

Encuentro con Berlanga en 1993

Matthias Schilhab

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Y hubo una reacción en España?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿Se trata de una película antibelicista?

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

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

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

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

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

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

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

¿Cuál dirías que es el mensaje de la película?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La segunda, “¿tiene usted recomendaciones?”

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

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

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

¿Están relacionadas con el costumbrismo de Larra?

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