha sido lanzada como película erótica, no existe para mí nada relacionado con mi idealización del mundo erótico y con la posible vehiculación que podría hacer del erotismo a través de las películas. Creo que hasta ahora no he tratado el tema erótico ni el tema sexual en mis películas, y esas cosas que tú dices que salen son pequeñas bromas, pequeñas *private jokes*, como dicen los americanos, pequeñas bromas sobre este mundo dichas de una manera muy corta y sin profundidad en efecto.

Por ejemplo, en *Plácido* aparece el fetichismo, porque hay una señora que sale, que es la amante de un señor que va a verla, que es la que en España se llama la querida. El mismo señor va a verla el mismo día de Navidad para estar un momento con ella, y se ve claramente que cuando llega le dice: “¿Te has puesto eso?” Es un hombre que le obliga a que se ponga determinadas prendas.

Aparece ese fetichista, pero siempre dentro de una nota muy corta y de humor, porque ella hace un regalo a la pobre, porque en *Plácido* se cuenta la historia de familias que tienen que recoger un pobre en el día de Navidad para darle de cenar. Y a la pobre que esta señora tiene, la amante de este señor, le ha regalado un liguero, un *porte jarretelle*, y la pobre está con aquello y no sabe dónde se pone, no acierta a adivinar qué objeto es y dónde se debe poner para su función. Ese es un pequeño toque.

En *La escopeta nacional* hay un pequeñísimo toque también de uno de mis gustos personales. No sé si recordaréis cuando el protagonista López Vázquez secuestra a una *starlette* de cine. Él es un obseso sexual, eso se marca a lo largo de la película, es un hombre que está masturbándose siempre rodeado de revistas pornográficas. Pero cuando secuestra a la *starlette*, hay un momento en el que descorren la cortina, entonces se ve un segundo solo que ella está atada, desnuda, atada a la cama. Es una pequeña nota de humor sobre el *bondage*, que es atar a la mujer.

¿Y en *Moros y cristianos* la Cuqui que está también atada...?

Sí, porque a mí me divierte este mundo del *bondage*. No tiene ninguna simbología alegórica en la que el hombre y la mujer tienen que estar forzosamente unidos. No, yo sacaba a una pareja, me inventé una pareja que practicaba esto que se llama *bondage*, eso de atarse, de atar el uno al otro. En este caso era un hombre, el asesor de imagen, cuyo placer sexual es atar a la señora. Son cosas que para mí son muy bonitas y las he puesto de pasada, pero sí que me interesan profundamente. Me han ofrecido dirigir dos veces cine erótico, que me gusta muchísimo, lo que pasa es que creo que la literatura erótica es muy difícil de trasladar al cine.

He renunciado a dirigir *L'histoire d'O*, una gran novela erótica que luego se hizo en Francia, y más tarde un cómic americano muy interesante, que me gusta mucho y que sí me hubiese gustado todavía más, que se llama *Gwendoline*, de un dibujante americano que se llama John Willie. Esta cosa quizás, lo de Willie, me hubiese atrevido. Lo de *L'histoire d'O* no, porque la literatura erótica es muy difícil de trasladar al cine, porque el cine tiene una objetividad inmediata que el libro no tiene. Al libro puedes adecuar tus fantasmas libres y construir lo que estás leyendo, reconstruirlo a tu favor, cambiando aquella señora que en el libro dicen que es rubia y que tú quieres que sea morena. Te puedes imaginar y seguir sensibilizándote ante el momento erótico que se está contando allí. En el cine no. En el cine la que sale es Kim Basinger y es Kim Basinger, o te gusta Kim Basinger y te emociona ese momento eróticamente, o no te emociona para nada, porque no te da tiempo a pensar que esa misma escena la puedes transformar y adecuar a otra persona, que es la que tú deseas y a la que tú quieres. Por eso he renunciado casi siempre al cine erótico. Y lo único que aparece en todas mis películas son estas pequeñas anotaciones de broma.

La búsqueda de la felicidad

Un motivo muy humano que sale en muchas películas tuyas es la busca permanente de la felicidad. En tus películas nos muestras lo que no es la felicidad: no es el dinero en *Esa pareja feliz*

y *Bienvenido, Mister Marshall* ni la fuga en *Calabuch* ni el piso en *El verdugo*. ¿Qué significa para ti la felicidad?

Pues sencillamente lo que no he conseguido y no tengo, la libertad total. Yo siempre he sido un libertario, cercano a una posición anarquista frente a la vida. Para mí mi ídolo ideológico era Max Stirner y todo lo que representaron los anarquistas alemanes, que empezaron a hablar del individuo como potenciación máxima del posible del individualismo. Hay un anarquista americano de Chicago de los años 1909, Tucker, que llega a fundar un partido político que ojalá hubiese ido adelante, porque quizá hubiese sido, si utópicamente se hubiese podido producir el desarrollo de lo que promovía en su partido, la felicidad. Se llamaba el “Partido Egoísta”. Yo creo que mi posibilidad de felicidad sería la posible extensión o la posible realización de nuestro egoísmo, nuestra libertad y nuestro amor a nosotros mismos, no narcisismo, yo no me quiero a mí mismo de una manera estética, pero sí que me gustaría haber podido desarrollar una situación en la que yo en cada momento no hubiese tenido que responsabilizarme de nada, salvo de mi propia supervivencia y existencia biológica y natural. Odio las responsabilidades, eso ya hace que no pueda ser feliz, porque yo tengo que estar sujeto a responsabilidades continuadas y a tomar decisiones continuadas.

La libertad para mí es despertarte, levantarte, poder ir a donde quieras, como quieras, hacer lo que quieras en ese momento, bajar a un kiosco donde encuentres la posibilidad de comprarte todo lo que se haya podido haber publicado en ese momento y en ese día en el mundo, acercarte a cualquiera de las cosas que existen. Mi complejo de felicidad es un complejo que no está estudiado por Freud, ni existe, y sería lo que podemos bautizar como el complejo de Dios. Lo que me gustaría simplemente es ser Dios y tengo una teoría, pero que, claro, son teorías absolutamente utópicas, mágicas, y, por lo tanto, en realidad yo pertenezco a un mundo esotérico más que a un mundo real, que es la del ángel caído. Tengo todavía en mi memoria el recuerdo de cuando yo estaba descendiendo desde el bien total, que es la divinidad, por mi supuesta rebelión, ya sabes que el ángel caído es el demonio. Y en esa inmensidad cósmica se supone que debieron descender estos ángeles caídos para constituir y generar el mal y el infierno.

Yo tengo la teoría de que alguno de estos que íbamos cayendo en vez de llegar al mal total, es decir, a eso que se llama teológicamente infierno, que descendimos y fuimos aterrizando en algún planeta. Y me gustaría creer que todavía somos personas, que somos a los que normalmente nos gusta la trasgresión y nos gusta la individualización total, que somos personas, seres constituidos ya dentro de eso, que nos hemos quedado a mitad del bien y del mal. Esta manera de sentir y pensar ya la anticipó mucho antes que yo un señor que se llamó el Marqués de Sade. Yo no creo que llegue tan lejos como la filosofía de Sade, del equilibrio entre el bien y el mal, más bien del mal como potenciación creadora frente al bien, administrado por la sociedad, yo no llego a eso. No creo que el mal sea la solución o el vivir de esa manera, pero sí, por lo menos, lo que va detrás de la teoría sadiana de vivir totalmente a nivel biológico, no aventurarse a nada más allá que a la propia existencia y a tu propio recinto. Me gustaría que ese recinto no estuviese erosionado, ni agredido por todas las cosas, el estudiar, colegio, tomar partido por una ideología o por una religión, construir una familia..., todas las peripecias que tenemos a lo largo de una vida, me gustaría no haberlas vivido, acercarme a no haberlas vivido lo máximo que pudiese.

Colaboradores y actores

Los guiones que has escrito con Azcona desde el 59. ¿Cómo funciona prácticamente esa colaboración?

Bien, pues mi colaboración con Azcona ya es casi permanente y casi somos pareja, como os he dicho a lo largo de la entrevista, con todos los inconvenientes de ser pareja. Nosotros ya tenemos casi un matrimonio: nos asociamos, nos separamos, nos volvemos a reconciliar..., y tenemos una vida, naturalmente solo profesional, muy agitada. Tengo que reconocer que Azcona y yo nos unimos y fuimos dos identidades que coincidimos en muchas cosas. Las películas, naturalmente, todas han salido de mí, la idea inicial primitiva, salvo *Calabuch*, ha salido de mí, pero para el desarrollo de ella ha venido muy bien la participación de Azcona, porque ha pensado igual que yo. Él tiene la misma misoginia, aunque no sé si este extremo ya

absolutamente demenciado que os cuento del ángel caído. Azcona, lo que pasa es que es un hombre también muy incómodo con la sociedad en la que vive, que cree también en esa superioridad física y psíquica de la mujer, que cree también que sois un ente superior al que, por lo tanto, hay que, en cierto modo, temer y odiar en algunos momentos. Tenemos muchos puntos de identidad. En ese sentido no había problema ninguno. En cada película, cuando he dicho: “Mira, voy a hacer una película, como en *Plácido*, sobre una campaña oficial-administrativa de Navidad, de la falsa caridad”, él lo ha sentido igual que yo. Por eso hemos escrito muy a gusto los guiones.

¿Qué más ha sido bueno de la colaboración con Azcona?

Pues que él me ha enseñado mucho. Azcona es un gran escritor y un gran constructor de historias, en cuanto a racionalizarlas. Hasta mi colaboración con Azcona, si veis mis guiones, son guiones anárquicamente contruidos, de repente hay escenas que sobrarían, no va la historia hacia delante. Me enamoraba de una posibilidad de poner algo, una acción paralela a la de la historia que se está contando, y si me divertía, perdía siete minutos de película.

Todas estas cosas me las ha eliminado Rafael, que me obliga en este sentido. He recibido de su maestría en cuanto a que la historia siempre, en todo momento, tiene que ir adelante, no puede haber nada superfluo, no puede haber ningún momento en que se paralice ese lanzamiento hacia un final. También Azcona me ha obligado a que jamás empiece un guion sin saber ya cómo va a terminar. Yo antes en varias de mis películas empezaba por lo que me gustaba y seguía escribiendo cosas sin saber cómo iba a terminar aquella historia. Ahora con Azcona no tengo ningún solo guion en el que no sepa cuál va a ser su arco: qué va a pasar, cómo se va a desarrollar lo que le pasa a una persona y cómo va a terminar aquello. Todas estas cosas me han enriquecido.

Pero añádele a eso la parte negativa, que somos dos caracteres que muchas veces nos ponemos tensos o violentos el uno con el otro por determinadas cosas pequeñas, aunque no sean sustanciales en la película. Azcona es muy profesional y le gusta que todos los días que nos veamos vayamos adelantando también en el trabajo y en la historia. Yo muchos días los

echo a perder porque me gusta empezar a hablar. Como trabajamos siempre en sitios donde hay gente, en cafés o en grandes almacenes donde vemos a muchas chicas y muchas mujeres, mucha gente, pues a mí me divierte más que empecemos a hablar de las mujeres que estamos viendo, de las cosas que han pasado en el día, y perdemos un día completo de trabajo. Esa es otra cosa más que nos ha traído algunas veces problemas. Pero yo creo que la colaboración con Rafael es muy positiva y ha sido total.

Este último guion que voy a empezar ahora lo hicimos también juntos. Lo que pasa es que luego falleció el protagonista y lo he tenido que rehacer entero, y es la primera vez, desde hace muchos años, que en este guion que he tenido que hacer nuevo no ha podido trabajar él, porque estaba en Italia. Es la primera vez desde hace diez o quince películas. Las he hecho todas..., me parece que *Plácido* fue la primera en la que he colaborado con él, y desde entonces hasta ahora todas las he hecho con él. Y en esta aún queda algo de este primer guion que hicimos, pero falleció el actor que tenía que hacer de protagonista y, como te decía, he tenido que reescribirlo y lo he hecho ya con un guionista nuevo porque él no podía, que es un hijo mío, además. Tengo un hijo que es escritor y periodista, y que ha sido crítico de cine, y que creo que ha hecho un trabajo estupendo. Así que, a lo mejor, en lo poco que me queda de carrera cinematográfica, aparte de Rafael, que me gustaría seguir siempre con él, pues también trabajé con mi hijo.

Tú trabajaste también como actor en películas como *Días de viejo calor*, *No somos de piedra...* ¿Qué te motivó a estar al otro lado de la cámara?

No, a mí no me motivó nada, porque yo no he sido actor profesional y afortunadamente ya se han dado cuenta todos los que me llamaban, en plan de colegas, por considerarme un actor profesional. Eran amigos a los que les divertía porque llegaron a creer en un momento que yo tenía una cara que demostraba una expresividad que podría ser útil para la representación de un personaje. Es decir, que veían que, evidentemente, yo soy un hombre que me estoy siempre moviendo, gesticulando, hablando, y esto les hacía pensar que yo era un hombre que iba a poder dominar a un actor.

Todo lo que he hecho de actor ha sido espantoso, horroroso. Además, pierdo toda la posible expresividad que pueda tener en la vida real, la pierdo cuando me encuentro delante de la cámara y me pongo tenso, me agarroto. También pierdo la memoria de las frases que tengo que decir, se convierte en una situación patológica cuando estoy delante de la cámara. A pesar de que desde mi primera película se ve claramente que yo no les puedo servir para lo que ellos han deseado, siguieron durante una cierta época llamándome para hacer de actor. Pensaban algunos directores que con ellos sí que funcionaría hasta que se han dado cuenta de la imposibilidad total de ponerme delante de una cámara. Afortunadamente ya no me llama nadie. Se han convencido de que yo no sirvo.

