

Nosferatu. Revista de cine (Donostia Kultura)

Título:

De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis García Berlanga

Autor/es:

Angulo, Jesús

Citar como:

Angulo, J. (2000). De seudónimos y antónimos. Entrevista con Luis García Berlanga. Nosferatu. Revista de cine. (33):56-60.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/41192>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



UNIVERSITAT
POLITÀCNICA
DE VALÈNCIA

donostiakultura.com



De seudónimos y antónimos

*Entrevista con
Luis García Berlanga*

Jesús Angulo

Luis García Berlanga Azconari buruzko kidekotasunak eta desadostasunak gogoratzen ditu, izan ere Espainiako zinemaren historian izan den harremanik aberatsenetakoa izan baitzuen berarekin mende-laurdenez baino gehiagoz. Zinegileak berrogeita hamarreko zinema aldarrikatzeko aukera ez du galduko eta hirurogeiko hamarkadan izandako zenbait neurri legegile deitoratu zituen, bere ustez Espainiako industria zinematografikoa pikotara bidali zutenak.

Berlanga ha decidido retirarse definitivamente del cine, tras el estreno de **París-Tombuctú** (1999), algo que vive como una auténtica liberación. Hace poco se lo decía al decorador Gil Parrondo (1), al tiempo que se mostraba extrañado de que éste siguiese manteniendo su extraordinario ritmo de trabajo al borde de los ochenta años, la misma edad con la que el propio Berlanga ha decidido cerrar su filmografía.

Preguntado sobre su ya conocida afirmación de que los años cincuenta -a finales de los cuales Azcona comenzó su colaboración con el cine- fueron una de las dos épocas doradas del cine español, se lanza a recordar sus teorías al respecto.

Luis G. Berlanga: Los años cincuenta fueron para mí la edad de oro del cine español, junto con el cine de la República. Este último supuso el paso de la época muda al sonoro, que tan bien describía Carranque de Ríos en su novela *Cinematógrafo*, así como el primer y único intento positivo de industrializar el cine español por parte de esa romántica y pícara bohemia española anterior a 1932. Fue cuando se fundaron las grandes compañías Cifesa y Filmófono y estudios como los de Aranjuez. En esos breves años de la República se hacen ya películas muy estimables, como *La verbena de la Paloma* (1934), de Benito Perojo, o las primeras de Sáenz de Heredia o Marquina, y viene gente extranjera, como Guerner (2) y otros técnicos que consolidaron la industria española. Fue una época fundamental para lo que siempre he creído que debería ser el cine español, algo fundamentalmente industrial para que las películas se fuesen convirtiendo luego en arte e incluso en cultura a la larga. Los cincuenta son por descontado para mí la segunda edad de oro del cine español, porque entonces se rom-

pen todas las ligaduras que teníamos respecto a los géneros históricos y patrióticos, dentro de los que había películas bien hechas, porque subsistía íntegra la industria, que no dismanteló el franquismo. Teníamos siete estudios o decoradores que eran los mejores de Europa. En aquello, por supuesto, tuvo gran importancia la Escuela de Cine y los cineastas que salimos de ella, pero por otro lado tuvo el contrapunto negativo de las Conversaciones de Salamanca, que, más o menos, nacieron de gente de la Escuela y del Partido Comunista. De allí nace una voluntad de romper con todo el panorama de lo que se hacía entonces. Pero, a la larga, nos habíamos cargado totalmente la industria. Tuvimos la "buena-mala suerte", de que el Director General de Cine, José María García Escudero, fuese un enamorado de todos nosotros. Toda la legislación que hizo este hombre, que venía del franquismo, hizo que acabásemos desembarcando en un cine nacido del ministerio, que es lo que ha jodido todo.

No es que se pueda generalizar diciendo que todo lo que se hace en los sesenta sea una porquería. En los sesenta ha habido, como ha habido siempre, dos o tres grandes películas por año, diez o doce buenas películas, treinta o cuarenta aceptables y el resto francamente lamentables. Al tiempo que se cierran las ventanas de lo histórico, lo religioso y lo dramático, se abre un nuevo campo a la comedia española que había balbuceado durante esos primeros años del franquismo. Entonces explotan películas como *Historias de la radio* (1955) y me permito también meternos a nosotros. Se trata de una comedia muy autóctona. El neorrealismo nos influyó, pero había más influencia, por lo menos en mí, del sainete español, que es un género totalmente ibérico. Por ejemplo, Arniches es un hombre al que no se le ha dado todavía la talla que

merece. Es un género distinto de los que se hacían hasta entonces. Pero en los sesenta la comedia desemboca casi en su totalidad en el españolito que va a las playas a buscar a la sueca. Surge, si no la libertad sexual, una alegoría de que el español había estado reprimido a todos los niveles: políticamente, sexualmente, todo..., en la que se ve el infierno al que había estado sometido ese españolito, que de repente podía encontrar a unas señoras maravillosas, que además se querían acostar contigo.

