La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga

José Luis Castro de Paz
Julio Pérez Perucha

Asier Aranzubia Cob
Juan Miguel Company Ramón
Doménec Font
Ramón Freixas
Francisco J. Gómez Tarín
Juan Carlos Ibáñez
Manuel Palacio
Antonio José Navarro
Eva Parrondo Coppel
Jaime J. Pena Pérez
José Manuel Sande
Kepa Sojo
Florentino Soria
Santos Zunzunegui

LA ATALAYA EN LA TORMENTA:
EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense

LA ATALAYA EN LA TORMENTA:
EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA

José Luis Castro de Paz
Julio Pérez Perucha
(directores)

Asier Aranzubia Cob
Juan Miguel Company Ramón
Doménec Font
Ramón Freixas
Francisco J. Gómez Tarín
Juan Carlos Ibáñez
Manuel Palacio
Antonio José Navarro
Eva Parrondo Coppel
Jaime J. Pena Pérez
José Manuel Sande
Kepa Sojo
Florentino Soria
Santos Zunzunegui

Foto de portada

Esa pareja feliz

ÍNDICE

Pág. 13 **Introducción**
José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha

1ª Parte

Pág. 19 **1. Vivre sa vie: trailer** *Julio Pérez Perucha*

Pág. 25 **2. Desarrollos y crecimientos**

Pág. 27 **De los inicios des ascenso a la atalaya** *José Luis Castro de Paz*

Pág. 41 **Berlanga 1954-1957: Y de la ternura, ¿Qué?** *Jaime J. Pena*

Pág. 49 **3. De la realidad fúnebre**

Pág. 51 **Pompas fúnebres** *Santos Zunzunegui*

Pág. 63 **Letras del tesoro** *Doménec Font*

Pág. 71 **4. Una trilogía arriesgada**

Pág. 73 **Cuestiones polémicas: "la mujer" como signo y fantasía** *Eva Parrondo Coppel*

Pág. 83 **Un asunto de mujeres** *Ramón Freixas*

Pág. 95 **5. Transiciones y transacciones**

Pág. 97 **Reflexiones sobre L. G. Berlanga y el extravagante Marqués de Leguineche** *Antonio José Navarro*

Pág. 109 **En expectativa de destino** *Fco. Javier Gómez Tarín*

Pág. 117 **6. Crepúsculos para un nuevo siglo** *Juan Miguel Company*

2ª Parte

Pág. 127 **7. Berlanga y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva: "Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)"** *Manuel Palacio y Juan Carlos Ibáñez*

Pág. 141 **8. Cuestión de márgenes**

Pág. 143 **El joven del sombrero. Berlanga en el IIEC** *Asier Aranzubía Cob*

Pág. 149 **Lateral: guiones no realizados por Berlanga** *José Manuel Sande*

Pág. 155 **Repercusión internacional del cine de Berlanga** *Kepa Sojo*

Pág. 163 **Un desconocido trabajo de Berlanga** *Julio Pérez Perucha*

Pág. 171 **9. "Lo que no se llevan los ladrones, aparece por los rincones". Entrevista a Luis García Berlanga** *José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha*

Pág. 185 **Epílogo**
Berlanga, desde la última vuelta del Camino *Florentino Soria*

Pág. 193 **Filmografía**
José Manuel Sande

LA ATALAYA EN LA TORMENTA: EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Directores *José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha*

Colaboraciones *Asier Aranzubia Cob*
Juan Miguel Company Ramón
Doménec Font
Ramón Freixas
Francisco J. Gómez Tarín
Juan Carlos Ibáñez
Manuel Palacio
Antonio José Navarro
Eva Parrondo Coppel
Jaime J. Pena Pérez
José Manuel Sande
Kepa Sojo
Florentino Soria
Santos Zunzunegui

Primera edición: noviembre de 2005
© 2005 de los autores de los artículos
Está prohibida la reproducción total o parcial

Fotografías *Filmoteca Española*
Eva Parrondo Coppel

Diseño y maquetación *disigna edenia | www.edenia.org*

Fotomecánica e Impresión *Rodi Artes Gráficas, SL*

ISBN *84-87623-53-0*

Depósito Legal: *OU-178-2005*

A José Ramón Garitaonaindía
Uno más en la tormenta. El privilegio, compañero, es soportar el viento, siempre, a tu lado... Hasta el Remanso.

INTRODUCCIÓN

José Luis Castro de Paz
(Universidad de Vigo)

Julio Pérez Perucha

No parece necesario a estas alturas justificar la puesta en pie de un volumen que compile diversas aproximaciones a la rica, compleja y germinativa obra de Luis García Berlanga. En efecto, su medio siglo de actividad fílmica ha dado bastante de sí: reflexiones sobre lo que construye desde el pesimismo social y la decepción existencial, los aspectos permanentes de la idiosincrasia (digamos) española a lo largo del siglo pasado; descripciones de aquellas raíces que convirtieron durante la segunda mitad de nuestro siglo XX –y quizá todavía hoy–, a nuestro territorio en un lugar invivible; análisis, en ocasiones fenomenológico, de las diversas etiologías de la mezquindad patria y de su alarmante permanencia; ojeadas sobre nuestra histórica mezquindad existencial; interrogaciones sobre ciertas bases permanentes, aquí o allá, que nutren todas esas problemáticas: las paradojas del sujeto y las ciegas e inmanejables confrontaciones de género…; para acabar señalando el componente antiheróico de toda presunta hazaña épica, o el horror y el vacío de toda existencia inevitablemente abocada a la autodestrucción o, lo que es lo mismo, a su impotente imposibilidad… Todo ello a través de unas formas fílmicas presididas por la invención y el jugueteo con que profesar con un deleite que transformen en atendibles, cuando menos, tamañas y espinosas cuestiones.

Por otra parte, tampoco nos ha resultado particularmente arduo levantar la presente compilación. Pareciera que tratándose de la obra de un cineasta vivo

(aunque no activo), respetado, atendido, y constructor perspicaz de su propia reverberación mediática, todo (o casi) estaría ya dicho y proclamado sobre su trabajo y figura. También en este aspecto la excepcionalidad de Luis García Berlanga nos sobresalta (¿o quizá se trate de la excepcionalidad de la mayoría de los cineastas españoles, con lo que esa supuesta excepcionalidad se volatizaría?) y nos lleva a pensar, optimistas, que, salvo excepciones, su trabajo se sitúa fuera del alcance de nuestros comentaristas al uso y al abuso. Porque al márgen de algunos casos sorprendente y dolorosamente aislados (un Simposium sobre su obra de 1980 –publicado en 1981: *Berlanga* 2, edición de uno de los abajo firmantes–; los libros de entrevistas de Cañeque/Grau y Hernández Les/Hidalgo, particularmente jugoso el segundo; los monográficos contenidos en los números 24 y 3 de las revistas *Contracampo* y *Nickel Odeón*; un reciente congreso sobre su primer largometraje en solitario dirigido, también, por uno de los abajo firmantes; artículos perdidos por aquí y allá –recordemos uno de Santiago Vila sobre escenografía–; o el ensayo biográfico de Gómez Rufo), los ultimos 25 años sólo han reaccionado, en términos analíticos, a la monumental obra de Berlanga, con el estupor de los pasmarotes.

Esperando situarnos aquí al resguardo de tamaño riesgo, el volumen que el lector o lectora tiene en sus manos se explica, creemos, solo. Un sucinto y esquemático diorama sobre el esqueleto de las aportaciones berlanguianas; un par de análisis sobre sus aportaciones de los años 50; miradas dobles, específicas y singulares, pero no redundantes, sobre los momentos memorables de su filmografía; estudios sobre las modalidades en que su obra se transforma una vez desaparecido formalmente el franquismo; aproximaciones hacia la negrura de su discurso final; trabajos sobre aspectos relativamente marginales y poco considerados de su actividad: sus trabajos filmados por otros, su tentativa de asalto a la televisión, sus prácticas académicas, su andadura internacional. Un análisis de su conflictivo y tardío aterrizaje en la institución televisiva, la preceptiva y maniáticamente detallada filmografía, una sugerente aportación de su amigo y colega Florentino Soria, y la necesaria entrevista, concluyen un volumen que esperamos, situándonos al margen de las mitomanías habituales, ilumine y enriquezca nuestro conocimiento de Berlanga.

En fin, y como siempre, agradecemos al Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense su decidido apoyo en nuestra ya larga y feliz relación bibliográfica, y a Luis García Berlanga su paciencia y cordialidad.

1ª. PARTE

I

VIVRE SA VIE : TRAILER

VIVRE SA VIE: TRAILER

Julio Pérez Perucha

Luis García-Berlanga Martí (Valencia, 1921), director y guionista de familia republicana oriunda de Requena, y sobrino del confitero y autor de sainetes valencianos Luis Martí Alegre, una de cuyas obras fue la base de la primera película hablada valenciana (*El faba de Ramonet*, Juan Andreu, 1933), comienza a pintar en Valencia a su vuelta del frente soviético (se había enrolado en la División Azul para enjugar el pasado republicano de su padre), al tiempo que escribe crítica de cine en la prensa local y frecuenta tertulias poéticas en compañía de los futuros guionistas José Luis Colina y Vicente Coello y del futuro editor José Ángel Ezcurra. En 1947 ingresa en el IIEC y tras diplomarse en realización cinematográfica debuta, al alimón con J. A. Bardem, en la decisiva *Esa pareja feliz* (1951), en la que se ocupa de las posiciones de cámara mientras su compañero atiende la dirección de actores. En su primera película en solitario, la memorable *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), ya son apreciables algunas de las más significativas características de su obra: una feliz confluencia de tradición y modernidad como vehículo para ofrecer un conjunto de reflexiones progresistas sobre el momento en que la película se produce. Al primer aspecto pertenecería la utilización de nuestra notable escuela de actores genéricos y el servirse de una tradición escénica apoyada en la zarzuela y el sainete; al segundo, la construcción de un microcosmos social diseñado desde criterios regeneracionistas, la vinculación de su trabajo a ciertos aspectos del neorrealismo italiano que postulaban la impertinencia de maquillar la realidad en función de necesidades narrativas, y una imprescindible materialización de las opiniones críticas frente a las circunstancias imperantes en términos fundamentalmente visuales. Si para esta película, y gracias a su deseo de enlazar tradición y modernidad, contó con el concurso del comediógrafo Miguel Mihura, en su siguiente título (*Novio a la vista*, 1954), y desarrollando similar estrategia, adoptó un viejo guión republicano de Edgar Neville. En sus dos siguientes obras (*Calabuch*, 1956; y *Los jueves, milagro*, 1957) siguió poniendo en pie elocuentes microcosmos sociales (franquistas) que eran vistos en su pintoresca mediocridad, pero en los que no dejaba de observar con simpatía compasiva a algunos de sus personajes. Sin embargo, los sucesivos tropiezos con una censura (que hasta logra desfigurar ese último título) cada vez más hostil hacia el universo berlanguiano, le llevan a permanecer casi cuatro años inactivo, y

cuando retorne a la realización cinematográfica con la crucial *Plácido* (1961) algunas cosas habrán cambiado en la obra de Berlanga: habrá acumulado varios guiones desestimados por la censura; se habrá producido su encuentro con el novelista Rafael Azcona, que aportará a sus guiones tanto rigor constructivo como capacidad para individualizar, condensándolos, ciertos factores estructurantes de nuestra psicología colectiva; y habrá visto fracasar la tentativa, organizada con un grupo de amigos, de realizar en 1959 un serial televisivo previsto en 36 episodios (*Los pícaros*) cuyo episodio piloto, realizado por Juan Estelrich bajo la supervisión de Berlanga (*Se vende un tranvía*), se le atragantó a los entonces responsables de nuestra TVE. Así pues, en este devastador tríptico, cima de nuestra historia cinematográfica, que componen *Plácido, La muerte y el leñador* (cm., episodio de *Las cuatro verdade*s, 1962) y *El verdugo* (1963), y pese a los estrepitosos problemas de censura que padecen estos dos últimos títulos, dibuja unos apasionantes y complejos frescos tanto sobre la base social del franquismo como sobre las clases populares que deben padecer su acción cotidiana, sectores que son vistos debatiéndose entre la miseria, la mezquindad y la frustración, cuyos avatares descubren con soprendente precisión los elementos definidores de la situación histórica en que sus protagonistas se ven indefensamente inmersos, y cuyos personajes siguen siendo mirados por Berlanga con cordial solidaridad pero sin el más mínimo asomo de complicidad, aspecto éste que le distancia de sus obras de los años cincuenta. Ni que decir tiene que El verdugo se alzó hasta el mismo límite que la censura podía permitir, por lo que tras reiteradas prohibiciones de nuevos proyectos, Berlanga se guarece en una de sus preocupaciones centrales nunca traída a primer término en sus películas por razones de pudor: las conflictivas e inestables relaciones hombre-mujer. Si en *La boutique* (1967), rodada tras no pocos avatares administrativos en Argentina, esa problemática adolece de cierta imprecisión teñida por una moderada misoginia, en *Tamaño natural* (1973), rodada en Francia y no exhibida entre nosotros hasta la restauración democrática, Berlanga nos propone una desolada reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino y la indiferente mirada femenina, superviviente a cualquier eventualidad, hacia ese universo. Tras este film, Berlanga, que había conseguido ocasionalmente reformular, en términos de un desarrollismo que anunciaba el posfranquismo, el universo presente en la trilogía de comienzos de la década anterior a través de un título de tan notable espesor como *Vivan los novios* (1969), no parecía tener otro camino que desarrollar fílmicamente sus reflexiones sobre la pareja y el sexo rozando el discurso pornográfico (tema en el que, por otra parte, es un reconocido experto), camino que acabó desestimando cuando se disponía a realizar una adaptación de "Histoire d'O". Pese a ello el desarrollo del período histórico conocido como Transición Democrática le permitió retomar, finalmente, esa otra cara de la moneda necesariamente aparcada durante el anterior período: el análisis de la cúpula dominante del franquismo; aquella que inducía los comportamientos que Berlanga había analizado en sus anteriores films. Con una madura riqueza estilística y una gozosa y desinhibida actitud burlona, *La escopeta nacional* (1977) supuso la provisional clausura de su trabajo como etólogo social sobre un amplio período de nuestra historia, por mucho que imperativos industriales impulsaran dos títulos más de interés progresivamente descendente sobre ese universo: *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982). Tras ello, los tiempos son otros: ante la consolidación democrática bajo sucesivos gobiernos del PSOE, lo

que necesitaba la reflexión berlanguiana, si todavía quería tenerse por tal en tanto organismo vivo, era iniciar la caracterización del tejido social urdido desde el poder socialista, y evaluar si éste había modificado lo adjetivo manteniendo lo sustantivo. Mientras intentaba consumar tal propósito con un Azcona esquivo al mismo, Berlanga se entretuvo retomando un viejo proyecto largamente prohibido por la censura franquista en el que ofreció una divertida visión republicana de nuestra Guerra Civil (*La vaquilla*, 1985), y proponiendo un apacible divertimento en torno a unos turroneros alicantinos (*Moros y cristianos*, 1987). Finalmente, y sin Azcona, aborda en *¡Todos a la cárcel!* (1993) una inconfortable panorámica del poder socialista, enriqueciendo su sistema de trabajo con recursos tomados del espectáculo arrevistado y la escatología fallera, que pese a su perspicacia y a sus divertidas proposiciones, adolece de no poca dispersión. Tras rodar una estimulante biografía sobre la figura de su paisano Vicente *Blasco Ibáñez*, en la que se atiende a las dificultades ambientales e históricas que condicionaron su actividad (lo que la sitúa inesperadamente en las antípodas de la socorrida convención biográfica, 1999) asiste a lo que parece ser la definitiva retirada de Berlanga: *París-Tombuctú*, obra testamentaria no tanto por retomar y reelaborar, en una deslumbrante puesta al día, temas, personajes y modos de hacer berlanguianos, sino por constituirse en última voluntad de una mirada que sólo encuentra un universo de restos sociales inarticulados sobre los que posarse. Consecuencia tanto de los efectos del prolongado período franquista, como de su cierre en falso a lo largo de casi dos décadas, la desalentada fauna de *París-Tombuctú* sólo puede evolucionar al borde de un abismo negro y sin perspectiva, apoteosis de toda miseria moral, desesperada conclusión de cincuenta años de vida española, según la incendiaria y radical mirada final de un Berlanga en la que la impugnación o la ternura ya sólo dejan paso a un descarnado espanto. Con su inevitable corolario: un breve, pero virulento y esquinado, jugueteo sádico muy propiamente puesto en pie como conjunto de "tableaux vivants" ensartados en un plano secuencia a costa de la educación; inasimilable exabrupto onírico más allá de todo anclaje referencial, en donde sexo y muerte campan sin límites en un crepúsculo existencial indeterminado (*El sueño de la maestra*, 2002). O lo que es lo mismo: el "tengo miedo" con que acaba su último largometraje se guarece en el "el sueño de una maestra" metamorfoseado en pesadilla fallera.

2

DESARROLLOS Y CRECIMIENTOS (Esa pareja feliz, Bienvenido, Mister Marxhall)

De los inicios del ascenso a la atalaya (a propósito de Bienvenido, *Mister Marshall* y *Esa pareja feliz*)

José Luis Castro de Paz
(Universidad de Vigo)

«Como Valle-Inclán, Luis [García Berlanga] sabe tomar los géneros ínfimos y hacer de ellos otra cosa».
(Francisco Umbral).[1]

Es ya casi un lugar común señalar la colaboración de Rafael Azcona como punto de inflexión en la obra de Luis García Berlanga. Al guionista riojano correspondería, según extendida opinión y casi en exclusiva, el carácter grotesco y hasta esperpéntico de títulos tan importantes como *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (1963) o *El verdugo* (1963), carácter solapado o inexistente en sus films anteriores, más humanistas, benevolentes y ternuristas. Del mismo modo, y una década antes, la "primera etapa" de su filmografía –el berlanga "preazconiano", para entendernos– parece surgir más de la influencia confusamente *neorrealista* de la cinematografía italiana que, aunque también, de las corrientes populistas que, provenientes de conocidas y populares tradiciones culturales hispanas, habrían arraigado, previa vital transformación, en el cine republicano.

Sin querer negar –al menos en términos absolutos– tan asentadas y esclerotizadas, por repetidas, afirmaciones, un análisis de *Esa pareja feliz* (codirigida con Juan Antonio Bardem) y *Bienvenido, Mister Marshall* que parta asimismo de una reflexión profunda del cine español no sólo republicano, sino también de los turbios y confusos años cuarenta quizás ofrezca si no nuevas si más afinadas vías para comprender y situar históricamente la importancia decisiva de ambas películas iniciales sin necesidad de hacerlas surgir –como *refrescantes* y casi beatíficas apariciones– de la sucia cloaca franquista en la que, sin excepción alguna, estaría (supuestamente) ahogado el podrido celuloide posbélico.

1 Umbral, Francisco, "Prólogo", en Hernández Les, Juan y Hidalgo, Manuel, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981.