Nunca me he motivado, ni he deseado, ni he pedido ser actor, nada en absoluto, es un mundo absolutamente al otro lado de una frontera que yo no traspasaré, no podré traspasar nunca. Y si lo he hecho, pues es un accidente que se ha producido allí, un accidente con unas consecuencias malas, horribles, porque no creo que haya alguna película, no sé si habéis visto alguna interpretación mía en la que se pueda decir que yo estaba bien. En cuanto a mis películas, ya sabéis que hay muchos directores a los que les gusta salir. En la única película que hice con Bardem los dos Salimos físicamente, él con un poquito más de papel. Yo salí de extra, porque no teníamos bastante gente ese día en el rodaje y tuve que hacer de extra que pasaba por allí, mirando un escaparate. Y en *El verdugo* salí también de espaldas, por necesidad, porque teníamos un trávelin. Era en un pasillo de un barco, donde yo no me podía quedar al lado de la cámara sin la cámara revisarme. Entonces, la única manera que había de que fuese viendo la escena era que yo apareciese de espaldas como un señor que iba avanzando al mismo tiempo que la cámara, pero ya en el contraplano, donde aparece que bajo por las escalerillas del barco. Este personaje con un sombrero determinado ya era otro señor al que le pusimos el sombrero porque yo no quería salir.

Sí que tengo una continuidad en todas mis películas, una presencia continuamente en mis películas, a través de una superstición. Es que yo soy muy supersticioso y necesito siempre, digamos, un talismán, un *porte-bonheur*, que dicen los franceses, y en mi caso el talismán es una palabra verbal. En todas mis películas aparece la palabra “austrohúngaro”, como sabes, y además el libro de Hidalgo se titula *El último austrohúngaro*. Esa

palabra la tengo que poner en la película, es mi única, digamos, presencia en las películas, la única trasposición mía a la película, al mundo fantasmal de luces y sombras, como decían los antiguos cineastas. La única entrega que yo hago que permanece dentro de la película es la palabra “austrohúngaro”.

¿Y por qué “austrohúngaro”?

Su nacimiento fue absolutamente extraño. Yo me di cuenta de que en mis dos primeras películas había aparecido la palabra “austrohúngaro” de una manera natural dentro del contexto de la película, no de una manera forzada, y aquello me preocupó. Me preocupó el que una palabra tan en desuso como era “austrohúngaro” apareciese en mis dos primeras películas que dirigí solo. En *Bienvenido, Mister Marshall* aparece al hablar de una vieja escuela que es tan vieja que tiene un mapa donde aún está el Impero austrohúngaro. Lo cual es correcto, normal, y es una manera de definir la poca atención que había hacia las escuelas rurales. Y en la segunda, en *Novia a la vista*, porque está situada en los años de la Primera Guerra Mundial. El protagonista es un chico que va a examinarse. También va a examinarse el príncipe y le preguntan por su familia, y es cuando dice: “Carlos I, Felipe II y papá”. Entonces preguntan al protagonista por el Imperio austrohúngaro. Antes del verano le preguntaron por el Imperio austrohúngaro y se lo aprende durante el verano porque le suspendieron. En el examen de septiembre le vuelven a preguntar por el Imperio austrohúngaro. Él, que se cree que lo sabe todo, contesta a la pregunta. Con lo cual quiero marcar también cómo este chico ha vivido una pasión intensa, cómo se ha alejado de la realidad. Y le dicen: “Pero el Imperio austrohúngaro ya no existe, ¿no sabe usted que...?” Como ambas veces salió la palabra de esa manera natural, ya me pensé que aquella palabra tenía algo mágico, algo que adopté para meter en todas mis películas. En el resto de mis películas está metida a calzador. Esta palabra la llevo como palabra fetiche talismán, pero creo que más que para que la película sea un éxito, para que yo siga sobreviviendo en el oficio, sobreviviendo en la vida. No sé, es como tocar madera y todas estas cosas, es una palabra que pongo en todas mis películas.

Tienes y tuviste algunos actores preferidos como José Isbert, Agustín González, Luis Escobar, Fernando Fernán Gómez, José Luis López Vázquez y muchos otros. ¿Por qué existe esta regularidad?

En algunos de los que has dicho sí que existe. Y con algunos iniciales la tuve siempre hasta que fallecieron. Fernando Fernán Gómez, por ejemplo, ha trabajado solo en dos películas más de quince. Pero, por ejemplo, José Luis López Vázquez y Agustín González habrán trabajado en casi todas. Creo que gente como José Luis han trabajado en casi todas mis películas, así como Agustín González, como María Luisa Ponte, como Amparo Soler Leal. ¿Por qué los prefiero? Porque siempre es una comodidad trabajar con actores que ya saben tu idiosincrasia, tu manera de trabajar, y también saben cómo deben adaptarse a lo que yo deseo del actor. No me plantean la incomodidad de un actor que viene por primera vez y que se queda, a lo mejor, más o menos incómodo ante mi manera de dirigir. Con ellos tengo ya una especie de certificado, de garantía, de seguro, de que no sé si van a estar bien o mal, si van a gustar o no al público. Sé que, por lo menos conmigo, no van a plantear que tenga que dedicarles una atención especial para explicarles lo que quiero.

Cuanta menos comunicación tenga con el actor en el rodaje, más feliz soy. A esos actores no debo explicarles prácticamente nada, y, por lo tanto, me encuentro mucho más cómodo. Porque a mí me gusta acercarme poco a poco, lo que pasa es que no culminaré esto porque por mis años ya no me queda mucho trabajo, me gusta ir acercándome poco a poco a rodar en la más pura abstracción, a no tener la más mínima comunicación con nadie del equipo, ni de los actores, ni técnicos, a poder rodar como si cada plano que se rueda fuese algo que nace incluso sin mí, como si hiciera un trozo de vida que se genera de una manera vegetativa. Yo voy luchando y acercándome a esto. Por ejemplo, en la comunicación con actores, antes aún les hablaba mucho, ahora no, sobre todo en películas en las que ellos han trabajado conmigo, han leído el guion, saben de qué va. Me gusta que sin decirles nada inicien el plano y el trabajo. No me molesta nada y ellos lo saben también, los que trabajan conmigo, que pueden ellos improvisarlo, cambiar las frases, y si no me ha parecido bien, al final, cuando corto, digo: “Pues no, vamos a hacer otra”, pero si han inventado en el momento

de estar hablando, si se han equivocado o han modificado la frase, a mí me parece también bien. Ellos saben todo eso, y a un actor nuevo le tengo que explicar todo eso, porque me encuentro con actores que cuando se equivocan se cortan a sí mismos y dicen: “Stop, no, perdón, que me he equivocado!”, y entonces me han estropeado a veces unas tomas que a mí me parecen estupendas y que a mí me hubiesen gustado mucho. Todo esto hace que, por todas estas pequeñas cosas, yo sea muy fiel a los mismos actores.

¿Puedes contarnos un poco de tu próxima película?

Oh, la pregunta de siempre. Bueno, lo intentaré. Mi próxima película es una película continuación de la saga de las nacionales, de *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. He tenido con ello un problema, que es el fallecimiento de Luis Escobar, que es el actor que iba a ser el protagonista total de la película y que, como sabes, era el patriarca de esta familia de los Leguineche, que es la que ha intervenido en las tres películas. Bien, en esta película me planteo lo mismo que he planteado en las anteriores de las nacionales, es decir, asistir a un acontecimiento que esté sucediendo en España, que sirva de fondo de unas peripecias que tiene esta familia de los Leguineche.

En primer término, las peripecias que ellos tienen, pero conectadas siempre con lo que está pasando en el país en este momento. En este caso lo que está pasando y lo que se va a reflejar en la película es un problema que está también en España, pero habrá como una especie de salida al exterior. Es un problema que está más fuera de España que en España, que es el de la situación del este actual, como la caída del muro en Berlín y de las ideologías y de las estructuras marxistas, y la posibilidad, más o menos remota, de que exista una restauración monárquica de los Zares en la Unión Soviética. El fondo de lo que le sucede a esta familia, el fondo directo, la primera lectura de esta película, es señalar este problema.

Así como en la primera película de la saga se contó el momento en el que Franco se pasa del Falangismo como poder ideológico, político, a la tecnocracia de los Opus Dei, la película refleja una crisis en la que se cambian estas estructuras en el país. La segunda refleja la entrada de la democracia y cómo esta familia aristocrática cree que, con un rey, con una

monarquía, va a poder recobrar parte de sus privilegios y de su poder, porque piensan que el rey va a reconstruir una corte dominante, una corte como una institución de fuerza y de poder, pero eso les fracasa también. Y la tercera es el triunfo de los socialistas; cuando ellos creen que los socialistas se van a apoderar de todas sus riquezas y del poder, entonces lo venden todo y se escapan con todo el dinero escondido a Francia, y también fracasan. Cuando llegan a Francia ha triunfado Mitterrand y se tienen que escapar a Miami. Aquí ellos están viviendo una cosa que ha llegado a decir un ministro español, y es que España es el país donde más rápidamente y más fácilmente se puede ganar dinero.

Ya no puede salir Luis Escobar porque ha muerto. Hemos tenido que empezar la película con el fallecimiento y el entierro de él. Y la película arranca con que aquel hijo que se había ido a Miami para llevarse su dinero viene completamente derrotado. Ha perdido todo el dinero en Miami y vuelve a España, aparte de porque ha fallecido su padre, con la esperanza de enriquecerse rápidamente, porque ha oído allí en Miami que en España hoy en día todo el mundo puede ganar dinero. Y toda la película narra esto, la obsesión que hay en nuestro país ahora, la única obsesión que tienen todas las clases sociales, de ver de qué manera y más rápidamente pueden ganar dinero. Esta es la primera lectura, lo que pasa detrás de los protagonistas de la película. Pero paralelamente a esto hay una aventura que cuenta cómo una vieja pariente de ellos se casó con un príncipe ruso, y este príncipe ruso puede tener ahora posibilidades de acceder al trono de Rusia. Se cuenta también cómo quieren utilizar esto para otro proyecto de futuro fantástico. Son dos aventuras en las que se meten y en las que naturalmente fracasarán.

En algunas películas se ve el turismo, los extranjeros en España (en *Vivan los novios* y en *El verdugo* también).

Es curioso porque las chicas que hablan en inglés yo hubiese querido que fuesen alemanas, pero no encontramos aquel día alemanas. Pusimos un guía, el que habla por el altavoz, que sí que habla en alemán, no sé si bien o mal, si lo entendéis o no. Era un señor que nos dijo que sabía alemán y le dijimos: "Pues explique esto en alemán".

Sí, sale el turismo. Bueno, porque era un hecho que ha estado presente durante muchos años en España, como un hecho que tenía repercusión a muchos niveles en España. De un lado repercusión económica, ya que hemos estado viviendo del turismo durante bastante tiempo, y de otro lado repercusión social, porque el turismo es el que nos trajo una supuesta modernidad y un acercamiento o conocimiento de lo que estaba pasando en el exterior. El turismo es el que trae los bikinis y una relajación de la moral en España. Como pasa en *Vivan los novios*, la protagonista femenina, la mujer con la que viene López Vázquez a casarse, está viviendo de un negocio de vender cosas a los turistas. Y en *Vivan los novios* lo que se quiere marcar es que esto era una falacia y que el turismo lo había aprovechado Franco como una modernidad aceptada, pero controlada por ellos, y que subsistían en la misma España cavernícola, anciana, antigua, que representa el marido que se va a casar, López Vázquez. Esa modernidad que nos venía en realidad era también una modernidad controlada por el Estado Franquista.

¿Y a ti te gustaría hacer una película totalmente en catalán o valenciano?

No, no especialmente. Yo soy valenciano, pero no conozco la lengua valenciana. No tengo ningún interés. En *La escopeta nacional* lo que me divirtió fue ponerles que hablasen el catalán. Lo que más me divertía era el juego mío de que una película hecha dentro del territorio nacional tuviese que ir con subtítulos cada vez que hablaban ellos. Entonces me divertía mucho ponerles subtítulos a los catalanes.

¡Gracias!

No, por favor. No sé qué esperabais de mí, pues no sé. Pero mira, te digo una cosa, por lo que decías tú, no me creo nada. Para mí la grandeza del cine está en que es mistificación. Lo que decimos a través de la pantalla es mistificación, nos enganamos ya tanto profesionalmente a la mistificación, a ir lanzando unos mundos que no son reales, cambiando, creando nuestros pequeños y propios universos a través de la obra, que al final nos creemos inconscientemente o involuntariamente, queremos pensar que

Matthias Schilhab

en nuestra vida real también debemos estar haciendo una mistificación y una ficción. Entonces, yo digo sobre mí lo que me sale, no analizo si es verdad o mentira. Así que tomad todo lo que haya podido decir, pero igual, si lo oigo, diré: “Cómo he podido decir esto, si esto no es verdad”. Yo estoy siempre en contradicción permanente. *Thank you*, gracias.



Conversación con Berlanga (Foto: Matthias Schilhab)

Encuentro con Berlanga en 1993

Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista del 29 de marzo de 1993 en una cafetería en Madrid.