Esa ventana que se abrió de repente, enmascarada de un neorrealismo que en realidad no lo era, ocupaba un territorio fronterizo, un territorio comanche, que perduró y perdura. Aún se mantiene en los sesenta ese hilo que había nacido en los cincuenta, pero ya se rodea de un espesor paralelo y además, poco a poco, va entrando la política de subvenciones y desaparecen los estudios de cine, que son parte fundamental de esa infraestructura tan necesaria.

Nosferatu: ¿Qué opinión te merece la ya tópica teoría de que Azcona proporciona con su aparición a tu cine una dosis de mala uva, de la que, en cierto modo, se supone que carecía tu cine anterior, más dado a un tratamiento más amable y humano de los personajes?

Berlanga: Rotundamente, no. Por ejemplo, una película como *Novio a la vista* (1954), que se supone tan dulce y tan simpática, muestra, como en mis películas anteriores, que siempre hay alguien que quiere alcanzar algo que no consigue y es víctima de las trampas de la sociedad. De hecho, a propósito de mi última película se ha hablado de la clásica mala leche de Berlanga. Lo que sí pudo traer Azcona fue un acercamiento a lo que podría llamarse humor negro, que en este país se ha confundido, porque es un tér-



mino inglés que no me gusta. Pienso más en la palabra esperpento. Rafael aporta ese esperpento, que sería lo más grotesco, algo muy ibérico que forma parte de nosotros desde toda la vida: desde Goya y la picaresca, hasta Solana. Pero con aquello que se dijo de que Azcona trajo una carga -grande o pequeña- de mala uva a mis películas, nunca he estado de acuerdo. Desde pequeño siempre he sido un solitario, no digo amargado, pero por lo menos absolutamente inadaptado a la sociedad, que no me gustaba nada. Todo mi cine, con Azcona y sin Azcona, el anterior a Azcona y el posterior a Azcona, ha sido así. Incluso mi última película ha sido considerada cuarenta mil veces más de mala uva. De ella los periódicos han dicho que no dejaba títere con cabeza en España. No creo que ninguno de los dos haya aportado al otro mala uva, aunque tampoco me gusta el término. Se trata más bien de insatisfacción y ganas de diseccionar

y abrir en canal esta sociedad que no nos gusta. Los dos teníamos perspectivas parecidas. Azcona y yo somos dos personalidades similares en muchas cosas y un poco distantes, e incluso antagonistas, en otras. Lo que sí que nos ha unido ha sido el no gustarnos lo que sucedía en este país.

Nosferatu: A diferencia de *El pisito* y *El cochecito* que parten de relatos de Azcona, sin embargo tus películas parten todas de una idea original tuya en la que Azcona y tú escribís un guión.

Berlanga: Lo que ocurre es que tú unificas argumento y guión. En Francia, y también en Italia, se señala aisladamente en los títulos de crédito quién es el dialoguista. No es que yo haya obligado a Rafael a trabajar a partir de mis ideas. De hecho, he querido adaptar varios de sus cuentos, pero siempre me ha dicho que no, aunque algunos de ellos sí que los

hizo, bajo la dirección de otro. Conmigo no quiso. Decía: "No, no. La idea tiene que nacer de ti". Es más, cuando ahora veo la versión de teatro que se ha hecho con *El verdugo*, en algunos medios decían: "la adaptación de *El verdugo*, de Azcona". En uno llegó a aparecer como "dirigida por Azcona". Siempre ha habido mucha confusión sobre este tema. Reflexionando sobre estos pequeños errores, que supongo que nos dan igual a ambos, llegué a la conclusión de que lo justo sería poner en todas las obras (las que he hecho con Azcona, pero también las que he hecho con otros) "idea de Berlanga, guión de Azcona y Berlanga y diálogos de Azcona", aunque la división no siempre era tan clara.

Nosferatu: Varios de vuestros guiones nunca llegaron a realizarse. Uno de ellos es aquel que bajo el título, creo, de "Caronte", suponía una versión libre de *El último caballo* (3).