Pero vayamos por partes. Una nueva historiografía del cine español ha venido, desde hace poco más de dos décadas, a partir del análisis histórico y textual de films y superando definitivamente una tendencia que había, insistimos, elaborado arbitrarios e impresionistas discursos generalistas que descalificaban a brochazos períodos enteros del cinema hispano, a advertir –al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía (a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando la influencia neorrealista impregne y enriquezca, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias)– cómo *"la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española"*.[2]

No debe extrañar que, atravesando nuestro convulso siglo XX, fracturado por la imborrable herida bélica, y viendo como ciertas tradiciones populares supervivientes al capitalismo urbano fecundaban un origen ya inicialmente populista, el cinema hispano tendiera a ese proceso de asimilación y revitalización de dichas formas estéticas. Y tampoco habrá de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una *elevación y crispación* del punto de vista, motivados ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid,* Florián Rey, 1926, *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!,* Fernando Delgado, 1928, y *El sexto sentido,* Nemesio M. Sobrevila, 1929, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente *para* la pantalla).[3]

Elevación y crispación del punto de vista... Variaciones semántico-estilísticas que no habían dejado de ser claves, en otros momentos de nuestra historia del arte y de la literatura, para definir decisivas transformaciones estéticas. Si, por ejemplo, se ha citado con frecuencia a Goya como referencia ineludible para comprender el esperpento valleinclanesco, voces recientes han tendido a profundizar en esa relación, considerada a veces excesivamente genérica. Con singular agudeza, Juan Antonio Hormigón ha señalado que en el trayecto recorrido por el pintor entre dos obras de "tema" similar, *La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro,* unos treinta años posterior, puede hallarse la clave de cómo y por qué se produce por parte de Valle esa elección modélica del aragonés como paradigma de su propia escritura:

2 Zunzunegui, Santos, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español,* Valencia, Institut Valenciá de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002. Este importante trabajo trata de aproximarse al análisis de esa "savia nutricia" que, a través de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, *estilizado y popular.* La profundización historiográfica en *"el proceso de reelaboración de las tradiciones culturales y populares de su medio para seducir a sus potenciales espectadores, asegurándose su lealtad, y la respuesta textual que opone a sus predeterminaciones"* (fundadora observación de Pérez Perucha, Julio, *Cine español. Algunos jalones significativos [1896-1936]*, Madrid, Films 210, 1992), trazada ya casi *film a film* en la esencial e imprescindible *Antología Crítica del Cine español* 1906-1995, dirigida por el propio Pérez Perucha (Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, 1997), alcanza en el libro de Zunzunegui –que recoge y amplía los más relevantes trabajos del autor sobre cine español– su hasta ahora más fértil teorización vertebradora. En la misma línea de preocupación, y tratando de ofrecer un *nuevo mapa histórico y formal* del cine español de los años cuarenta, puede verse nuestro ensayo *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, 2002.

3 Cfr., al respecto, Pérez Perucha, J., "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en VV. AA., *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995, págs. 19-121.

> **«(...) En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y *La romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos. (...)**
> **La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista».[4]**

Como es sabido, otro de los elementos que conforman el *humus* sobre el que Valle-Inclán habría de levantar su grandioso y deformado edificio esperpéntico –y, diríase, también Goya el carácter festivo y popular de *La pradera de San Isidro,* luego ennegrecido y "esperpentizado" en *La romería*– es su indiscutible aunque *"impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado"*.[5] Podría afirmarse incluso que la progresiva conciencia de la degeneración y la conflictividad de la vida española de su época hicieron a Valle modificar el punto de vista *sainetesco* –si bien existía ya un *género chico* paródico de donde el arousano habría aprendido ciertos procedimientos y audacias burlescas[6] y, por otra parte, el mismo Arniches introdujo en sus tragedias grotescas ("La señorita de Trevélez" [1916], *Los caciques* [1920]) un punto de vista más reflexivo, compasivo e indignado ante lo que antes era pura expresión pintoresca de la *"gracia popular"*–[7] y, en una operación similar a la goyesca (transformación de lo festivo y carnavalesco –en el sentido bajtiniano– en opresivo, crispado y sombrío tras la brutalidad bélica) decidirse a intervenir en la trágica situación española. Un grito que arremete contra la sociedad en su conjunto, una *"queja total": "el lazo que le una a Goya* –escribiría Alonso Zamora Vicente– *no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben, o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano"*.[8]

Una *queja total,* una ira ante la desgraciada vida española es entonces, y en parte, lo que hace que, a partir de similar material referencial que Arniches, Valle elija el último y demiúrgico de los –a su entender– tres modos *"de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire"*. Con ese elevado punto de vista, señala el escritor, *"los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y escribir esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento"*.[9]

4 Hormigón, Juan Antonio, "El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo", *Cuadrante* nº 6 (enero, 2003), págs. 61-78.
5 Zamora Vicente, Alonso, "Introducción" en Valle-Inclán, Ramón María de, *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, págs. 9-30.
6 Por ejemplo, las obras de Salvador María Granés ("La golfemia", "Dolores... de cabeza", etc.). Había en esta literatura paródica "*algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograda a fuerza de una consciente degradación, de un tozudo rebajamiento en la escala de valores"* (*Ibidem*).
7 Brown, Gerard B., *Historia de la literatura española. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1976, pág. 187).
8 Zamora Vicente, A., *Op. Cit.*, pág. 23.
9 Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra (*ABC*, 7 de diciembre de 1928).

1. Los años cuarenta: sainete y dolor.

Parece claro suponer que las tragicomedias grotescas berlanguianas, tantas veces vinculadas a la tradición y a los autores citados, dependen, tanto o más que de una posible y directa influencia de aquellos, de, por una parte, las no menos trágicas circunstancias históricas que les tocaron vivir a sus hacedores y, por otra, de las consiguientes transformaciones formales de los mecanismos significantes de su propio medio de expresión. Santos Zunzunegui se preguntaba recientemente sobre los motivos del *"retraso en aparecer en escena de [la] veta creativa [esperpéntica] en el campo del cinematógrafo"*.[10] Intentar responder a esta cuestión quizás pueda ayudarnos a situar el papel de *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, Mister Marshall* como textos-crisol[11] a partir de cuya particular configuración de materiales de partida se generan y activan los más encendidos y airados discursos disidentes, siendo además quienes encienden la hoguera desde ciertos militantes comunistas a, sobre todo, los no menos defraudados y burlados falangistas "revolucionarios", progresivamente antifranquistas,[12] entre los que –como es sabido– se encontraban varios de los responsables del film de 1952 y, quizás también el mismo Berlanga, cercano a ciertos círculos falangistas y ex-combatiente de la División Azul.

No puede dudarse de que siendo tanto el sainete madrileñista como el andaluz, pese a lo que se cree, causa de profundo malestar entre la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen –dada que la brusca extracción de las *aristas populistas* más conflictivas, presentes en los materiales de partida se antojaba tan problemática como peligrosa y no siempre iban a acertar a ser suficientemente limadas, y dado asimismo que cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) que recordase el integrador cine nacional-popular republicano era sospechoso de ceder la pantalla a un protagonismo de la plebe que les recordaba *"una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias"*–,[13] los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco podía tener la tradición sainetesca había de circunscribirse, censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y muy destacado *Verbena* [1941] de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos, pero apoyados en ciertos "elementos externos". De hecho,

10 Zunzunegui, S., *Op. Cit.*, pág. 15.

11 Crisol de diferentes perspectivas políticas antifranquistas, distintas iniciativas industriales de producción y diversas tradiciones culturales, fue considerado *Bienvenido, Mister Marshall* en una conferencia pronunciada por Julio Pérez Perucha en el seminario que sobre tal película dirigió en Valencia en el año 2003.

12 "Cuando algunos líderes falangistas reclamaban la aplicación del programa de reformas sociales, una política de vastas nacionalizaciones, de control del crédito y de extensión de la influencia de la Falange en todos los sectores de la vida nacional, se les replicaba que el país se encontraba sumamente debilitado y que la situación no permitía la adopción de medidas demasiado radicales, que podrían despertar la hostilidad y el antagonismo de una parte de las derechas, gracias a cuyo apoyo se había podido ganar la guerra. Se afirmaba que España era una nación demasiado pobre para poder realizar un programa de socialización económica (...) Muchos falangistas veteranos se consideraban burlados y traicionados." (Payne, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo español*, Madrid, Sarpe, 1985, pág. 210. Cfr: tambien, Ellwood, Sheelagh, "La Falange idealizada" en *Historia de Falange Española*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 205-253.

13 Mainer, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid, 1972. Como señala certeramente Pérez Perucha, durante todo la década de los cuarenta, *"los vencedores* (...) *consideraron el sainete su bestia negra, toda vez que ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes ni, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (tenidos por mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca* (Pérez Perucha, J., "Deudas con Isbert", en Pérez Perucha, J. [ed.], *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984, págs. 71-79). Para una discusión más detenida sobre estos temas, puede consultarse el capítulo 3 ("Conflictos, pervivencias y transformaciones") de *Un cinema herido*, *Op. Cit.,* págs. 53-83.

si dos excelentes y liberales películas costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en la más temprana posguerra conseguían el beneplácito de los organismos censores –y un indiscutible éxito de público– durante esos años (*Alma de Dios*, Ignacio F. Iquino, 1941, con una interpretación de José Isbert, por lo demás, donde *"ya se encuentra, más en desarrollo que en germen, aquello que [le] granjeará* (...) *el glorioso lugar de pantalla proyectiva y figura de identificación para las inquietudes y angustias de las clases populares, madrileñas primero, más amplias después, vencidas en la guerra civil"*[14]; *La chica del gato*, Ramón Quadreny, 1943) se debió sin duda tanto a la habilidad de los cineastas como al sustrato que aportaban las obras originales, arropado tras la popularísima firma de Carlos Arniches.

Edgar Neville, por su parte, pondrá en pie una inconfesa trilogía de carácter liberal (*La torre de los siete jorobados*, 1944, *Domingo de Carnaval*, 1945, y *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946) –auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural– que constituye, como Company supo ver, una de las más sólidas aportaciones del autor *"a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares"*.[15] En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera postguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura solanesca, explícitamente citada en el film y para la que el "preexpresionismo" de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo. La inequívoca presencia de ese "costumbrismo social" de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en su pintura, reivindica una puesta al día del *"compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada"*.[16]

Superados en parte estos complejísimos conflictos –motivo de dudas y hasta de estupor de destacados cineastas con sólidas filmografías a sus espaldas y públicamente adictos al Régimen, que verán sus películas observadas una y otra vez con reticencia e incluso infravaloradas (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín) sintiéndose progresivamente desengañados– durante la década siguiente, tanto gracias a los progresivos cambios sociales y económicos, internos y externos,[17] como a que los nuevos responsables del Régimen *"comprendieron que la ambigüedad de muchos sainetes permitía su recuperación"*, *"el sainete*

14 Pérez Perucha, J. "Deudas con Isbert", pág. 73.

15 Company, Juan Miguel, "Edgar Neville", en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998, págs. 620-621.

16 Pena López, Carmen, "Identidad y diferencia en la pintura española (1876-1918), en Marchán Fiz, Simón; Pena López, C. y Carballo-Calero Ramos, María Victoria, *Arte de fin de siglo*, Vigo, Fundación Caixa Galicia, 1998, págs. 77-101.

17 *"...un cierto 'deshielo' cultural comenzó a acompañar a las mejoras de tipo socioeconómico en la vida cotidiana española. La guerra no estaba olvidada, pero las generaciones de posguerra iban alcanzando la edad adulta y sus padres, como es lógico, preferían mirar hacia delante, hacia las comodidades consumistas que se disfrutaban en la 'paz de Franco', en lugar de volver la vista hacia los tiempos de guerra y las privaciones. Les ayudaba un régimen que ahora necesitaba, por una parte, estimular una población capaz no sólo de producir sino también de comprar y, por otra, borrar y despolitizar la memoria colectiva de la guerra. En la consiguiente atmósfera de relativa apertura, la vida cultural y política comenzó a retornar al organismo hasta entonces cadavérico que era la universidad española. Un* reducido *grupo de personas comenzó a trabajar con vistas a crear una organización democrática de estudiantes, 'aprovechamos el nacimiento de un movimiento cultural contestatario. Por aquel tiempo se publicaron libros de Gabriel Celaya y Blas de Otero. Era la época de* Bienvenido, Mister Marshall *y los cineclubs ofrecían películas hasta entonces prohibidas"* (Ellwood, S., *Op. Cit.,* pág. 219).

–esta vez cinematográfico, ya casi un género en esta década– vuelve por sus fueros y se convierte en evidente (para quien no esté cegato) territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales, y eclesiástico-conservadoras".[18]

Y es así que junto a títulos que reivindican las más cómicas y populistas vertientes sainetescas (*Asi es Madrid* [Luis Marquina, 1953], pero también *Historias de la radio* [Saenz de Heredia, 1955] o *Manolo, guardia urbano* [Rafael J. Salvia, 1956]), otros lo ponen en fértil relación con ciertos elementos provenientes de cinematografías extranjeras, como *El último caballo* [otra vez Edgar Neville, 1950] o, de otro modo, las experiencias que ahora nos interesan: *Esa pareja feliz* y *Bienvenido, Mister Marshall.*

3. ¡Bienvenidos, hijos de la ira!

Tantas y tan variadas han sido las referencias e influencias fílmicas citadas en relación a *Bienvenido, Mister Marshall* que insistir de nuevo en ello parece ocioso. Se ha hecho especial hincapié, por ejemplo, en la influencia extranjera que explica la presencia de la *voice-over* de Fernando Rey, citándose desde la hitchcockiana *Rebecca* (1940) hasta películas francesas e italianas. No se ha señalado, sin embargo (que sepamos), la presencia en nuestra propia cinematografía de destacados ejemplos de un uso muy similar de dicho recurso desde la más inmediata posguerra[19] y, en especial y por poner un ejemplo sorprendentemente destacado, en la temprana y negrísima comedia *El hombre que se quiso matar* (1941-42), opera prima de Rafael Gil que adapta un excelente relato breve del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, autor que, pese a ser reiteradamente citado como uno de los autores más *queridos* y *apreciados* por el Régimen franquista y por ello tan profusamente adaptado a la pantalla tras la Guerra Civil, no puede ser despachado en tan pocas líneas, ni las cosas son, en lo que a su contribución al cine español se refiere, en absoluto tan sencillas.

Enormemente popular en la época gracias a su actividad periodística (*ABC*, *Semana, La Codorniz*) y a la publicación, desde hacía ya tres décadas, de célebres relatos breves, temprano defensor del cinematógrafo y ocasional crítico y ensayista sobre cine, su pública adhesión a la causa rebelde no pueden hacer olvidar –además, y no es cuestión menor, de la calidad de su escritura– que casi todas las obras del autor llevadas al cine en los años cuarenta fueron publicadas en la década de los veinte, antes de la proclamación de la República y, algunas de ellas, en pleno periodo primorriverista.

Profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, *hondamente desesperanzadas*,[20] impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo *rea-*

18 *Ibidem.* Cfr. una primera pero interesante aproximación al sainete cinematográfico en Ríos Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

19 Y está por estudiar el posible impacto en dichos ejemplos tempranos de los noticiarios y documentales de guerra. Algunos títulos de transición, como el notable cortometraje *Vivan los hombres libres* (Edgar Neville, 1939), que incorpora ciertos elementos de ficción a un documental bélico del periodo final, parecen apuntar en la dirección que señalamos.

20 Palabras de Fernández Flórez citadas por Mainer, J. C., "Introducción" en Fernández Flórez, W., *El bosque animado*, Madrid, Espasa, 1997 (20ª edición), pág. 16.

lismo fatalista y de un humor tierno pero desencantado, o sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas breves de Fernández Flórez darán lugar a films muy diferentes entre sí, pero que habrán de convertirse, con una frecuencia altamente significativa, en fragmentarios esbozos, llamativos atisbos o originales formulaciones de esa ya citada revitalización de unas tradiciones estéticas propias, cruzándose luego –en un a menudo fértil proceso de mestizaje– con los modelos fílmicos dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood), pero sobre el *humus* de unas formas culturales propias enraizadas en la tradición nacional; no en vano –como escribiría en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, gran admirador del escritor gallego–, el *olor a cocido "debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba"*.[21]

Nos encontramos, con *El hombre que se quiso matar*, ante un film –escrito por Luis Lucia y Luis Marquina y dirigido por Rafael Gil a partir del citado relato fernándezflorezco– narrado, como luego *Bienvenido*, a modo de fábula por una *voice-over* externa a la diégesis,[22] en lo que supone la más sencilla de las formas de autorreferencialidad de las que solía hacer gala la obra del escritor. Dicha posición llamativa y *auditivamente* demiúrgica del apacible y didáctico narrador extradiegético envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica que sólo la firma del autor gallego pudo hacer permisible, no sin tener que superar el film, empero, *"suspensión temporal e indefinida"* en toda España por parte de la correspondiente comisión censora.[23] Liberado de las convenciones sociales por su pública decisión de suicidarse, el *pobrecito* Federico Solá (Antonio Casal) se convierte en un ser peligroso y molesto para el cuerpo social que, hasta ese momento, lo había maltratado. Desde el instante del anuncio público de su fatal decisión, las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica (hambre, escasez, abusos de poder de los patrones sobre la clase obrera, enchufismo...) serán una y otra vez denunciadas (y aprovechadas) sin ambages por un personaje incontrolable al que nada puede negársele, y por medio además de unos diálogos de indiscutible talento que, directamente extraídos de la novelita original y a medio camino entre la tradición del sainete y la del esperpento valleinclanesco, ayudan a entender el porqué de la consideración de maestro para Fernandez Flórez por parte de los *jóvenes* humoristas de *La Codorniz.*

Pero ahondemos un poco más en la secuencia inicial de *Bienvenido, Mister Marshall*. Lo más llamativo, con todo, no es en sí misma la *voice over*, sino el inusitado poder que el narrador demuestra tener sobre el universo diegético, y no sólo por su distanciado y elevado punto de vista (planos fuertemente picados que retornarán cada vez que el narrador tome de nuevo la palabra), sino también y sobre todo congelando la imagen, aproximando o alejando la cámara (por medio de raccord en el eje), haciendo aparecer o desaparecer a los personajes, penetrando en sus sueños *genéricos* y, en fin, mostrándonos vacíos los escenarios del film en beneficio de la claridad de su exposición y del didactismo fabulador y paródico de su

21 Fernán-Gómez, F., *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1990, pág. 454.

22 *"En la ciudad provinciana y tranquila, un hecho sorprendente ha venido a truncar la paz de los hogares. El suceso tuvo su origen en una fábrica que se alza majestuosa y espléndida en las afueras de la población. Es su única conquista industrial y el orgullo de todos los vecinos de la comarca. También esta fábrica de cementos "El Castor" era la ilusión de nuestro héroe, un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos su extraña historia".*

23 A.G.A. Alcalá de Henares. Expediente administrativo 525-41; c-5.512/3.521; c. 32.861/3.522.

propuesta (sin duda un escenario *metafórico*; un microcosmos rural que quiere representar la situación general española).

