

EUROPA Y LA ESPAÑA ETERNA

¿VIVA BERLANGA?

TRIUNFO.—Desde unos años que se acercan al medio siglo y una experiencia de veinte años de carrera, ¿cómo ve Luis García Berlanga el cine español?, ¿cómo ve su obra?, ¿existe una postura reflexiva por su parte en torno a ese cine y a la realidad que lo provoca?

BERLANGA.—Siento, claro, una especie de fatiga. Lo que para otros es madurez, para mí es cansancio. Pero no se refiere sólo al terreno cinematográfico. Es un cansancio biológico, donde van metidas muchas cosas de tipo íntimo y que se tiene que reflejar en todo lo que yo haga. De todas maneras, para los directores de mi generación, cansancio es el término, tópico y evidente, más adecuado para reflejar nuestra situación. Mirando hacia atrás se recuerda la impotencia que todos hemos sentido para hacer algo. Pero, por otro lado, también la satisfacción de haber hecho, más o menos, el cine que queríamos, supongo que con más facilidad que los jóvenes de ahora. La ósmosis inevitable de cada realizador con el tiempo en que vive nos llevó entonces al neorealismo, en una necesidad de criticar todo lo que teníamos a nuestro alrededor, que, sin duda, era más asequible, por censura y por todo, que esa otra crítica hacia el interior que, superado ya el conflicto hombre-sociedad, los jóvenes intentan hacer.

«A nivel personal, me lamento de tantas ideas, de tantos guiones, de tantas cosas que podían haberse realizado y haber hecho su juego y que se tuvieron que quedar en el cajón, en la cabeza o en la censura; no se puede dejar de sentir una cierta amargura ante todo lo que se nos ha quedado fuera. Sobre todo, me lamento de la imposibilidad que hemos tenido de tratar la guerra española. No es la manía de tratar sólo lo cerrado y limitado cuando tantas cosas hay de qué hablar. Para mí sigue existiendo la guerra como tema, y aún pervivirá durante mucho tiempo, porque para algo hemos padecido la guerra más dramática, más cinematográfica y más literaria de las que ha habido últimamente. Y es muy de lamentar el no haberla tratado desde la óptica que cada español, cada intelectual, tuviera para interpretarla.



En su artículo de «Cinéma 59», «El cine español será...», Michèle Frik decía que Berlanga resultaba inmediatamente accesible y simpático, en seguida hacía sentirse a gusto a su interlocutor, pero que, quizá, quedaba siempre algo oculto y secreto en el fondo de su conversación.

Once años más tarde, sentados ante él, con un café que se nos enfría por hablar y hablar, un vodka y un medio whisky como testigos, no podemos desmentir a la crítico-guerrillera francesa.

Luis G. está como impresionado por la crítica desfavorable

que ha tenido «Vivan los novios», su última película, y la confusión que ha rodeado su presencia en Cannes.

El diálogo, impregnado siempre de humor, de una ironía casi indescriptibles

(Berlanga habla, sobre todo, con las manos), tiene un constante matiz de cautela, de defensiva que no concuerda demasiado

con este hombre de casi cincuenta años, de pelo grisáceo y ojos irónicamente azules, que no puede permanecer medianamente quieto en su sillón y asegura continuamente que sus respuestas son precipitadas y contradictorias, no dejando casi nunca acabar una respuesta.

Berlanga, sin volver a las archibastidas cuestiones de siempre, habla de su cine

—que es, sin duda, el más personal, junto al de Saura, que se hace hoy en España—, en definitiva, de sí mismo y de todos nosotros.

«No creo que el cine que nosotros hemos hecho pase nunca a la historia de la cultura española. Ha sido un cine enquistado siempre en lo que ha sido la evolución del régimen. Primero fue un cine triunfalista, subdesarrollado, como todo el cine español, pero triunfalista. Luego vino el cine seudocrítico, cuando se habló de apertura. Y ahora es un cine de caos como el momento actual sugiere. No creo que nuestro cine haya tenido nunca el menor peso ni opresivo ni oposicionalmente. Ha sido un cine

tambaleante y subdesarrollado, que desaparecerá en el tiempo sin significar nada. Tendrá sólo algún valor para los eruditos.

