



PLATICANDO

Por Gonzalo Álvarez Perelátegui

JOSÉ LUIS BORAU: YO NO SOY COMO PAREZCO

A Borau no le gusta Borau. No le cae bien. Parece incluso que le detestara —“me veo en un espejo, ¡y me doy un susto...!”—; sin embargo, la ternura que desprenden su mirada y su saber estar desmienten con rotundidad cualquier aserto negativo, hasta el punto de delatarlo: el director de *Furtivos* tiene la transparencia de aquel que vive y está en paz con el mundo por no deber cuenta alguna a nadie. Es de parlamento inagotable y generoso, pues a la menor oportunidad riega nuestra conversación de anécdotas por aquí y por allá como si fuera un aspersor o acaso un cura repartiendo agua bendita entre sus feligreses; por eso lleva con fastidio las interrupciones telefónicas que se suceden durante la entrevista —probablemente en razón de su cargo de presidente honorífico de la SGAE—, puesto que perturban su vocación primera, que es la de hablador. Por eso también, al colgar el teléfono él siempre es el primero de los dos en empezar a hablar y lo hace para retomar el hilo sin ninguna ayuda del entrevistador —al que Borau ni siquiera da tiempo para poder decirle en dónde lo habíamos dejado—, pues sólo desea poder seguir dando cuerda al juguete de sus experiencias para que siga sonando. En un momento de la entrevista me hace una confesión delicada, precedida por un espontáneo “Entre tú y yo”, y uno entonces calla a la hora de reproducir esa

respuesta, sólo por devoción, por fidelidad y por conmovida gratitud a esa confianza entregada con generosidad. Uno se siente enseguida como si fuese el nieto adoptivo de este hombre bonachón que reniega de tal adjetivo. “Parece que tienes diecisiete años”, me dice entrañable, simpático, auténtico, el autor de *El amigo de invierno* a las puertas del comienzo de la entrevista, justo después de revelarle mi edad auténtica. Y uno agradece lo que, tan sentido por quien lo dice, llega a ser más hondo y a tener más verdad que un piropo. Puede ganarse a un auditorio de mil personas con la naturalidad, que es su mejor carta y que ni siquiera le hace falta guardarse en la manga pues, insistimos, está reflejada en el candor desbordante de sus maneras y de sus ojos azules. Tampoco tarda uno en descubrir que ese recelo con el que se mira y se trata pueda ser un tanto desajustado, porque a pesar de los batacazos vitales y gracias a esa paz que irradia puede que le quede alguna que otra provisión de fe en sí mismo y en el hombre; pues escribe y firma su nombre hacia arriba, como se dice que hacen los optimistas. Dice que en la Real Academia Española, en donde ocupa el sillón *B* mayúscula desde 2008, se portan todos muy bien con él, y uno piensa sin decirlo que eso es algo tan elemental como la ley de la gravedad y que sería un pecado que sucediera lo contrario. También

confiesa haberse indignado en su momento con Rafael Azcona cuando le montó “un numerito” en un restaurante después de invitarle a que se pensara entrar en la RAE; y a uno, por más que se esfuerce, le cuesta imaginar atravesado por el trueno de la ira a este abuelo que resultaría perfecto si no fuera porque nunca podrá serlo. Sin embargo, a lo largo del curso de la conversación, quien esto escribe descubre que nada saca más de sus casillas a Borau —aparte de la piratería, claro— que la mentecatez, la impertinencia o la banalidad, como la de aquellos productores que le racanearon la confianza que merecen sus películas; y es cuando uno empieza a cuadrar esquemas. No tiene hermanos, ni esposa, ni hijos; pero poco importa. A cambio de eso, tiene y tendrá siempre a todo aquel que alguna vez le haya escuchado.

—Sus dos primeras películas fueron encargos: un *spaguetti-western* —*Brandy*— y una obra policíaca —*Crimen de doble filo*—. ¿Por qué esperó hasta la tercera película para hacer su cine más personal?