No faltará –y no sin razón– quien señale como antecedente de tal arranque la célebre "enunciación divina" de la capriana y postbélica *It's Wonderful Life,*[24] pero tenemos más cerca un ejemplo anterior, quizás la máxima expresión fílmica del lado *fantástico* de la literatura de (otra vez) Fernández Flórez, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1945: *El destino se disculpa.* También aquí, aunque por distinto camino a la citada película de Rafael Gil, el modelo hollywoodiense se mixtura fértilmente con el talento costumbrista y popular de su argumentista y de su director, así como de sus protagonistas Rafael Durán y Fernando Fernán-Gómez.[25] Pero lo que nos interesa ahora señalar es –de nuevo– su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica. En el film dicho rasgo se *encarna* en ese narrador –"el destino"–, un simpático funcionario que no sólo habla directamente al espectador y se refiere de manera explícita al rodaje, sino que interviene directamente en la diégesis, opinando sobre las peripecias ocurridas, y la detiene finalmente para despedirse del público. Pero por si ello fuera poco, el film de Sáenz de Heredia ofrece, sin duda, el primer y más cercano boceto del personaje que, como en *Bienvenido, Mister Marshall*, interpretará un manipulador, pícaro y sainetesco Manolo Morán –y que tendrá todavía un segundo borrador en el personaje, también encarnado por Morán, de la destacada *La calle sin sol* que Rafael Gil dirige en 1948 a partir del guión de Miguel Mihura.[26] Pese a lo que se cree, será en *El destino se disculpa* la primera vez que Morán, sacándosela a un incapaz alcalde, tome la palabra para pronunciar populistas y engañosas arengas, en este caso en la pueblerina y fraudulenta inauguración de una fuente a la que, visto lo visto, también iba a ser difícil incorporar "chorritos" de colores cuando, a la vuelta de pocos años, vengan de visita los amigos americanos...

En cualquier caso, este *distanciamiento* –esa crítica (a veces literal, a veces metafórica) *elevación* del punto de vista que aquí, lógicamente y a diferencia de otros procesos similares a lo largo de nuestra historia del arte, ha de tomar como centro de operaciones los dispositivos formales del film– esta "*figurativización de* ese deux ex machina *que mueve los hilos de la*

24 Un gran plano general del cielo muestra a Dios mismo, a San José y al ángel "de segunda categoría" Clarence representados por medio de estrellas que resplandecen mientras hablan. Clarence ganará sus alas si cumple la misión recibida: George Bailey va a acabar con su vida y deber ser salvado. Para ponerlo en situación, San José mostrará a Clarence la película de la vida de Bailey: comienza así un larguísimo *flash-back* (San José, o narrador e enunciador de ese relato, debera incluso hacer nítida la imagen a los ojos de Clarence, que, verdadero representante del espectador en esta parte del film, carece del don de verlo todo) con las voces de ambos (San José y Clarence, narrador y narratario) comentando las imágenes. Imágenes que –¡Enunciación Todopoderosa!– podrán ser detenidas cuando se estime oporturno (por ejemplo, la parada de imagen en el plano que nos muestra por vez primera al George Bailey adulto, en la tienda de maletas). Lo extraño no es tanto la participación divina en la diégesis como su función rectora que, con respecto a la narración, ésta asume y que pone en entredicho la *transparencia* clásica. Por sencilla que pueda parecer, se nos ofrece una reflexión sobre los mecanismos del modelo clásico de representación que, curiosamente, tiene lugar en la filmografía de Capra inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial.

25 Tampoco están ausentes de la película, pese a su carácter (aparentemente) fantástico, referencias directas a la penosa situación que el país atravesaba tras la contienda. Y aunque siempre de forma cómica, utilizada para elaborar algunos de los más felices *gags* del texto, cuestiones de triste actualidad como la especulación, el fraude y la escasez de combustible ocupan también su lugar en el film. Y no es de extrañar, siendo esto así, que la notable comedia de Saenz de Heredia se haya convertido también –aunque no tanto, claro es, como los films que nos ocupan– en útil probeta donde analizar las extrañas e *híbridas* mezclas de sustancias que conforman los textos fílmicos de los años cuarenta.

26 Como afirmó Juan Antonio Bardem, Berlanga y él se sabían de memoria los guiones, escritos por Mihura, de películas como *La calle sin sol, Yo no soy la Mata-Hari* o *Siempre vuelven de madrugada* (Bardem, Juan Antonio, "No basta con ser valenciano para hacer cine: *hay que tener talento"*, en *Nickelodeón* nº 3 (verano, 1996), págs. 181-189.

Rodaje de «Bienvenido, Mister Marshall» (1952)

ficción cinematográfica"[27] y, más en general, la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación, es uno de los rasgos más destacados y particulares del cine español postbélico[28] y puede rastrearse desde en las alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Ignacio F. Iquino para Campa-CIFESA de principios de la década hasta en la concepción narrativa de films tan destacados del periodo como *Intriga* (Antonio Román, 1943, con diálogos de Miguel Mihura a partir de un relato de Fernández Flórez) o *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945). Sin duda dicho fenómeno tiene mucho que ver con algunos de los populares espectáculos matrices de nuestro cine, pero es curioso observar cómo esta *visibilidad* del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones de la que hablamos sólo será retomado con igual intensidad por el norteamericano o, en Europa, por cierto cine italiano, después de la Segunda Guerra Mundial, lo que no sólo vendría a cuestionar, una vez más, el supuesto *retraso* de la cinematografía española en relación con la evolución internacional de la estética fílmica, sino, y más profundamente, a mostrar como esa *"excepcional hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones artísticas con reelabora-*

27 Zunzunegui, S., "El destino se disculpa (1945)" en Pérez Perucha, J. (ed.), *Antología crítica del cine español*, págs. 184-186.
28 Puede consultarse, para una discusión más detenida, el capítulo 5 ("Comedias. Melodramas. Distanciamientos y autorías) de nuestro *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (1939-1950), ya citado.

ciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine contemporáneo" a la que tan ajustadamente se refiere Julio Pérez Perucha[29] parte en el caso español no sólo de los modelos arnichescos activados por el cine republicano (Filmófono, Neville, Perojo[30], Marquina), sino también de la compleja conjunción de la influencia de tales modelos con la crispación posbélica que sobre ellos fueron situando, más o menos virulenta, voluntaria y muy dificultosamente, los cineastas-humoristas de la conocida como *"otra generación del 27"*, de directa colaboración y reconocida influencia en Berlanga.[31] Sus miembros (Neville, Tono, Mihura, Jardiel Poncela o López Rubio –como el propio, y mayor, Fernández Flórez, con el que guardan, como señalábamos, marcadas concomitancias–), proclives en principio al proceso político republicano, habían apoyado después la sublevación franquista y adoptado, no pocas veces, posiciones aledañas al fascismo. Pero, como bien señaló Perez Perucha,

> **«La cuestión es que triunfantes los sublevados, las nuevas circunstancias están lejos de no ser problemáticas para los escritores que se han alineado con unos insurrectos de gesto agrio y poco proclives al humor. Y mientras quien más quien menos va estableciendo distancias con un Régimen tan autoritario y hosco como agresivo hacia su bienpensante liberalismo cosmopolita, los unos se refugian en la revista *La Codorniz* (fundada en 1941) [y] los otros se siguen dedicando, sobre todo durante los años cuarenta, al cinema, (siendo en ocasiones los unos y los otros las mismas personas)».[32]**

La en extremo compleja pero productiva aproximación de los muy diversos sectores de disidencia cultural que se van produciendo durante la década de los años cuarenta –y que en el terreno fílmico, como vimos, ejemplificaba tanto esta "*otra generación del 27*" como, en otro sentido, el autodenominado grupo de *"los telúricos"*– podría analizarse, por ejemplo, a partir de la compleja gestación a finales de la década de dos proyectos malditos: *El cerco del diablo* (1952, pero cuyo inicio del rodaje estaba previsto para 1949) y *Cerco de ira* (también comenzada a rodar en 1949, pero inacabada, iba a ser dirigida por Serrano de Osma a partir de un guión de Bardem, Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro), pero no debe extrañar a quien conozca las confluencias y pactos de interés de comunistas y falangistas disidentes

29 Pérez Perucha, J., "Introducción", en Pérez Perucha, J. (ed.), *Bienvenido, Mister Marshall... 50 años después,* Valencia, Institut Valencia de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay/La Filmoteca, 2004.

30 Parece clara y directa –vía Mihura– la influencia de *La última falla* (Benito Perojo, 1940) en *Bienvenido, Mister Marshall*. Otro texto en la encrucijada, como la anterior y muy destacada *Los hijos de la noche* –en cuyos diálogos también intervendría el célebre comediógrafo– el film, rodado en Roma, supone un eslabón crucial que enlazaba los *musicales* republicanos con cierto cine regional de los años cuarenta, pero su *"exhibición valencianista (...) da pie a la sátira de las jerarquías locales, de sus liturgias y su retórica, en una línea que prolongará Berlanga a partir de* Bienvenido, Mister Marshall *(1952)"* (Gubern, R., *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia.* Madrid, Filmoteca española, 1994, pág. 330).

31 *"...Pero cómo voy a negar la intervención de Mihura, si fui yo quien se la pidió...Yo le admiraba y aprendí mucho de él, de Tono, y de Neville... creo que esa fue la mejor etapa de mi vida... nos veíamos todas las noches en la tertulia de La Zamorana, y Miguel, Tono y Edgar Neville comentaban cualquier asunto provocando tal regocijo y diversión que aquellas cenas despertaban celos entre nuestras esposas..."* (Declaraciones a Tena, Agustín, *Cincuenta aniversario de Bienvenido, Mister Marshall*, Valencia, Tf. Editores, 2002, pág. 78-79).

32 Pérez Perucha, J., "Territorio de encrucijada", en Castro de Paz, J.L. y Pena Pérez, Jaime J. (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998, págs. 49-60.

desde mediados de la década de los cuarenta, puestas de manifiesto en revistas como *Haz, Alférez, La Hora, Alcalá, Insula, Indice*, etc.y que José-Carlos Mainer analiza en su imprescindible y ya clásico ensayo *Falange y literatura*.[33]

Así las cosas, y dadas las personas implicadas en UNINCI, no puede sorprender que *Bienvenido, Mister Marshall* recoja en su cuerpo textual, y con excepcional fortuna, ingredientes provenientes de diversas y hasta contradictorias procedencias, abriendo la senda tanto para un cine sainetesco, populista y comercial como para la reactivación de las vetas más oscuras y críticas de esa misma tradición sainetesca, que llegarán a lo negro, a lo grotesco y a lo esperpéntico, con la presencia de Rafael Azcona, pero que presentan ya aquí, indudablemente, una *elevación* y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes (a los que, literalmente, "mueve a su antojo"). Film sin duda antifranquista (*"¿Un general?"* pregunta un sordo, sorprendido y asustado alcalde Isbert a su subordinado cuando éste acude a avisarlo de la llegada del delegado) pero políticamente ambiguo, la lectura "regeneracionista" –que se ha querido emparentar con el marxista Bardem antes que con el pesimista Berlanga- no puede ocultar, por ejemplo, que el antiamericanismo formaba asimismo parte consustancial del ideario falangista, o que la supuesta parodia berlanguiana de la mal llamada "españolada" y de su falsedad andalucista se apoyaba a la vez en resortes cómicos de origen igualmente populista y republicano que los que otorgaban espesor a la configuración genérica de dicho tipo de films, resortes a los que *Bienvenido, Mister Marshall* debe, en último término, su indiscutible éxito popular.

Prácticamente cada figura formal, cada punzante frase de diálogo –y de ahí buena parte de su riqueza y trascendencia histórica– presenta tanto el *haz* como su posible y enrojecido envés interpretativo. Inequívocamente antigubernamental –como señalábamos–, su utilización de ciertos recursos estilísticos de herencia soviética –aparte del tantas veces citado y políticamente intrascendente "plano pudovkin", que se sitúa casi siempre, y de manera bien superficial, en el haber de los militantes comunistas Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay–, como la *eisensteiniana* relación entre animales y campesinos al ver llegar el automóvil del Delegado General, puede ser leída también a partir de más recientes y cercanas mediaciones nacional-sindicalistas, ya que idéntica comparación entre la *descabezada* masa campesina y vacas, burros y mulas puede verse en la excelente y manifiestamente falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).[34] De igual manera, si existe una solidaridad con los más humildes –lo que se ha llegado a señalar como una de las pocas auténticas vinculaciones *neorrealistas* de la película– y el sueño del casi anónimo Juan es el único que hace referencia a su medio de trabajo-,[35] no es menos cierto que la frase del discurso de Manolo en el balcón del Ayuntamiento *"vosotros, que sois inteligentes y despejaos..."* se puntua con los rostros de dos *"paletos subdesarrollados"* que constituyen paradigmáticos ejemplos de *"la masa informe que nutre Villar del Rio, es decir España"*.[36]

33 Barcelona, Labor, 1971.

34 Cfr., al respecto, Castro de Paz, J.L., *Un cinema herido*.

35 Pérez Perucha, J., "Bienvenido, Mister Marshall", en Pérez Perucha, Julio (comp.), *Huellas de Luz. Películas para un centenario*. Madrid, Diorama, 1996, pág. 36.

36 Sojo, Kepa, "La posguerra vista por Luis García Berlanga: *¡Bienvenido, Mister Marshall!*", pág. 67.

Un pueblo que no está a la altura (tampoco y sobre todo del iracundo, aunque aparentemente capriano, enunciador), y que se deja engañar (salvo el empobrecido pero incorruptible hidalgo, al que nunca llega esa carta... y que, como reconoce Berlanga, es el único caso que plantea un verdadero conflicto político, *"un enfrentamiento total con el resto de las fuerzas vivas"* y que se atreve a interrumpir el célebre discurso) por el alcalde Don Pablo –excelente Isbert, rostro del pueblo vencido dando vida al cacique del lugar, humanizando el personaje, complejizando el discurso–, como hace con éste el sinvergüenza Manolo, como hace con todos un gobierno alejado, despreocupado e impresentable, despótico. La necesidad de un líder ilustrado –alguien que elabore discursos y actúe en consecuencia con honradez y altura intelectual– parece a todas luces estar latiendo debajo de algunas de las corrientes de sentido que nos ofrece ese tumulto fílmico que es, bajo su apariencia festiva, *Bienvenido, Mister Marshall...*

Auténtico y magistral texto-encrucijada, obra cumbre del cine español, Berlanga, pese a lo que se ha dicho –y pese a lo que, olvidando su ejemplo, el cine español ha hecho después, con trágicas consecuencias, intentando *democratizarse* renunciando a su pasado desde comienzos de los años ochenta del pasado siglo–, interviene culturalmente en un momento clave de la historia de España sin olvidar tomar en cuenta, pese a las circunstancias, su propio cinema, incluso el más cercano y (aparentemente) inútil o, incluso, estética y políticamente desdeñable.

2. Flash-back. De los ingredientes tradicionales de un buen cocido madrileño... O la noria y la azotea.

Pero volvamos a atrás. Pese a la extrema complejidad de intentar escudriñar la responsabilidad de cada uno de los debutantes directores de *Esa pareja feliz* –y no faltan notables artículos que se han ocupado de ello–,[37] el film habrá de ofrecernos suficientes elementos de análisis de cara a sacar a la luz algunas de las más destacadas claves futuras de la filmografía berlanguiana.

Es de sobra conocida la anécdota que se produce cuando Fernán-Gómez intercede por *Esa pareja feliz* ante Fernández Flórez –al parecer miembro entonces de alguno de los organismos censores– y éste le hace observar que la película "huele a cocido", algo que al actor no deja de recordarle –como señalábamos– el tono de las mejores novelas del autor gallego, al que considera, junto a Carlos Arniches, fuente primordial de un *realismo* español particular y único. Olor a cocido, en efecto, desde el inicio mismo del texto –y más allá de la obvia y eficaz ironía hacia un determinado y bien fechado cine "histórico" que el discurso señala claramente *soportado* por un público popular incapaz de resistirlo, y para el que se recurre a una presencia del "cine en el cine" nada novedosa, pese a lo que se cree e insistimos, en el cinema español de la posguerra–, que tiene en el sainete arnichesco –pero sin duda también en Mihura, en Neville y en López Rubio; en Frank Capra y en Preston Sturges; e incluso en Welles y en Hitchcock... a través de Carlos Serrano de Osma– uno de sus más sabrosos ingredientes.[38]

37 Cfr., en especial, los textos de Fanés, Félix, "En torno a una secuencia de *Una pareja feliz*" y Gubern, Román, "La 'presencia' de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga" recogidos en el importante volumen dirigido por Julio Pérez Perucha *Berlanga 2* (Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia e Institución Alfonso el Magnánimo de la Diputación Provincial de Valencia, 1981).

38 *"Bueno, yo recuerdo que cuando se estrenó en España* Esa pareja feliz, *Luis declaró que con Bardem habían intentado hacer una película*

«Esa pareja feliz» (1951)

Refirámonos, pues, a la en nuestra opinión secuencia clave del film y comienzo *literal* de esa elevación y distanciamiento del punto de vista[39] que acabamos de encontrar en una fase más evolucionada en el título posterior –y primero en solitario– de su filmografía y que acabará provocando, casi una década después, el tardío y dificultoso surgimiento del –si así damos en llamarlo– "esperpento cinematográfico". Secuencia-punto de partida, entonces, válida si se quiere para las trayectorias –tan distintas entre sí– de los dos cineastas, pero especialmente –desde la perspectiva que ahora nos interesa– para la de Luis García Berlanga.[40]

entre Arniches y René Clair. Lo de Arniches nos sitúa mucho porque existe un elemento popular que se remonta al cine español de la República" (Gubern, Román, declaraciones recogidas en Cañeque, Carlos y Grau, Maite, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, 1993, 229). En efecto, pero sin olvidar –recalquémoslo– el puente, semiderruído pero resistente, de los años cuarenta.

39 Aunque, como anticipo, los créditos se acompañan de planos generales del exterior del edificio en el que viven realquilados los protagonistas con la cámara elevada, descendiendo ésta progresivamente, recordando el inicio de la nevilliana *Domingo de carnaval* (1945) y a diferencia, por ejemplo, de la muy poco posterior y también relevante *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) en la que un aparato a la altura del ojo humano penetra en la corrala donde se desarrollará la acción tras abrirse la puerta... al empezar el día.

40 Con respecto a la de Bardem –y en especial a la presencia de Arniches en sus formulaciones iniciales– puede consultarse nuestro "Una pareja feliz. A vueltas (historiográficas) con *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)", en Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (coords.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2004, págs. 71-82.

Se trata, como se supondrá, del extrañísimo y distorsionado flash-back que narra el comienzo de la relación de Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) hacia 1945 en una tradicional verbena madrileña. Extraño y curioso no sólo por tratarse del único en la carrera del realizador valenciano, sino, sobre todo, porque –en el interior de la diégesis– parece *puesto en escena* por la mirada actual de la angustiada pareja proletaria protagonista (en 1951) desde la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo (más o menos, insistimos, hacia mediados de la década anterior). Una especie de incipiente y absolutamente experimental *"estructura de figuración"*[41] que toma el propio medio fílmico como referente –los personajes ven su pasado como una película, y se refieren explícitamente a sus actitudes y movimientos en la misma ("*...mira, estamos llegando...*")– y sobre el que la pareja coloca un "*doblaje*" –unos diálogos que no se corresponden al presente de las imágenes que vemos, sino que *reverberan* sobre ellas– que distorsiona, enturbia, complejiza y convierte en definitivamente reflexivo el convencional mecanismo narrativo del "retorno al pasado".[42] En otras palabras, que lo que en 1945 o 1946 sólo podía narrarse en presente como una sainetesca *verbena* madrileña –pese a que ya en 1942 Neville había estrenado su magistral, excéntrico y oscurísimo cortometraje de idéntico título– debía ahora *ser mirado* todavía, pero desde una distancia crítica –posibilitada por un ya citado cúmulo de circunstancias de todo tipo– que propicia la (sin duda cada vez más iracunda y crispada) reflexión, aun sin modificar los esenciales (y ahora amargos) componentes costumbristas de la materia prima, objeto de la mirada.