«Creo también que esa valoración anecdótica que hemos tenido en nuestro momento ha sido excesiva, precisamente por la falta que había en esos momentos de un cine de cualquier tipo.

«En resumen, valoración excesiva de lo que hemos hecho y, por otro lado, amargura de lo que no hemos podido hacer, que hubiera sido, sin duda, superior a lo que hicimos.

T.—El guión del seminarista que se transforma en mujer fue prohibido por la censura...

B.—No llegó a prohibirse porque los productores nos convencieron a Rafael Azcona y a mí que debíamos abandonar esa idea. Ninguno de ellos quiso comprometerse a llevarlo a censura. Era la época de «La boutique»... Es una de las historias que más me gustan. Hay un productor que sí quiere que lo hagamos, pero cambiando el personaje de manera que en vez de ser un seminarista sea un hombre vulgar, un cocinero o algo así, pero eso no nos interesa, porque ni siquiera se quedaría en caso interesante. En el momento de transformarse en mujer le quieren obligar a que siga siendo monja y eso no podría trasladarse a ninguna otra profesión, aparte de que perdería todas las significaciones que la historia tiene.

«El que sí nos prohibieron —entre tantos otros— fue el que debía haber sido «¡Vivan los novios!». Se llamaba «Mi querida mamá, en el día de su santo». Hay algunos productores extranjeros que se han interesado por él, pero a la menor disculpa nos hemos vuelto a quedar con el guión, porque quisiera hacerlo yo.

«Todos estos problemas de la censura, de la situación industrial, fatigan mucho. Pero llega un momento en que uno se da cuenta de que ésta es la muleta con la que nos están toreando, porque realmente hay otras muchas cosas más allá de la censura. Para mí, por ejemplo, en este momento es casi tan importante el problema de la censura como el de la carencia de unos buenos laboratorios. No puedo negar que el ochenta por ciento de los proyectos de los que hablaba antes y se quedaron en el cajón ha sido por problemas de censura, pero también es cierto que si hubiera habido un productor que los defendiera se habrían hecho, de una forma u otra.

T.—Y el movimiento de la A. S. D. R. E. C., sus peticiones de anulación de la censura, sus reivindicaciones...

B.—Tengo un gran pesimismo sobre los movimientos colectivos. Siempre he estado opuesto a cualquier asociación. El único voto en contra en la constitución de la A. S. D. R. E. C. fue el mío. Si pertenezco a la asociación es porque vivo en un país que me obliga a estar sindicado, pero yo no



pertenecería a la A. S. D. R. E. C., como no pertenecería a ningún sindicato. Pero me parece excelente que la A. S. D. R. E. C. intente solucionar todos estos problemas como yo trato de solucionarlos desde mi lado. En definitiva, yo creo que el problema de la creación es un problema individual, de soledad. El cine es un arco que va desde la soledad del que crea hasta la soledad del espectador de Villagarcía de Arosa, que ve la película y luego escribe una carta a Mister Belvedere. Es un problema de fascinación de un individuo que crea y de otro que ve. Todo lo demás (crítica, distribución, etcétera...) me parece psicopatología. Me gustaría poder seguir pensando en la pequeña magia de esos dos momentos mágicos, de la creación y de la toma de la comunión que yo he administrado.

«Pero creo que yo he sido siempre un fenómeno aparte, no sólo a nivel de asociación, sino de resultados, porque parece ser que hay optimismo en la A. S. D. R. E. C. y creen que van a lograr algún aperturismo con sus reuniones.

T.—Y la Escuela Oficial de Cine..., ¿por qué dejó de dar clases allí?

