

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. Coincidí 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 movilizadizo 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 Liño 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 Liño 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 carabiniero 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 que 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, sufriéndolos.

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 definiendo 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 trévelin. 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)