

mesa redonda

SUBDESARROLLO, BUÑUEL Y HUMOR NEGRO

intervienen:

LOLA GAOS ● J. FRANCISCO ARANDA ● PEDRO BELTRAN ● FERNANDO FERNAN-
GOMEZ ● LUIS GARCIA BERLANGA ● FRANCISCO RABAL ● CARLOS SAURA

EN los números de TRIUNFO que abajo se señalan hemos publicado las entrevistas mantenidas con cada uno de los componentes de la mesa redonda que ofrecemos hoy. Sería absurdo dedicarnos ahora a explicar la personalidad de Lola Gaos, Berlanga, Saura, Fernán-Gómez, Rabal, Beltrán o Aranda; todos ellos son ya conocidos. Y lo son porque, cada uno a su nivel, forman parte importante de la breve historia que el cine español de interés tiene en los últimos años. Los aciertos o posibilidades de este cine han estado siempre relacionados de algún modo con ellos.

Por eso hemos pensado en reunirlos alrededor de un micrófono y charlar, de un modo anárquico y sin temas prefijados, sobre el cine español. Aunque —hay que confesarlo— de un modo especial nos interesaba tocar las cuestiones referentes al humor negro español, a la figura legendaria de Luis Buñuel, a la nueva Ley del Cine (no conocida realmente en el momento de celebrar la mesa, por lo que, quizá, las opiniones que aquí se publican no cubran todos los campos posibles que la citada Ley propone), a la situación laboral en España de un profesional de prestigio...

En la transcripción nos hemos visto obligados a suprimir textos enteros, dada la extensión que su publicación íntegra suponía. Sin embargo, creemos haber conservado lo fundamental, respetando el antes aludido tono anárquico de la conversación y la peculiar forma de expresión de cada uno. Tenemos que confesar que la transcripción no ha sido fácil, por cuanto el bullicio de ciertos pasajes y la divertida cordialidad que en todo momento gobernó la mesa, no hacen inteligibles algunas de las intervenciones.

El más perjudicado de todos ha sido Paco Rabal. Se vio obligado a llegar ya muy tarde a causa de su trabajo y no pudo opinar sobre todos los problemas planteados. Su figura de actor en el cine español y su directa vinculación con Buñuel («En el santoral que yo me he hecho, Buñuel es como el dios cinematográfico; Alberti, San Pablo, y Picasso, San Pedro. Buñuel ha enriquecido mi experiencia, mi sensibilidad ante las cosas, porque,

aparte de ser un director, es un amigo y se encariña con la gente con la que trabaja. Yo he terminado siendo un gran amigo suyo y ha influido mucho en mi formación», diría en un momento) le hacían protagonista importante de esta mesa. Desgraciadamente, su tardanza y nuestra inevitable poda posterior han hecho desaparecer casi sus intervenciones. Confiamos en que Francisco Rabal y los demás asistentes estén de acuerdo con nosotros en la versión que ofrecemos de la conversación. Y que el lector se sienta interesado con su lectura.

Las entrevistas con los componentes de la mesa se publicaron en los siguientes números de TRIUNFO:

BERLANGA: «Viva Berlanga», núm. 418. ARANDA: «Un libro sobre Buñuel», número 420 (crítica de su libro). LOLA GAOS: «El actor en España», núm. 422. RABAL: «Entre el optimismo y la confusión», número 424. BELTRAN: «Un torero en Inglaterra», núm. 430. FERNAN-GOMEZ: «Un camino hacia la destrucción», núm. 431. SAURA: «La muerte en este jardín», número 442.

«Buñuel me parece uno de los directores que —en el rodaje también— sabe mejor lo que quiere y con más pertinacia lo defiende».
(Lola Gaos)



TRATANDO DE DEFINIR EL HUMOR NEGRO

TRIUNFO.—La reunión de esta tarde puede ayudarnos a plantear una serie de cuestiones sobre el cine español, en la que todos vosotros andáis comprometidos. De hecho, aunque vuestras obras sean entre sí muy diferentes, pueden parecer similares en el momento en que se las compare con el cine más o menos oficial, el cine lujoso y de gran presupuesto, el de una aparente realidad. Vosotros, en vuestras obras, estáis intentando ofrecer una visión de nuestro país mucho menos «bella», pero más auténtica, una visión que conecta quizá con lo que siempre se ha venido definiendo como humor negro, que también se dice es un producto español, que surge espontáneamente de nuestro contexto cultural...