No es de extrañar, por ello, que una de las atracciones que visitan los jóvenes sea la de los espejos deformantes y que el diálogo señale un explícito *"creí que éramos así de verdad"*, en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto; ni que sólo se recupere el sonido "en el presente" cuando, con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero sólo en cierto sentido, obligación)[43] por mirar desde lo alto –algo que, no olvidemos, está haciendo también en 1951– en una frase que recuerda en mucho a la ya conocida de Valle-Inclán cuando explicaba el punto de vista esperpéntico sobre los personajes del sainete: *"me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuese el amo de todo"*.

Doble elevación pues (*noria más azotea*) que remite no sólo a la experiencia crítica del mejor cine costumbrista de la década anterior sino que –a partir en buena parte de sus hallazgos y experiencias– asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señera pieza inaugural, y concentrar –casualmente o no poco importa ahora– de forma embrionaria en este pasaje los elementos que –mucho antes de Azcona– anunciaban ya el camino que el cineasta habría de recorrer en el futuro: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes.

41 Cfr., Font, Doménec, "A propósito de *Escopeta nacional*. Sobre un misal franquista y los pelos del pubis", *La mirada* nº 4 (octubre, 1978), págs. 15-16.

42 El propio Berlanga se refiere a *"dos planos de recuerdo, de conversación"* (Hernández Les, J. y Hidalgo, M., *Op. Cit.*, pág. 35).

43 Y es que, en efecto, la noria se estropea en el *presente* de la verbena de los años cuarenta, dejando a la pareja durante horas en la cumbre madrileña... No sin antes haberlo pedido a gritos (o impuesto) desde su posición de autoridad en su enunciativa azotea de 1951.

BERLANGA 1954-1957: Y DE LA TERNURA, ¿QUÉ?

Jaime Pérez Pena

Se ha dicho que la etapa comprendida entre 1954 y 1957 representa la vertiente más amable y acrítica dentro de la obra de Luis García Berlanga. Un Berlanga que después de *Bienvenido Mister Marshall* había salido –o se había liberado– del manto protector de Juan Antonio Bardem y su "comisariado político"[1] y que, tras la realización consecutiva de *Novio a la vista* (1954), *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957), entraría en contacto con el guionista Rafael Azcona edificando lo que puede considerarse como la cima de su carrera, con dos films tan emblemáticos como *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

Etapa de transición si se quiere en la que todavía pervive ese sistema referencial de sus dos primeras películas que, en palabras de Juan Miguel Company, "no es tanto el neorrealismo como una cierta tradición populista que hunde sus raíces en el cine de René Clair y del llamado *realismo poético* francés de los años treinta y cuarenta"[2]. Sistema referencial, en consecuencia, que justificaría el tono amable de esta trilogía en la que el cariño con el que Berlanga mira a sus personajes en ningún momento parece anunciar el universo de *Plácido*, el retrato negro y sin concesiones al sentimentalismo de unos seres y del país que los acoge. De hecho el propio director ha lamentado haber rodado algunos momentos de *Calabuch por* "lo excesivamente tiernos y blandos que resultan"[3].

1 Roman Gubern, "La 'presencia' de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga. Apéndice: cuestionario dirigido a J.A. Bardem", en Julio Pérez Perucha (editor), *Berlanga-2. Aportaciones, debates y testimonios*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981, pág. 36. Bardem participa como coguionista en *Novio a la vista*, si bien esta colaboración no parece tener mayor trascendencia.

2 Juan Miguel Company, "Las perversiones del cuerpo social en el cine de Berlanga", en Ibidem, pág. 14.

3 Carlos Cañeque y Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 82. En este mismo sentido y en contraste con sus dos *bardemianas* primeras películas, para Manuel Hidalgo "los elementos ternuristas a lo Capra o a lo René Clair, o al estilo del neorrealismo italiano de raíz cristiana, nunca acompañaron con posterioridad al cine de Bardem, salvo etéreamente en *Felices Pascuas* (1954), mientras que, antes de adquirir trazos amargos y mutar en tintes negros y esperpénticos, sí fueron revisitados y recreados en otras películas de Berlanga como las ya citadas *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, a las que cabe añadir parcialmente *Novio a la vista* (1954)". Manuel Hidalgo, "El guión, ¿manos amigas?", en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Bienvenido Mister Marshall… 50 años después*. Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2004, pág. 152.

No deja de ser ésta una visión un tanto reductora de unas películas que en muchos de sus diálogos y situaciones esconden mucho más, al menos unos parentescos con *Bienvenido Mister Marshall* que traslucen idéntica paternidad. Ciertos esquemas y estructuras se suceden, ciertas estrategias autorreflexivas parecen reproducir otras probadas con indudable éxito en la película que marcó el fin de su colaboración efectiva con Bardem y la primera que realizó en solitario. Y ello pese a que tanto *Novio a la vista* como *Calabuch* partían de argumentos ajenos, uno de Edgar Neville, el segundo de Leonardo Martín. Pero he ahí sin duda –o quizá– la razón por la que estos dos encargos se inclinan antes por el sentimentalismo y, a lo sumo, la melancolía que por la crueldad del esperpento[4]. Antes de Azcona Berlanga dirigirá *Los jueves, milagro*, ahora sí, a partir de un argumento suyo. Es cierto que en su decepcionante segunda mitad se vuelven a reproducir muchas de estas características, acrecentadas por la deriva catequista del guión que, si hacemos caso a Berlanga, habría que achacar a la presión de la censura. Como también es innegable que la primera mitad de esta película puede considerarse como una de las cumbres de su cine, un anticipo en toda regla de lo que habría de venir cuatro años después. Aparentemente lo que habría de venir sin solución de continuidad. Si la censura nos ha escamoteado –por esta vez vamos a hacer caso a Berlanga– las intenciones verdaderas de *Los jueves, milagro*, de lo que no cabe duda es que en ese vacío de cuatro años su director, además de participar en el mediometraje *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich, 1959, véase en este mismo volumen el texto de Julio Pérez Perucha), puso en marcha distintos proyectos que tampoco contaron con el beneplácito de las autoridades censoras[5]. De no producirse este hecho seguramente la historia se escribiría de otro modo: ese antes y después en la obra berlanguiana no lo marcaría *Plácido* y la irrupción del talento de Rafael Azcona, habría que localizarlo a partir de *Los jueves, milagro* y la figura de Berlanga no sería tan subsidaria del guionista riojano como a veces se insiste en afirmar. Pero no podemos pretender alterar el curso de la historia basándonos en una serie de presunciones. Qué remedio, dejemos las cosas como están y centremos nuestra atención en *Novio a la vista, Calabuch* y... *Los jueves, milagro*.

Costumbrismo: España, años cincuenta

En su texto conmemorativo de los cincuenta años de *Bienvenido Mister Marshall* Manuel Hidalgo atribuye a Juan Antonio Bardem cierta incomodidad "por la idealización de la realidad en Berlanga, con esa impresión de que (casi) todo el mundo es bueno en las películas de Berlanga y de que las cosas no pueden ser sino como son". Y continúa Hidalgo,

"Si en alguna o algunas de las películas de Berlanga esto es particularmente verdad o razonablemente aproximado es –curiosa paradoja–, y además de en *Los jueves, milagro* y *Calabuch*, precisamente en *Bienvenido, Mister Marshall* y en algunas otras que Bardem contribuyó a crear –*Esa pareja feliz* (1951) y *Novio a la vista* (1954)–, ya que, al menos a partir de *Plácido*, cualquier

4 Berlanga también se lamenta del tono crepuscular y lírico de *Calabuch* en Carlos Cañeque y Maite Grau, op. cit., pág. 82.
5 *Los jueves, milagro* sólo pudo estrenarse en 1959, lo que minimiza este alejamiento de Berlanga de las pantallas.

sensación de que 'todo el mundo es bueno' se oscurece en la filmografía berlanguiana en la profunda negrura que amalgama sin distinción ni alusiones morales claras a los buenos y a los malos, inexistentes como tales para un Berlanga progresivamente descreído o que sólo cree en la realidad de las pulsiones egoístas, placenteras o de supervivencia del ser humano"[6]

No se trata de negar ni de contradecir a Bardem. Es cierto: en todas estas películas pre-Azcona –y dice bien Hidalgo cuando incluye en el lote aquellas en las que también participó el director de *Muerte de un ciclista*– Berlanga trata a todos sus personajes con innegable cariño y ternura. Y estamos hablando de películas corales ambientadas, con la excepción de *Esa pareja feliz*, en pequeños pueblos españoles. Si para Gómez Tarín Villar del Río, el ficticio pueblo de *Bienvenido...* , "se nos presenta como un lugar típico y tópico que es, además de un microcosmos, la proyección reducida de un entorno mayor: España"[7], ¿qué podemos decir de Lindamar, Calabuch o Fontecilla? No hemos llegado al "pueblo innominado" de *Plácido*[8], pero, ¿qué más da? Claramente, como en el caso de Villar del Río, o Guadalix de la Sierra o Peñíscola, Berlanga nos habla de España. Nos falta esa mirada sainetesca y paródica sobre un acontecimiento de la actualidad política del momento que poseía *Bienvenido...* cargando sus tintas sobre el Plan Marshall. Pero Berlanga tampoco evita en ninguno de los tres casos un trasfondo histórico, puede que más indeterminado, que levita sobre la historia narrada, ya sean los últimos coletazos de la Primera Guerra Mundial, la escalada atómica de los años cincuenta o... ¡1917! –ya hablaremos de esto luego. No todos los días hay un Plan Marshall que llevar al cine, pero aún sin éste –y sin Bardem– el cine de Berlanga no perdió acidez aun cuando ésta se ocultase bajo una epidermis sin duda más amable. Tampoco la ternura es impedimento para la crítica y la ironía.

Novio a la vista se inicia con un letrero que sitúa y data la acción: "Europa 1918". Siguen a continuación planos de una mujer robando un documento a un amante, militares con cascos prusianos ante un mapa y una riña en un café que, de inmediato, sabemos que está situado junto al madrileño Palacio de Oriente. De allí sale un niño que es conducido por un coche frente a un tribunal examinador. Con todas las precauciones y reverencias, uno de los miembros del tribunal le pregunta por la dinastía de los Borbones y el niño comienza a enumerar todos los reyes desde Felipe V hasta Alfonso XII "y papá". Como bien dice uno de los niños testigos de esta prueba *ad hoc*: "Así ya se puede aprobar, que me pregunten a mí por mis abuelos". A continuación llaman a Enrique, el niño protagonista, y puede decirse que es en ese preciso momento cuando comienza la acción central de la película, concretamente cuando le pregunten por el Imperio Austrohúngaro y suspenda, condenándole a estudiar durante las vacaciones de verano. No obstante, llama poderosamente la atención ese prólogo que nada aporta al núcleo central como no sea un ambiente bélico, el de la Primera Guerra Mundial, que con su tono de farsa nos trae el recuerdo de la Europa Central de pandereta de películas como *Sopa de ganso* (Duck Soap, Leo McCarey, 1933). Más parece que Berlanga, o Edgar Neville, autor del argumento original, o el conjunto de guionistas, quisieran alejarse lo más posible de la actualidad para ejercer su derecho a la parodia, para insuflar unas cuantas

6 Manuel Hidalgo, op. cit., pág. 159.

7 Francisco Javier Gómez Tarín, "¡Bienvenido, MisterBush! Decorados de ficción y engaños colectivos!", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Bienvenido Mister Marshall… 50 años después*, op. cit., pág. 171.

8 Véase en este mismo volumen el texto de Santos Zunzunegui.

puyas a costa de la monarquía –el pequeño Borbón, el infante, no puede ser otro que un hijo de Alfonso XIII: ¿será Juan de Borbón?– y de los militares, los cuales son objeto constante de chanza, dibujados como abuelitos que cuentan batallitas, juegan a la guerra o discuten a costa de unas banderitas –"Joven, ¿conoce usted algunas banderas de adorno?". Vamos, dos estamentos, la monarquía y los militares, normalmente sacralizados y en este caso ridiculizados, con amabilidad y cariño, pero ridiculizados al fin y al cabo. Como ocurre también con una burguesía de veraneo en las playas más populares del Mediterráneo y que en una escena concreta anticipa el punto de partida de *Plácido*: "-Los pobres necesitan nuestra caridad. –Pero, ¿qué pobres? –Yo conozco uno en Madrid." Con la vuelta a la capital ya en septiembre, el epílogo nos reserva un nuevo comentario sobre la Guerra Mundial y el fin del Imperio Austrohúngaro, si bien por aquel entonces la guerra todavía no había concluido. Qué importa, ¿quién dijo que esta película trataba sobre el contexto bélico de la Europa de 1918?

El Calabuch de la siguiente película de Berlanga es un pueblo de la España mediterránea, una Arcadia ajena a los problemas del mundo, esos que la voz *over* se encarga de desgranar en el comienzo. Con anterioridad un noticiario nos ha alertado sobre la misteriosa desaparición de un sabio atómico, Jorge Serra Hamilton. La voz del narrador nos sitúa en el tiempo la acción, aunque de un modo voluntariamente impreciso: "...el 17 de mayo de 19... bueno, el año en que Rusia firmó el Concordato y Estados Unidos dejó de proteger a Europa". Imprecisión un tanto absurda cuando poco antes habíamos podido ver la fecha del noticiario: 1956. En este mismo volumen José Luis Castro de Paz comenta la utilización de la voz *over* en *Bienvenido, Mister Marshall* entroncándola con cierta tradición del cine español de posguerra y destacando de un modo muy especial el ejemplo de la versión que Rafael Gil rueda en 1941 de la novela de Wenceslao Fernández Flórez, *El hombre que se quiso matar*, comedia absolutamente negra en la que la voz del narrador omnisciente "envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica". Del mismo modo la crítica y una visión mucho más negra de la España de los años cincuenta de lo que se ha querido ver se oculta, en *Bienvenido...*, pero también en *Calabuch* y más ferozmente en *Los jueves, milagro*, bajo la voz de un narrador extradiegético que marca distancias con el material argumental. Un distanciamiento que le permite ser descreído y a la vez crítico con lo que nos está contando. Berlanga se cubre de este modo las espaldas. Tradicionalmente la voz *over* ha sido un recurso impuesto por la censura española para tamizar discursos que podrían ser *malinterpretados* por el espectador –el ejemplo más cercano en aquella época lo podía constituir la voz *over* añadida al final de *Ladrón de bicicletas* (Ladri di biciclette, Vittorio de Sica, 1948)– y Berlanga recurre a ella para *imponer* su punto de vista: yo les cuento esto pero, no se crean, no estoy en absoluto de acuerdo[9].

A medio camino entre la influencia del humor de Fernández Flórez y de la comedia italiana posneorrealista –la coproducción con Italia y la presencia de Ennio Flaianno como

9 Tiene razón Castro de Paz cuando vincula la voz *over* de *Bienvenido, Mister Marshall* con la de *¡Qué bello es vivir!* (*It's A Wonderful Life!*, Frank Capra, 1946) y ese "inusitado poder que el narrador demuestra tener sobre el universo diegético" que, por otro lado, compartiría también con otra adaptación de Fernández Flórez, *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945). Solo que en *Calabuch* y *Los jueves, milagro* la utilización de la voz *over* será mucho más tímida, limitándose al arranque de cada uno de estos films. Al no ser parte consustancial a la narración puede entenderse también como una imposición, propia o ajena, o simplemente un rasgo de modernidad que ya formaba parte del estilo Berlanga y del que le costaba desprenderse.

coguionista tendría que notarse en algo– el retrato de esta pequeña comunidad incontaminada e idílica llamada Calabuch nos deja algún que otro detalle que provoca malentendidos y quebraderos de cabeza a Berlanga. Empezando por un Guardia Civil que, puede decirse, *aloja* en la cárcel a un contrabandista, el Langosta, quien tiene libertad absoluta para entrar y salir de su celda, convertida poco menos que en una habitación de hotel que luego compartirá con Jorge. No estaban los tiempos para este tipo de retratos de la autoridad militar, por lo que puede entenderse perfectamente que desde la oposición al régimen se criticara con dureza la candidez de Berlanga. Sin embargo este planteamiento que bordea el absurdo se hace extensivo también a situaciones como la de otro contrabandista que se permite amenazar al guardia civil con abandonar el pueblo y trasladarse a otra localidad si no deja de acosarle, temprana versión de la deslocalización empresarial. Por no hablar de comentarios cuya ironía no podía dejar de percibir el público de la época, caso de la descripción del NO-DO como "algo muy aburrido que sólo trae procesiones, carreras de bicicleta…". O canciones que, cuando menos, habría que calificar de inocentes provocaciones: el Langosta cantando en su celda "Soy un pobre presidiario", Jorge interpretando al órgano la sureña "Oh Susana" durante un ceremonia religiosa. Por no hablar de la botadura con la interpretación del himno español, presencia de la Guardia Civil y el cura emborronando el nombre del barco. Y no precisamente un nombre cualquiera: Esperanza.

Los jueves, milagro son palabras mayores. Ya lo habíamos avanzado: la primera mitad es una provocadora y mordaz parodia de los milagros y las distintas apariciones de vírgenes y santos por todo el globo terráqueo que resulta incomprensible cómo pudo tolerarla la censura. Podría entenderse si la génesis de la película hubiese sido a la inversa: el milagro que se inventan las fuerzas vivas de un pueblo balneario en decadencia para atraer de nuevo el turismo es transformado, por mor de la intervención de la censura, en un simple festival de cine. Pero el viejo proyecto original de Berlanga contemplaba precisamente el festival y luego fue reconvertido en milagro. Temeridad que, con todas las modificaciones que se quiera, la censura acabó por consentir. Sí, la segunda parte y la conclusión de la película compensa con creces los atrevimientos del arranque, pero hoy en día es inevitable que veamos *Los jueves, milagro* casi como dos películas, *Los jueves* y *Milagro*, podríamos decir. Es más, el funcionamiento autónomo de esa primera parte hubiese posibilitado, dado el caso, la explotación de un magnífico mediometraje en la línea de *Simón del desierto* (Luis Buñuel, 1965), por ejemplo. La diégesis puede condenar el comportamiento de una serie de personajes. Incluso puede hacer que algunos cuestionamientos de la ortodoxia católica vuelvan a su cauce, pero lo que resulta innegable es que la mera exposición resulta incendiaria y que este incendio no hay agua milagrosa que lo apague. En el fondo el cine de Berlanga, más allá de algún que otro personaje central dentro de la coralidad que le ha caracterizado, no destaca por prestar una excesiva atención a la evolución psicológica de sus personajes ni por proponer moralejas edificantes como consecuencia de la evolución del relato[10]. Los personajes de *Los jueves, milagro* que arman su propio e interesado belén *creen* que los milagros no son más que

10 "A Luis no le interesa la interioridad de sus personajes sino las manifestaciones externas, las situaciones y los ambientes, el chiste en un momento determinado, etc". Declaraciones de Ricardo Muñoz Suay en Carlos Cañeque y Maite Grau, op. cit., pág. 301.

una engañifa y actúan en consecuencia. Puede que al final reciban su merecido, o lo que los censores creyeron que era su merecido, pero antes habían demostrado cómo se *montaba* un milagro. Y si no que se lo pregunten al pobre Mauro…

Como adelantábamos más arriba, la acción que aparentemente transcurre en una época indeterminada que bien podría ser 1956, año del rodaje, remite interesadamente a 1917. Don Ramón, propietario del balneario en decadencia, vive literalmente anclado en el pasado repasando la prensa del año de la revolución rusa –al principio de la película dice estar siguiendo la evolución de la Guerra Mundial a través de los periódicos de octubre de 1917– que es también el año del milagro de Fátima, que aconteció en abril y que por lo tanto ha tenido que leer en los días anteriores[11]: ¿su fuente de inspiración? Pero Berlanga no se limita a dudar de los milagros. Es la autoridad religiosa la que también es cuestionada. En *Los jueves, milagro* asistimos a una revolución auspiciada por las fuerzas vivas civiles que tendrán que enfrentarse al cura del pueblo. El verdadero San Dimas llegará a decir en un momento determinado: "Me gusta Fontecilla pero no sus fuerzas vivas". Y de paso, como ya es habitual y como quien no quiere la cosa, se dejan caer ciertos comentarios sobre la realidad nacional: que si el bisulfito falla será porque es de fabricación nacional, que si Don Antonio no necesita hacer chantaje, porque le basta con ser alcalde… Mordacidad que en ningún momento alcanza la negrura del arranque de la película: tras el plano general de Fontecilla, con el primer plano de las calles del pueblo la voz del narrador nos alerta de la falta de alcantarillado y simultáneamente una mujer arroja una palangana de agua sucia por la ventana. Las Hurdes no quedan tan lejos.