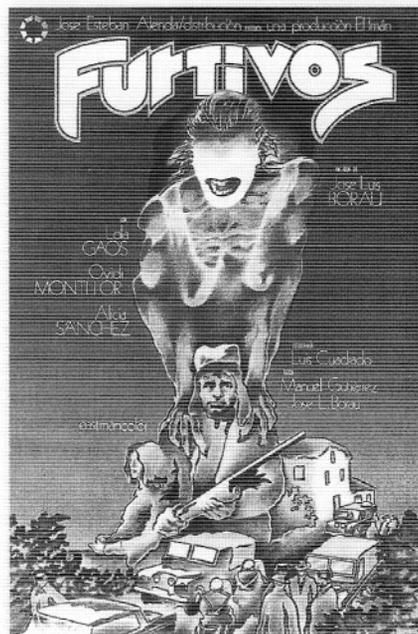
—Está mal decirlo, pero yo en la Escuela de Cine saqué muy buenas notas. Sin embargo, no había manera de hacer una película. Estaba desesperado porque es como la pescadilla que se muerde la cola: nadie te confía dirigir una película porque tú no has hecho ninguna película, y no saben cómo la vas a hacer, pero tú no tienes ninguna pelí-

cula porque nadie te la ha confiado. Entonces me ofrecieron hacer el *spaguetti western*, y para gran escándalo de mis amigos y de mis profesores de cine, acepté. Después me ofrecieron hacer una película policíaca, que ya era un poco más personal que el *western*. Siempre tuve la sensación de que si hubiera hecho tres repasos al guión —sólo pude dar dos, porque los productores me metieron mucha prisa, y a mí me gusta mucho repasar los guiones— habría salido mucho mejor. Cuando la terminé ya no quise más encargos: o hacía las películas que yo quería o no hacía ninguna más. Decidí hacerme productor porque si no nadie me confiaría una película, salvo que fuese una película del gusto de los productores. Monté una productora, El Imán, y empecé a producir películas: produje junto a Luis Merino *Mi querida señorita*, que tuvo muchísimo éxito. Pero yo todavía no había hecho ninguna película personal

mía, hasta que, estando en Hollywood, con el éxito de *Mi querida señorita*, surgió la idea de hacer el guión que teníamos escrito a medias Antonio Drove y yo de la que sería mi primera película personal, *Hay que matar a B*.

—¿En *Hay que matar a B* quiso usted contar la historia de un hombre al que todo le sale siempre mal y que tiene muy mala suerte?

—No es que tuviera muy mala suerte, sino que partía de un error de sí mismo; porque se es de donde se padece, no de donde se nace.



El protagonista tenía un fracaso moral interno, y pensaba que marchándose a Sudamérica iba a empezar una nueva vida. Al llegar allí comete un error tras otro, y piensa en volver a su país. El tema es que tú te haces tu vida y que no por tener unas raíces vas a ser más feliz dentro de un país o marchándote de ese país. Uno no puede caer en esa trampa que se hace muchísima gente.

—Sus películas no tienen nada que ver entre sí, ¿pero puede encontrarse algún elemento que las una?

—Eso lo tendríais que decir vosotros, los críticos, yo no. Para empezar, no se parecen en nada porque entre una película y otra pasa mucho tiempo, a veces muchísimo tiempo. Si hubiese hecho películas intermedias, a lo mejor habría una continuidad. En segundo lugar, porque yo hago las películas que me gustan, las que me apetecería ver. Y hacer una película que ya he hecho antes no me apetece verla, y mucho menos hacerla. Porque hacer una película, si te lo tomas en serio, es una pequeña epopeya, una batalla, una guerra. En eso tiene razón Manuel Gutiérrez Aragón. Tú no te metes en una batalla para hacer algo que ya has hecho y que te aburre. Reconozco que en ese sentido tengo un criterio muy poco industrial y muy poco profesional. Yo me tengo que enamorar de una historia y de unos personajes, y si esa historia ya la he hecho o ya se la he visto hacer a Perico de los

Palotes, pues ya no me apetece. Las películas son distintas en tanto en cuanto si no son distintas yo no las hago. Otra cosa es que yo crea que son distintas y no sean distintas o que tengan un común denominador del cual yo no haya sido consciente. Eso es lógico porque las hace la misma persona, y puede haber un parentesco entre ellas. Es natural. Por ejemplo, después de hacer *Furtivos* quisieron que hiciera una adaptación de *Divinas palabras*, que luego se quedó en agua de borrajas. Pero yo dije que no porque me pareció volver a rodar otra película de bosques, y ya la había hecho y no quería repetirla. Es que me aburre mucho. En cuanto a mi actitud hacia los productores también soy un desastre, porque no tengo paciencia para leerme los contratos ni para echar cuentas. Yo lo que quiero es hacer la película. Y si hay una persona de mi confianza que me dice que se

puede hacer, pues la hacemos.