BERLANGA.—Ese pretendido humor negro, que tan difícil es de definir (porque no basta hoy la frasecita de siempre que se ha dicho en todos los sitios sobre que el humor negro es todo lo que nos afecta, lo que los españoles tenemos en el contorno, lo que de pequeños nos han enseñado a considerar como cosas trascendentales), no creo yo que sea un producto español, dado que en España aparece en menor cantidad que en el resto del mundo. A mí, por ejemplo, no me parece humor negro la obra de Quevedo, Goya o Valdés Leal. El concepto de humor negro me parece que es absolutamente anglosajón, y cuando en España se han hecho obras que han traspasado lo que sí podría ser nuestro, es cuando se ha manifestado ese humor o esa autocritica con respecto a un triunfalismo que es al que me parece que os referís en vuestra pregunta. Y eso lo podríamos llamar crónica o crítica de la miserabilidad, del subdesarrollo. En nuestras películas, que afortunadamente no tienen nada que ver entre sí, lo que puede encontrarse de común es ese sentido de crónica de un subdesarrollo. En cierta medida al menos...

FERNAN-GOMEZ.—Lo que ocurre es que no se pretende que sea negro, pero que resulta negro, porque es sobre una miserabilidad del subdesarrollo.

BELTRAN.—A mí me parece que el humor negro no está especificado en una clase social, sino en desmitificar auténticos mitos. O sea, me parece que es igualmente humor negro hacer la crónica cotidiana de lo miserable, como decía Berlanga, que hacer la crónica de la muerte de un rey.

BERLANGA.—Me has entendido mal, porque a mí lo miserable puede parecerme la muerte de un rey. Para poner un ejemplo de arquetipos de lo que se puede llamar cine negro o cine de humor negro actual, español, serían «El coche-cito» o «El pisito». Me parece que son las más típicas. En definitiva, lo que hay en estas películas es una crónica de una miserabilidad basada en una gran caridad, en la enorme caridad que supone decir que el paralítico es tan idiota, tan imbécil como el señor que tiene una úlcera o está criticando algo.

ARANDA.—La única posibilidad de definir el humor negro consiste en aceptarlo en un sentido muy amplio. Si no, hay que suprimir el concepto. Me parece que Berlanga está definiendo la sátira social, que no es exactamente humor negro.

BERLANGA.—No; verás, no es eso. Elige un concepto tradicional del humor negro como la autoridad, por ejemplo. La autoridad policial que, para los españoles, puede quedar representada por la religión, la muerte..., lo que nos han presentado desde siempre como nuestros policías. Entonces, la clásica tarta en la cara que los cómicos de la Keystone arrojaban al policía, que para los americanos es la representación del orden, tú tiendes a echársela a lo que te aterroriza, a lo que te persigue; es decir, a esos conceptos que antes cité. Digo esto sin saber si es exactamente cierto, porque yo he pretendido hacer un experimento intelectual en este sentido en «Vivan los novios!», aunque no me gusten nada los experimentos intelectuales. Quería ver si la tarta de Mack Sennett podía llegar a eso que nosotros intentamos definir como humor negro, llegar al límite de lo que es autoridad entre nosotros. Yo he echado la tarta a esa policía, y el experimento no me ha funcionado, por lo que quizá



«El cine de humor negro ha sido un cine de oposición y el más válido que se ha hecho en treinta años».

(J. F. Aranda)

me esté equivocando en todo mi intento de explicación, ya que, según esto, el humor negro no era lo que yo creía.

BELTRAN.—No sé si Berlanga estará de acuerdo conmigo, pero es que yo creo, con respecto a esto que dice, que al español le molesta que sea otro el que reaccione ante ese mito policial que es la muerte, que es la madre, que es la madre muerta, etcétera. El español si tiene un sentido frente a esto, pero carece de autocritica, tiene un miedo histórico de reírse de lo que le domina. Aquí no se tolera el espejo.