Palabras clave: americanización; burocracia; costumbrismo; Guadalix; *La escopeta nacional*; *La vaquilla*; *Moros y cristianos*; *Plácido*; premios Óscar; *Se vende un tranvía*

Abstract: The interview took place on 29 March 1993 in a cafeteria of Madrid.

Keywords: Americanization; bureaucracy; costumbrismo; Guadalix; *La escopeta nacional*; *La vaquilla*; *Moros y cristianos*; *Plácido*; Academy Awards; *Se vende un tranvía*

¿Cómo encontraste el pueblo de Guadalix de la Sierra y decidiste que sería el lugar de rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall*?

No me acuerdo. Es un problema, como siempre, con todo lo relacionado con mi cine: si se me pregunta sobre él, pues lo tengo ya prácticamente enterrado. Es que no vuelvo a ver las películas después de que las terminé y ya han pasado muchos años desde *Bienvenido*. Evidentemente, estuvimos buscando entre los pueblos para encontrar alguno que estuviese lo suficientemente cerca de Madrid, como para poder ir y venir en el día y no tener que pernoctar, y que tuviese las características que necesitábamos. En principio, yo recuerdo que en Guadalix teníamos un problema gordo que representaba mucho dinero y es que no tenía iglesia en la plaza. Necesitaba un pueblo que tuviese el ayuntamiento y la iglesia juntos y, al mismo tiempo, una fuente en el centro de la plaza. Entonces, Guadalix, en realidad, no era el pueblo que me hubiese venido bien porque teníamos que construir una gran cantidad de decorado. Cambia mucho que no haya ni una iglesia ni una fuente en la plaza principal y el hecho de que, de las

tres cosas que necesitaba, dos las tuviese que construir, hace pensar que el pueblo no era muy adecuado. Yo no sé si sería por otras razones. Desgraciadamente no puedo contestar, pero allí no necesitábamos alojamiento y la arquitectura rural y un contorno muy delimitado del pueblo, conjuntado con unas zonas de campo y de trabajo, representaban un poco lo que marcaba la película, gente arando, trabajando la tierra. Y puede ser que fuese por esto o porque estuviese muy delimitado su contorno, que no fuese un contorno muy claro, pero rotundamente no te lo puedo contestar.

En *Plácido* veo el tratamiento de temas como la falsa caridad, la injusticia social, el egoísmo de la clase alta y la incomunicación. Todos ellos son temas sociales que llevan al espectador a empatizar con los pobres, pero eso tampoco es razonable, ya que los pobres en esta película muestran los mismos vicios que los ricos. Y terminas la película con la frase: “en esta tierra ya no hay caridad, ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá”.

Esto es un villancico popular y yo no me lo inventé. Algunos críticos y algunas personas me decían que sí lo había inventado yo, porque el villancico no dice esto de “nunca la ha habido, ni nunca la habrá”. Me suena haberlo oído y, por lo tanto, así lo metí, y por lo visto hay dos versiones del villancico, una en la que dice “en este mundo no ha habido caridad ni nunca la habrá” y otra en la que no dice esta frase. Por lo visto yo escogí la más dura, que era la que más me interesaba, porque ligaba con lo que tú has dicho, evidentemente: la insolidaridad, la incomunicación. Pero este es el tema de todas mis películas y ya lo habéis analizado. En todas mis películas hago que la gente se mueva mucho, siempre hablando unos sobre otros, aunque a veces ni se les oiga hablar. ¿Qué quiero decir con esto? Que todo el mundo estamos aparentemente comunicados, aparentemente, pero, en realidad, ninguno nos detenemos delante de nadie para intentar transmitirnos nuestras posibilidades de comunicación y, por lo tanto, también de solidaridad. Es decir, que nos movemos como las hormigas, pero que no se produce en ningún momento una conexión útil para el posible entendimiento entre la sociedad, entre la gente. Como no soy un hombre antifranquista y no soy tampoco marxista, siempre he sido muy pesimista en mis películas. No se da una solución final, como no creo que

haya una solución tan fácil y, de hecho, ninguna de las ideologías que yo conozco parece poder ofrecerla para este desequilibrio que hay entre unos, entre los ricos y los pobres, o entre los países más ricos y los países más pobres. Los enunciados ideológicos posibles que pueda haber a través de las películas mías pues son los de una pobre defensa del libertarismo. Yo me considero un anarquista libertario y esta es la única ideología que se podría ver en los enunciados de mis películas. Creo solo en lo que el individuo pueda hacer por sí mismo y, por desgracia, el individuo por sí mismo todavía sigue siendo arrollado por todas las sectas, los grupos, las religiones e ideologías. Todos fagocitan siempre al individuo. Y esto es lo que manifiesto tras todas mis obras, todas presentan una constante, son crónica de un fracaso. Hay alguien que quiere hacer algo y que le sale mal, no lo logra.

En tus películas, no solamente es la injusticia social lo que hace sufrir a la gente, sino el aparato administrativo. Personas como Plácido, con la deuda de la letra de su motocarro, el rubio sin el manillar de su bicicleta y José Luis, en *El verdugo*, con su destino fatal, son víctimas de la burocracia. ¿Por qué adoptaste una posición tan amarga con respecto a la burocracia?

Porque como súbdito y como todo ciudadano, por lo menos en España, el individuo es casi siempre más víctima de la burocracia que beneficiario de ella. Otra cosa es la administración. Hay países que se saben administrar relativamente bien, pero el intermediario entre la administración y el individuo es la burocracia. A mí no me ha planteado nunca nada más que problemas. Hoy mismo he recibido una carta del ministerio y, aunque pensaba pasarme mañana, han querido que fuese hoy. He ido y estaban las ventanillas cerradas. Nunca he sacado una conclusión agradable y positiva de la burocracia.

***Plácido* fue nominado a los premios Óscar. ¿Puedes contarnos cómo viviste esta nominación?**

Maravillosamente bien. En aquella época ser nominado era acomodarte al Óscar ya. Yo no me planteé nunca el que me pudiese llegar, no sé por qué,

porque me lo debía haber planteado. Éramos cinco y, aunque estuviese Bergman entre los cinco, no me acuerdo de cuáles eran los otros, podría haber tenido una oportunidad. Pero por aquel entonces esto no se me pasaba por la cabeza. Cuando me dijeron que estaba nominado, me pagaron un viaje a Hollywood. Estar con gente de la talla de King Vidor, John Ford, Frank Capra, Fred Zinnemann, William Wyler o Billy Wilder, que estuviesen todos conmigo, que me hablaran a mí personalmente, que hubiesen visto mi película era para mí increíble. Me decían: “pues, esta escena ¿cómo fue así?, ¿cuánto te pudo costar y cómo ligaste esto?” Aquello ya era el gran premio de mi vida. Yo creo que ese fue el momento más gratificante de toda mi carrera cinematográfica, más que cuando me llevé el Premio de Cannes y el Premio de Venecia y otros que me he llevado. El momento más gratificante fue estar con los grandes del cine mundial, tener a todos estos directores hablando conmigo, ver que conocían mi película y que la elogiaban. Para mí, esto ya era superior a cualquier galardón. Así fue que, al día siguiente, cuando fui a la ceremonia de los Óscar, estaba tranquilo. No tenía nervios ni nada, porque daba por hecho que yo lo único que había necesitado y que era mi gran recompensa era el contacto con los grandes del cine.

¿Y hubo una reacción en España?

No, en aquella época no. Hoy, cualquier película española que haya sido nominada, o incluso no ya nominada, ya por el hecho de que sea seleccionada para ir a ver si luego es nominada, ya viene en todos los periódicos y se escriben páginas enteras sobre ello. En aquel momento ni siquiera las nominadas aparecían. En alguna revista profesional hubo alguna nota que no tuvo más importancia que la satisfacción personal.

***La escopeta nacional* es tu primera película después del franquismo. ¿Te influye de alguna manera esta nueva situación?**

Yo no tuve ninguna satisfacción aparte de la satisfacción personal de que entrásemos en democracia o en una transición hacia la democracia. Pero a nivel de creatividad, en las películas no tuve ningún corte traumático con

el franquismo. Yo hacía mis películas durante el franquismo, me las censuraban y me las perseguían, pero yo las escribía sin ningún sentimiento de estar arrojado. En el momento de escribir, yo me sentía libre. No era tan tonto como para pensar que, si hacía una película directamente contra Franco, no me la prohibirían, pero, cuando escribía, no autocensuraba mi obra. Igual me pasó cuando llegó la democracia. Yo seguí escribiendo a mi aire las historias que me inventaba, no pensé que fuera a poder decir muchas más cosas, ni menos, sino que seguía diciendo “pues ahora voy a contar una película de un momento del franquismo”. Pero *La escopeta nacional* la habría escrito también durante el franquismo si se me hubiese ocurrido en aquel entonces. Ya había empezado haciendo películas. Mi primera película trataba de la gente del pueblo, de gente popular. Luego fui subiendo. En *Plácido* aparecían una pequeña clase media y la burguesía. Así fui poco a poco escalando en mis películas a través de todas las clases sociales hasta llegar a la aristocracia. En principio me divertía porque me gustaba también satirizar a la aristocracia española e ironizar sobre ella, pero en todas mis películas, aunque quisiera satirizar y aunque quisiera atacar a determinadas clases sociales, acababan convirtiéndose a lo largo de la película en personajes entrañables para mí, aunque me metiese mucho con ellos.

¿De dónde sacaste las ideas de las estructuras de la aristocracia y de los cuadros de mando? ¿Es cierto que Francis Franco, el nieto de Franco, te ayudó en el rodaje de *La escopeta nacional*?

Sí, sí, fue el asesor de caza de la película. En *La escopeta nacional* yo necesitaba a un experto en caza porque yo no he cazado nunca. Como el tema de la película era una cacería y yo no sabía nada de la cacería, pregunté quién podía ser el más entendido y me dijeron que el nieto de Franco podía ayudarme, y lo hizo muy bien. Yo luego no le hacía demasiado caso porque había muchas cosas acerca de la película sobre las que necesitaba mentir.

Pasemos a *La vaquilla* y tu visión de la Guerra Civil española. No fue rodada hasta el ‘84, aunque la escribiste ya en 1956 con

el título de *Tierra de nadie*. ¿Puedes hablarnos sobre el difícil nacimiento de la película?

Es en 1956 cuando se presenta oficialmente el guion a la Dirección General de Cinematografía, pero la película llevaba escrita desde 1948. Yo fui soldado en la Guerra Civil y, una vez terminada la guerra, empecé a entender que era necesario hacer una reflexión sobre la Guerra Civil por parte de los que la habíamos vivido, de nuestra actitud moral posterior a la guerra. Entonces yo creía que no había habido vencedores ni vencidos, sino que había sido mera brutalidad, esa que tiene toda guerra pero que se multiplica en las guerras civiles. Como había sido soldado y había descubierto que entre trincheras y trincheras desaparecen las ideologías y aparece la biología, es decir, el deseo de sobrevivir como sea, pues todo, como decía, tras estas reflexiones, me llevó a intentar estructurar una película que hubiese sido mi primera película. La que hubiese sido mi primera película habría sido precisamente *La vaquilla*. Y ahí, pues, me anticipaba, creo, al primer grupo político e ideológico que intentó sacar el tema de la reconciliación en este país en 1954/1955, el Partido Comunista, ya que yo ya en 1948 había escrito este intento de reconciliación, o por lo menos de desacralización de la Guerra Civil, que era *La vaquilla*.

Dices que en la guerra solo hubo víctimas, pero en *La vaquilla* no hay muertos ni heridos...

No, hay otra cosa, es la única película que ha terminado con un final alegórico y emblemático, y eso está allí. A mí no me gusta, pero está en la película, a través de todas las secuencias, a través de todo. Creo que está constantemente reflejada esa tesis mía de que habíamos deshecho el país, de que habíamos deshecho la economía y habíamos deshecho la alegría de ambas partes, tuviese uno u otro la iniciativa. Es evidente que, históricamente, uno de ellos es el que inició realmente la guerra, pero la guerra en sí fue un surco tremendo, una herida profunda en la historia de España y en la de los españoles de aquella generación. Yo quería cicatrizar todo aquello y desacralizar la guerra que en el año 1948 todo el mundo, vencido o vencedor, aún estaba reverenciando. Y la película refleja eso. Lo que pasa es que yo siempre también quise hacerlo a través del humor, pues me parecía

un elemento importante para hacer posible la conciliación y lograr ese apaciguamiento. No me siento como un político, pero, la verdad, la película quería ayudar a esa conciliación entre los españoles. Lo lógico también es que en ese intento de conciliar se evitase en la historia cualquier cosa que pudiese herir susceptibilidades, es por eso que no hubo muertos ni heridos.

¿Se trata de una película antibelicista?

Sí, en parte. Pero eso es más secundario, lo principal es la postura frente a la Guerra Civil Española concretamente. De hecho, toda película en la que se interprete a través del humor una guerra tiene que ser, obviamente, antibelicista.

En *La vaquilla* pones el animal como protagonista: ¿representa el cuerpo a España?

Sí. Por eso digo que la película tenía un sentido alegórico y emblemático que no me gusta y que no tiene ninguna otra de mis películas. Y aquí sí está claro que la vaquilla es España, es la tierra y no sirve para comer. Los republicanos la querían comer, atravesaban las líneas del enemigo para intentar cogerla y comérsela por el hambre, y los nacionales la querían para torearla, es decir, para la fiesta, para la alegría. Al final nada se podía, no servía ni para unos ni para otros.