B.—Tanto Miguel Picazo como yo consideramos —en un examen de ingreso— que debían aprobar veinticuatro alumnos, pero la dirección de la Escuela, de una forma indirecta, nos decía que no podían aprobar más de cuatro o cinco. Pedimos un número clausus, pero no nos lo dieron. Al parecer no se podía permitir la entrada a muchos alumnos, porque como luego tenían que hacer una película de media hora, pues no había dinero para todos. Intentamos ofrecer la fórmula de un examen selectivo previo, pero no se llegó a un acuerdo. En anteriores exámenes, más o menos, fuimos aceptando la situación, hasta que, hace dos años creo de esto, aprobamos a veinticuatro. No nos dijeron nada, pero luego dijeron que otro de los profesores, que tuvo que calificar más tarde, había seleccionado sólo seis o siete. Fue entonces cuando dimitimos.

«Yo no creo servir para pedagogo. La única postura que quise mantener durante los años que estuve allí fue la de crear un ambiente de libertad plena. Mi única aportación a la Escuela fue la de romper los dogmas, tanto

¿VIVA BERLANGA?

oficiales como creacionales, que había. Claro, que podía ser un error mantener al alumno en este ambiente de libertad total y que luego tuviera que enfrentarse bruscamente con la industria. Pero, de todas formas, hacían lo que querían y sus prácticas fueron totalmente libres.

T.—¿Su etapa como actor?

B.—Por supuesto que no es nada serio. Surgió en «La boutique», porque no había nadie para un pequeño papel y lo tuve que hacer yo. Mal o bien, pero lo hice. Luego me llamaron Olea y Grau para sus películas. Creo que mis amigos han sido muy injustos conmigo cuando han opinado sobre mis actuaciones. Me he visto y, después de todo, no me encuentro tan horrible como ellos decían.

T.—¿Por qué esa imagen superficial que algunos periódicos o revistas dan de Berlanga?

B.—Es que yo no soy un intelectual. No poseo una cultura humanística ni profunda. Soy un hombre impregnado de una conciencia más moral que social de lo que sucede en torno mío, y con respecto a esa conciencia doy mi respuesta exasperada, como se puede ver en mi cine, pero adecuada, a mi juicio, a los ataques que recibo de esta sociedad. Soy fallero, barroco, valenciano... Bajo muchos aspectos de la vida soy un superficial o un frívolo. Quizá sólo profundice, a pesar mío, cuando estoy haciendo cine. El director de cine no tiene por qué ser un intelectual. El cine sigue siendo un poco la barraca de feria; creo que hay que aceptar todo lo que tiene de mágico antes de intelectual o reflexivo. Me interesan mucho más los directores que se acercan a este concepto (Fellini, Lester...) que las obras de un Losey o un Antonioni. A mi juicio, hay que respetar siempre lo que tiene el cine de espectáculo popular.

T.—¿Su postura, con respecto al caos del que hablaba antes, es la de clarificarlo, contribuir a él o criticarlo?

B.—No creo que yo llegue a ser nunca un hombre sereno y reflexivo como es el Buñuel de «Tristana». No puedo serenar mi postura, mi manera de actuar. Debo seguir con la misma, con la vegetativa, la mágica, la de seguir adelante en este caos que es este momento y que si se clarifica no va a ser por mí, aunque yo tampoco pretendo fomentarlo. Pero estoy inserto en él y no sé delimitarlo, no sé limpiarlo, no sé aclararlo...

T.—Hablemos de «¡Vivan los

novios!». Parece que es una película menor y que supone un retroceso, en todos los sentidos, con respecto a «El verdugo», su mejor película. ¿Qué opina de ello?