CINE CRITICO SOBRE UNA MISERABILIDAD

SAURA.—Yo si estoy de acuerdo en que estamos haciendo un cine crítico, eso sí. Lo del humor negro ya me convence menos. Y cine crítico entendido en un sentido muy amplio, claro está. Lo que, por otra parte, parece claro es que si se pretende apoyar oficialmente un cine de presupuestos altos, nos veremos de nuevo realizando películas de presupuesto mínimo. Pero ese subdesarrollo económico no nos obligará a tratar problemas miserabilísimos. Yo creo que podré seguir haciendo mis películas sobre la burguesía, por ejemplo.

BERLANGA.—No me refiero en lo que intento decir a una miserabilidad de suburbio. Puede ser también de la alta burguesía. ¿Es que la alta burguesía española no está subdesarrollada?

SAURA.—En unos aspectos, sí, y en otros, no, como todo el mundo... No sé...

BELTRAN.—Yo creo que Berlanga entiendo como miserables las flaquezas humanas en cualquier clase social, y no la clase social en sí.

LOLA GAOS.—Si nos ponemos a matizar tanto van a empezar a salir ramificaciones de todo tipo y no podremos ponernos de acuerdo.

FERNAN-GOMEZ.—Para hablar de humor negro no hace falta que lo hayamos hecho todos los que estamos en este coloquio. Por ejemplo, creo que Carlos hace un cine negro, pero no de humor negro: no hace un cine del subdesarrollo, sino de clases elevadas, a nivel español, aunque sea negro en los sucesos que cuenta en ella. Pero creer que la gente de las películas de Carlos Saura vive también en el subdesarrollo es quitarnos toda esperanza. Porque yo aspiro a vivir como viven esos personajes, es como un tope en mis aspiraciones...

LOLA GAOS.—Eso sí que es humor negro, Fernando. Creo que ya has encontrado lo que es.

FERNAN-GOMEZ.—Los ambientes habituales de las películas de Berlanga sí son de subdesarrollo y de miserabilidad. Y, por supuesto, también el de «El extraño viaje». Quiero decir con esto que la palabra «negro», tomada como base en

este coloquio, no entra para nada en lo de que los ambientes en que se desarrolla una obra sean miserables o no. Y también estoy de acuerdo con Carlos en que si oficialmente se trata de proteger un cine de altos presupuestos, no quiere decir que no se puedan sacar ambientes de pobreza, porque sacar en escena cuatrocientos pobres declarados en huelga es mucho más caro que sacar una maniquí que vive sola en su apartamento...

BERLANGA.—Para mí, «El jardín de las delicias» es la crónica de una miserabilidad; una crónica, una crítica, una lupa, un fresco, lo que quieras, pero es la miserabilidad de la clase dominante.

SAURA.—Sí, pero es una miserabilidad universal.

BERLANGA.—De acuerdo. Pero aquí entramos ya en un nuevo problema. En saber si somos absolutamente nacionales o si no lo somos. Yo creo que no lo somos.

SAURA.—No, no lo somos.

FERNAN-GOMEZ.—Conforme. Naciones por naciones, no creo ni en la nuestra ni en ninguna otra.

BERLANGA.—Esto del iberismo es falso. A mí me da risa cuando unas películas tan completamente falsas en cuanto territorialidad como pueden ser «Calabuch» o «Bien venido, mister Marshall» sugieran comentarios como «Este es el director que mejor conoce los pueblos españoles». Y yo no he estado en mi vida en un pueblo español. He hecho unos pueblos falsísimos, completamente fabulescos e internacionalizados en cuanto a una serie de tópicos que se supone que se dan en todos los pueblos del mundo, en toda comunidad rural pequeña. Creo que con esto se demuestra que la gente de los pueblos españoles no ha salido nunca de sus pueblos para poder criticar a los que escribimos sobre ellos y que los de la ciudad no han ido nunca a los pueblos. Este punto creo que si lo podemos cerrar, ya que estamos todos de acuerdo en que en nuestras películas no existe un verismo nacional auténtico.

SAURA.—Pero si cerramos este punto, cerramos un poco todos.

FERNAN-GOMEZ.—A mí, el problema del humor negro me puede interesar. Pero el del humor negro

español pasa a interesarme ya menos, porque creo muy poco en él.

LAS POSIBILIDADES DE UN ARTE DE POSGUERRA

BELTRAN.—Coincidimos todos en esto. Lo que pasa es que hoy Berlanga parece don Alejandro Lerroux; tiene una verborrea insólita en él. Es la reacción del tímido que, a causa de su timidez, nos va a arrollar a todos.