Es una película que no se posicionaba ni en contra de los nacionales ni en contra de los republicanos, ¿por qué fue prohibido, entonces, el guion?

Porque ni a los nacionales ni a los republicanos les gustó que se hiciese una película neutra, una película que no fuese ni contra uno ni contra otro. La censura española del franquismo la prohibió totalmente, siempre y cada vez que se presentó la prohibió. Y a los republicanos que estaban en el exilio en América yo les leí el guion y tampoco les gustó. Tuvimos que esperar muchos años. En definitiva, casi cuarenta años después de escribirla pudimos organizarla.

En *Bienvenido, Mister Marshall* la gente se adapta a los norteamericanos, pero conservan, finalmente, su identidad. ¿Crees que el español de hoy ha perdido sus valores y su identidad en un proceso de norteamericanización?

No me había dado cuenta, pero tenéis toda la razón. Yo porque no las vuelvo a ver, pero los que las veis, las analizáis y las estudiáis como vosotros descubrís cosas que pueden ser muy interesantes. Pero yo en el momento de hacerla no lo había visto así, pero está claro que sí. Si hay una película en la que se mantiene la seña de identidad del español, esa es *Bienvenido, Mister Marshall*, y luego llego a hacer una película *Moros y cristianos*, en la que los españoles están dispuestos a cambiar su propia identidad por una nueva imagen en la que creen tanto que no se dan cuenta que no son ellos. Es evidente que todo esto podría venir de un proceso, más que de americanización de España, de americanización del país. Se trata de la pérdida progresiva de las señas de identidad de cada país, cosa que, por otro lado, no me molesta, ya que yo siempre he querido ser ciudadano del mundo.

¿Cuál dirías que es el mensaje de la película?

Moros y cristianos trata de ese afán por integrarse en una economía de mercado, de esa lucha por la supervivencia dentro del campo comercial, industrial o político. Yo la podía haber hecho a través de un polígono. Hubiese sido más divertido tratar de reflejarlo a través de la campaña de imagen de un político, pero al final no entramos en ello. Trata, entonces, de cómo a través de la necesidad de proyectarte hacia la gente de una forma u otra, a través, como digo, de lo comercial e industrial o de lo político, la necesidad de proyectarte ante ello y de recibir el apoyo de esta gente, llega un momento determinado en el que ya no eres tú. Dejas de ser tú porque, a través de una campaña, una imagen puede modificar totalmente tu estructura biológica, física e incluso mental.

Rodaste *Moros y cristianos* en Valencia, tu lugar de nacimiento. ¿Se puede ver esta película como un homenaje a tu ciudad?

No. En Valencia fue recibida con una crítica muy feroz porque decían que como valenciano era un traidor, que había hecho una película totalmente feroz contra los valencianos y contra Valencia. Aunque esta no era la intención, así fue como algunos sectores lo interpretaron.

En ella se encuentran rasgos autobiográficos como el turronero...

No, no los hay. Está la búsqueda de la felicidad, como en *Esa pareja feliz* de la que se habla. Tampoco tenía rasgos personales. Donde más rasgos personales míos aparecen es en películas como *Plácido* y *El verdugo*, en ellas metí bastantes cosas personales mías, de mi vida privada. Pero no recuerdo que en *Moros y cristianos* hubiese nada relativo a mí o a mi gente.

Pasemos a *Se vende un tranvía*. ¿Cuáles fueron las razones de la televisión pública española para no emitir este cortometraje?

No fueron razones de censura. Además, esto no lo recuerdo bien, pero no creo que lo encargara la televisión española. Fue un productor privado quien quiso hacer una película piloto que pudiese vender luego a la televisión para hacer una serie. Pero luego supo que en televisión no les interesó. Pero tampoco recuerdo bien la historia. No fue una negativa de la televisión que yo recuerde. No es una película censurada, es una película que, en todo caso, no debió interesar, o quizá no hubo dinero para seguir adelante con la serie.

Observo un cambio en tus películas entre 1957 y 1959, es decir, entre *Los jueves milagro* y *Se vende un tranvía*. Entonces fue la primera vez que rodaste en una ciudad y dejaste a un lado los relatos sobre el campo. ¿Por qué cambiaste de *setting*?

No lo sé, pero lo hice sin darme cuenta. Yo ya lo he dicho antes. A lo largo de la evolución de mis películas también se va yendo desde los pueblos, desde el mundo rural, hasta la capital, Madrid, donde se encuentran la aristocracia y la gente de alta alcurnia, pasando también por las pequeñas

ciudades, como en *Plácido*, donde habitan la clase media y la pequeña burguesía. Pero no ha sido algo que haya buscado. Una vez hice una película sobre el pueblo, se me ocurrieron películas más urbanas, pero no pensé en esta ascensión. Aunque en ese caso quería decir que había vuelto a caer, porque *La vaquilla* es una historia de guerra, pero también sucede en un pueblo y es una historia popular, así que se podría decir que volví al inicio.

¿Nos puedes comentar tres frases muy españolas que aparecen en la obra? La primera sería “venga usted mañana”.

Sí, bueno, ya la hemos comentado cuando hablamos de la burocracia. “Venga usted mañana” es la frase tópica en España que mejor define a la burocracia.

La segunda, “¿tiene usted recomendaciones?”

Esto es lo mismo, es que todo esto está refiriendo a *El verdugo*. Para mí es muy importante ver cómo una cosa tan esencial, tan trágicamente esencial como es la muerte tiene también que someterse en un país como España, un país con pena de muerte, a la burocracia.

Y la tercera: “usted es un hombre, yo soy un hombre”.

Bueno, esta es una frase apaciguadora del director de la prisión para intentar calmar y, al mismo tiempo, mistificar y engañar al pobre hombre que tiene que hacer de verdugo.

¿Están relacionadas con el costumbrismo de Larra?

El título de “Vuelva usted mañana” es el título de un célebre artículo de Larra. Pero no pensábamos en eso. Cuando escribíamos no pensábamos en nada, aunque, eso sí, todos los españoles que hacemos cine, que hacemos teatro y que deseamos criticar a la sociedad pues obviamente tenemos que llevar dentro de nosotros algo de lo que representó Larra con sus artículos.

Encuentro con Berlanga en 1999

Matthias Schilhab

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Por qué elegiste a Michel Piccoli para esta película?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Berlanga sobre los guiones que no llegaron a rodarse

Matthias Schilhab

Resumen: Luis García Berlanga en respuesta a un cuestionario, el 26 de enero de 2000

Palabras clave: *Cinco historias de España*; Cesare Zavattini; Ricardo Muñoz Suay; guion

Abstract: Luis García Berlanga's answers to a questionnaire dated 26 January 2000.

Keywords: *Cinco historias de España*; Cesare Zavattini; Ricardo Muñoz Suay; guion

Madrid, 26 de enero del 2000

Querido Matthias:

A continuación te enviamos las contestaciones a tu cuestionario. Espero que te sean útiles y, ante todo, perdona la tardanza. Ya sabes la cantidad de compromisos que tiene Luis pero, como decimos aquí, “más vale tarde que nunca”.

Te enviamos también la película de *París-Tombuctú*. Que tengas mucha suerte con tu tesis.

[...]

Un saludo
Pilar Monjardín

En *Cerco de ira*, un guion que escribiste con Florentino Soria, Bardem y Navarro, descubro un Berlanga melodramático con elementos crítico-sociales, cosa que me parece atípica en tu obra filmográfica. ¿Qué opinas de ello?

Creo que ya sabes que, durante mi paso por la Escuela de Cine, a lo que aspiraba era a dirigir películas más o menos rurales, sociológicas y melodramáticas en la línea del Indio Fernández, que era nuestro ídolo de la escuela.

¿Podrías describirme tu relación con Cesare Zavattini?

Espléndida. Ha sido el guionista con el que mejor he trabajado por su genial creatividad y su buen humor constante.

¿Cuáles serían sus posibles influencias en tu cine?

No las puedo precisar. En todo caso, desde *Bienvenido Mister Marshall*, la única posible influencia sería la de la comedia en general.

Ya en *El gran festival* encuentro humor negro, cosa atípica para tu cine de los años cincuenta. ¿Cómo puedes explicar ese fenómeno?

No estoy de acuerdo. Todas mis películas y guiones son pesimistas. El humor negro –yo lo llamaría esperpento– sería, en todo caso, un aditivo.

***El gran festival* es una obra contra la guerra atómica. Encuentro elementos antibelicistas ya en *Calabuch* o en *El verdugo*. ¿Puedes describirme cuáles eran entonces tus pensamientos, tus miedos y tus deseos de tratar el tema de una posible guerra en estos años (1954) y la escritura de *El gran festival* junto con Zavattini?**

El temor a una posible guerra es siempre permanente, como lo es también enfrentarse a ella. Eso es lo que hicimos Zavattini y yo.

Cinco historias de España es, para mí, un documento único y fantástico de la España de los años cincuenta. ¿Dónde se encuentran el Berlanga, dónde el Zavattini y dónde el Muñoz Suay en esta obra?

De las cinco historias, la predilecta de Cesare [Zavattini] era la de *El pastor con gafas*, mi preferida era la de *El soldado y la criada en Barcelona* y a Muñoz Suay le gustaba la de *La vaquilla que se escapaba de la fiesta*, pero estábamos los tres de acuerdo con las cinco historias.

¿Cinco historias de España es una película documental, una película de argumento o las dos?

Es lo que se llamaría ahora un documental dramatizado. En definitiva, se trataba de escenificar la realidad.

¿Por qué nunca llegaste a realizar *Cinco historias de España* ni *El gran festival*?

No me acuerdo bien. Con UNINCI la productora no llegué a dirigir una película en casi cinco años. La conclusión de este hecho es muy confusa. Yo creo que la ideología intervino en esta larga pausa.

En 1955 escribiste *Los gancheros*, un guion basado en un argumento de José Luis Sampedro. Es la primera y casi única vez que adaptaste literatura al cine. ¿Quién te encargó ese guion y por qué nunca llegó a realizarse la película?

Yo mismo lo decidí tras leer la novela *Los gancheros* de José Luis Sampedro, con quien escribí el guion. Quizá fue la censura quien impidió el rodaje, pero no puedo garantizarlo.

En 1957, año del desastre de *Los jueves milagro*, escribiste un guion fantástico titulado *El autocar*. ¿En qué te inspiraste para las Damas Cruzadas? Creo reconocer paralelos entre la institución censora y la de las Damas Cruzadas.

Algo puede haber de ello. Nos divertimos mucho Enrique, Llovet y yo escribiéndolo y, evidentemente, era una sátira mordaz contra la beatería y la intolerancia.

¿Por qué no realizaste *El autocar*? ¿Por problemas, por la censura o por la productora?

Ya te lo he contestado. O se asustaron los productores o fue censurada y, como para todas las cosas de aquella época, no tengo memoria precisa.

En *Conejo de Indias* (1957), ¿cuál fue tu inspiración para ese tratamiento de una sociedad española de los años cincuenta, casi irreal, y el destino de Carlos como conejo de Indias en las investigaciones del ejército?

Era una historia que pensé para que Chaplin volviese a interpretar su personaje de Charlot y se la envié a él porque creía que podía haber sido su despedida del cine. Y era una historia contra la civilización atómica como lo fue más tarde *Calabuch*. Pero, naturalmente, me contestó su secretaria diciéndome que Chaplin ya no quería rodar nada sobre su famoso personaje.

¿Considerarías *Conejo de Indias* una utopía?

No me gusta el término, simplemente era una vanidad de querer ver a Charlot terminando su vida.

Por favor, ¿puedes decirme cuándo escribiste *La trapera*, *Dos chicas del coro* y *El viudo*?

Pienso que las escribí en el periodo entre 1954 y 1958 aproximadamente, pero, como en casi todo lo que me preguntas, no puedo precisarlo.

¿Por qué no realizaste *La trapera* ni *Dos chicas del coro* ni *El viudo*? ¿Cuáles fueron los destinos de estas ideas? ¿Fue por culpa de la censura, de la productora, por falta de interés o de financiación?

Las dos primeras, pero creo que sobre todo debieron de ser los productores con su miedo.

¿Encuentras paralelos temáticos entre *Dos chicas del coro* y *El viudo*, por una parte, y *La boutique* y *Vivan los novios*, por otra? De haberlos, ¿cuáles serían?

Sí, la misoginia compartida con Azcona. Aunque la más misógina de las que escribimos fue *La boutique*.

¿Existen tratamientos similares a los que encontramos en *El viudo* y *Una noche embarazosa*?

Tengo un armario lleno de papeles y tratamientos. En cuanto a la *Noche embarazosa*, perdona, pero no la recuerdo.

Para mí, las películas que hiciste entre 1967 y 1982 comparten varios rasgos:

- **Contienen los mismos elementos de misoginia (la madre es una piraña, los hombres son antihéroes), como en *La boutique* o *¡Vivan los novios!***
- **Están protagonizadas por los mismos personajes (la marquesa, Fernando de *A mi querida mamá...*, José Luis Leguineche, etc.), como en la saga de los Leguineche.**
- **La muñeca erótica de goma aparece cumpliendo la misma función que en *Tamaño natural*.**

¿Dirías, conmigo, que *A mi querida mamá en el día de su santo* es el paradigma de las películas que hiciste entre 1967 y 1982?