—¿Usted se explica el éxito que tuvo *Furtivos*?

—Ni me lo explico ni lo esperaba. Pero no solamente yo. Yo me acuerdo que cuando llevábamos dos o tres semanas de rodaje yo estaba convencido de que íbamos hacia el desastre, pero aguantaba el tipo. Y cuando llevábamos tres semanas de rodaje llegó el director de fotografía y me dijo que la película tenía muchos elementos que la iban a llevar al fracaso: el pro-



tagonista masculino era bajito, el femenino era feo, había una señora de sesenta años, luego estaba yo que hacía un papel que no se sabía si era cómico o dramático... Y además no se sabe si la madre había cometido o no un asesinato, y luego estaba la censura... Ya no se podía cambiar nada, y todos estaban convencidos de que la película iba a ser un desastre desde el punto de vista económico.

—¿Su película *Niño nadie* puede interpretarse como la metáfora de un hombre en busca de la felicidad?

—Ese título sale de un villancico de Chicho Sánchez Ferlosio que dice “Niño nadie, niño nada, niño no”. La idea de la película es que en el fondo no existimos, y que por lo tanto da igual lo que hagas, lo que pienses y lo que digas.

—¿Pero se le puede dar a los personajes de esa película una interpretación simbólica?

—No, porque eso es una cosa que detesto. Si una película está muy bien y los personajes devienen en simbólicos, eso me parece perfecto. Pero hacer de entrada una película en la que los personajes simbolizan algo, eso que lo haga Bardem, dicho con todos los respetos (risas). Eso lo detesto. Yo no había barajado con los símbolos, contaba la historia. Algún día, si puedo, me gustaría contarla como es en realidad, porque esa película no es una película, sino una novela. Además, es la única película que he hecho yo que en el fondo es una novela. Ya cuando leyó el guión antes de ver la película, Miguel Marías me dijo que era una novela, y tenía razón.

—¿El que se diga que una película es literaria o poética dice algo a favor de la película, o no?

—Dice algo en contra de la película, porque una cosa es la literatura y otra, el cine. Si la película es una adaptación de una obra literaria, yo pienso que no se debe notar. Si se nota, la película corre el peligro de que sea una mera ilustración de un texto, y una película no tiene que ser una ilustración de nada. La película tiene que ser sólo una película. No todas las escenas de un libro se pueden llevar al cine por razones puramente físicas, de espacio. No se puede sacar todo lo que sale en *Guerra y paz*, o en *El Quijote*; entre otras miles de razones porque no hay quien haga

una película de Guerra y Paz a no ser que hagas una serie de tres o cuatro películas. Es una razón puramente física aparte de otras muchas. *El Quijote* que dirigió Gutiérrez Aragón me lo ofrecieron primero a mí,

y yo lo rechacé. Puedes hacer una película inspirada en un libro como te puede inspirar un primo tuyo o tu madre o algo que ves en la calle. Pero una cosa es que te inspires en un libro y otra que adaptes un libro, que puede ser interesante por razones de producción o comerciales, pero a mí personalmente no me gusta hacer adaptaciones; por eso yo no he hecho ninguna, con la excepción de *Brandy*, que está basada en una novela de Mallorquí, pero que si ves la película no hay quien la reconozca. Y luego la serie en la que escribí los guiones junto a Carmen Martín Gaité, *Celia*. No hay nada que me guste menos que una adaptación y una película histórica. Tampoco me gustan las novelas históricas.

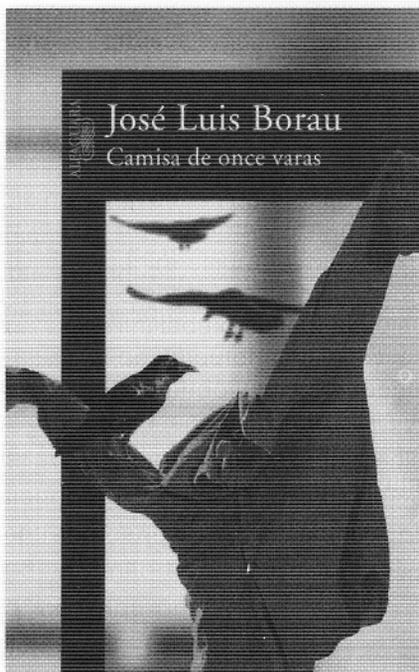
“Rodar equivale a fracasar”

—¿No le gustaría hacer una adaptación cinematográfica de su cuento “El amigo de invierno”?