Berlanga: Ése es un proyecto que nos ofreció Benito Perojo a Bardem y a mí. Primero habíamos escrito una versión de la zarzuela "Los bohemios", pero al final acabamos escribiendo el guión de *Novio a la vista*. Yo hubiera rechazado esa nueva versión de *El último caballo* y ahora lo volvería a hacer. No quiero historias con animales, no me dicen nada.

La que más nos ha gustado a los dos de las que se nos han quedado en el cajón (ahora ya sería tarde, porque ya se han hecho muchas películas de cambio de sexo y estas cosas), es una que se llamaba "Arturo". Era la historia de un seminarista que tenía problemas de turbación y feminidad. Se ofuscaba y se convertía en mujer. Quería seguir dentro de la Iglesia, siendo monja, pero se da cuenta de que lo que más le gusta de ser mujer es la seducción y todo lo que representa la feminidad libre y fuera del contexto religioso, y acaba casándose con un rico inglés perverso. Nos gustaba mucho y en su momento hubiera sido muy original, no sólo por la historia. Lo que más nos divertía -y eso era idea mía- era que la Iglesia quisiese seguir tiranizando a ese personaje, aunque hubiese cambiado de sexo. No sé si fue por la censura o porque los productores se rajaron, no lo recuerdo, pero no salió. Esto era anterior a todo lo que se ha hecho en España sobre este tema. La verdad es que tenemos una obra escrita bastante extensa que no ha llegado a ver la luz.

Nosferatu: Otro proyecto, este sí realizado, es *La boutique / Las pirañas* (1967), una película menospreciada por la crítica, pero que tanto Azcona como tú considerais uno de vuestros mejores guiones. ¿A qué crees que es debida tan distinta apreciación?

Berlanga: A mí siempre me ha gustado la idea de tener una película maldita. *La boutique / Las*

pirañas se convirtió en maldita porque pasó absolutamente desapercibida. La rodé en unas condiciones increíbles. Las pocas veces que hablamos de todo lo que hemos hecho, Rafael y yo comentamos siempre que era lo que más nos gustaba. Era de lo más misógino, cosa que nos ha caracterizado siempre a los dos. Lo habíamos escrito para que lo protagonizaran López Vázquez, que ya entonces andaba por los cuarenta, y Laly Soldevilla. Sin modificarlo, lo interpretaron Sonia Bruno, que era una belleza, joven, atractiva, seductora y maravillosa, y un galán argentino superguaperas, que se llamaba Rodolfo Beban. Eran un matrimonio en el que dominaba el cansancio, cargado de motivos que podrían hacer pensar que uno podía asesinar al otro. Pero, protagonizada por esos dos guaperas de veintitantos años, la historia no funcionaba igual. Pero no era sólo aquello, sino también la manera de rodar, con tantas dificultades, de la que te podría contar miles de anécdotas. Aunque, en definitiva, si una película no funciona, el director tiene que asumir su responsabilidad y, también, en su pequeña parte, los guionistas. Pero a nosotros nos gustaba mucho, desde luego. En Argentina se llamaba *Las pirañas* y aquí se lla-

mó *La boutique*. Afortunadamente, he podido cerrar mi filmografía con otra película que se está convirtiendo también en maldita y que suscita también la iracundia de bastantes críticos y bastante público.

Nosferatu: Pero esta película (*París-Tombuctú*) ha tenido también críticas muy buenas.

Berlanga: Sí. Pero me hubiera gustado que no las hubiese tenido. Cuando me dijeron en mi oficina que no había tenido ni una nominación a los Goyas -lo crea o no la gente-, sentí una especie de salto interior, de decir ¡coño, qué bien! Hay una parte que uno quiere crear en sí mismo, en plan positivo, de ser alguien que está fuera de la órbita de los elogios. Tuvo, sin embargo una nominación, que además fue un Goya, lo que me dejó un regustillo extraño, porque yo estaba deseando que no tuviese ninguna nominación. Por supuesto que me alegré de que le dieran el premio a Juan Diego, que se lo merecía sin ninguna duda. Lo que sí me parece increíble es que Conchita Velasco no tenga todavía un Goya, pero, en fin, eso son cosas de este tipo de premios, como pasa también con los Oscars. Los Goyas se han converti-



El verdugo / La ballata del hoia

do en una cosa más dominada por los poderes mediáticos que por el gusto de los que votan, incluso con críticas que te destrozan únicamente para que no puedas competir, como le ocurrió a Bigas Luna (4).