Totalmente de acuerdo y, en efecto, allí aparecía por primera vez una muñeca de goma, pero no sé si en la película italiana que se hizo sobre este guion salía esta muñeca.

¿Supuso *A mi querida mamá...* el nacimiento de los Leguineche?

No se me ha pasado por la cabeza, pero podría afirmar que los Leguineche no existían en mi cabeza hasta *La escopeta nacional*.

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 censoral, 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 griterío es un griterío 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.

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.

Rafael Azcona sobre Berlanga

Matthias Schilhab

Resumen: Rafael Azcona responde a un cuestionario de Matthias Schilhab de 1993.

Palabras clave: Luis García Berlanga; guion; pesimismo; misoginia; censura

Abstract: Rafael Azcona responds to a 1993 questionnaire by Matthias Schilhab.

Keywords: Luis García Berlanga; script; pessimism; misogyny; censorship

Madrid, 10 de marzo de 1993

Querido amigo:

Me dice usted en su segunda carta –la que acompañaba al cuestionario– que, con vistas a su próximo viaje a Madrid, “...quedan más o menos dos semanas para preparar las cosas técnicas...”. Esto me hace pensar – más bien temer– que yo me expresé mal en mi carta anterior.

Quede ahora claro que mi compromiso se limita a responder –y ahí van mis respuestas– al cuestionario que usted me envió; ya le expliqué que desde hace ya muchos años no aparezco personalmente en ninguna parte.

Eso sí; me complacerá tomar una copa con usted.

Cordiales saludos
Rafael Azcona

Colaboración, paralelas, ruptura, forma de trabajar

Los datos sobre el comienzo de la colaboración entre Azcona y Berlanga son muy vagos. En la mayoría de los libros sobre el cine de ambos se menciona *Plácido* (1961) como principio de esa colaboración. Pero, en realidad, debe de haberse iniciado en 1959, con *Se vende un tranvía*, o quizá en 1965, con el guion de *Los aficionados / La tierra de nadie*. ¿Puede aclarar este punto?

No recuerdo la fecha en que conocí a Luis pero, desde luego, fue posterior a la salida de *El pisito* (1958), que yo había escrito con Ferreri sobre mi novela del mismo título; Luis me preguntó si yo tenía alguna idea para el cine, y le hablé de otro relato mío, *El cochecito* (1960); Luis no le vio posibilidades cinematográficas, pero luego dio lugar al film de Ferreri del mismo título. Si *Se vende un tranvía* es de 1959, esa fue mi primera colaboración con Berlanga, porque *Plácido* es de 1961.

Antes de trabajar con Berlanga, usted realizó dos guiones suyos con Marco Ferreri, *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960). Aunque no se debe, se buscan automáticamente paralelos entre sus primeros guiones y las películas que hizo con Berlanga. Para mí, ese punto en común sería la presentación de irregularidades reales a partir de situaciones absurdas, mezcladas con un pellizco de humor negro. ¿Está usted de acuerdo?

¿Paralelismo entre Ferreri y Berlanga? No creo; yo los veo divergentes, cada uno de ellos tiene su propia personalidad.

En la obra de Berlanga se produce una ruptura entre 1957 y 1961. Hay críticos de cine que contemplan esa ruptura como resultado de la cooperación entre Berlanga y Azcona; yo no concuerdo con esta opinión. Para mí existen varias razones para esta ruptura, sea la dura experiencia con la censura ejercida so-

bre *Los jueves, milagro* (1957), el cambio de la estructura urbana en los años sesenta o la satisfacción con la película rural-provincial acompañada del deseo de hacer algo nuevo. ¿Dónde ve las causas de esta ruptura? ¿Cuáles son, a su parecer, los elementos principales que la han ocasionado?

¿Ruptura? Si hay un cambio en el cine de Luis, ¿por qué no atribuirlo, como usted sugiere, a una evolución determinada por las circunstancias?

¿Cómo funciona en la práctica la colaboración con Berlanga? ¿Cómo se podría imaginar uno su forma de trabajar? Además, ¿le cuesta mucho adaptarse a las ideas y conceptos berlanguianos?

Nos vemos en un bar, tomamos vino de Rioja, hablamos durante meses de todo, incluso de la historia del film. No tomamos nota de nada, y así se nos olvida lo que de verdad no valía la pena recordar. Luego llega un día en que, sorprendentemente, parece que la historia está madura, y ahí, aprovechando un momento de debilidad de Luis, hay que irse a la máquina rápidamente: de lo contrario, los guiones no se acabarían nunca, porque Berlanga es un perfeccionista.

Clasificación, internacionalidad

¿Cómo clasificaría usted la obra de Berlanga en el contexto del cine español? ¿Qué importancia le da a su obra?

Yo no soy un crítico de cine. Pero pienso lo que piensa todo el mundo: la importancia de Berlanga en el cine español es inmensa e indiscutible.

Tan solo unas pocas películas de Berlanga han llegado a las pantallas de los cines europeos. ¿Cómo se explica este fenómeno? (¿Diría que sus películas son demasiado españolas, que están más orientadas al mercado nacional?)

No lo sé. Pero me permito puntualizar que lo que de verdad se ve en Europa es el cine americano.

Usted trabajó en muchos guiones que, finalmente, como película tuvieron un éxito internacional. ¿Cuáles son los elementos importantes que hacen posible un éxito europeo? ¿Por qué no funciona con las películas berlanguianas?

Respecto a la primera parte de la pregunta, muchas gracias por su generosidad, pero usted exagera. Y en cuanto a la segunda, lo siento, pero creo también que se excede usted: el cine de Berlanga ha funcionado siempre que ha sido bien distribuido.

¿Cómo juzga la crisis actual en el cine español? ¿Cree que existen soluciones para la misma? ¿Le parece justificado el éxito obtenido en el extranjero por Pedro Almodóvar?

[Sin respuesta].

La sociedad contra el individuo, crítica social, humor negro

En *El verdugo*, el protagonista José Luis se convierte poco a poco en víctima, en una víctima de la sociedad. Hay un contraste muy fuerte entre la libertad individual y la sociedad. Hay una lucha permanente en la que el individuo sale como perdedor, tema que casi nunca fue tratado con mucho optimismo. Se puede resumir que, en la visión de Berlanga, la sociedad destruye al individuo. ¿Dónde ve las razones para ese pesimismo? ¿Concuerda su forma de pensar con esta actitud?

Lo que yo veo es que el hombre se precipita a un posible desastre cada vez que dice “sí”.

Ese pesimismo influye en el arco dramático de Berlanga. No sé si es casual, pero este arco se asemeja en todas películas: se expone una situación y su problema, sigue un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resuelto de manera favorable y, finalmente, se origina una caída, resultando una situación igual o peor a la de partida. ¿Es esta dramaturgia la receta de las películas berlanguianas? ¿Se le ocurre alguna idea del porqué de esa continuidad?

Perdón, yo no veo que Luis aplique esa receta.

Muchos críticos de cine lo consideran a Berlanga crítico con la sociedad. Es verdad que el contraste entre rico y pobre y la lucha imposible para progresar juega un papel importante, ya sea en *Plácido*, en *El verdugo* o en *Las cuatro verdades*. ¿Ve usted en Berlanga a un crítico social?

Pues, ¿qué quiere que le diga? Eso de criticar es muy feo.

El contraste entre pobre y rico sería muy prosaico y triste si no estuviera acompañado del humor negro, cualidad preferida de Berlanga, aunque a él no le gusta mucho la expresión “humor negro”. ¿Cómo describiría el humor de Berlanga?

El día que Berlanga me presentó a Buñuel –hace de esto un montón de años–, Buñuel me dijo que había visto *El cochecito*, que le había gustado mucho, pero que no comprendía por qué la crítica hablaba de “humor negro”. Estuve –y estoy– totalmente de acuerdo con él.

A partir de *Plácido* aparece continuamente un elemento nuevo en la obra berlanguiana: la muerte. Casi siempre está encajada en situaciones absurdas y grotescas. ¿Por qué aparece ese elemento? ¿Qué es lo que la hace interesante en el contexto de una comedia? ¿Fue idea suya incorporarla en sus películas? ¿Cómo se explica la angosta conexión entre la muerte y la boda?

Esta pregunta recuerda a la tercera del primer apartado; supongo que Luis, al llegar a determinada edad, consciente o inconscientemente, decidió dar entrada a la muerte en su cine. En cuanto a mí mismo, sí, reconozco que la muerte aparece en un considerable número de los films que he escrito. ¿Y por qué no habría de aparecer? ¿No aparece en los periódicos?

Cuando se habla de ese tipo de humor se cae rápidamente en la tentación de suponer que existen paralelos con el humor anglosajón y se olvida una tradición muy española: la literatura picaresca y el costumbrismo. ¿Cree que se podrían confundir ambos sentidos del humor?

Supongo que en el cine español ha influido más la literatura picaresca que el humor anglosajón. Y si es así, lo encuentro muy razonable.

Relación entre mujer y hombre, misoginia, sexualidad

En las películas de Berlanga, la relación entre hombre y mujer resulta siempre fatal para el hombre: en *El verdugo*, José Luis se ve obligado a matar; en *La boutique*, Ricardo es víctima de sus propios planes de matar a su mujer; en *Vivan los novios*, Leo es prisionero de su madre o de su mujer; en *Tamaño natural*, Michel es víctima de una muñeca... ¿Dónde le parece que radica la causa de ese fenómeno fatal? ¿Le parece que se corresponde con la realidad o es una contradicción del famoso machismo español?

Berlanga responde a esta pregunta en la siguiente.

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

Véase la anterior.

En una entrevista, Carlos Saura dijo más o menos: “Vivíamos en dos mundos diferentes. En cuanto se trató de la mujer, siempre surgieron problemas. Rafael es un misógino –yo no lo soy...” ¿Es verdad que comparte con Berlanga esa actitud con respecto a la mujer?

Yo no soy misógino. Pero tampoco feminista, a mí los feministas me parecen –aparte de patéticos– un pelín oportunistas.

Berlanga dice que el guion de *A mi querida mamá en el día de su santo* (Luciano Salce, 1979) trata ese tema con máxima atención. Es una lástima que no conozcamos esa película. ¿Puede contarnos la historia de ese guion?

La verdad es que no la recuerdo como para contarla, pero creo que en ella una madre amantísima mataba a su hijo para no perderlo.

En muchas películas de Berlanga hay pequeñas alusiones a comportamientos sexuales. ¿Le parecen a usted necesaria esas escenas en el cine moderno? ¿Estuvo de acuerdo con la inclusión de este tipo de escenas en el guion?

Creo que el intercambio de fluidos –como llama Woody Allen a esas cosas– resulta tedioso en el cine; si no fuera así, las películas X tendrían más éxito. Pero que conste que yo en este terreno disiento de Luis: a él le gusta el erotismo, yo prefiero la pornografía: me da más risa.

Censura, creatividad, experiencias

En cuanto hablamos del franquismo debemos tocar un tema muy importante, la censura. ¿Qué importancia ha tenido la censura en su trabajo?

Me envileció al aceptarla.

En *El verdugo*, la censura hizo catorce cortes y quitó cuatro minutos y medio de la película, así que perdió buena parte de su dramaturgia. ¿Cómo ha sufrido y superado esa adulteración de su trabajo por parte de la censura? ¿Se ha sentido aterrorizado?

Vale la respuesta anterior.

Guiones como *Una noche embarazosa*, *La trapera* y muchos otros nunca fueron realizados, la película *Se vende un tranvía* fue prohibida después de su rodaje (siendo proyectada veintiún años más tarde). ¿Le han causado estos obstáculos problemas económicos? ¿Cómo superó el tándem entre Berlanga y Azcona esas frustraciones?

La verdad es que, como a todo el mundo, me hizo perder tiempo y, por tanto, dinero. Pero no mucho: el guion no fue nunca un producto bien pagado.

***La vaquilla* es, seguramente, una de mis películas preferidas. ¿Piensa que tiene sentido realizar un guion casi treinta años después de su nacimiento? ¿Tiene que tener todo director español en su haber una película propia sobre la Guerra Civil?**

Supongo que lo lógico hubiera sido rodarla cuando nació, pero como esto era imposible, paciencia. En cuanto a la segunda parte de la pregunta, creo que los directores deben hacer las películas que les pida el cuerpo. Y les permitan los productores.

¿Existe para usted una contradicción entre creatividad y censura?

Lo que yo no entiendo es que alguien afirme que la censura aguza el ingenio. Eso es una estupidez.

***La escopeta nacional* es una película inimaginable durante la época franquista. ¿Sentía usted un gran deseo de escribir una película sobre el franquismo? ¿Le parece que da una visión realista sobre el franquismo?**

[Sin respuesta].

Perfume antiamericano, dos Españas, Iglesia, Austria-Hungría

En películas como *Bienvenido Mister Marshall*, *Se vende un tranvía*, *El verdugo* y, sobre todo, en *Moros y cristianos* se percibe un perfume antiamericano. ¿Cómo considera la relación entre Berlanga y la americanización cultural?

No creo que se trate de antiamericanismo; creo que Luis se ocupa más del papanatismo del colonizado que del colonialismo cultural.