—No, ni de ese cuento ni de ninguno mío. Pero si algún director quisiera hacer una adaptación yo estaría encantado, pero sin que yo interviniera para nada en el guión. Si la película saliera mal y la gente dijera que el cuento estaba mejor, me revalorizaría como cuentista. Y si saliera muy bien, pues miel sobre hojuelas. Volver sobre una historia y unos personajes que ya me he inventado, no me apetece, y eso que “El amigo de invierno” es el cuento más cercano a mí, sin tener nada de autobiográfico. No es cercano a mí por las peripecias argumentales, porque yo no he tenido nunca una tienda de hábitos ni he sido futbolista, ni mucho menos niña.

—¿Qué diferencia hay entre dirigir y mandar?

—Dirigir es mandar, te digan lo que te digan. Hay directores que no dicen “¡Acción!”. Hay otros que hablan en voz baja y que no se destemplan como yo me destemplo. Pero cuando tú escribes un guión también estás mandando aunque no mandes a nadie. Te mandas a ti mismo. Dirigir es mandar con arreglo a un proyecto o a una pretensión. Ni el más educado, prudente y silencioso director deja de mandar en una película. No se puede hacer una película con cuarenta o cincuenta personas sin que mande nadie. A toda esa gente hay que dirigirla.



—¿Pero usted deja una cierta libertad a los actores para que puedan decir aquello que tengan que decir sentados, o de pie, o caminando...?

—Relativamente. En mi caso, cuando escribo concretamente los diálogos, atiendo a que sirvan para lo que parece y también para cosas que no se notan. Muchas veces, la manera de hablar de alguien o las palabras que dice le están definiendo a su vez y le caracterizan. Y al mismo tiempo forman parte del género y del tono de la película. Para bien o para mal, las palabras están muy pensadas. Yo no permito cambios en los diálogos, a no ser que un actor me diga que tal manera de hablar no le sale. Entonces yo, egoístamente pienso que si tiene dificultad en decir una frase determinada u otras, ese actor perjudica a su papel y a la película. Si realmente una frase

no le sale, es mejor que la diga como le salga a él pero siempre soy partidario de que se diga lo que se ha escrito, porque es un acto de obediencia por parte de los actores. Los encuadres siempre se corresponden con los dibujos que yo hago con antelación, a no ser que yo previamente haya hecho algún cambio, como cambiar una iluminación de izquierda a derecha.

—¿Por qué dice usted de sí mismo que es “un error de casting”?

—Porque yo no soy como parezco. El cine es apariencia; por lo tanto, para hacer

un personaje como yo soy por dentro nunca elegiría a un señor que se pareciera a mí. Yo, no sé por qué razón, no soy como parezco, eso te lo aseguro. Si alguien quisiera hacer una película con un tipo como yo creo que soy, porque tampoco lo sabemos, nunca elegiría a un tipo que se pareciera a mí.

—Usted no se gusta, lo ha dicho muchas veces.

—Me detesto. No es que no me guste, es que cuando a veces voy por un pasillo y me topo con un espejo, ¡me doy un susto! Me detesto. Pero eso no es humildad, al contrario, es soberbia.

—Su decisión de no dirigir más películas, ¿es definitiva?

—¡Es que yo no he tomado esa decisión nunca! Lo que pasa es que teniendo casi 80 años y estando cojo desde que me caí, las posibilidades de hacer una película son prácticamente nulas. Y además, como yo siempre me he producido todas mis películas, aparte de las dos primeras, me parece meterme en líos. Una película doméstica como *Leo*, que fue toda rodada en Madrid con Iciar Bollaín como la actriz más famosa, me costó tres millones de euros, y no me apetece meterme en líos de bancos. No estoy para esos trotes. Si viniera algún productor a ofrecerme algo, yo estaría encantado de la vida... Pero no vino ninguno cuando yo tenía 50 ó 60 ó 70 años. De todos modos, yo no he renunciado como ha hecho Gutiérrez Aragón. Probablemente yo, que no he renunciado, ya no haga más películas; y en cambio, Gutiérrez Aragón, que ha dicho que ya

“para hacer un personaje como yo soy por dentro, nunca elegiría a un señor que se pareciera a mí”

lo deja, vuelva otra vez a dirigir cine.