B.—Creo que en «El verdugo» el enfrentamiento con un problema existía a nivel supranacional. En cambio en «¡Vivan los novios!» ese problema de la angustia y de la soledad, de la impotencia del hombre ante todas esas trampas, todas esas presiones, todas esas sumisiones no se plantean sólo a nivel de un personaje, sino de unas características completamente españolas. En «El verdu-



**Lo más
lamentable
de mi carrera
es no haber podido
tratar
la guerra
española.**

go» lo español era puramente anecdótico; existían sólo unas leves referencias a lo que ocurría en ese momento en España (como lo de irse a trabajar en Alemania). Pero el problema del bienestar, de la casa, podía pasar en cualquier otro sitio: en Alemania, en Francia o en Italia.

»En «¡Vivan los novios!», en cambio, hay un desmantelamiento de cosas puramente españolas que quedan enclavadas en una geografía concreta y definida. En ese aspecto creo que «El verdugo» era más híbrida.

»¿A nivel estilístico? Creo que en «¡Vivan los novios!» hay un miserabilismo más natural, un humor negro (si es que hay que llamarlo así) que se desprende con más naturalidad de la narración. Está enquistado en nuestra realidad, en nuestro contorno. En cambio, en «El verdugo» los detalles aparecían más forzados: las pompas fúnebres o la casa donde vivía él. Creo que «¡Vivan los novios!» tiene un estilo más depurado.

T.—¿Y «La boutique»?

B.—Supongo que es un bache, aunque a mí la idea me gustaba mucho. En realidad se trataba de desmitificar unos sentimientos burgueses: la piedad y esas cosas... Pero el terror que nos produjeron —tanto a Azcona como a mí— las críticas que se le hicieron a «El verdugo», en las que se hablaba siempre de iberismo, de esperimento (sobre todo a Azcona, a quien siempre, no sé por qué, consideran único autor de los guiones de mis películas, cuando, en realidad, los firmamos los dos, y a quien culpaban de todas esas cosas escatológicas, negras, que hay en mi cine), nos llevó a intentar una comedia con apariencia de teléfonos blancos, burguesa, de ambientes distinguidos. Pero al rodarla en la Argentina todo esto se perdió, porque resultó que los ambientes burgueses allí eran casi tan miserables como los españoles y estuvimos a punto de llegar a esa esperimentación de la que huíamos.

T.—También «¡Vivan los novios!» parte de unos esquemas típicos del cine español y, sin embargo, es algo más...

B.—La película partía de una serie de limitaciones. En primer lugar, se nos acababa de prohibir el guión de «Mi querida mamá, en el día de su santo», por lo que el de «¡Vivan los novios!» tuvo que ser escrito con mucha prudencia (a pesar de todo prohibieron en censura previa la escena de la tarta y la del «travesti» negro, pero yo las he rodado y han pasado sin cortes). Luego, la limitación que supone también hacer una película para la productora de Cesáreo González y, aunque la he rodado con una libertad plena —es decir, con la libertad con que se puede rodar en España—, sin cortapisas exageradas de la productora (algunas sí, que luego explicaré), había que partir de una comedia de costumbres al uso. Sin embargo, y quiero señalarlo muy bien, lo que al principio era masoquismo de mi parte, se ha ido transformando,

a lo largo del rodaje, en una visión muy lúcida y clara de las posibilidades que tenía este globo de colores que, ofreciendo esa apariencia, podía distenderse, exasperarlo desde dentro hasta hacerlo estallar.

»Esa serie de limitaciones de las que hablo, muy bien escalonadas y que acaban siempre en la autocensura, no impide que me haga totalmente responsable de esta película, que creo sigue manteniendo la misma carga corrosiva de mis obras anteriores. Sigo hablando de todas las cosas que no me gustan de nuestra sociedad, en esa apariencia de película de la que se alimenta normalmente el espectador medio. Así terminé por aceptar totalmente la envoltura que me daban, a pesar de que al principio intentaba hacer alguna pequeña pedantería... No he revisado el talonado de la copia, es decir, no se ha talonado. No fui a París a ver los subtítulos de la copia, que se presentó en Cannes y luego comprobé que, lógicamente, se habían traducido muchas cosas superficiales dejando otras importantes en el tintero...