En películas como *El verdugo* y *Vivan los novios* aparece la invasión turística que divide al país en dos mundos muy diferentes: la España eterna y la España moderna. ¿Cómo vivió usted la invasión turística y la dicotomía entre las dos Españas?

La invasión turística –sus balbucesos, años cincuenta– la viví en Ibiza. Muy a gusto, por cierto: el turismo tuvo sus aspectos negativos, quién lo duda, pero cambió unas costumbres que resultaban ya empedernidamente ancestrales. Y eso, a mi entender, fue muy positivo.

El clero o los rituales clericales aparecen en casi todas las películas de Berlanga. Los curas son en ellas personajes anticuados, parecen gente rara, ridícula y, a veces, totalmente ajena al mundo real. A los nórdicos nos cuesta comprender la situación de un país con una religión impuesta por el Estado. ¿Puede decirnos en pocas palabras cuáles eran las estructuras represivas

de la Iglesia en esta época que, evidentemente, Berlanga satirizaba? (¿Qué papel jugó el Opus Dei durante el franquismo? ¿Hay paralelos en *La escopeta nacional*?)

Pero ustedes los nórdicos, ¿no leen lo que dice el Papa felizmente reinante?

“Austrohúngaro” debe de ser una palabra mítica para Berlanga. ¿Qué asocia usted a esa palabra? ¿Le parece difícil insertar esa palabra anacrónica en un guion moderno?

Luis tiene sus supersticiones; quizá esa palabra sea para él una especie de talismán, pero yo no soy supersticioso porque, como ha dicho alguien, serlo trae muy mala suerte. En cualquier caso: ningún problema para introducir [la expresión] “austrohúngaro” en cualquier diálogo.



Rafael Azcona con Matthias Schilhab (Foto: Matthias Schilhab)

Florentino Soria sobre Berlanga

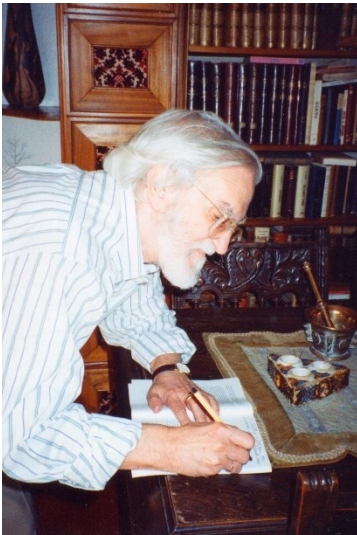
Matthias Schilhab

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.

Berlanga visto por un norteamericano

Entrevista a Peter Besas

Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista del 30 de marzo de 1993 en Madrid.

Palabras clave: *Bienvenido, Mister Marshall*; censura; *El verdugo*; Estados Unidos; Rafael Azcona; religión; *La vaquilla*

Abstract: The interview took place on 29 March 1993 in Madrid.

Keywords: *Bienvenido, Mister Marshall*; United States; religion; censorship; Rafael Azcona; *El verdugo*; *La vaquilla*

En *Bienvenido, Mister Marshall* hay cuatro versiones 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 de los españoles en aquella época?

Lo que había en la cabeza de los españoles es más o menos lo que sigue habiendo hoy, en cierta manera. Lógicamente estamos hablando de una época en la que acababan de instalarse las bases norteamericanas. En España había bases desde hacía medio año en Rota, Zaragoza y Madrid. Por aquel entonces existía cierto recelo hacia cualquier grupo extranjero, en este caso norteamericano, que viniera a vivir aquí. Además, la gente de la base no era la más querida en España, lo que es lógico. Llega aquí un grupo

de soldados, de extranjeros que tienen mucho dinero y que tienen costumbres muy distintas a las de los españoles y, claro, chocan. Yo, por ejemplo, recuerdo la primerísima vez que vine a Madrid, cuando en el año '59 fui invitado por una amiga que vivía en las entonces afueras de la capital. Su hermano me contó que había un cine al que solo podían ir los norteamericanos. Yo dije que no era posible, no podía imaginar que hubiese un cine en el que no dejaran entrar a los españoles estando en Madrid. Pero, efectivamente, así era, se trataba de un cine privado para la gente de la base. A mí, como turista norteamericano, me pareció muy mal todo esto de que en medio de un barrio muy español hubiese un cine para los norteamericanos en el que no se permitiera entrar a los españoles. Lo habían alquilado con todo el derecho, pero no me parecían buenas relaciones públicas. Entonces, lógicamente había siempre cierto resentimiento hacia la base norteamericana en Madrid. Y luego, más adelante, cuando entraron los socialistas, había incluso manifestaciones de la izquierda para que los norteamericanos se fuesen.

En la película se refleja un poco esa visión de algunos de que los norteamericanos son, en cierta manera, los malos. Son los que vienen con el dinero y alteran un poco el país, pagando al servicio doméstico cuatro veces lo que pagaría un español y subiendo, consecuentemente, los precios. Estas eran en aquel momento consideraciones y factores muy vividos. En cambio, a cualquiera le gusta que entre dinero. Con la llegada de los norteamericanos y el llamado Plan Marshall, aunque de hecho en España no había Plan Marshall, se dejó cierto dinero, emplearon a gente en la base, dieron trabajo a los españoles... Entonces, claro, existía cierta ambivalencia entre la gente, también según fueran de derechas o de izquierdas. Cuando llegué aquí siendo norteamericano y, sobre todo, a este barrio donde vivo, que es un barrio muy conservador, todos supusieron que yo, siendo norteamericano, sería también muy conservador, casi de derechas, ya que, efectivamente, los norteamericanos son muy conservadores y de derechas. Son siempre un poco los malos.

En la relación de Berlanga con los EE.UU., ¿encuentra algún elemento conflictivo?

Yo no lo creo, dado que Berlanga viene de una familia muy adinerada, una familia de bien. Berlanga es contestatario más que izquierdista. Si fuese Bardem, quizá, pero Berlanga no. Berlanga tenía un particular sentido del humor y de la ironía. No creo que fuera antinorteamericano en este sentido. Tampoco creo que tenga nada en contra de los norteamericanos, es demasiado inteligente para ello. Muchas facetas de EE.UU. son criticables, pero también hay muchas otras muy loables y magníficas, como en todos los países del mundo.

¿Cómo ve la relación del cine berlanguiano con la religión?

Esto entra un poco en lo que era Berlanga. Él representaba entonces la vanguardia liberal que existía en el cine español. Cuando en los años 50 aparecieron Berlanga y Bardem, entre otros, era también la primera vez que, de alguna manera, se creaba un tipo de cine que contaba la verdad, o intentaba contar la verdad, acerca de los problemas sociales y políticos en España. Hasta entonces, la mayoría de las películas trataban de lo “magnífico” que era todo y siempre aparecían las figuras del cura y la guardia civil, que eran muy “buenos”. La llegada de Berlanga era como una ola fresca y nueva que intentaba finalmente decir otra cosa. Como sabéis, también la Iglesia tenía en aquel entonces bajo el franquismo bastante poder, mucho más del que tiene ahora. Era un factor muy importante, porque en cualquier comisión de censura había siempre un cura o, si no era un cura, era un señor del Opus, que representaba los intereses de la Iglesia católica. Y Berlanga va luchando también contra esto, va luchando un poco en contra de la Iglesia y del poder que sobre el cine tenía, en contra del franquismo, en contra de todas las cosas que de alguna manera oprimían o, por lo menos, que él creía que oprimían a la sociedad española de entonces.

¿Qué importancia tuvo la censura en la obra de Berlanga?

Había una serie de películas que no pudo grabar debido a la censura, ya que en aquel entonces había que mandar el guion al ministerio para su aprobación. En caso de que no lo aprobasen, no podías hacer la película. Otra posibilidad era que sugirieran cortes en la película. Esto les ocurría a todos los directores que querían tocar temas difíciles, pues la censura decidía qué tipo de cine podías hacer y qué tipo de cine no podías hacer. Ahora, esto a veces resultaba muy positivo, y creo que uno de los grandes mitos de hoy en día es que se piensa que nadie podía hacer nada bajo la censura cuando, de hecho, en cierto modo, la censura obligaba a la gente a hacer un tipo de cine que, a mi juicio, a veces resultaba mucho más interesante de lo que resultó después del franquismo. Como había que expresarse de una manera a veces indirecta y mucho más sutil, hubo que inventar cosas que en una situación normal quizás a nadie se le hubieran ocurrido.

Y, ¿por qué? ¿Cree que bajo esas circunstancias había más creatividad?

La creatividad existe siempre, pero de cierta manera estaban obligados y además estaban luchando. Bajo el franquismo, la lucha consistía en “a ver lo que podemos decir” de forma legal en contra de este sistema. Había muchas maneras de decir las cosas, Berlanga normalmente lo hacía con humor, Saura lo hacía de otra manera. Al estar obligados a hacer un tipo de cine diferente al que ellos habrían hecho, los resultados fueron, quizá, más interesantes. Para mí, las primeras películas de Berlanga son más interesantes que las últimas. *La escopeta nacional* y las demás son comedias que hacen gracia, pero para mí no tienen la misma miga, la sensibilidad y el interés que tienen las de antes. Este es un juicio totalmente personal. Lo mismo con Saura.

Había un juego constante entre la censura y los productores. Generalmente no era una cosa tajante. No se trataba de un señor queriendo hacer una película y la censura diciendo que no, así no funcionaba aquello. Cada guionista y cada productor sabían que había ciertos límites. De antemano

se pasaban un poco los límites, pero no demasiado. Y luego había una especie de diálogo con el gobierno. El caso no era el de que rodaras una película muy cara y luego te la prohibieran. Eran productores profesionales que hacían películas para ganar dinero, el cine es una industria. Alfredo Matas, por ejemplo, producía películas de entretenimiento para ganar dinero. Había un tira y afloja entre lo que querías hacer y lo que te dejaban hacer. A veces te cortaban más de lo que esperabas, y muchas veces rodaron escenas sabiendo que las iban a cortar. Quizá ponías un desnudo, y sabías que te iban a cortar ese desnudo, pero también habías metido una escena con algún matiz político que, al lado del desnudo, pasaba desapercibida. Quitaron el desnudo al verlo, pero no repararon en la cosa política. Nunca ha sido sencillo, era bastante complicado.

En la obra de Berlanga se produce una ruptura a partir de 1971. Muchos críticos de cine la atribuyen a la cooperación con Azcona.

Por supuesto, cuando dejas de trabajar con un guionista la cosa cambia. También las cosas habían cambiado. A partir de 1975, lógicamente, ya eran otras las reglas del juego. Entonces, las películas que se sugerían y que en el '57 hubieran sido un escándalo, ya no lo eran en el '75 o el '80. Si Berlanga hiciese una película a día de hoy, contaría con plena libertad, ya no existiría ese elemento escandalizador. Por ejemplo, la película *Belle époque*, que había escrito Azcona, la hubiera podido dirigir Berlanga. Es el clásico tipo de película que Berlanga habría podido hacer. Es interesante ver el éxito que tiene esta película en España, puesto que fue Azcona quien la escribió ambientada en los años 30. Se ha tratado de una manera totalmente distinta. De cierta manera, se ha perdido la amargura, lo que es normal, si pensamos que la mayoría de la gente que va al cine hoy en día casi no ha vivido el franquismo. Estas personas no sienten la amargura que sentían aquellos que trabajaban bajo el franquismo y que querían mostrar o hablar en cada película de la realidad de la sociedad española del momento. Hoy día, esta necesidad ya no existe, entonces, es otro el tipo de cine que se hace. Igual que en todo el mundo, el público es ahora muy distinto y lo que están buscando también lo es.

¿Piensa que Berlanga es crítico con la sociedad? A él no le gusta que lo llamen así.

Creo que los que hacen cine lo hacen por muchas razones complejas. Yo comprendo que Luis diga que no le gusta el término de “crítica social”, porque realmente suena a panfleto. Si haces una película, la haces primero porque vas a ganar dinero y, segundo, porque te gusta el tema, porque te lo estás pasando bien y te gusta el humor de la película. Poner una etiqueta como “crítica social” es como decir: “vaya aburrimiento”. Hoy día, dedicarse exclusivamente a la crítica social es lo más aburrido que hay, además de pretencioso. Siempre puede haber cierta crítica social en la película, como ocurre en todas las grandes películas, o, si no en todas, al menos en las de calidad, pero uno no empieza diciendo que va a hacer una crítica social. Es por intuición o por implicación que acaba apareciendo la crítica, como es normal en una película seria. Acabas criticando algo o tomando una postura frente a algo. En una película sobre pobres o ricos o sobre quien sea... sobre un roquero incluso..., habrá crítica social si así lo quieres. Ahí ya van por aguas profundas los críticos, viendo cosas que lo mismo nunca han estado ahí. Es muy corriente en los críticos.

En cuanto al sentido del humor de Berlanga, sale solo. Quizá sabéis cómo se rueda una película o cómo se escribe un guion. Al final, siempre hay cuarenta mil cambios y durante el rodaje se hace una cosa u otra a veces por razones totalmente aleatorias. Quizá porque no ha aparecido el coche por la mañana y hay que rodar de otra manera. La razón de Monty Python para no usar caballos en el rodaje de *La mesa cuadrada* es que el presupuesto que tenían no les permitía alquilar caballos y por eso se hizo así. La razón es esta, no es tan rebuscada, no se pasan horas pensando vamos a hacer esto y saldrá así.

Una película con mucho humor es *El verdugo*, ¿puede decir algo sobre ella?

