

Rafael Azcona sobre Berlanga

Matthias Schilhab

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

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

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

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

Madrid, 10 de marzo de 1993

Querido amigo:

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

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

Eso sí; me complacerá tomar una copa con usted.

Cordiales saludos
Rafael Azcona

Colaboración, paralelas, ruptura, forma de trabajar

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Clasificación, internacionalidad

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

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

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

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

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

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

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

[Sin respuesta].

La sociedad contra el individuo, crítica social, humor negro

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

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

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

Perdón, yo no veo que Luis aplique esa receta.

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

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

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

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

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

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

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

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

Relación entre mujer y hombre, misoginia, sexualidad

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

Berlanga responde a esta pregunta en la siguiente.

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

Véase la anterior.

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

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

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

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

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

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

Censura, creatividad, experiencias

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

Me envileció al aceptarla.

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

Vale la respuesta anterior.

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

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

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

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

¿Existe para usted una contradicción entre creatividad y censura?

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

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

[Sin respuesta].

Perfume antiamericano, dos Españas, Iglesia, Austria-Hungría

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Rafael Azcona con Matthias Schilhab (Foto: Matthias Schilhab)