»Quiero aclarar muy bien que no se trata de un problema de despreocupación por mi parte. «¡Vivan los novios!» es una película del subdesarrollo económico. En un momento dado entendí que debía seguir esa línea torpe, de película subdesarrollada que, en definitiva, era la película comercial que me estaban pidiendo.

»Si hiciera una película producida por mí, tampoco la haría con un lenguaje muy distinto. Yo nunca he sido famoso por mi revolución estilística, sino por el tono fallero valenciano que dije antes. Lo que pasa en «¡Vivan los novios!» es que todo eso lo he llevado al extremo, no mirando jamás un encuadre (cosa que motivó, entre otras, que el zoom al chupete que tiene colgado el jefe de José Luis López Vázquez no tenga ningún sentido, porque se ha visto antes en el plano general y, sin embargo, no debía haberse visto), no corrigiendo nunca a los actores... A la larga, creo que me he acercado a muy modernas teorías del cine; Buñuel hace lo mismo.

»A pesar de las circunstancias que se han dado en esta película, creo que en el cine hay que crear de la forma más vegetativa del mundo, hay que mineralizar cada plano, cada toma, en el sentido

de que tenga los mismos errores que hubiera tenido esa vivencia en un plano real y no de reproducción. No creo que esté mal ese aire desmadrado que tiene «¡Vivan los novios!». Pero, por lo que veo, eso ha molestado a muchos porque les distancia.

T.—*Toda la primera parte de la película quizá resulte reiterativa...*

B.—Para Azcona y para mí, la película debería comenzar con la muerte de la madre, pero era necesario todo lo anterior para preparar la situación que se desarrollaba luego. De todas formas, si está mal esa parte debe de ser por culpa de la realización, porque en guión estaba muy bien.

«Se trata de dar la situación desbordada de alguien que llega a un sitio que no conoce y que se impregna de lo que ve. Es la búsqueda de algo que se convierte en un símbolo y que necesita ser reiterativo.

«Si en «El verdugo» la tragedia surgía por la necesidad del sí que debía dar el protagonista, chantajeado por el bienestar, la comodidad y todo eso, en «¡Vivan los no-

vios!» la tragedia está en la imposibilidad de decir no a causa de las convenciones morales, del matrimonio, de toda la herencia de unas instituciones. Por eso, la primera parte necesitaba ser descriptiva de esas circunstancias y exponer el enfrentamiento del personaje con un mundo que él desconoce y que se pretende liberado gracias al turismo. Se quiere presentar también ese maternalismo celestinesco de la madre. Todo ello con connotaciones continuas de miserabilización. La miserabilización del triunfalismo. La paella, por ejemplo, me parece que es un dato evidente, simbólico, de ese miserabilismo. Con la paella nosotros abrimos todas las puertas, con la paella conquistamos el Mercado Común. Son esos detalles mínimos —la madre que se confunde de novia, limpiarse la mejilla después de un beso, el novio que cuando le toca un dedo a su novia va y se excita, el «Dolores's Souvenirs» que pone la «s» después de Dolores y encima la banderita española— los que intentaban, en esa primera parte, ser la clave de la película.

«El tío del chupete, que quizá esté interpretado por un actor que no entendió del todo lo que era su tipo, intenta ser un punto de fascinación para López Vázquez. Representa la máxima libertad sexual, la perversión (para mí, el hombre más libre del mundo es el feticista total o el sádico total...), la liberalización en la perversión, poco conocida, pero real, del hombre que se infantiliza, que se pone el chupete por las noches y que, como todos los niños, se quiere hacer el hombre durante el día y se pone un bigote. Había una serie de sutilezas que, por culpa mía o del actor, se han perdido.