Me parece una de las grandes películas de Berlanga y del cine español, desde luego. Es una película que hizo época en su día y que abrió el camino a otros directores. No sé qué más decirte. Es una gran película y, aunque hace bastantes años que no la veo, me acuerdo muy bien de ella. Es una

película que funcionaba y sigue funcionando. Tiene su vigencia hoy día, por ese clásico humor negro de Azcona que vemos en *El verdugo* y la pena capital. Humor de Azcona más que de Berlanga, quizá.

En *La escopeta nacional* aparece el Opus Dei por primera vez. ¿Retrata bien la película el Opus de aquella época?

Es una caricatura del Opus Dei, un elemento de la sociedad española. La película, realmente, se burla un poco de muchos grupos de gente, no solo del Opus, también de los falangistas y los catalanes, como aquel que está vendiendo el telefonillo. Eso es muy de Azcona y de Berlanga.

Pasemos a *La vaquilla*. El guion se escribió casi treinta años antes del rodaje. ¿Cree obligado para todo director de cine español rodar una película sobre la Guerra Civil?

Berlanga es una persona que vivió la época de la guerra y de la posguerra. Si vives durante la época del franquismo, el recuerdo de la guerra está siempre contigo y el gobierno te la recuerda constantemente. Si es una obligación, no lo sé, pero por supuesto que a la generación de Berlanga, o sea, a la gente que tiene ahora más o menos sesenta años, la guerra le marcó. Lógicamente, a la hora de escribir un guion, tocan este tema porque es el tema que mejor conocen. No conocen bien el tema moderno, lo que planteó hasta hace poco, quizá hasta que llegó Almodóvar, uno de los principales problemas del cine español. El problema es, justamente, que esta gente vive, de cierta manera, en el pasado. Es muy normal y natural que la gente, al hacerse mayor, viva un poco en el pasado, que lo recuerde y lo recuerde con cariño, aun cuando este ha sido malo. Da igual, era su época, era su lucha. Lo de hoy día ya no es lucha, ya no hay ‘malos’ ni ‘buenos’, pero entonces estaban los ‘malos’ y los ‘buenos’. Los ‘malos’, claramente, eran los franquistas, y los ‘buenos’ eran ‘ellos’, o sea, la gente liberal, la gente que se oponía... Es lógico que esta generación hiciera películas sobre la guerra y la posguerra, y que sea, además, una época que les fascine, pues era, de hecho, una época fascinante. Yo entiendo que un chico de hoy de

veinticinco años lo vea como una vieja historia que ha oído en su familia hasta el hastío y que ya no le interese.

¿Por qué fue prohibida *La vaquilla*?

No lo recuerdo muy bien. Presentó la película en 1956. Quizá, sabiendo el gobierno que Berlanga era muy irónico, temía cuál sería el resultado. La verdad es que desconozco las circunstancias que rodean a *La vaquilla* y tampoco sé por qué se prohibió en aquel entonces. Por otro lado, una cosa es el guion y otra es la película, o sea, no siempre seguían el guion durante el rodaje. Entonces, claro, bajo el franquismo, como te dije, había un juego que ellos conocían perfectamente y muchas veces entregaban un guion que era aprobado y luego rodaban otra cosa. Por eso existía también una segunda censura, para cuando las películas ya estaban terminadas. Probablemente el caso más famoso es el de *Canciones para después de una guerra* de Patino, cuyo guion fue aprobado y, una vez se estrenó la película, resultó un escándalo terrible para el gobierno.

¿Podría decirse de *La vaquilla* que es una película antibelicista?

La vaquilla tiene su elemento antibelicista, pero no creo que esté hecha en este sentido. Las películas están hechas, primero, y siempre hay que recordar esto, para ganar dinero. Para esto se hacen las películas. No vas a emplear dos o tres millones de dólares en hacer una película antibelicista. En caso de haber querido hacer una película antibelicista, Berlanga la hubiera hecho mucho más explícita, aquí ni los malos son muy malos ni los buenos son muy buenos. No creo que ni el director ni el público la consideren una película tal. Si dices *Paths of Glory*, de Kubrick, vale, esa sí, pero no *La vaquilla*. *La vaquilla* era una película que entretenía, que tenía sus gracias, que se reía un poco de ambos lados, o sea, muy al estilo de Berlanga. No creo que tuviera un propósito tan serio como tú dices.

**¿Cómo se puede describir la evolución de la obra de Berlanga?
¿Se pueden encontrar determinadas constantes en ella?**

Creo que las constantes son, por supuesto, el humor, la crítica y la sensibilidad hacia sus personajes. Hay un gran conocimiento de la técnica a la hora de dirigir. En *La vaquilla*, por ejemplo, hay un plano larguísimo. Como técnico de dirección, Luis siempre intenta hacer cosas muy difíciles que suben mucho el presupuesto.

En cuanto a la evolución, ha ido un poco al compás de la evolución del país en cuanto a lo que podía hacer y lo que no. En la época franquista siempre había una parte de lucha y, con la muerte de Franco en 1975, este elemento, de alguna manera, desapareció. El cine evolucionó entonces hacia el entretenimiento. No hay que olvidar que Berlanga siempre intentaba entretener al público, porque, si no, si el público se hubiese aburrido, no iría a verlo, y entonces daría lo mismo lo que intentarás decir. El factor del entretenimiento es muy importante y en cierto modo Berlanga es mucho menos político que Bardem. Y creo, justamente, que la superioridad de las películas de Berlanga se basa en esto, en que toca el lado humano tanto del franquismo como del posfranquismo. No está intentando meter mensajes y política como lo han hecho otros.

¿Qué importancia tiene la obra de Berlanga en su conjunto para el cine español?

Berlanga fue uno de los primeros que rompieron con el cine tradicional de los años 30 y 40 en el que jamás se tocaban temas difíciles o de crítica. Hoy día, muchas de sus películas se pueden ver todavía con gusto, y la dirección de los actores es magnífica. Berlanga será por siempre una de las grandes influencias y uno de los grandes del cine español.

¿Por qué tan solo algunas películas de Berlanga han llegado a las pantallas del resto de Europa?

Eso se debe a la larga serie de problemas que tiene el cine español a la hora de ser explotado en el extranjero, como lo son la falta de promoción, de

interés, de vendedores y de empresas fuertes que pudieran venderlo... Muchas veces, las personas que llevaban las ventas no eran aptas y, por si fuera poco, el cine español carecía de prestigio en el extranjero. Son muchos los factores por los que el cine español no ha funcionado fuera de España. Algunas películas de Berlanga sí que se estrenaron en el extranjero, en Francia, por lo menos, sobre todo las primeras. Por otro lado, son películas muy localistas. Si no conoces España, si no sabes lo que es el Opus Dei, por ejemplo, no vas a entender las burlas de la película. Además, el lenguaje que se usa es, muchas veces, un lenguaje muy difícil de traducir, y la mayoría de las veces pierde la gracia al traducirlo. Con los subtítulos pierdes muchas veces el sabor de la película. No son una película dramática o una película de terror que se entiendan fácilmente las que hace Berlanga. Es un tipo de película muy sutil que no está hecho para exportar, no gusta fácilmente a un espectador extranjero. En España sí han funcionado muy bien las películas de Berlanga. Sí, hay muchos factores por los cuales no se vende el cine español en el extranjero, pero no quiero tocar demasiado el tema delante de la cámara, podría salir diciendo cosas que no debería decir.

Se dice que actualmente existe una crisis en el cine español.

Siempre hay crisis en el cine español. Llevo aquí veinticinco años y no recuerdo un momento en el que no hubiera crisis en el cine español. Hay crisis en el cine europeo, hay crisis en el cine en todas partes, el único país en el que no hay crisis son los EE.UU., pero no conozco ningún otro país en el mundo en el que no la haya. Pero este es otro tema y se tendrían que tener en cuenta muchos factores para resolver por qué hay crisis. Este es un tema muy grande y muy complejo que tiene que ver con las multinacionales, los gobiernos europeos, el sistema con el que se hace cine, el sistema de estrellas, con muchas facetas de exhibición, de distribución, de tipos de producción, de escuelas de cine...

Encuentro con tres vecinos de Guadalix de la Sierra

Matthias Schilhab

Resumen: Entrevista del 4 de abril de 1993 a tres vecinos de Guadalix de la Sierra que participaron en el rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall*

Palabras clave: *Bienvenido, Mister Marshall*; Guadalix de la Sierra; rodaje

Abstract: On 4 April 1993, three residents of Guadalix de la Sierra who participated in the shooting of *Bienvenido, Mister Marshall* were interviewed.

Keywords: *Bienvenido, Mister Marshall*; Guadalix de la Sierra; shooting



Los vecinos de Guadalix de la Sierra (Foto: Matthias Schilhab)

¿A ustedes les parece que *Bienvenido, Mister Marshall* daba una visión realista de la España de los años 50?

V1: Yo creo que sí tiene algún punto, sí. Tiene algún punto porque es que entonces los norteamericanos, como tenían tanto dinero, y aquel venía haciendo una crítica de aquello, de que era mentira que tenían el dinero. Y aquí no se equivocaban las líneas.

V2: No, lo que yo creo es que tenían progreso y aquí no lo había. También se entiende qué es el progreso, porque aquí vino como diciendo que nos iban a traer lo que no teníamos.

V1: Y que nos iban a hacer muchas carreteras e iban a hacer muchas cosas, que no se hizo nada.

Se habla de desocupados en la película, ¿había muchos desocupados en estos años?

V2: Sí, claro, bueno... [*ríe*]. Aquí tuvieron que emigrar y todo y marcharse porque, claro, no había nada.

V1: En aquellos años no había nada por ningún lado. Y como vino aquel señor [Berlanga] aquí y nos daba cinco duros todos los días por trabajar, pues se le puso así todo el pueblo a trabajar.

V2: Después de pasar una guerra civil, pues siempre en las naciones, en todas, se quedan arruinadas y se pasa hambre. Aquí, nosotros, en aquellos años, criábamos millones de kilos de patatas. Que hoy no se cría ninguna en este pueblo. Salían todos los días un camión o dos cargados de patatas, de sacos de patatas. Y se los comían o los comíamos, y es porque había hambre, porque entonces había hambre por la guerra. O sea, que nosotros, en el pueblo, teníamos trabajo más bien por eso, porque esa gente, pues como se vendían las patatas aunque fuera a un real, pero sí había trabajo.

V1: ¿Sabes cuánto compone un real?

V2: La cuarta parte de una peseta. Y a lo mejor se vendía el kilo de patatas, entonces. Pero, ¿y qué? Si nos quedaban diez o quince céntimos, o por lo menos trabajo. Porque, ya le digo, venían hasta de otros pueblos a arrancar las patatas y aquí, pues ya digo, no se pasaba hambre.

V3: Entonces paro no había, pues toda la gente trabajaba en la agricultura.

V2: Si es cuando más patatas criábamos en aquellos años, te digo yo.

V3: No es como ahora, que trabajan en la construcción.

La película se burla de que los aparatos técnicos no funcionan: el autobús del año ¡catapún!, el reloj no funciona...

V2: Pero el reloj sí funcionaba. Bueno, en la película no. ¿Y el autobús ese que entra ahí? Pues oye, no había, pero había un coche por la mañana que iba a Madrid todos los días. Un autocar más grande que ese y mejor. Sí había. O sea, que él ponía lo que quería y lo que le daba la gana.

V1: Sí, el coche que venía de Sequijeque... ¿Cómo le llamaba?

V2: Lo llamaba Jezimeque¹. Ahí venían, no sé si eran los músicos o los viajeros... El que traía a la cantaora, a la que cantaba, a la...

V1: A la Carmen Sevilla².

V2: Cosas de esas. O sea, que él lo apañó bien.

¿Les parece que hay un perfume antinorteamericano en esta película?

[Al principio, los entrevistados no saben qué responder].

V2: A eso no... No olíamos a perfume [ríe]. No, muchas horas eran habladurías y argumentos y cosas así. No, aquí en el pueblo todo estaba tranquilo, aquí no pasó nada. Y aquí, ya digo, no...

V3: No, aquí la gente lo acogió bien y aquí no pasó nada.

V1: Sí que los acogimos a todos ellos bien.

V3: Aquí la gente los acogió y además se benefició el pueblo en aquellos momentos.

V2: Ni nadie se metió con nadie. Aquí no hizo falta nada. Nada más que se decía, pues “mañana van a rodar”, pues se salían veinte, treinta o cuarenta personas, o las que salían y no.

¹ En la película, el autobús pasa por tres pueblos ficticios: Jezimeque, Villar del Campo y Villar del Río.

² Se refiere a la actriz Lolita Sevilla (1935-2013), quien interpreta el papel de Carmen Vargas.

V3: Aquí el personal estaba contento, y tanto que se rodaban escenas porque...

V2: Ya no sé cuánto, pero más de tres meses o cuatro estuvieron.

V1: Entre preparar la iglesia, la fuente y por ahí, y luego el rodaje. Más de cuatro meses estarían.

V2: Todos los días no rodaban, pero la gente estaba por aquí. Los artistas y la gente se marchaban a Madrid, pero quedaban algunos. Pero lo que más quedaba era la gente carpintera, los de la madera, los pintores, los de esos que van con los focos. Todos esos grupos estaban aquí de pensión.

V3: Los que vinieron a este pueblo dejaron mucho dinero.