Nosferatu: Por volver a los tópicos: se ha dicho que a partir de **La escopeta nacional** (1978) se produce un cierto distanciamiento entre Azcona y tú.

Berlanga: Esto no es verdad, en absoluto. Rafael creo que, ya antes de esta película, no trabajaba totalmente a gusto conmigo. Con toda la razón, porque a mí me gusta mucho divagar. Desde que una vez no lo hice (que fue en **Novio a la vista**, donde me retrasé más de una semana sobre lo previsto y me pasé bastantes metros de material), he cumplido siempre con rotundidad todo lo que se me pidiese, porque me di cuenta de que yo era un profesional. Jamás desde entonces me he pasado del presupuesto, los días de rodaje y todas estas cosas. Pero sí había una parcela que no perjudicaba económicamente más que a la persona que trabajaba conmigo (en este caso Azcona), en la que siempre me he excedido. Aunque a decir verdad él tampoco presionaba mucho. Lo cierto es que nos citábamos y empezábamos a charlar. Nos sentábamos en un bar frente a El Corte Inglés y, a veces, tardábamos cerca de un mes en empezar a escribir. Alguna vez decía: *"venga, vamos a empezar, porque estoy hasta los cojones de que estemos sin hacer nada"*. Aparte de que es muy posible que yo sea muy rompecojones. Ahí sí es donde me he pasado siempre de los tiempos previstos por productores y guionistas. Supongo que él estaría necesitando empezar ya el guión, para poder pasar a otra obra. Hasta que llegó un momento en que sí empezó a decir (supongo que basándose principalmente en esto, aunque es posible que tuviese otras

razones y ésta fuese su explicación), que no aguantaba más tener que estar escribiendo así. Ahí es donde rompimos. Pero después de **La escopeta nacional** hicimos todavía varias películas. Incluso escribimos una cuarta parte de la saga de los Leguineche (y no sé si algún otro guión), que no se hizo porque había fallecido Luis Escobar y ahí sí creo que Rafael empezó a escribir otra cosa y terminé el guión con mi hijo Jorge. Por otro lado el productor quería que dirigiese **Las edades de Lulú** (1990). Yo quiero y admiro mucho a Almudena Grandes y premié la novela para "La Sonrisa Vertical", porque me gustó mucho. Lo que ocurre es yo creo que el erotismo en cine es difícilísimo y pensé que el indicado era Bigas Luna. Entonces el productor aceptó esa cuarta parte, porque ya habíamos firmado el contrato, pero no nos dieron la ayuda oficial y creo que lo utilizó como excusa. Y la película no se hizo.

Nosferatu: Por último, ¿qué crees tú que supone Rafael Azcona dentro del cine español?

Berlanga: Supone todo. No sólo se le ha convertido ya en un personaje tan importante o más que la mayor parte de los que trabajan en el cine español, sino que también ha servido para que se valoren los trabajos de guión, que hasta ahora se quedaban siempre muy escondidos. Lo que falta ahora es valorar lo que ha sido su obra literaria. Para mí tiene una serie de novelas espléndidas, que ahora volverán con las recientes reediciones. Respecto al cine, se ha convertido ya en un personaje, lo que en fútbol se llama un *crack*. Un personaje decisivo para el cine español, no sólo históricamente. Él logró todo un cambio. Supongo que ahora ya no pensará que se le ningunea, porque nosotros hacíamos muchas bromas sobre esto y yo mismo en muchas entrevistas decía que Rafael Az-

cona no existía, que era un seudónimo mío. Ahora todo el mundo valora lo que ha sido Rafael para el cine español.

NOTAS

1. Seguramente el más laureado director artístico del cine español. Entre otros premios, ha sido galardonado con dos Oscars por sus trabajos en **Patton** (*Patton*, 1970) y **Nicolás y Alejandra** (*Nicholas and Alexandra*, 1971), ambas dirigidas por Franklin J. Shaffner, y nominado a un tercero por **Viajes con mi tía** (*Travels With My Aunt*; George Cukor, 1972), además de un goya por **Canción de cuna** (José Luis Garci, 1994).

2. Enrique Guerner, director de fotografía austriaco de origen judío, llega al cine español en 1934, huyendo de la llegada de los nazis al poder. Maestro de operadores tras la Guerra Civil, trabajó con realizadores como Florián Rey, Juan de Orduña, José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Luis Marquina y, sobre todo, Ladislao Vajda.

3. **El último caballo** (Edgar Neville, 1950).

4. Berlanga se refiere a **Volavérunt** (Bigas Luna, 1999).