—Cuando le nombraron académico de la lengua, entró en la institución con pánico de que le hicieran trabajar mucho. ¿Al final ha sido para tanto?

—No. La que me da trabajo es la Academia de

Bellas Artes de San Fernando. Yo trabajo los fines de semana, el verano, las vacaciones de Navidad y de Semana Santa porque durante el resto del año tengo muchísimos compromisos por hacer. Muchas veces me dicen que a ver cuándo hago una novela, pero no puedo sacar más tiempo de ninguna parte. Toco madera porque de momento la RAE no me ha dado trabajo. Voy los jueves y me quedo allí a la espera de los acontecimientos pero sin dar un paso para que me den más trabajo porque me da pánico, con todos los compromisos que tengo que cumplir. Las sesiones de los jueves de la RAE ocupan la tarde entera, y se dividen en dos partes: en la primera parte, que me gusta mucho, estoy en una comisión en la que se discuten las palabras con Carmen Iglesias, García de Enterría, Juan Luis Cebrián, Luis Ángel Rojo, Ana María Matute —que nunca viene porque vive en Barcelona y está muy mayor— y el propio director de la Academia, García de la Concha. Me gusta mucho discutir el origen y el significado de las palabras. Después tenemos todos los académicos la sesión plenaria ante la mesa ovalada, y se discuten cuestiones de la Academia, algunas de carácter administrativo. —Cuando le propusieron entrar en la RAE, ¿se lo pensó durante mucho tiempo o enseguida aceptó?

—Ni remotamente aspiraba y pensaba jamás en entrar en la RAE. Una tarde, yo estaba en mi casa trabajando y me llamó Antonio Fernández Alba para decirme que era el último día para presentar candidaturas para cubrir la vacante de Fernán-Gómez y que había propuesto mi nombre, junto con el respaldo de Mingote y Emilio Lledó. No salía de mi asombro. Cuando me dijo que otros académicos habían propuesto también a Félix de Azúa para cubrir esa vacante, me convencí de inmediato de que yo llevaba todas las de perder, pero él me aseguraba que ganaría. Y cuando llegó el día de la votación, que lo pasé trabajando en mi casa, y una periodista me llamó para felicitarme, al principio pensé que me llamaba para decirme que había perdido. Y me llamó para felicitarme. ¡Y no me lo podía creer! Y yo todavía ahora, en los plenos, cuando me siento allí, me pregunto qué hago en la RAE, porque todavía no he digerido la sorpresa. Te lo digo completamente en serio. Un día me dijeron que habían presentado mi candidatura porque, al tratarse del sillón de Fernán-Gómez, algunos académicos querían que su sucesor se dedicara también al mundo del cine aunque no fuera un actor. Pero la verdadera razón se debe a que yo contribuí, en parte, a que Fernán-Gómez entrara en la Academia. Hace ya algunos años, cuan-

“un guionista es un escritor en toda regla”

do yo era presidente de la Academia de Cine, fui con Berlanga a entrevistarme con el que entonces era director de la RAE, Lázaro Carreter, para exponerle la necesidad de que un guionista entrara en la RAE. La Academia Francesa ya lo había hecho, y además un guionista es un escritor en toda regla, porque tiene que inventar una historia con unos personajes. Lázaro Carreter dijo que los académicos ya habían pensado en esa posibilidad y que se habían barajado los nombres de Berlanga y de Fernán-Gómez. Nosotros le propusimos el nombre de Azcona

porque queríamos subrayar el aspecto de guionista, aunque Fernán-Gómez también nos parecía muy bien. Berlanga me dijo que se lo dijera yo a Azcona, y entonces invité a comer a Azcona, y cuando se lo propuse no sólo lo rechazó

sino que me montó un número en el restaurante. Entonces yo me indigné con Azcona, claro. Y al día siguiente llamé a Lázaro Carreter para decirle que propusieran a Fernán-Gómez porque Azcona no quería de ninguna manera. Y a eso, creo yo, ya se unió mi nombre para continuar con esa tradición en la Academia.

—¿Va a todas las sesiones de la Academia?

—Sí, voy a todas. Sólo he faltado una vez.