V2: Y en las casas que los tenían, algún beneficio tendrían más. Tú verás... Pero que nosotros...

V1. Pero el señor que hacía de cura estaba aquí, estaba hospedado aquí. Y estaban los dos, el que hacía de ser un hidalgo y los llevaban porque estaban también ahí.

V2: Se venía otro que hacía de alguacil, que tocaba la corneta, él tampoco era de aquí, los traían ellos. O sea, que los que tenían que trabajar y hacer cosas...



La iglesia de Guadalix de la Sierra (Foto: Matthias Schilhab)

¿Y Berlanga vivía también aquí?

V1: No, Berlanga no.

¿Venía todos los días?

V1: Y el que hacía de director, se llamaba Luis..., que tampoco vivía aquí.

V3: Berlanga, ¿no era Berlanga?

V2: No.

V1: No, no. Berlanga era el productor de la película, el que hacía de director aquí se llamaba Luis...

V2: Ni el que venía primero con un aparato, las luces y eso, tampoco. Tenía un coche muy grande y muy bueno que llevaba las luces, los focos, la iluminación, o lo que fuera. Pues ese se lo cogía y se largaba. Muchos se marchaban.

V1: Aquellos que venían y estaban aquí mientras estaban trabajando, pues luego se marchaban a Madrid. Pero muchos de los que traían ellos, obreros, no artistas, los obreros que estaban aquí trabajando, se quedaban aquí en el pueblo. Los artistas se marchaban a Madrid todos. En cuanto terminara el rodaje, se marchaban.

V2: En cuanto terminara. No ves que tenían aquí gente. Que era el encargado de montar y desmontar y hacer lo que tenía que hacer. Los que llevaban los guiones o lo que fuera ello.

V1: Ellos se marchaban para Madrid.

¿Cómo vivieron la gran desilusión al final? ¿Cómo fue el gran final, luego, cuando los norteamericanos pasaron por esta calle principal de aquí?

V1: Bueno, ya nos quedamos todos desconsolados.

V2: Bueno, pero no piense usted que ya entonces no éramos tontos [V1 y V2 *rien*]. O sea, que no nos desconsolamos porque sabíamos que todo era mentira. Pues claro, es que alguno cuando vea eso, dice: “¿Y estos? ¿Estaban con los ojos cerrados?” No, estábamos a cuarenta kilómetros de Madrid, no estábamos con los ojos cerrados. En aquella época estábamos como estábamos. Pero no nos creímos nada. No, no piense usted que nadie

se creía nada ni se llevó ni una desilusión y ni una cosa, o sea, que no... Pero, ya digo, nosotros ya, cada uno hacía su vida y el que quería venir, a la película, y el que no, se marchaba para allá... O a cavar u otra cosa. Fue tranquila y no, no pasó nada. Lo que es que luego ha sido más sonado que lo que nosotros nos pensábamos. Porque entonces no pensábamos nosotros contar cosa... que iba a ser tan popular.

Hay una escena en la película, en la escuela, en la que la maestra castiga a un niño poniéndolo con los brazos en cruz. ¿Qué significa este gesto?

V1: Yo no me acuerdo.

V2: Yo no sé qué es lo que le decía la maestra. No me acuerdo... Y no estaba viéndolo tampoco el que hacía de cura y vestido de cura. Que luego preguntaba a los que estábamos allí, porque yo me acuerdo que estaba yo en la foto... Me veo muchas veces con el hacha. Un secretario que había aquí, que se ha muerto, que se llamaba don Juan. Estábamos los dos sentados en una mesa.

V1: A aquel chiquito lo trajeron ellos.

V2: Si nosotros, cuando nos decían “mequetrefes” y nos decían todas esas cosas... Nosotros no sabíamos ni lo que eran “mequetrefes”, ni a qué se referían, ni qué era. Luego, ya, nosotros nos hemos dado cuenta...

V1: ... de que nos llamaban tontos.

V2: A lo que digan, que no nos creyeran lo que nos estaban ofreciendo. Eso lo he sacado yo en conclusión y eso. Pero entonces no... Como hoy hacían una cosa y mañana hacían otra cosa, pues tampoco era para poder sacar lo que estaban haciendo.

V1: O sea, que aquí la ilusión de ellos era que vinieran los norteamericanos a darnos muchas cosas. Y luego pasaron los norteamericanos y no nos dieron nada.

V2: Claro.

V1: Es que precisamente viene la película por eso.

¿Pasó algo extraordinario durante el rodaje, alguna anécdota que quieran contar?

V1: No, nada. Aquí llegaban, por ejemplo, hoy y nos decían “pues hoy vamos a hacer esto”, y llegaban los que están ya allí, y nos vestían de andaluces y nos daban sombreros, y al fin, y bailábamos en la plaza al son de la música. O no se bailaba aquel día.

V2: Porque no había luz o lo que fuera. Pero nosotros, como estaba todo el pueblo, o sea, que estábamos, pues eso, contentos porque por la tarde nos daban cinco duros.

V1: Y encima que nos divertíamos.

V1: Que lo pasábamos bien, porque el día que íbamos a trabajar, lo pasábamos delante...

V2: Si es que, para que den dinero, no se sabía lo que estaban haciendo. Porque hoy hacían un rodaje, mañana hacían otro y luego, cuando vimos la cosa, es cuando nos echaron y tal, y cuando lo has hecho más veces, yo por lo menos, lo que me he dado cuenta, y he sacado la conclusión de que era de una familia o se refería a una familia que estaba en el campo, que labraba, que en verdad se ha ido con las mulas. Luego, con las yuntas en el campo arando, luego trayendo paja, luego con eso de los regalos, o con las gallinas, con los corrales que fueron aquí a coger pollos y gallinas y todas las cosas, si era cosa de un pueblo. La vida de un pueblo.

V2: Hasta gorrioncillos salían también, que los sacaban, que en esos días yo no fui y no lo vi, pero lo veo en la película.

El rodaje de la película, ¿cambió algo en la vida del pueblo cuando se acabó?

V1: No, no ha cambiado nada. Absolutamente nada.

V2: Si tampoco nos hicieron ricos, no [ríe]. Si nos dieron muy poco.

¿Y qué visión tenían ustedes de EE.UU.? En la película hay cuatro perspectivas: una es la del cura, él dice que son bárbaros; el hidalgo dice que son caníbales; el alcalde dice que son *cowboys*; y el campesino Juan dice que son los Reyes Magos.

V1: Cuando nos dijeron aquello de que los norteamericanos iban a traer mucho dinero y nos iban a hacer carreteras y nos iban a hacer muchas cosas, pero resulta que pasan los norteamericanos y no hacen nada. Y el pueblo se gastó algún dinero, y luego, para que al ayuntamiento no le diera tan grave, tuvimos que traer aquí algo todos. Uno venía con una gallina, el otro venía con un cerdo, y el otro venía... Al fin, todos traíamos aquí algo.

V1: Sí, eso es, teníamos que traer al pueblo... como le digo, algunos traían a lo mejor hasta un kilo de patatas y otros traían aquí... al fin, lo que podían traer para ayudar al ayuntamiento.

V2: Pero tampoco vino el desconsuelo, sino que, vamos... tan tranquilos.

V1: No, no... qué desconsuelo va a tener.

V2: Y allí mismo cae la cuerda que la dieron diez duros y rompieron las tejas del tejado, por hacer allí un encerradijo.



*El ayuntamiento de Guadalix de la Sierra en 1993
(Foto: Matthias Schilhab)*

¿Y qué mensaje tiene esta película según ustedes?

V1: Pues nada, nosotros, aquí, nada.

V2: No, ¿a qué? ¿A la película?

V1: Se acabó la película...

V2: Y cada uno siguió como estaba.

V2: Algunos se fueron de este pueblo a hacer muchas películas por ahí, a otros pueblos.

V3: Bueno, esta película, se hizo aquí exclusivamente, unas escenas luego las rodaban pues en Chamartín o en Tetuán.

V2: Algunas escenas de esta película las rodaban en Madrid. Pero te quiero decir que, al hacer esta película, nosotros, si nos quedamos desconsolados, tristes o decaídos...

V1: No, no, nada.

V2: Vamos, que quiero decir, que si nos pasó alguna cosa...

V3: Aquí no hubo nada de eso.

V1: Aquí se acabó la película y se acabó todo.

V3: Y nos quedamos aquí tan tranquilos.

V2: Porque ya digo, no estábamos todavía dormidos, como otros pueblos, que dicen que hay brujerías o cosas de esas. Nosotros ya no pensábamos en tantas brujerías.

Y el bar que sale, ¿está aquí en Guadalix de la Sierra?

V2: No. ¿Cuando hacen así con las copas y eso [*mueve el cenicero de un lado para el otro*]? No es de aquí. Ni cuando sacan los revólveres tampoco. Están en los estudios, al otro lado. Aquí hicieron lo más bruto [*ríe*].

¿Qué importancia tuvo el cine para ustedes en esta época? ¿Había cine aquí en Guadalix?

V1: Sí, había cine.

V2: No, no, no...

V1: Hombre, ¿no había cine en casa de Alberto?

V2: No, no...

V1: ¡Pero coño, que no!

V2: Que no había cine para ver la película. No sé si había cine.

V1: ¡Qué había cine en casa de Alberto, hombre!

V2: No sé yo si había...

V1: Sí, hombre, sí había cine en el bar allí de donde Alberto.

V2: Yo creo que no.

V1: ¡Sí hombre, que sí, Juanito!

V2: Los que...

V1: ¡Que sí había cine, hombre!

V2: Quedarían después, hombre.

En la película, un pueblo castellano se disfraza de pueblo andaluz, es un cliché de lo español. ¿Qué sentían ustedes viviendo entre bastidores andaluces, llevando ropa andaluza y bailando flamenco?

V2: Eso, bailando aquí flamenco.

V1: Una juerga.

V2: Por los cinco duros que daban por la noche.

V1: Una juerga era aquello para nosotros.

V2: No, era... más bien por los cinco duros.

V1: Sí, pero bueno, a pesar de aquello de los cinco duros, nosotros estábamos aquí, y veníamos a divertirnos, encima.

V3: Bailábamos con alegría. Estábamos contentos.

V2: A la fuerza no vino nadie. Venía el que quería venir, o sea, que no obligaron a nadie. Yo tenía dos cuñados que tenían una huerta y no vino ninguno porque tenían que ir a su huerta. Todos los días en sus obligaciones.

V3: El que iba con la música por ahí con la artista, que estaba aquí la Lola Flores esa.

V2: Bueno, pero eso... pero yo no sé si iría o no él ahí. Pero te digo...

V1: Es que cuando venían aquí, veníamos a pasar la juerga. Porque nos iríamos a meter a la plaza y bailábamos en la plaza lo que nos daba la gana.

V2: Una juerga a veces es muy barata, porque no teníamos muy bien la barriga.

V3: Pero alegría teníamos mucha.

¿Y no había una gran fiesta al final?

V1: Sí, esa fiesta del baile. Sí, para la película, sí...

V2: Pero no regalaron chorizo ni cordero asado ni nada de eso. No, nada.

V1: Veníamos aquí y nos ponían siempre a bailar, cada uno con una pareja. Y bailábamos...

V2: Y bailábamos lo que nos apetecía.

Les leo una cita que salió hace cuatro semanas en *El País*: “Hoy a Mister Marshall no le hace falta ofrecer dinero para tenernos a todos colonizados, nos posee gratis”.

V2: No le entiendo yo eso, ¿a qué se refiere?

V1: No sé yo a qué se refiere.

E: Significa que antes los españoles pensaban: “vale, si los norteamericanos nos ofrecen dinero, hacemos todo para ellos, pero ahora nos poseen gratis, ahora viene Coca Cola, el McDonald’s, etc.”

V2: No, bueno. Que ahora mandan ellos en nosotros, o qué, algo así, ¿o qué quiere decirnos eso?

V2: No, yo no creo en eso, no por la película ni nada, en que el gobierno o el rey o quien mande esté abajo de los norteamericanos. Está abajo si le conviene o si no, no está. Eso no influye en nada. Qué va.

V1: Aquí luego se acabó la película y no influyó para nada. Absolutamente para nada.

V2. Si no la conocía nadie, ni de España ni nada. No, no iba a influir en creer que los norteamericanos son los niños guapos y que el rey no. Y ahora no me creo yo que echaron un tractor y sé yo que era mentira, derribó un avión. Y si no me lo creí entonces, me lo voy a creer ahora.

El director Berlanga, ¿qué significa para ustedes?

V2: No nada, para mí nada.

V1: No, no lo conocía. Le hemos visto, pero no le conocemos personalmente.

V2: Yo le digo que es un señor que hace películas. Si yo hubiera estudiado como él, no digo nada, no sé si no hubiera hecho películas o novelas u otra

cosa, porque todos tenemos una historia, tenemos películas y tenemos todo. Lo que hace falta es tener medios para poder hacer como este señor. Se inventó aquella [historia], que aquella fue inventada por él y me parece que estaba muy bien inventada.

V1: No, aquello fue una crítica.

V2: ¿A qué crítica? Pues yo no sé, a los norteamericanos o a nosotros, si nos lo hemos creído. Porque si nos lo hemos creído, porque estaba el otro que decía ‘ignorantes, no os lo creáis’. Porque había uno que lo decía, que nos llamaba “mequetrefes”, “indios”, nos llamaba “indios” a nosotros [ríe].