ARANDA.—Bueno, pero aparte del españolismo o no españolismo, del humor negro o del humor que sea de aquí, hay un factor nacional muy importante y es que el cine español, en los últimos años —más concretamente, desde la guerra—, las únicas películas que han sido válidas y que han tenido un poco de sinceridad y de desahogo han sido las de humor y más concreta-



«No se puede intentar justificar la censura española diciendo que otros países también la tienen».

(Pedro Beltrán)

mente las de humor negro. No han sido las películas dramáticas ni las místicas a pesar de que España tiene una tradición mística tan importante o más que la del humor negro. El cine de este humor ha sido un cine de oposición. En este aspecto, no es que España sea única, pero sí interesante, en cuanto que ha sido el único cine válido que se ha hecho en treinta años. Esto es ya una característica nacional.

BERLANGA.—Es que podría ser que la única manifestación posible que ha existido en la oposición ha sido esta del humor...

SAURA.—... Cosa que no es totalmente cierta...

BERLANGA.—No, claro que no lo es. Pero si el humor negro ha sido la única representación válida de ello ha sido porque el humor negro

posibilita una trampilla para colarse...

ARANDA.—Perdona, pero es que creo que la intención de TRIUNFO al convocar a las más importantes figuras del humor en el cine...

SAURA.—¿Figuras del humor?

LOLA GAOS.—¿Qué humor!

BERLANGA.—¡No! ¡Un momento! No es un problema de dar coba o no dar coba, pero a mí me parece que «El jardín de las delicias» tiene muchos puntos de humor...

SAURA.—Sí, es cierto, pero siempre digo que no es la única película con notas de humor que yo haya hecho. Creo que «La caza» es una película de humor.

BERLANGA.—Yo eso no he sabido verlo.

FERNAN-GOMEZ.—El humor de «La caza» sigue siendo para mí un misterio y no lo encuentro por ningún lado.

SAURA.—Es que lo del humor es también una cosa muy indefinible. Porque hay humor desde el chiste inmediato hasta las infinitas capas que surgen del hecho de que un señor, al hacer una película, lleve distintos juegos a la vez. Quizá yo pueda ver humor donde otros no lo encuentran. Por ejemplo, las películas de Buñuel. Si veo en París una película suya, me muero de la risa y el público francés me manda callar, y se trata de cosas realmente divertidas para nosotros. Para un juego que, en este caso, si podemos llamar español.

ARANDA.—Las películas de Buñuel son de humor todas, desde la primera hasta la última.

BELTRAN.—Hay cosas de humor en las películas españolas que aquí puede que no se rían, por demasiado inmediato, porque no se vea la caricatura, y que en el extranjero, en cambio, aparezca como disparatado. Eso puede ocurrir.

ARANDA.—Es un problema de interpretación.

BELTRAN.—No; es un problema de estar dentro o fuera del río.

ARANDA.—Las películas de Berlanga se reciben muy bien fuera, porque bordean la caricatura constantemente.

BELTRAN.—Pero hay veces que el elemento que Berlanga presenta en caricatura, que es una caricatura en sí, en España aparece como real, no desdibujado ni caricaturesco. En el extranjero, con distinta perspectiva, sí aparece la caricatura que se ha hecho.

SAURA.—Yo no estoy de acuerdo con eso. Lo que pasa es que lo más difícil es el humor en segundo o tercer grado, como el humor de Buñuel. Y con este humor, el que está en el juego se ríe, y el que no, no.

ARANDA.—Claro, eso pasa, por ejemplo, hasta con una película político-dramática como es «La fièvre

SUBDESARROLLO,

monte a El Pao», que en un tercer grado resulta que es un vodevil y su apariencia es de película seria y «dramática».

CUQUERÍA Y MIXTIFICACIÓN EN BUÑUEL

TRIUNFO.—¿Qué es lo que diferencia entonces el humor de Buñuel del vuestro?

FERNAN-GOMEZ.—En mi caso está muy claro. El humor de Buñuel tiene muchísima más categoría y está muchísimo más logrado que el que haya podido hacer yo.

TRIUNFO.—¿No hay una línea común?

FERNAN-GOMEZ.—Sí, pero Buñuel es un director que habla un lenguaje internacional, y yo, en mis películas, las referencias que he hecho no son ya sólo nacionales, sino exclusivamente de Madrid. Lo mismo en el problema que en el modo de retratarlo, mi cine es excesivamente localista.