Puesta en escena del sainete

Creo que no es necesario insistir en "la constante presencia de elementos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación" que, de acuerdo con las palabras de Castro de Paz dentro de este mismo volumen, constituye uno de los rasgos más llamativos del cine español postbélico, sobre todo por lo que comporta de modernidad en un cine demasiado alegre y temerariamente tachado de conservador. *Bienvenido, Mister Marshall* constituiría uno de los ejemplos más elaborados de esta tendencia en la que, aunque sólo fuese parcialmente, Berlanga insistiría con sus películas posteriores. Del mismo modo que el cine musical americano clásico pone en escena la representación del espectáculo musical, Berlanga pone en escena el sainete. O, como observaba José Luis Guarner,

"...las películas de Berlanga muestran de forma insistente y sistemática un caos que, al principio, aspira a organizarse. Es sintomático observar que las primeras películas de Berlanga –*Bienvenido, Mr. Marshall, Calabuch , Novio a la vista, Los jueves, milagro*– muestran grupos que se ofrecen en representación, organizan una comedia cuyo propósito es conseguir una libertad, una mejora de su condición: el pueblo castellano que se transmuta en andaluz, los niños que simulan un rapto para preservar su condición infantil ante la agresión de los adultos, los

11 En otro momento habrá lugar también para recordatorios del Titanic (1913) y de la caída del Imperio Austrohúngaro, como consecuencia de los pactos firmados a la conclusión de la Primera Guerra Mundial.

levantinos que se reciclan en legionarios romanos para hacer frente a la flota de los EE.UU., las fuerzas vivas que fingen un milagro para relanzarse turísticamente… A partir de *Plácido*, el caos aparece progresivamente inevitable, inquebrantable, feroz; el espacio más o menos abierto en las primeras películas, tiende a anihilarse en las sucesivas".[12]

Pues bien, si los niños de *Novio a la vista* necesitan imitar a los adultos y *jugar* a las batallitas para imponer su condición *peterpanesca*, los legionarios de *Calabuch* no necesitarán llegar al enfrentamiento cuerpo a cuerpo con la flota americana, lo que en ningún caso podrá calificarse de derrota, ya que lo suyo tiene mucho de victoria moral. Ambas películas pueden leerse como sendas farsas antimilitaristas que proponen cierta visión optimista sobre las posibilidades reales de una revolución. Por más que tanto el niño protagonista de la primera o el viejo científico de la segunda acaben aceptando de algún modo su derrota individual: Enrique perdiendo el amor de Loli ante el joven ingeniero, Jorge volviendo con las tropas americanas a bordo del helicóptero que sobrevuela Calabuch.

Mucho más pesimista resultan los otros dos títulos, el que origina este pequeño ciclo, *Bienvenido*…, y el que lo concluye, *Los jueves, milagro*. En los dos casos el sainete acaba en derrota. Un sainete que en *Bienvenido...* pone en escena el que debe ser a ojos de un visitante extranjero el prototípico pueblo español –andaluz, por supuesto. Y que en *Los jueves, milagro* debe recurrir a la magia del aparato teatral con sus luces, música, fuegos artificiales y Pepe Isbert para hacer creíble un "milagrito de cine". Por supuesto en las dos películas tiene más importancia el proceso de puesta en escena que, inevitablemente, acaba por desvelar todos sus mecanismos de representación, que la propia función. Los habitantes de Villar del Río no tendrán oportunidad de llevarla a cabo; las fuerzas vivas de Fontecilla consiguen armar un par de representaciones que, pese al boato oficialista –"De orden del Sr. Alcalde se hace saber que San Dimas se va a aparecer", anuncia el pregonero–, más bien parecen sendos ensayos generales dado lo limitado del público. La dimisión del actor principal dará al traste con el que tendría que haber sido el gran estreno. ¿Qué queda entonces? En *Bienvenido Mister Marshall* era el "desmantelamiento de la escenografía acompañado de banderas que el agua de las acequias arrastra: una melancolía de los oropeles de la fiesta cuando ésta no sólo no ha concluido sino que ni siquiera ha tenido lugar"[13]. En *Novio a la vista* será la llegada del mal tiempo que anuncia el otoño, primero con los objetos abandonados en la playa, el fin del verano que se prolongará con la lluvia madrileña del epílogo. En *Calabuch* los cascos y las armaduras de los legionarios arrastrados por las olas, imagen que sintetiza las dos precedentes: los oropeles que no han llegado a ser utilizados en una crepuscular playa desierta. Por fin, en *Los jueves, milagro*, la melancolía se teñirá de tragedia. Al amanecer, el tren cruza el que tendría que haber sido el lugar de la aparición del santo que tanto parecido guarda con Pepe Isbert –¿o era al revés?– levantando a su paso los papeles y los restos dejados por la multitud que la noche anterior se agolpaba allí. Nada nuevo si no fuese por Mauro, ese testigo cuidadosamente seleccionado por los oficiantes del falso milagro, que horas después todavía aguarda la llegada de San Dimas. El fin de fiesta ha dejado en esta ocasión una víctima.

12 José Luis Guarner, "Notas sobre el concepto de espacio en el cine de Berlanga", en Julio Pérez Perucha (editor), op. cit., pág. 44.
13 Juan Miguel Company, "Una metáfora regeneracionista", en *Bienvenido Mister Marshall… 50 años después*, op. cit., pág. 73.

Pero víctima ¿de qué o de quién? El posterior desarrollo de la película parece decirnos que de los oficiantes de esa ceremonia fraudulenta. Si *Los jueves, milagro* acabase en ese justo momento Mauro sólo sería víctima de sus propias creencias. ¿Habría mejor final en la España del nacional-catolicismo de los años cincuenta?

3

DE LA REALIDAD FÚNEBRE
(*Plácido, La muerte y el leñador, El verdugo*)

POMPAS FÚNEBRES

Santos Zunzunegui
(Universidad del País Vasco)

No han sido pocos los autores que han puesto el acento en la denegación de esa postura tan extendida entre un amplio número de estudiosos que tiende a definir, de manera genérica, el gran arte español como un arte "realista". Desde Dámaso Alonso que, en su célebre "Escila y Caribdis de la literatura española", niega que ésta última haya sido siempre y característicamente "realista", hasta Pedro Salinas cuando insistía en que el gran arte español se levanta sobre el cadáver del realismo, pasando por Guillermo de Torre para el que

> **«el genuino arte español es un arte de lo mediato, no de lo inmediato, es la segunda o tercera capa de las cosas nunca su envoltura superficial. En nuestra pintura tanto como en nuestra literatura y arquitectura. Es Quevedo, es Ribera, es Juan de Herrera (...) España es el país de los pintores de irrealidades o de realidades más profundas que lo real inmediato (Greco, Zurbarán, Valdés Leal, Goya, Solana)».[1]**

Merece la pena explorar a fondo esta idea de "las realidades (en plural) más profundas que lo real inmediato". Porque, en el fondo, más allá de la querella nominalista que nos obligaría a definir permanentemente y con una precisión que no suele ser corriente de qué hablamos cuando queremos hablar de "realismo"[2], lo importante es tomar buena nota de que todos los autores citados apuntan con nitidez hacia la existencia en el arte español de una precisa veta estética que otros, como Alfonso Sastre, denominarán "realismo expresionista" y que (añadiríamos nosotros), levantándose sobre el humus de la tipología costumbrista y sainetesca de honda raigambre popular, termina desembocando en una serie de obras (cuya existencia

1 Guillermo de Torre: *La aventura y el orden*, Buenos Aires, 1948, págs. 39-42.
2 Para una discusión (no exhaustiva pero sí ordenada) de la noción de "realismo" pueden verse las páginas que dedico a este tema en *Los felices 60. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*, Barcelona, Paidós, 2005.

puede rastrearse tanto en la literatura como en la pintura) en las que la contaminación de este mundo popular con determinadas fórmulas de humor negro van a acercar su diseño hasta un punto equidistante del esperpento valleinclanesco y la tragedia grotesca propugnada por Arniches. Humor negro cuya presencia parece dar la razón a Charles Baudelaire que en un texto justamente célebre y recogido en sus *Curiosités Esthétiques* (1868)[3], incluía la siguiente reflexión:

> **«los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo de sombrío».**

Baudelaire, que distingue entre lo *cómico ordinario o significativo* y lo *cómico absoluto*, se servirá de esta última denominación para describir un mundo habitado por "*creaciones fabulosas, por seres cuya razón no puede obtenerse del código del sentido común*". Seres y creaciones que están llamados a "excitar en nosotros una hilaridad loca, excesiva". Estamos, casi no hace falta decirlo, en pleno espacio de *lo grotesco*. Tampoco me parece necesario insistir que es en este campo donde el cine español ha dado alguno de sus frutos más gloriosos a través del complejo cruce del esperpento, la zarzuela, el sainete y la astracanada: desde ciertos trabajos de Neville hasta los casos tantas veces traídos a colación de Rafael Azcona (con las complicidades de Marco Ferreri y, de manera muy especial, de Luis García Berlanga) pasando por Fernando Fernán-Gómez, este espacio ha sido frecuentado por toda una estirpe de cineastas para los que la revitalización de lo más fértil de la tradición popular ha estado siempre *en primer plano*.

En el fondo ésta será la gran aportación al cine español de Rafael Azcona al comienzo de la década de los sesenta, la invención de una forma de "realismo" que, en palabras de José Enrique Monterde,

> **«desborda así los límites del costumbrismo, rechaza una aproximación primaria a la realidad, para situarnos a través de la deformación –tendencialmente esperpéntica– ante la realidad profunda de unos sujetos que alcanzan la representatividad no por su carácter estadístico, sino por lo penetrante de unos retratos que desbordan lo psicológico sin caer en la simplificación de lo típico, entendido bajo la clave del realismo social en aquellos tiempos aún preponderante en los medios críticos respecto a la sociedad establecida».[4]**

Detengámonos por un momento en algunos de los temas esbozados en la cita anterior: en primer lugar conviene resaltar la clara relación que se establece entre "costumbrismo" y

3 Charles Baudelaire: "De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques", *Oeuvres Completes*, vol. II, Paris, colección La Pléiade, Gallimard, 1976, pp. 525-543.

4 José Enrique Monterde: "Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona", en Luis Alberto Cabezón (coord.), *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Gobierno de La Rioja/Instituto de Estudios Riojanos, 1997, págs. 214-236.

« *Plácido* » (1961)

esperpento azconiano. En el fondo podemos afirmar que la propuesta creativa de Azcona nace de la torsión a la que se somete el mundo del populismo costumbrista con la finalidad de desplazarlo en dirección de un "realismo" satírico de nuevo cuño[5].

Pero, ¿cómo recibió la crítica progresista de los años sesenta estas obras que suponían el trasplante, sin duda tardío (y esta tardanza deberá ser interrogada en otro momento), al campo cinematográfico, de esa veta esperpéntica y de humor negro grotesco de la que el arte español ha estado históricamente, tan bien provista? Digámoslo claramente, con extrema desconfianza bien patente en las dos piezas críticas esenciales que la revista *Nuestro Cine* dedicó al tema con motivo del estreno del film de García Berlanga, *Plácido*[6]. Tras tomar nota tanto de la evolución de Azcona como escritor desde el "gratuito humorismo codornicesco"

5 El fundamento *realista* del esperpento ha sido siempre destacado por sus estudiosos. Véase Rodolfo Cardona/Anthony Zahareas: *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, Madrid, Castalia, 1988, 2ª edición corregida y aumentada: "Mientras la forma y el estilo de los Esperpentos, son artificiosos en extremo (...) su contenido es realista (cada uno de los esperpentos está basado en realidades históricas de España fácilmente documentables)", pág. 43.

6 Santiago San Miguel y Víctor Erice: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine*, nº 4, Octubre 1961, págs. 3-7; "*Plácido* (coloquio)", *Nuestro Cine*, nº 5, Noviembre 1961, págs. 47-51.

hecho de mero juego, pleno de "monstruos abstractos, exóticos y divertidos", hasta el humor negro de sus relatos recientes y guiones primerizos, Santiago San Miguel y Víctor Erice no dudarán en ver al escritor riojano como

> **«continuador de una tradición artística española, de una cierta forma de realismo que va desde la picaresca hasta nuestros días: la deformación de la realidad, el esperpento. El llamado humor negro, el humor español».**

Hasta aquí el diagnóstico es justo pero las cosas se tuercen cuando tratan de comparar los trabajos de Azcona con los de algunos de sus más ilustres predecesores en la exploración de la citada veta entre los que se convoca a Goya y Quevedo, para señalar que en estos autores el uso de las técnicas deformantes busca siempre "un impacto moral que lleva a una toma de conciencia". Las cosas no están tan claras en el caso de Azcona ya que, dirán, si en un filme como *El pisito* "los sentimientos presentados respondían a una realidad social", en las dos películas posteriores (*El cochecito* de Ferreri-Azcona y *Plácido* de Berlanga-Azcona) se abandona la "línea de realismo tradicional español" (que se supone garantizada en el primer filme por el hecho de que se ocupa del problema de la adquisición de la vivienda) para pasar a otras que son calificadas de "puramente conceptuales" y que acaban haciendo surgir "un nuevo concepto de humanidad", compuesto por una galería de seres anormales cuyos problemas sólo tienen solución, dirán, metafísica.

Jesús García de Dueñas (hablando, en concreto, de *Plácido*) confirmará el juicio al señalar que el testimonio social queda, en estos casos, desvirtuado "por esa particular concepción del humor negro que nos da como insólito y exótico algo que es concreto y real" y Erice culminará esta idea con una fórmula sintética: "visión abstracta del mundo como un universo de deformidades". Todavía en 1964, José Luis Egea volverá sobre estos temas para plantear esta curiosa alternativa:

> **«Los artistas (...) no tienen más que dos posibilidades –aparte de dedicarse a otra cosa–. Una es la expresión grotesco-esperpéntica de la angustia individual y colectiva que viven. Esta primera posibilidad es la más "agradecida" por lo que tiene de tradición cuantitativa y cualitativa en la cultura española y por su más fácil digestión por parte de la burguesía que rechaza verse retratada en lo aparentemente insólito del monstruo o del esperpento (...). La otra (...) se ve obligada a servirse de símbolos, de convenciones, de latiguillos, de sobreentendidos (...)»[7].**

De ahí la llamada que, a dúo, realizaban San Miguel y Erice como colofón de su discurso y en la que subyacía una noción de "realismo" no menos estrecha que la que se pretendía sustituir: "Volver al realismo casi de urgencia". Donde "realismo" debe entenderse en su for-

7 José Luis Egea: "Notas críticas a *Los inocentes* y *Nunca pasa nada*", en *Nuestro Cine*, nº 29, Mayo 1966, págs. 19-23.

mulación de corte luckasiano que lo vincula con la noción de "representativo" tal y como la esquematiza Guido Aristarco hablando de su admirado Visconti:

"Lo representativo es caracterizado por el hecho de que en él convergen y se entrelazan en una unidad viva y contradictoria todos los rasgos salientes de esa unidad dinámica en la que la verdadera literatura realista refleja la vida: todas las contradicciones más importantes –sociales, morales y psicológicas- de una época"[8].

Esta "desconfianza" ante las virtudes críticas de los mecanismos de *estilización deformante* está en la base del tardío reconocimiento de toda una serie de obras que, ahora lo sabemos, son esenciales a la hora de llevar a cabo una historia equilibrada del cine español de la década de los sesenta por no decir nada de épocas pretéritas. Como siempre sucede, postular una manera de ver las cosas suele impedir el reconocimiento de otras formas alternativas de afrontar la creación artística y el resultado resulta ser, inevitablemente, empobrecedor.

De esta manera tan poco perspicaz se vetaba la exploración en el cine español de la época de esta vía de la exageración, de la deformación sangrante, de la exacerbación de los rasgos singulares, de la conversión de las *personas* en *personajes*, vía que no vacila en acumular las referencias a las formas populares del pasado literario y dramático, con la intención de dinamitar cualquier estrecha noción de realismo fotográfico, desarrollando una de los filones más vivos de la tradición hispánica, corriente que mana desde el Arcipreste de Hita, pasando por Quevedo, Goya o Valle-Inclán.

Sin duda en los años sesenta va a corresponder a Luis García Berlanga (en asociación con Rafael Azcona) el producir varias de las obras magnas de esta tendencia desde la inicial *Plácido* hasta *¡Vivan los novios!* (1969) pasando por ese film ejemplar que es *El verdugo* (1963), y que

> **«va mucho más allá de un alegato feroz contra la pena de muerte, articulando un discurso –que hunde sus raíces en la más pura tradición española, de la picaresca a Goya, pasando por el sainete o el cine populista republicano– acerca de la violencia con que la sociedad limita la libertad del individuo y le obliga a actuar en función de unos valores ya interiorizados como propios».[9]**

De hecho, los tres primeros productos que surgen de la colaboración entre García Berlanga y Azcona[10] (*Plácido* –1961-, *La muerte y el leñador* -episodio del filme *Las cuatro*

8 Guido Aristarco: "Experiencia cultural y experiencia original en Luchino Visconti", prólogo al volumen *Rocco y sus hermanos de Luchino Visconti*, Barcelona, Aymá, 1963, págs. 7-42.

9 José Luis Castro de Paz: "El verdugo", en J. Pérez Perucha (ed.), *Huellas de luz. Películas para un centenario*, Madrid, Diorama/Asociación Cien Años de Cine, 1995, pág. 52.