T.—*Algún crítico ha dicho que era película sobre el "boom" turístico.*

B.—No, no lo es. El turismo es un fenómeno a nivel menor. Balaña, en la rueda de prensa que hubo en Cannes, me reprochaba que la película estuviera rodada en Sitges, porque consideraba que Cataluña era una zona de España más liberada y que rodarla allí significaba una consideración sobre Cataluña. Aparte de que yo creo que los problemas de los españoles son iguales en todas partes, la película está rodada allí como podía haberlo estado en cualquier otro sitio (yo quería ro-



El hombre más libre del mundo es el perverso total.

darla en Ibiza). Se trata de enfrentar el mundo medieval de Castilla con el supuesto europeísmo de muchos españoles. Los turistas en grupo no debían salir más que al final, en el entierro (la productora me obligó a rodar el plano del catalejo para que se viera la playa). No es el turismo, sino la España «aggravada» por el bikini de lo que se habla en la película.

T.—*«¡Vivan los novios!» es su primera película en color...*

B.—Es una imposición de la productora. Las estadísticas reflejaban que el año pasado todas las películas españolas, salvo una, se habían rodado en color. Siendo un dato tan apabullante, tuve que someterme a él. Quise entonces hacer del color un elemento dramático, vistiendo a los españoles con negros, blancos o grises y a los turistas en una gama más amplia, pero eso superaba el presupuesto y debí limitarme a lo que me dieron.

«Otra imposición fueron los «flash-backs» finales. Al parecer, la película era corta y los metieron. Yo puse dos, pero posteriormente el montador ha metido más. Me he quedado horrorizado cuando he visto que, además, los han puesto en un virado horroroso. Estos «flash-backs» idealizan el personaje de la pintora, dándole un carácter positivo que yo nunca pensé que tuviera. Para mí, es tan imbécil como los demás. Es una mujer inhibida que no sabe pintar ni hacer nada, que

pertenece a lo que podríamos llamar la picaresca internacional.

T.—*¿Cuales han sido las reacciones ante la película?*

B.—Hay de todo. Me han llegado noticias de que al Jefe del Estado no le ha gustado nada. Y leí la crítica de Enrique Brassó, en «Fotogramas», y también la ponía muy mal.

«Unas críticas de periódicos que he visto me han hecho pensar que los que escribían así se habían sentido molestos, en el fondo, con la película, que les había atacado. No intento defenderme rudimentariamente, pero si eso fuera así, la película habría alcanzado su objetivo.

T.—*¿Cómo fue recibida en Cannes?*

B.—Lo de Cannes es un problema. Fui empujado por una serie de circunstancias y sin saber exactamente qué ocurría. Allí me encontré con que la película tenía un ambiente en contra: se proyectaba sin que Favre Le Bret, el director del Festival, quisiera, y con la opinión general de que la película se presentaba oficialmente, no en sentido reglamentario, sino ideológico. Me encontré entre dos fuegos. Al llegar allí supe de una última comunicación de las autoridades españolas pidiendo que la retirasen.

«Sin saber yo cómo, la película la presentó la Federación Internacional de Productores. Se proyectó a una hora improvisada —cinco y media de la tarde—, sin estar anunciada en el programa y sin que se supiera exactamente si iba a concurso (yo todavía no sé si realmente ha ido). Sin embargo, había unas tres cuartas partes de sala llena y se arrancaron algunos aplausos durante la proyección y al final. Fueron superiores a la media, pero no calurosos. En general, se recibió mucho mejor de lo que yo pensaba.

«En la rueda de prensa que hubo después se me recibió con una ovación y la opinión de algunos críticos especializados es de que les gustaba. Hablaban de la España eterna, en el sentido clásico del término. Generalmente reconocen una serie de valores en la película, pero no piensan que sea mi mejor obra.

«A pesar del poco público, se aceptó bastante mejor que en España. Y aunque yo no estoy muy enterado de esas cosas, creo que se ha vendido a Francia y a algunos países del Este. ■ Entrevista recogida en magnetofón por DIEGO GALAN y FERNANDO LARA. Fotos: MANUEL URÍA.



«¡Vivan los novios!» no ha sido nunca una película sobre el turismo.