BERLANGA.—Pero esto se contradice con lo que tú decías antes de que no pensabas nacionalmente tus películas.

FERNAN-GOMEZ.—No, el problema de las nacionalidades yo lo entiendo en el sentido de que uno sí conoce, vive y tiene el modo de expresarse de su entorno, pero de su entorno muy pequeño, y que pasa de esto a lo cultural universal. No tiene unos límites habiéndose criado en Madrid que empiecen en los Pirineos y acaben en Gibraltar; tiene unos límites que están en la calle del barrio en que se crió y, luego, otros, en los que entra Dostoiévski en muchísima más medida que, por ejemplo, Pedro Mata. A mí me parece que Dostoiévski pesa más en el acervo cultural de un español que Pedro Mata.

BERLANGA.—Yo creo que la diferencia de Buñuel con respecto a todos nosotros, y luego con cada uno, es que es más cuco, y no lo digo en un sentido peyorativo. Pero, fuera de ello, no creo que haya un problema de cultura, subcultura y eso, sino que tiene esta fenomenología biológica de más cuquería para agarrar las cosas. Y lo digo en un sentido admirativo.

ARANDA.—Le va mucho a Buñuel la palabra cuquería.

BELTRAN.—La cuquería de Buñuel está en saber encontrarle su altura a una cosa que pasa inadvertida a los demás.

SAURA.—Perdonadme, pero me parece que es demasiado fácil pensar que un señor es bueno, malo o regular en función de que tenga más cuquería o menos cuquería, incluso empleando la palabra en términos muy amplios. A mí me parece que Buñuel, ¡coño!, es Buñuel; una persona con un bagaje digamos creador, potentísimo, y uno de los más grandes directores que hay en el mundo hoy. Por lo tanto, no es un problema de cuquería. Es algo mucho más complejo.

BERLANGA.—Pero todo es cues-

tión de la adjetivación a la que estamos acostumbrados. La palabra cuquería parece menor. Quizá el calificativo ideal sea el de mixtificador. Resulta que la gente a la que yo admiro en cine, aunque no tengan nada que ver unos con otros, como Buñuel, Fellini y, en cierto modo, Polanski, son grandes mixtificadores. Porque creo que el cine cuanto más mixtificado, más potenciado y más genial es.

ARANDA.—Yo, más que de mixtificación, hablaría de habilidad.

BERLANGA.—Claro, es que los mixtificadores son unos hábiles geniales, unos creadores. Precisando más, en el intento de acercarme un poco a ese fenómeno maravilloso que es Buñuel, mis dos adjetivaciones admirativas son las de cuquería y mixtificación, porque se acercan más a lo que yo quiero y deseo para mí mismo y para la gente que hace cine.

LA INFLUENCIA DEL PAÍS EN QUE VIVIMOS

TRIUNFO.—¿Os sentís influidos por el cine de Buñuel tanto en su sentido del humor como en otros aspectos? El caso que parece más claro es el de Carlos Saura...

SAURA.—Yo siempre he aceptado la influencia de Buñuel, casi descaradamente, aunque no sea cierto, para evitar que me digan que soy un imitador suyo, cosa que tampoco es cierta. Hablando con él decíamos esto y Buñuel insistía: «Pues tú ni eres discípulo mío ni lo has sido nunca ni lo serás»...

ARANDA.—A pesar de que él dice que «La caza» es una de las tres o cuatro películas que le hubieran gustado hacer en su vida...

SAURA.—Lo que ocurre, claro está, es que todos tenemos los mis-

«Me parecería una medida muy retrógrada el ir contra un cine de pequeño costo económico».
(Fernando Fernán-Gómez)



«Cuquería y mixtificación geniales son los dos adjetivos que me parecen más elogiosos para Luis Buñuel».
(Luis G. Berlanga)

mos problemas culturales, religiosos, de educación, de que hemos nacido en una provincia, en un pueblo o en Madrid —que para el caso el lo mismo—, y en esto tenemos una especie de constante que es lo que nos puede unificar en eso que se llama cine español. Son estos factores los que nos señalan la pauta. Yo quizá esté más marcado por un problema que me molesta mucho utilizar, y es el regionalista, pero creo que es verdad. También soy aragonés, y entonces, aunque parezca una tontería, hay ciertas afinidades en la forma de entender las cosas.