10 En honor a la verdad la primera colaboración entre Azcona y Berlanga se produce en el guión que ambos pergeñan en 1959 del hipotético "piloto" de una posible serie de televisión (*Los pícaros*) titulado *Se vende un tranvía*, dirgido por Juan Estelrich y "supervisado" por Luis G. Berlanga. Para una adecuada evaluación de esta pieza y su lugar en la arqueología del estilo que Berlanga desarrollará a partir de *Plácido*, véase el imprescindible texto de Julio Pérez Perucha, "Un desconocido trabajo de Berlanga: *Se vende un tranvía*", publicado en la revista *Contracampo* (nª 24, Octubre 1981, págs. 23-25) y reproducido en este mismo volumen.

verdades, 1962- y *El verdugo*, 1963) ponen los puntos sobre las íes de lo concreto de buena parte de lo que venimos señalando en el terreno de la reflexión abstracta, dando cumplida respuesta práctica (en unos casos por anticipado, en otros a posteriori) a los reproches de los que veían con desconfianza la emergencia en nuestro cine (ahora con minúsculas y sin cursiva) de lo que Berlanga supo definir con extraordinaria precisión:

"Lo que se llama 'humor negro', denominación que a mí me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros hemos inventado esto hace muchos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente ha sido la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado el humor negro. Pero que en España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual".[11]

Precisamente sobre este humus crecerá y se desarrollará el universo proliferante que se describe en una película como *Plácido*, lleno de personajes que se cruzan y se rozan sin apenas entenderse, no sólo porque pertenecen a distintos estratos sociales (lo que sería políticamente correcto) sino porque la lucha por la vida, por encontrar un hueco vital en un mundo insolidario, afecta por igual a pobres y a ricos (lo que ya lo es menos). Descripción entomológica de un mundo autosuficiente que recoge todos los avatares sociales en una estructura polifónica –que no coral– de amplios vuelos, el diseño de Berlanga (y Azcona[12]) en *Plácido* se sustenta sobre el doble pivote del plano secuencia como método privilegiado para la descripción de ese hormiguero humano y sobre las impagables pinturas (de un solo y decisivo trazo) de las castas del franquismo. Baste hacer referencia a esa secuencia central del filme (su duración sobrepasa ampliamente un tercio del mismo) que tiene como motivo central (y digo central, porque conviven en esta escena multitud de temas y figuras) la boda *in articulo mortis* de Pascual y Concheta[13], dos de los pobres que han tenido la suerte de compartir cena de Navidad con dos de las familias pudientes de la ciudad innominada (esa España provinciana que se agota en la maledicencia y se sustenta sobre "el qué dirán") en la que sucede la acción.

El plano secuencia (debidamente combinado con un uso magnífico de la profundidad de campo que permite al cineasta manejar a veces hasta tres acciones simultáneas) es en Berlanga una forma privilegiada de crear un territorio en el que hacer evolucionar una fauna variopinta encarnada en los "cuerpos gloriosos" de esa magnífica pléyade de actores que forman las fuerzas de choque del cine español. Por eso el segundo rasgo que quiero destacar se apoya, de manera muy evidente, en esa capacidad de los que el propio Berlanga denomina "cómicos de tripa" para materializar los "modelos de indignidad plástica" que Pedro Salinas

11 Luis García Berlanga: "Plácido y yo", *Temas de Cine*, nº 14-15, 1961 (reproducido en Julio Pérez Perucha -ed.-: *Berlanga 1. En torno a Luis García Berlanga*, Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia, 1980, págs. 36-44).

12 De hecho el guión de la película que conoció diversas reescrituras está firmado, junto a García Berlanga y Azcona, por José Luis Colina y José Luis Font, pero parece indudable que la impostación general de la obra lo debe todo a la simbiosis Azcona-García Berlanga.

13 Contra los reproches de "irrealismo" que se le hicieron por aquellos días a propósito de la inclusión de este avatar en el filme, Berlanga señaló que lo único que hizo fue transponer a la película un hecho sucedido en su propia familia y que le había impresionado mucho de pequeño. Para puntualizar: "Ni siquiera aquí lo he podido contar como debía, como fue en la realidad, mucho más tragicómico y con mayor hondura que en la película" (L. García Berlanga: "Plácido y yo", *Op. Cit.*, pág. 42.)

« Plácido » (1961)

creía identificar en los personajes del esperpento valleinclanesco. Se trata de cuerpos (véase en *Plácido* los casos de Cassen, "Lepe", José Luis López Vázquez, Luis Ciges, Félix Fernández, Xan Das Bolas, José Orjas, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Antonio Ferrandis, sin ir más lejos y sin agotar la nómina[14]) que pueden sostener determinados comportamientos, incluso en ausencia de personajes coherentes, con su sola presencia en escena. Cuerpos con poso, que no hacen ascos al envejecimiento y sobre los que han depositado sus detritus tanto la fatigosa experiencia individual como los calamitosos vientos de nuestra historia. Cuando sobre estos "cuerpos" se añade ese "trazo" maestro que, en un único y preciso gesto, es capaz de sintetizar todo un estatus social, se produce la emergencia de un personaje que sin dejar de ser representativo es, también, irreductiblemente particular. Por eso *Plácido* contiene una pintura impagable de la sociedad franquista: el militar (con evidente tendencia a los métodos expeditivos ante la contumacia de los pobres); el funcionario (ese registrador de la propiedad que combina su fe de carbonero en el Aranzadi como vademécum vital

14 Otro tanto sucederá en *El verdugo* que contará con "presencias" tales como las de (para no repetir nombres de la nómina anterior) Lola Gaos, Chus Lampreave, Enrique Laguna, José Luis Coll, Alfredo Landa, o "Sazatornil", entre otros.

con la debida atención a los nuevos inventos médicos ejemplificados en ese respirador de último modelo); el pequeño empresario ("Quintanilla, el de las serrerías"); la entretenida (que tiene, por supuesto, su correspondiente carné de artista); los profesionales (ese dentista que convive con dos hermanas de aspecto perruno y un can al que le ha implantado una prótesis); la empingorotada señora que reina sobre las beatas locales; la novia pacata que aspira casarse con el heredero de las serrerías pero no le hace ascos a coquetear con el galán cinematográfico; etc.

Para *El verdugo*, Azcona y García Berlanga[15] darán una vuelta de tuerca más (nunca mejor empleada la expresión para referirnos a un filme que hace de la ejecución por garrote vil su tema central) en la descripción de la sociedad española. A diferencia del abigarramiento de *Plácido* en donde cada personaje parece pelear por un fragmento de espacio vital, *El verdugo* optará por la "línea clara": menor número de personajes, lo que permite una descripción más aguda de los mismos y elección de un tema que puede articular de manera extraordinariamente coherente la trayectoria del personaje principal: ese buen hombre que aspira a emigrar a Alemania para buscarse la vida aprendiendo el oficio de mecánico y que acabará trocando su inicial profesión de empleado de pompas fúnebres por el oficio de verdugo (de manipular cadáveres a producirlos, el cambio no es banal), forzado por la necesidad ("a la fuerza ahorcan", recuerda el proverbio español que la película parece ilustrar a la perfección) de acceder a un piso de concesión oficial debido a su desliz sexual con la hija del anciano verdugo a punto de jubilarse.

La película contiene escenas memorables como esa en la que el pobre José Luis, empleado de pompas fúnebres (gran Nino Manfredi) que ha ido a devolver su ominoso maletín al verdugo Amadeo (memorable Pepe Isbert), se ve solicitado por las corvas de la hija del matarife (carnal Emma Penella) y ve definitivamente estragado su "cafelito" ante los ruidos metálicos que provienen de la extracción del instrumental de trabajo que el bueno del viejo no tiene reparo en poner sobre la mesa.

Pero sin duda las dos escenas más célebres (por una vez, justamente) son, primero, la que sucede en las cuevas del Drach, con esa aparición, a los sones de la barcarola de *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach, de la pareja de la Guardia Civil, moderna y dúplice encarnación de Caronte, en medio del idílico paisaje turístico, y, después, ese espléndido plano (plano primordial y uno de los mejores de toda la historia del cine español) que muestra el doble camino hacia el lugar de la ejecución del reo y del verdugo y que supone (en palabras de José Luis Guarner):

> **«el clímax de *El verdugo*, donde ejecutor y víctima, hermanados en idéntico desfallecimiento, han de ser llevados al patíbulo a rastras por una pareja de guardias. Significativamente, el propio Berlanga ha confesado que esta es la única de sus películas nacida de una imagen, precisamente**

15 Que contarán con la colaboración en el guión de Ennio Flaiano (se trata de una coproducción hispano-italiana).

> **la que acabamos de describir. En la época, cuando preparaba *Los cien caballeros,* Vittorio Cottafavi (...) observó que la fuerza de esta escena residía no tanto en su concepto, como en su resolución: el movimiento de los personajes, la *justa estimación* en términos visualmente dramáticos de la distancia entre los personajes –el futuro ajusticiado, el verdugo unos metros detrás, el cortejo fúnebre (nunca mejor dicho) un poco más lejos–, su ubicación en un espacio determinado, en este caso una zona infernalmente blanca, definitivamente abstracta».[16]**

Solo habría que añadir que este plano de ese inmenso decorado blanco convierte en auténtica travesía del desierto el deambular de los personajes de un extremo a otro del espacio. Espacio que sólo muestra una posibilidad de salida: una minúscula puerta al fondo del encuadre que poco a poco irá engullendo a los personajes. O si se prefiere una descripción más exacta, se trata más bien de un desagüe que se traga a todos y cada uno de los participantes en la macabra ceremonia condenándolos a las cloacas de la historia.

Con todo, donde el grotesco humor de Azcona y Berlanga alcanza las más altas y secretas cotas es en esa escena en la que un atribulado José Luis, todavía vestido con la peluca y el traje de época con el que ha asistido al entierro de algún prócer ("Servicios especiales"), intenta por todos los medios a su alcance separar a dos energúmenos –uno de ellos interpretado por un Agustín González, cuyas gafas negras y posteriores gestos le identifican con claridad como funcionario del Régimen, y que recriminará a su señora el que "salga a la calle tan ceñida"– que discuten por un quítame de allá esas pajas concretado en las lujuriosas miradas que ha recibido su esposa de un petimetre de barra de bar. Previendo, a largo plazo, las consecuencias posibles de que el enfrentamiento degenere, el aún no estrenado verdugo se ve obligado a desarrollar toda su verborrea –e incluso a pagar las cañas consumidas por los implicados que se han dado el bote entretanto– para evitar que las cosas lleguen a mayores y que el posible crimen posterior dé lugar a que tenga que ejercer el oficio que hace poco ha tenido que aceptar forzado por las circunstancias.

El verdugo lleva a su paroxismo la pasión macabra de sus autores que ya *Plácido* había puesto de manifiesto a través del transporte nocturno en motocarro del cuerpo presente del viejecito renuente a santificar su estado de concubinato ni siquiera en el umbral del tránsito. En este nuevo filme la muerte se combinará con el sexo (un sexo triste y de inevitables consecuencias reproductoras) tiñendo de negrura todo lo que sucede en la película. De la misma forma que el bueno de José Luis cambiará de profesión sin conseguir salir del círculo de la muerte, la película nos propondrá un itinerario que pasa por sórdidos sótanos donde nuestro protagonista vive realquilado y en promiscuidad con la familia de su hermano, un "cortador militar-eclesiástico diplomado" (creación paroxística de José Luis López Vázquez) obsesionado por la medidas craneales de sus retoños, pasando por la descalabrada vivienda

16 José Luis Guarner: "Notas sobre el concepto de espacio en el cine de Berlanga", en J. Pérez Perucha (ed.): *Berlanga 2. Sobre Luis G. Berlanga,* Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia e Institución Alfonso el Magnánimo, 1981, págs. 42-44. Otro texto recogido en el mismo volumen (págs. 36-41) explora productivamente los mecanismos de la puesta en escena de Berlanga en *El verdugo*. Se trata del de Francisco Llinás titulado "*El verdugo*: algunos aspectos de la puesta en escena berlanguiana".

del viejo verdugo, por esa cueva turística que, de pronto se mutará en cueva de los horrores de la misma manera en la que el sol mediterráneo será convocado para alumbrar la sordidez de la muerte asestada con legalidad y alevosía. Por si queda alguna duda hay que precisar que la circularidad de la peripecia queda bien fijada si tenemos en cuenta que al ajusticiamiento que José Luis se ve obligado a llevar a cabo le corresponde, en macabra simetría, su aparición inicial portando el ataúd que va a contener a la última victima de los cuidados de su futuro suegro, Amadeo, ese verdugo ejemplar siempre tan atento a la precisa colocación de esa "palomilla" que asegura que el garrote funcione con limpieza.

Entre estas dos obras mayores y que hoy gozan del reconocimiento que sólo alcanzaron de manera parcial en el momento de su estreno, se inserta una obrita ejemplar: el episodio de la coproducción internacional *Las cuatro verdades*, filme de *qualité* típico de los primeros años sesenta del pasado siglo que reunía bajo la fórmula, por entonces en boga de la película de episodios, en la que se pretendía actualizar la apariencia de variadas fábulas de Jean de Lafontaine utilizando para ello a conocidos actores y directores[17] europeos (la película adelanta el concepto, por entonces aún "non nato" del *europudding*, con la radical excepción del fragmento hispano) y en cuyo diseño correspondió a los buenos de García Berlanga y Azcona ilustrar la historieta conocida como "La muerte y el leñador", sin que a los interfectos les temblara el pulso a la hora de aceptar el reto para acabar llevando el agua a su molino particular.

Porque es meridianamente claro que, a la hora de la verdad, el resultado obtenido por nuestros autores es menos interesante por lo que pueda tener su filme de *aggiornamiento* de las más o menos actuales fábulas del poeta francés que por lo que contiene, visto retroactivamente, de destilado esencial de un estilo y una concepción del mundo que estaba por aquellos días en plena gestación, en la transición entre los dos largometrajes que la enmarcan. De hecho, el fragmento berlanguiano se separa, como el agua del vino, de los amanerados episodios (no por azar encargados a viejas glorias que hacía tiempo que habían vivido sus mejores épocas) que lo acompañan, mientras que el *sketch* español, renunciado olímpicamente a las componendas del "estilo internacional" ensayado por sus colegas franco-italianos, se adentra de lleno y sin ningún tipo de complejos por los caminos del "humor negro" más racial.

Para decirlo rápidamente, los avatares tragicómicos de "El Rubio", ese organillero que se gana la vida a duras penas en una España que está en curso de sufrir una mutación que la está transformando de país subdesarrollado en potencia económica solvente bajo la férula del desarrollismo franquista y opusdeísta, contiene un alegato feroz contra las regulaciones administrativas absurdas que convierten la kafkiana peripecia central del héroe, empeñado en recuperar el manubrio de su patético y anticuado organillo incautado por la autoridad competente y sin el cual carece de medios para ganarse la vida, en una representación gro-

17 Los compañeros de Luis García Berlanga en la película fueron René Clair ("Los dos pichones"), Alessandro Blasetti ("La liebre y la tortuga") y Hervé Bromberger ("El cuervo y el zorro").

tesca del ordenancismo del Régimen franquista pero sin renunciar a apuntar hacia horizontes de más alcance como los que muestra la sugerencia (tan del gusto de Azcona y Berlanga sin dejar de ser típicamente kafkiana) de que una vez que se ha caído en las redes del control legal, no existe salud posible.

Pocas obras del momento han sabido atrapar al vuelo como lo hace "La muerte y el leñador", la visión de España como país en transformación. De un lado tenemos esa España polvorienta transitada por vetustos organillos arrastrados a duras penas por burros escuálidos (lo que no va a impedir que su carne se venda por el aprovechado de turno –sin duda alguien con influencia en el Sindicato Vertical– como vacuno del mejor), ocupada por ferias, tiovivos y mercadillos por los que pululan descuideros y gentes de mal vivir. De otro, esa España en la que comienza a instalarse una cierta "modernización" representada por el papel que en ellas empiezan a jugar los modernos medios de comunicación, como dejan claro esas monjitas que rechazan la propuesta del organillero para ir a tocar para sus asilados con el argumento de que a los ancianitos lo que les gusta es la televisión. Pero también por esa piscina de la Obra Sindical de Educación y Descanso en la que intenta bañarse una multitud que pugna por el espacio vital entre submarinistas y gimnastas que perecen preparar a conciencia la anual demostración sindical del 1 de Mayo tan del gusto del Dictador, y en la que se orinará el pobre burro de "El Rubio". O por la presencia de esos turistas que juegan al pim-pam-púm en una caseta que lleva por nombre "Tiro España" y que aliviarán, sin quererlo, la paliza a la que someten al bueno de nuestro protagonista que ha intentado afanar un triste manubrio de coche de bomberos de feria para sustituir al embargado por una autoridad competente que controla tanto el buen funcionamiento de las barquilleras como la forma de los globos inchables (para evitar las formas obscenas en los mismos); paliza de la que se librará cuando uno de sus verdugos circunstanciales caiga en la cuenta de la presencia de los extranjeros y recrimine a sus correligionarios con la siguiente advertencia: "No le peguen que hay extranjeros y luego dicen que somos unos salvajes".

El vía crucis de "El Rubio", encarnado con gran propiedad por el actor alemán Hardy Krüger[18] que presta su apariencia casi albina a uno de los tipos más desolados creados por la imaginación de Rafael Azcona, comienza en una atestada Gran Vía madrileña en la que conviven lo viejo (su anticuado organillo, ese hombre que surge del Metro llevando una gigantesca imagen religiosa) y lo nuevo (en una mesa de un café un pobre hombre se apresta a firmar las letras que le convertirán en propietario de un utilitario y, al tiempo, en prisionero, quién sabe por cuantos años, de sus obligaciones pecuniarias para con la Banca). A partir de aquí, la película no dejará títere con cabeza. Todas las salidas se cierran ante su protagonista (se le arrebatará el manubrio que hace funcionar su organillo, se le someterá a inflexibles controles administrativos, se restringirá cada vez más su acceso a determinados lugares, se verá obligado a sacrificar al burro que tira de su pianola) y ni siquiera el suicidio le estará autorizado: cuando, tras haberse desprendido del organillo que arrojará por un terraplén, intente colgarse de uno de los postes de la luz que jalonan la desierta carretera

18 Sin duda estamos ante una imposición de la coproducción internacional pero, a poco que lo pensemos, caeremos en la cuenta de que el actor germano otorga a la encarnadura de su personaje un plus de extrañeza que ayuda a dar a la fábula una dimensión general sin que ello ponga en peligro su enraizamiento global en unas tradiciones estéticas bien concretas.

por la que transitaba tirando, como burro de carga, de su instrumento, la repentina aparición en el horizonte de un enjaezado coche fúnebre de caballos le hará desistir de su intención. Será, precisamente, de los ocupantes de este coche fúnebre en el que viaja una niña cantante que se dirige a un concurso radiofónico, de los que reciba la postrera ayuda para rescatar del fondo del barranco y luego remolcar la asendereada pianola.

El filme terminará, en un paisaje dominado por la presencia masiva de las torres de alta tensión eléctrica, cuando una pareja motorizada de la Guardia Civil (sin duda, adelanto premonitorio de su aparición en *El verdugo*, un año más tarde) pongan fin al último intento de ayuda que recibirá el pobre organillero tras su fallido intento de suicidio. En un amplio plano general que nos impide conocer el diálogo que se mantiene entre los personajes, asistimos a la llegada de la citada pareja de guardias civiles que finiquita el remolque a que se estaba sometiendo al organillo de "El Rubio", que deberá reanudar su itinerario en solitario, dado que las regulaciones administrativas no parecen contemplar la posibilidad de auxilio en carretera para objetos de semejante porte. Poco a poco, cuando el coche fúnebre cargado con la niña cantora se pierda tras la loma y la pareja de la Benemérita haya reanudado su viaje, comenzará a subir la cuesta a cuyo pie habrá sido, definitivamente, abandonado. No hay lugar a dudas: Todos los caminos que uno puede elegir conducen a ninguna parte.