BELTRAN.—Me da la impresión de que cuando hay una persona hipertrófica, de una personalidad tremenda como la de Buñuel, en cualquier arte y, sobre todo, si tienes con este creador de tal fuerza un parentesco geográfico, de tiempo y de una serie de cosas, es muy difícil evadirse de esa influencia. A todo el mundo le condiciona algo.

FERNAN-GOMEZ.—En España, entre los directores que hacen cine actual y habitualmente, lo mismo que no noto la influencia en Carlos, en los demás la noto muchísimo menos. Me refiero a los habituales, ¡eh!

BERLANGA.—Hay influencia de niveles. Yo tengo una cierta torpeza que, luego, puede resultar creacional. Y en esto coincido un poco con Buñuel, pero es más una coincidencia que una influencia. La torpeza de Buñuel es mucho más bonita, más eficaz y, como decía antes, más mixtificadora y más hábil.

BELTRAN.—Yo no conozco a Buñuel personalmente, sólo a través de su obra. Pero en el caso de Berlanga sé que esa posible torpeza es algo que él cuida, que no le preocupa, porque es uno de los encantos de su cine —dado que él es tan cuco como Buñuel—, una de sus mayores virtudes ya a nivel creacional.

LOLA GAOS.—Dentro de mi experiencia con Buñuel, puedo decir que él rueda con una seguridad absoluta. Creo que es uno de los directores que sabe mejor lo que quiere y con más pertinencia lo defiende. Lo que significa que si hay torpezas —yo no las percibo— son preconcebidas y ya aceptadas de antemano, que forman parte de su personalidad y forma de contar, que tienen su eficiencia. Porque yo no

BUÑUEL

le he visto titubear ni cambiar nada.

SAURA.—Quiero salir un poco al paso de esto de la torpeza, porque a mí me parece que Buñuel y Berlanga son maestros de la técnica, maestros totales. Y en el caso de Buñuel, todavía más: es maestro del guión, ha sido durante muchos años montador en los Estados Unidos... Es un señor que lo que hace es ilustrar perfectamente bien sus propias ideas, y eso me parece maravilloso. Lo que hace, lo hace con una sabiduría increíble.

BELTRAN.—Pero Berlanga sí es dubitativo en el rodaje...

SAURA.—Como todo el mundo...

BERLANGA.—No. Según dice Lola, Buñuel no lo es.

FERNAN-GOMEZ.—Pero las dudas no tienen ninguna importancia en el resultado de la obra.

BELTRAN.—Según los técnicos, el pintor que tiene más arrepentimientos es Velázquez. Yo no he querido decir que esto sea un defecto de Berlanga.

BERLANGA.—Para mí, dudar no es un defecto, claro. Lo que yo me pregunto es si los productores piensan lo mismo.

SAURA.—No hay persona sensible e inteligente —ya sé que son dos palabras peligrosas— que no tenga dudas mientras trabaja.

BELTRAN.—Lo que pasa es que la duda puede solucionarse antes de ir a rodar o mientras se está rodando. En el caso de Berlanga sé que él lleva su duda al plató. Pero si los resultados son eficaces, no creo que importe mucho el desarrollo de esta mecánica.

LA VALORACION DE LA DUDA Y EL MISTERIO DE LOS PUNTOS

FERNAN-GOMEZ.—Y ahora, con las nuevas disposiciones oficiales sobre el cine, ¿se va a valorar esta duda del director? Si se hacen películas de presupuesto alto, ¿cómo se va a valorar esta virtud de la duda?

BERLANGA.—De esto sí que tengo unas realidades objetivas clarísimas. Todos los profesionales del cine, todos, es decir, hasta los eléctricos, tenemos unas fichas de eficiencia que hay en los seguros estos de buen fin.

SAURA.—¿Cómo? ¿Qué dices? ¿Qué es eso?

BELTRAN.—Un «seguro de seguridad de eficacia»...

BERLANGA.—Sí, hombre, son fichas modificables sobre la marcha y que resultan fundamentales sobre todo para el asunto de las coproducciones. Son fichas que —repite— tenemos todos y que ahora se pondrán más al día. No sé cómo suben o bajan las puntuaciones ni en qué se basan, pero resulta que los grandes organizadores de las