LETRAS DEL TESORO

Doménec Font
(Universidad Pompeu Fabra. Barcelona)

I

En 1961 aparecen en el cine español dos títulos emblemáticos que tienen la virtud –y la osadía– de leerse como espejos deformantes de la negra realidad política y cultural de España: *Plácido* de Luis G. Berlanga y *Viridiana* de Luis Buñuel. La primera es una película coral y errática donde las haya que construye un microcosmos de parias y desheredados sociales y radiografía de forma implacable determinados aspectos de la sociedad española recusados por el desarrollismo franquista de los tecnócratas del Opus Dei. Por su parte, la película de Buñuel narra el proceso de secularización de la novicia Viridiana hasta convertirla en un singular objeto de deseo carnal, transfiguración que lleva aparejados todos los rasgos de la poética buñueliana, de las referencias religiosas al trabajo sobre el cuerpo como mecanismo simbólico apto para los más variados ceremoniales sobre el deseo. Hasta ahí dos películas diversas que solo cabría reunir por la fecha –importante nudo de conflictos estético-políticos en el cine europeo– de su realización.

Pero no siempre la diferencia está donde se la busca. *Plácido* y *Viridiana* son dos películas de ricos y pobres que circulan revueltos en el interior del relato ataviados por un tronco moral común basado en el fariseísmo y la insolidaridad. Con una abigarrada figuración –la fauna de mendigos ilustrando el proyecto caritativo de la novicia Viridiana antes de desembocar en una orgía, la orgía de solidaridad de las familias acomodadas de una ciudad provinciana invitando a cenar a un pobre en la desolada penuria navideña–, al servicio de una rica fantasmagoría alegórica. Para mayor abundamiento, estamos ante dos textos que disuelven ácidamente todo aquello que proponen en la superficie. Tanto *Plácido* como *Viridiana* convocan una microsociedad de personajes mugrientos y marginados, parias ocultos de un país oficialista, que carecen de otro deseo singular que no sea la *kermesse*. Las virtudes teologales –fe, esperanza, caridad– acechan en la superficie de ambos relatos pero finalmente son los pecados capitales –gula, envidia, lujuria– los que encuentran acomodo

y la miseria moral y las barreras sociales no se rompen ni con el paréntesis navideño ni con la oración del Ángelus. El resultado conforma dos propuestas irreverentes que en su momento levantaron ampollas. Es secundario que una, *Viridiana*, recibiera todo tipo de improperios mientras la otra, *Plácido*, obtuviera plácemes oficiales (las relaciones con el aparato censor fueron un continuo quebradero de cabeza para Berlanga, basta pensar en los problemas de *Los jueves milagro* y *El verdugo*). El ingenio creativo y la exultante moral rupturista de ambos cineastas encabritarán las iras de la censura y producirán tensiones en el interior del régimen franquista. Tras haber obtenido el máximo galardón en el Festival de Cannes, *Viridiana* será prohibida en España durante años, prosiguiendo ese particular rifirafe del cine con la Administración que continuará, entre otros, con *El verdugo* de Berlanga, blancos de todas las críticas y suspicacias políticas, pese a tratarse de los ejemplos estéticamente más singulares del cine español y la respuesta más contundente al tremendismo franquista y a su inocuo propagandismo.

No hay que rascarse las vestiduras por reunir este díptico entre las grandes obras patrimoniales de nuestro cine. Y tampoco deberían sonrojarnos las rimas entre dos cineastas que muchos situarían en los antípodas (lo hizo Carlos Saura, por entonces joven valor del NCE, en su critica de *Placido* para Film ideal), pero que en el fondo retienen saludables correspondencias.[1] Aunque solo fuera por tratarse de dos cineastas reputados como instintivos pero dotados de un poderoso universo referencial (en el que se amalgaman formas de la picaresca, el esperpento y el sainete urbano entre otras tradiciones autóctonas españolas) y una feroz mirada de entomólogo; realistas pero en los que la aparente naturalidad del relato no evacua su poderoso armazón metafórico, formalmente descuidados pero de un rigor en la puesta en escena para proyectar disolvencias en el caos del mundo.

2

La llegada del cometa *Plácido* coincide con la entrada de Rafael Azcona en el universo berlanguiano (con la experiencia puente del mediometraje destinado a TVE *Se vende un tranvía* [1959] dirigido por Juan Estelrich con supervisión de Berlanga). La influencia que el guionista de Logroño ha ejercido sobre el cineasta valenciano ha sido reconocida por todos los estudiosos, al hilo de un posicionamiento que me parece fundamental: el cine descansa sobre la cohabitación creativa y la convergencia de intereses. Afirmación que en el caso de "esa pareja feliz "se apuntala en una gimnasia intelectual común –urdida sobre el espíritu burlesco– , cierta complementariedad de trabajo y un juego de recomendaciones y transferencias. La compenetración –como en otro sentido la de Azcona y Ferreri; de hecho Berlanga ha reconocido que había llegado tarde para dirigir dos películas que le gustaban como *El pisito* y "*El cochecito*– será férrea: les unirán muchas conversaciones de café, un sin

1 No menos productiva, y hasta ahora de difícil tramado, seria la búsqueda de paralelos entre los respectivos guionistas Rafael Azcona y Julio Alejandro, cuya incidencia en la filmografía de Berlanga y Buñuel es más que encomiable.

« Plácido » (1961)

fin de proyectos abortados por la censura y/o la desidia miope de los productores nacionales y diez largometrajes prolongados a lo largo de tres décadas.[2]

Azcona introduce tonalidades sombrías en el itinerario más bien ternurista del Berlanga de *Novio a la vista*, *Calabuch* y *Los jueves milagro* en donde confluyen fórmulas epigonales procedentes del neorrealismo zavattiniano, el sainete rural y una variable del realismo poético francés pilotada por René Clair (compañero de dirección en el film en episodios *Las cuatro verdades*, 1962). Berlanga y Azcona pisan un terreno común: "los dos participan de un anarquismo muy pronunciado...se sienten atraídos hacia los personajes oprimidos y zarandeados por unas circunstancias hostiles, prefieren los seres minúsculos que pueblan los segundos términos de sus películas a los protagonistas absolutos...hacen dialogar a los personajes como suele hablar la gente"[3]. Pero en ese retrato de la gente corriente y de sus ambientes, en esa

2 El seguimiento de los proyectos abortados y los guiones prohibidos por la censura puede hacerse a través de las revistas Film ideal y Nuestro Cine. Algunas de estos guiones desarrollados o en breves sinopsis fueron reunidos en el catálogo del ciclo Luis G. Berlanga de la Generalitat Valenciana de 1986.

3 Francisco Perales, *Luis Garcia Berlanga,* Madrid, Cátedra , 1997 Madrid Pag.69.

captación de modos de vida y lenguaje populares, Azcona introduce un giro de gravedad, fuera de cualquier asomo de aridez intelectual. La ingenuidad se torna resignación espesa, la condición costumbrista se escora hacia el pesimismo grotesco. "El héroe de Azcona no dispone de más blindaje frente al mundo que una camisa de hombre infeliz" sintetiza certeramente Bernardo Sánchez para ilustrar la condición de estos protagonistas derrotados y sin horizonte que pueblan sus guiones[4]. Resignación , pasividad, no es casual que los antihéroes de Azcona sean propensos al encierro y la claustrofobia (como Fernando Tobajas de *El anacoreta* [1976] de Estelrich, Michel de *Tamaño natural* [1973] o la mayoría de los protagonistas del Ferreri europeo) o arrastren signos de ortopedia y parálisis cual personajes apegados a prótesis como le ocurre al viejo Anselmo en su carricoche de *El cochecito*, a Plácido pegado a su motocarro, al viejo Amadeo adosado a su caja de herramientas de verdugo o al Antonio Cano inmovilizado en una silla de ruedas de *El jardín de las delicias*, una de las fértiles colaboraciones de Azcona con Saura.

Pero a mi juicio se cae en la simplificación cuando se asigna a Azcona el crédito absoluto en la fractura de *Plácido* dentro de la filmografía berlanguiana, tras la cadena de sinsabores de *Los jueves milagro*, entre infracciones censoras, actitud más bien rastrera de sus productores opusdeístas y fracaso comercial, amén de los tres proyectos colectivos frustrados por designios de producción ("Caronte", "Los aficionados", "Dos chicas del coro). Es verdad que el guionista carga las baterías del escepticismo, la acidez y el humor negro, además y sobre todo, de organizar una disposición geométrica del proyecto (en este caso de un guión titulado "Siente un pobre a su mesa" escrito en fases sucesivas por el propio Berlanga, José Luis Colina y José Luis Font). Pero la trenzada escritura de Azcona necesita una mirada cinematográfica que la encaje, un universo imaginario que la haga posible. Y desde luego, una conjunción de propósitos que impregne el aleas del proyecto correspondiente[5]. La fuerza intrínseca de *Plácido* y *El verdugo*, el rigor de su construcción y la meticulosidad de su esqueleto, en suma, la radicalidad de su ideario trascendiendo las condiciones de su propio tiempo, responden a esa armonía de intereses.

3

Carlos F. Heredero señala que la mirada de Azcona "ofrece una imagen rugosa, incómoda incluso, que huye como gato escaldado del realismo en primer grado y del costumbrismo, a veces empobrecedor, en el que hunden sus raíces otras propuestas criticas que, por estos mismos años, trataban de abrirse paso en el cine español desde el terreno de una disidencia supuestamente ortodoxa".[6] Azcona y con él Berlanga, Ferreri y Fernán Gómez se embarcan

4 "Teoria y práctica de la descojonación". En *Rafael Azcona con perdón* coordinado por Luis Alberto Cabezón, Instituto de Estudios Riojanos /Gobierno de la Rioja, Logroño 1997. Pag.407

5 El texto de Berlanga "Plácido y yo", 1980, pág. 36, Julio Pérez Perucha (ed.) *En torno a Luis Garcia Berlanga*, I Mostra del Cinema Mediterraneo. Publicaciones del Archivo Municipal Ayuntamiento de Valencia.

6 "Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera" . En *Rafael Azcona, con perdón*, *Op. Cit*. Pag.312

en una propuesta renovadora del realismo en un momento histórico de la cultura española donde persiste una fuerte pregnancia del realismo social. De ahí las reticencias de cierta critica ideologista que intuía en el realismo tremendista azconiano una manifestación de irracionalismo escapista.[7] La sombra de Guido Aristarco es alargada y se proyecta en no pocas reflexiones españolas interesadas además en hallar un realismo autóctono relacionado con las circunstancias socio-culturales específicas.

Azcona y Berlanga trascienden el recetario socialrealista y su cuadro de costumbres así como lo que constituirá el tramado estético del Nuevo Cine Español en proceso de despegue (un credo realista ", moviéndose entre el regeneracionismo moral y la ruptura desde "posiciones teóricas deshuesadas", como señalara Juan Antonio Bardem en su agudo análisis sobre el cine español dentro del concilio salmantino). Y lo hacen –se ha dicho hasta la saciedad– partiendo de un proceso de deformación de la realidad a través de lo grotesco y del absurdo y revitalizando fílmicamente formas cercanas a la tradición sainetesca y el esperpento valleinclanesco[8]. Precisemos los caminos de este ideario.

En primera instancia, una particular cartografía figurativa: una galería de personajes populares de la sociedad española rural y urbana, que viven atrapados entre las penurias de la España de la posguerra y los sobresaltos de un desarrollismo franquista que primará el consiguiente asentamiento de la burguesía y unas incipientes clases medias urbanas . Seres vulnerables arrastrados por circunstancias hostiles contra las que apenas se rebelan, criaturas de ninguna parte cuya condición superviviente les exime de las exigencias de la moral, individuos egoístas que mantienen entre sus iguales y quienes les rodean y explotan una absoluta falta de comunicación por encima de la cháchara reinante. Es difícil trazar un credo realista entre esta fauna que rota sistemáticamente sobre sus propios pasos, que juega siempre a dos bandas, sin una clara línea divisoria entre los lados, transitando de un lado a otro hasta confundirse , como se confunden los personajes del reo y del verdugo.

A continuación, la propia estructura del relato. Una narración que avanza a trompicones , sobre los sucesivos escollos que tienen que sufrir los protagonistas a medio camino entre el desfile carnavalesco y el episódico via-crucis. Construcción sustancial en el caso de *Plácido*, un film tejido sobre un minimo hilo conductor –el circuito de Plácido con su motocarro persiguiendo una letra para terminar de pagar su utilitario y de su acompañante Quintanilla "el de las serrerias" para cumplimentar la cabalgata de mendigos y estrellas en la campaña de Nochevieja– que avanza a sacudidas organizado sobre el "andante" de dos personajes a través de decorados y situaciones discontinuas que se olvidan en cada cambio de ruta. *Plácido* es una admirable espiral hacia el exterior, donde todo se define y se anima a través del movimiento, de la manera en que los personajes, principales y figurantes, atraviesan el plano. Jose Luis Guarner lo remachaba en una sintesis perfecta: ,,¿Qué es Placido visto hoy? Una epopeya perfectamente irrisoria, donde treinta protagonistas hablan a la vez sin entenderse

7 Santiago San Miguel /Victor Erice "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine* nº 4 octubre 1961; "Coloquio sobre Plácido" Nuestro Cine nº 5 Noviembre 1961.s.

8 Santos Zunzunegui abunda sobre esta reformulación del género sainetesco y la tradición esperpéntica en *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español,* Valencia Ediciones de la Filmtoeca 2002. Pags. 11-24.. En relación al sainete cinematográfico puede consultarse Juan A. Rios Carratalá "Lo sainetesco en el cine español". Universidad de Alicante 1997.

y siguen itinerarios erráticos y perfectamente inútiles para concluir en la nada más absoluta: dos soldados dándole el alto a un muerto" [9].

Otro tanto cabria decir de la odisea del rubio organillero de "La muerte y el leñador", el episodio berlanguiano del film colectivo *Las cuatro verdades* (1962), en la agitada ruta kafkiana por las calles de Madrid acosado por la burocracia municipal en busca de un manubrio para su herramienta de trabajo y que ni siquiera puede encontrar un buen árbol para suicidarse. En cuanto a *El verdugo* es, ciertamente, un film menos coral y atropellado y con un argumento más preciso, si bien el trayecto del relato se establece en forma de remolinos centrípetos del personaje principal y el sendero aciago por escapar a todas las trampas que le abocan al oficio de verdugo.[10]

Finalmente, aunque no de menor calado, cabría explorar la condición funeraria del realismo en el tándem Azcona-Berlanga. La presencia de la muerte –aspecto en primera instancia más ligado a las ácidas narraciones de Azcona que al universo festivo de Berlanga– en la vida cotidiana de los personajes y en el espectáculo que se organiza en torno a ellos constituye probablemente el mejor antídoto contra el realismo costumbrista y la más certera disección del engranaje social en el que se mueven. Que una cabalgata festiva se cruce y se confunda con un cortejo fúnebre al comienzo de *Plácido* o que el motocarro de este termine convertido en transporte funerario tras una patética escena de boda *in articulo mortis* entre dos mendigos constituye, a la par que un hallazgo de feroz comicidad, una implacable disección de los valores de una sociedad clasista y sus hipocresías carnavalescas.

Es indudable –y así lo entendieron políticos, funcionarios de la censura y el jurado que en Venecia le concedió el Premio de la Critica– que *El verdugo* es un alegato contra la pena de muerte (referencia *quasi* directa a los asesinatos del comunista Julián Grimau y los anarquistas Granados y Delgado por la dictadura franquista el mismo año de la producción del film). Pero, como bien señalaba Vidal Estévez, "lo que en realidad propone, y articula todas sus estrategias de sentido, es el minucioso relato de una ominosa integración a una sociedad acomodaticia y opresiva, cuyo mayor desafuero es el asesinato legal"[11]. Que este ideario esté atravesado por una presentación sistemáticamente burlona de la muerte, desde la primera secuencia con unos empleados funerarios transportando un ataúd hasta el extraordinario plano-secuencia cuando José Luis es arrastrado contra su propia voluntad hacia el patíbulo ayudado por funcionarios de la cárcel que le han anudado una corbata al cuello para prepararle a ejercer el oficio de verdugo, pasando por el espectáculo de las cuevas del Drach cuando José Luis es requerido por la Guardia Civil para que acuda al patíbulo con la música de la Barcarola de Los cuentos de Hoffman de Offenbach y una sucesión de instantes definitivos en los que la muerte caracolea como un virus, aumenta la condición impagable– y angustiante– de esta tragicomedia única en la historia del cine español.

9 Julio pérez Perucha (ed.), *En torno a Luis García Berlanga* V. II. , 1981, pág. 44.

10 Apurando estas coordenadas cabria añadir el proceso patético y zalamero del industrial catalán Jaime Canivell por vender porteros automáticos a un zoológico franquista en plena caceria en *La escopeta nacional* (1978), si bien con un predominio del pintoresquismo y la charanga falllera que terminan invalidando sus opciones de sentido.

11 Antologia critica del cine español. Edic. Julio Pérez Perucha. Cátedra /Filmoteca Espñola 1997 Pag.548.

4

El marco de todo este engranaje lo forma la poderosa puesta en escena de Berlanga. También en este aspecto *Plácido* supone un elaborado punto de inflexión. Como es sabido, el cineasta utiliza en repetidas ocasiones la planificación en plano-secuencia, tanto en exteriores como en interiores. En el primer caso el empleo de largos y móviles planos le sirve a Berlanga para caracterizar la organización física de los lugares y trazar un diagrama de juego que acentué la idea de pesadumbre y soledad en la que se mueve Plácido y su cabalgata a lo largo de toda la noche en espacios abiertos y a la vez cerrados sobre si mismos. En el caso de los interiores – secuencias del urinario, el banco, el casino donde se subastan los pobres, las casas del registrador de la propiedad y del propietario pudiente que recoge al mendigo enfermo - el plano secuencia potencia la profundidad de campo y el encuadre coral en el que son abarcados todos los elementos de la escena al unísono y con la voluntad subrayada de la dispersión. Esta disposición flexible del foco de atención, complementado con movimientos fluidos pegados al tránsito de los personajes, le permite a Berlanga un tratamiento rítmico de las acciones, así en la imagen como en la banda de sonido, y una acentuación de la coralidad figurativa, con la presencia activa de un cuadro de actores, "cómicos de tripa" como les definía el cineasta, que constituye un extraordinario depósito de máscaras y tipos sin parangón en el cine contemporáneo[12]. Operación de puesta en escena que en su conjunto se demuestra cuidadísima y que echa al traste el estigma de Berlanga como cineasta descuidado y ausente (consideración a la que el mismo ha contribuido en ocasiones con sus declaraciones instintivas y paseístas)[13].

Ese gesto de afirmación estética a través de la puesta en escena se hace más riguroso si cabe en la experiencia de El verdugo. Basta recordar, para ello, las dos secuencias que componen el film en su inicio y en su climax consideradas con justicia como los planos más elaborados de todo el cine español. Mientras en la secuencia del incipit hay una férrea estructuración entre planos cortos –detalle de un tazón de migas del carcelero, encuadres medios de Amadeo, el viejo verdugo– y planos generales de los empleados de la funeraria en el interior de la cárcel[14] en la secuencia de cierre se procede a una coreografía ceremonial de movimientos con esas imágenes brutales de los funcionarios de la prisión preparando a José Luis y arrastrándolo abatido y medio muerto por el patio de la cárcel inmediatamente detrás de la comitiva de funcionarios que acompañan al reo hacia su ajusticiamiento. De

12 Santos Zunzunegui se ha referido en diferentes ocasiones a sta escuela caracteristica de comportamientos y su extraordinario trabajo de refiguración en cada uno de los relatos. Cf. "Queridos cómicos" , texto incluido en *Historias de España. De que hablamos cuando hablamos del cine español. Op. Cit.* Pags.181-190. Y "Los cuerpos gloriosos" incluido en Julio pérez Perucha (ed.), *Bienvenido Mr. Marshall, 50 años después* Ediciones de la Filmoteca de Valencia, 2004 Pags.213-228.

13 Las afirmaciones del director de fotografia de "Plácido" Francisco Sempere, y colaborador habitual de Berlanga hasta entonces, aluden a ese férreo control de la puesta en escena: "Para rodar estos planos secuencia, en donde luego no se puede cortar ni intercalar nada, hay que saber mucho cine, saber muy bien lo que se quiere; marcar ya en el rodaje el ritmo de la interpretación y del movimiento de los actoress. En una palabra, hay que poseer un completo dominio de todos los factores que entran en juego y tener una intención...". Francisco Llinas (ed.) "Directores de Fotografia del cine español" Filmoteca Española 1989, pág. 349.

14 Véase Frances Llinás "El Verdugo: algunos aspectos de la puesta en escena berlanguina", Julio Pérez Perucha (ed.), *En torno a Luis García Berlanga* II (coordinación Julio Pérez Perucha). Op. Cit. Pags. 36-41

Rodaje de «El verdugo» (1963)

este modo hemos pasado de un inicio de ácido sainete a un final sacramental de estilizada abstracción (de la que no resulta ajeno el poderoso trabajo del operador Tonino delli Colli, que lo es también de algunos ejemplos de la comedia italiana de Monicelli y de los primeros films de Pasolini y Bellocchio).

El poder y la fuerza del sistema Berlanga se manifiesta con extraordinaria precisión en estos dos films que constituyen, sin duda, ejemplos límite de todo el cine español. Dos textos excéntricos e intempestivos que, a cuarenta años de su realización, siguen incólumes segregando una poderosa turbulencia interior en cada una de sus proyecciones. Que no encontrasen acuse de recibo entre sectores de la crítica extranjera obcecada por reconocer la modernidad a través de las huellas francesas donde lo doméstico rimaba con lo universal no les resta valor; simplemente no les concernían.

4

UNA TRILOGÍA ARRIESGADA
(La boutique, ¡Vivan los novios! Tamaño natural)

CUESTIONES POLÉMICAS: 'la mujer' como signo de fantasía

Eva Parrondo Coppel

A pesar de la obra de Freud, aún persiste la tendencia a considerar la sexualidad como relaciones sexuales interpersonales, y a las fantasías sexuales o el autoerotismo como perversiones. Así, en cierta medida ha sido más fácil aceptar la homosexualidad que, por ejemplo, el fetichismo.

Juliet Mitchell[1]

Llama la atención el hecho de que cuando se trata de la cuestión de 'la mujer' (que no es ni 'la esposa' ni 'la madre' sino 'la sujeta sexual' con la que 'el hombre' tiene que "convivir pasionalmente"[2]) o de la cuestión de 'las relaciones entre los sexos' en el cine de Luis García Berlanga las películas que se traen a colación sean las de la trilogía formada por *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1969) y *Tamaño natural* (1973), las tres co-escritas con Rafael Azcona, y no precisamente *Novio a la vista* (1954), la primera película de este director, co-escrita con Egdar Neville, José Luis Colina y Juan Antonio Bardem, narrada desde el punto de vista de una protagonista. Comprendo *este dato* en el contexto de una historia de la escritura de la historia del cine *masculina* cuya tendencia inconsciente es reproducir 'la ideología del sexismo', es decir, reproducir praxis o discursos en los que se reprime la Otredad social y sexual que es 'la mujer', ese "animal tan diferente, tan extraño, tan de tocar madera"[3]. La represión discursiva del Otro sexo (el rechazo colectivo inconsciente a que se reconozca la Otredad de 'la mujer') no la entiendo en un sentido *esencialista,* pues las mujeres también reproducimos inconscientemente el discurso sexista de la ideología dominante cuando o bien excluimos a 'la mujer' o bien, en la línea de Laura Mulvey, re-presentamos lo que 'la mujer' es para 'el hombre', en vez de lo que 'la mujer' es para cada cual como sujeta singular[4] sino en un sentido sexual: las mujeres también han escrito/escriben la historia del

1 Juliet Mitchell, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres* (1974). Anagrama, Barcelona, 1982, p. 32.
2 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 118 y p. 111.
3 Idem, p. 110.
4 Claire Johnston, "Women's cinema as counter-cinema" (1973), en Bill Nichols (ed). *Movies and methods: an anthology*, vol. 1, University of California Press, Berkeley, 1976, pp. 208-217, pp. 210-1; Pam Cook y Claire Johnston, "The place of woman in the cinema of Raoul Walsh" (1974), en Constance Penley (ed.), *Feminism and film theory*, Routledge y BFI, NY y Londres, 1988, pp. 25-35, p. 27.

cine pero la presencia de 'la mujer' se caracteriza por ser una presencia afectada tanto por 'un mecanismo de desplazamiento' como por 'una labor de condensación'. Por ejemplo, en el caso del cine de Berlanga, la cuestión de 'la mujer' es desplazada desde *Novio a la vista* (película que originalmente nos cuenta el bélico viraje de Loli [Josette Arnó] hacia 'la feminidad') hasta la trilogía, considerada como la expresión evidente de la *misoginia berlanguiana*, siendo en *Life size*, la película hispano-francesa-italiana de este director "antiespañol", donde se condensa tanto la escritura de las mujeres (comenzada por "ciertos colectivos feministas italianos que llegaron a denunciar la película ante los tribunales por incitar a la violencia contra las mujeres"[5]) como lo reprimido; a saber: el deseo común de las antagonistas femeninas de esta trilogía, lo que motiva narrativamente sus acciones, es el deseo de ser amadas/poseídas por 'el galán' ['Rodolfo/Belmondo Bebán', el simpático 'José Luis López Vázquez', el fetichista 'Michel Piccoli'] al que avistaron en Buenos Aires, Burgos o París, 'la ciudad del amor'.

Esta temática de la represión discursiva del Otro sexo en la escritura de la historia del cine ha sido abordada por las feministas o bien para defender la producción de una 'historia feminista alternativa'[6] o bien para defender la producción de 'una historia de las mujeres' en el cine[7]. Encuentro, sin embargo, que ambas propuestas historiográficas son, como intervenciones feministas que están orientadas hacia la consecución de "reformas jurídicas y políticas"[8], insatisfactorias. Defender la producción feminista de una historia alternativa no sólo supone colaborar en la creciente despolitización de la historia hegemónica-oficial sino que además supone ofrecer una resistencia a la subversión que plantea la teoría feminista del cine de los 70 la cual –enraizada en el método psicoanalítico– colaboró sustancialmente en el proyecto de llevar a cabo una "revolución cultural" produciendo conocimientos sobre la naturaleza y las causas del malestar de las mujeres en nuestra cultura multimediática[9]. Por otra parte, defender la escritura de 'una historia de las mujeres' en el cine, aunque es una praxis atrayente, tiene implicaciones con respecto a la función social de la historiografía feminista que no son deseables. La concep-

Un ejemplo de exclusión de 'la mujer' lo encontramos en "Pigmalión y las mujeres minerales", donde Pilar Pedraza lidia cómodamente con el problema de 'la mujer' en *Tamaño natural* apelando a que en esta obra "no se habla tanto de la mujer como del hombre", en *Dossiers Feministes*, nº 4, Plotós i platees. Dones i violéncia als espais cinematogràfic i escénic, Publicacions de la Universitat Jaume I, Castelló, 2000, pp. 31-47, p. 44. En "Haciendo estudios culturales: la asignatura de las fulanitas: mujer e imaginario masculino pensado a través de dos estrellas femeninas del cine de la transición", Ana Martín Morán y Marina Díaz López concluyen precipitadamente que la "configuración como objeto de deseo" del "producto" 'Victoria Vera', a diferencia del de Fiorella Faltoyano que "trata de abrir el espectro de tradicionalidad de la esposa y la madre", no habla de otra cosa más que "de la proyección de lo masculino en el universo público de la España de aquellos años", en "El cine español durante la transición democrática (1974-1983)" (Actas del IX Congreso de la AEHC), *Cuadernos de la Academia*, nº 13/14, Academia y AEHC, 2005, pp. 181-200.

5 Juan M. Company, "Tamaño natural", en Julio Pérez Perucha (ed.*), *Antología crítica del cine español (1906-1995). Flor en la sombra*, Cátedra/ Filmoteca española. Serie mayor, Madrid, 1997, pp 713-716, p. 715. No he encontrado referencias bibliográficas que faciliten el acceso a los escritos de las feministas italianas.

6 Por ejemplo, Laura Mulvey, "Looking at the past from the present: rethinking feminist film theory of the 1970s", en *Signs. Journal of women in culture and society*, vol. 30, nº 1, otoño, 2004, pp. 1286-1292, p. 1292.

7 Por ejemplo, Jane M. Gaines, "First fictions", en *Signs. Journal of women in culture and society*, vol. 30, nº 1, otoño, 2004, pp. 1293-1317.

8 Pierre Bourdieu, *La dominación masculina* (1998), Anagrama. Colección Argumentos, 2000, p. 8.

9 Claire Johnston, "The subject of feminist film theory/practice", en *Screen*, vol. 21, n. 2, 1980, pp. 27-34, p. 28. Reimpreso en *The sexual subject: a Screen reader in sexuality*, Routledge, Londres y NY, 1992, pp. 295-300. Véase además, Juliet Mitchell, op.cit., p. 9 y p. 418; Parveen Adams Elizabeth Cowie, "*m/f* 11/12 (último editorial 1986)", en Parveen Adams Elizabeth Cowie (eds.), *The woman in question*, Verso, Londres,1990, pp. 38-9, p. 38.

ción moral de la historia[10] no sólo oculta la función política que cumple la historiografía feminista, por ejemplo, *haciendo visible* que el discurso histórico se teje alrededor de *una falta* estructural que, psíquica y culturalmente, está representada por 'la mujer' (a la que se le niega un lugar como productora de cultura)[11] sino también su fin, que no es sólo la creación de una identidad imaginaria que permita vincular a *las sexualmente iguales*[12] sino también tejer discursos contra-ideológicos que, "en vez de presentarse como mejorando un discurso histórico inadecuado"[13] se comprometan tanto en una "política del conocimiento" sobre 'la mujer' (en tanto que 'Otro ser sexual y social' con su propia perspectiva) como en la labor de alterar el discurso histórico oficial-multinacional, haciendo valer el deseo de 'la mujer' y "las relaciones inter-subjetivas" *mixtas*, necesariamente hostiles, *en* la escritura de la historia colectiva[14].

Ocuparse de 'la mujer' como signo en el cine de Berlanga supone, en primer lugar, contradecir la ideología de la teoría del reflejo que caracteriza la mayor parte de las lecturas que se hacen sobre el cine de este director. Negándonos a alojar "el arte, todo arte, en el recinto de la 'mentira'"[15] o en el recinto de 'la verdad sociológica' nos despedimos de la idea de que el valor histórico del cine de Berlanga reside en el supuesto de que su cine ha cumplido una función especular-esperpéntica de la sociedad española desde la postguerra y de la idea de que este valor provendría del haber generado unos personajes populares

10 Se examina si el discurso histórico refleja bien/mal la realidad de las mujeres como agentes históricos y se escribe otro discurso que haga justicia y que se autointerrogue "sobre las causas de la resistencia y lentitud en el reconocimiento de las mujeres y de otros colectivos como sujetos históricos", Mary Nash, "Los nuevos sujetos históricos: perspectivas de fin de siglo. Género, identidades y nuevos sujetos históricos", en M. Cruz Romeo e Ismael Saz (eds.), *El siglo XX. Historiografía e historia*, Universitat de València,, 2002, pp. 85-100, p. 86.

11 Griselda Pollock, *Vision and difference. Feminism, femininity and the histories of art* (1988), Routledge Classics, Londres y NY, 2003, p. 33; Annette Kuhn, *Women in film: an international guide*, Fawcett, NY, 1990; Giulia Colaizzi, "Género e historia del cine", ponencia en "La enseñanza de la historia del cine", UIMP, 11-15 de marzo de 1996, Valencia, pp. 145-163, p. 147. El caso de Alice Guy Blaché, la primera directora en la industria del cine internacional y 'la primera en rodar una película de ficción', *La fée aux choux* (rodada en 1895, cuatro meses después de la proyección de *La llegada del tren a la estación* de los hermanos Lumiére y antes de *El regador regado*, según la tesis de Annette Kuhn y otras autoras), es paradigmático de esta represión discursiva de 'la mujer'. Aquí la tarea feminista no consistiría simplemente en lograr que se 'incluya' a esta mujer en la historia oficial del cine sino que consistiría en que su presencia fuese acompañada por una reflexión historiográfica sobre su original/originario destino histórico, pues el valor histórico de esta mujer también residiría en encarnar 'el retorno de la reprimida', es decir, el retorno de la que siempre estuvo ahí pero oculta, disfrazada (en su película, la directora sale disfrazada de hombre), *fuera de su lugar*, debido a una tensión entre la fuerza de un impulso que busca expresar algo y otra fuerza (psíquica/institucional) censora que trata de prevenir su expresión sin, por ello, lograrlo. Para el análisis de la conexión entre la censura psíquica y la institucional, Annette Kuhn, *Cinema, Censorship and Sexuality, 1909-1925*, Routledge, Londres y NY, 1988; y Lea Jacobs, *The Wages of Sin. Censorship and the Fallen Woman Film. 1928-1942*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1991.

12 Pues "cualquier proyecto político, como lo es el feminismo, mientras que contiene y preserva una heterogeneidad de prácticas sociales, debe al mismo tiempo, involucrar una forma de unidad imaginaria para ser mínimamente efectivo", Claire Johnston, op.cit. (1980), p. 29.

13 Griselda Pollock, "Introduction to Routledge classics edition" (2002), en op.cit., p. XVII.

14 Idem, op.cit., p. 32; Claire Johnston, op.cit. (1973), p. 217. Claire Johnston, op.cit. (1980), p. 34. Valga como ejemplo el debate sobre la relación entre "los fantasmas del deseo" y la diferencia de clases entre Amparo Soler Leal (para quien no hay diferencia libidinal entre las clases sociales) y Juan M. Company (para quien sí la hay pues, "evidentemente", "una clase impone sus esquemas de comportamiento", "un discurso sobre el cuerpo, sobre el placer, que en la película *Tamaño natural*, está remitiendo continuamente a los fantasmas burgueses"), actuando Román Gubern como mediador ("la libido existe para ricos y para pobres, pero evidentemente la manifestación, los canales de manifestación y las tolerancias suelen ser diversas") y Luis G. Berlanga como apuntador freudiano: "Nadie ha manifestado aquí que en un momento de *Tamaño natural*, existe un acercamiento a lo que sería la libido del proletariado" pues mientras que "indudablemente el dentista, el burgués, con la muñeca se está suicidando", "lo obsesos del barracón lo que hacen con la muñeca […] es identificarla con la Virgen o con la madre", en Julio Pérez Perucha (ed.), *Berlanga-2. Aportaciones, debates y testimonios*, Archivo municipal del Ayuntamiento de Valencia e Institución Alfonso el Magnánimo de la diputación provincial de Valencia, 1981, pp. 23-26.

15 Friedrich Nietzsche, "Ensayo de autocrítica" [1886], en *El origen de la tragedia a partir del espíritu de la música* (1872), traducción Carlos Mahler, Adiax ediciones, Buenos Aires, 1980, p. 17.

que se hacen eco de los conflictos de los hombres y las mujeres de este país[16]. Atacar esta ideología del realismo sociológico que va a favor de la des-politización del discurso histórico y del texto artístico es una tarea feminista urgente. Esta urgencia proviene de lo que veo como dos serios olvidos colectivos. Parece que se ha olvidado, por una parte, que un texto o un discurso no son espacios objetivamente reaccionarios/progresistas sino espacios intersubjetivos políticamente interpretables. Así, por ejemplo, quiero recordar que podemos entender, al menos de dos formas, la declaración de Berlanga de que "uno de los temas más importantes" de *El verdugo* (1964) "es mostrar cómo un individuo cae en la trampa que la sociedad le tiende, cómo por obtener una mínima seguridad en su vida cae en una trampa mortífera"[17]. Puede entenderse o bien que 'Berlanga' anula la ilusión humana que es la libertad *(El Verdugo* muestra "cómo un hombre puede estar en tal situación que la sociedad lo lleva a matar"; "el hombre, tal como Berlanga lo presenta, es un ser manipulado por imposiciones externas a él mismo: la sociedad, el grupo con el que convive normalmente, y la mujer, contribuyen de manera notable a reducirlo a una simple marioneta incapaz de decidir en libertad"[18]) o bien puede entenderse que 'Berlanga' pone de relieve que 'el hombre', que es por definición libre (de elegir la muerte), cae en una trampa mortífera cuando sus acciones están motivadas por la ilusión religiosa de que puede "obtener seguridad en su vida", de que puede llegar a domar totalmente sus mortales impulsos sexuales y/o los de los Otros. *¡Vivan los novios*! me permite ilustrar las ventajas políticas de esta segunda interpretación del texto 'Berlanga'. La idea de que en esta película anticlerical lo que motiva el destino fatal del protagonista berlanguiano es 'la represión sexual' (ejercida a través de la ilusión de la seguridad matrimonial), alumbra el funcionamiento de la estrategia discursiva de esta película que, precisamente porque concluye con una secuencia fantástica-irrealizable, sostiene "la ilusión de que puede haber una existencia que evade la inclusión en el espacio social"[19], de que puede haber una existencia artística ("con lo que le sirve para mear, el hombre puede a otros crear"[20]) que, auto-excluida en el interior del orden social (como, dentro de la subrealidad religiosa que construye la película, están excluidos [no-todos] 'los extranjeros' [la pintora irlandesa]), evade la satisfacción de la anárquica pulsión de muerte, evade ese "impulso que hace tender al organismo hacia la destrucción, con el fin de devolverlo al estado inorgánico"[21], a diferencia del acto de 'una pareja de extranjeros' que se suicida:

16 Antonio Gómez Rufo, ha plasmado ejemplarmente esta postura: Berlanga "ha hecho del cine sociología crítica y de sus personajes un esperpento de sí mismo y de todos nosotros" y el cine de Berlanga "es el mejor retrato posible de la historia de la España de nuestro tiempo", *Berlanga. Confidencias de un cineasta*, ediciones JC, Madrid, 2000, p. 11 y p. 67.

17 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 98.

18 Pedro Beltrán, en Julio Pérez Perucha (ed.), op.cit., p. 56; Francisco Perales, *Luis García Berlanga*, Cátedra. Signo e imagen/cineastas, Madrid, 1997, p. 146.

19 Joan Copjec, *Imagine there's no woman. Ethics and sublimation.* The MIT Press, Cambridge, Massachusetts y Londres, 2002, p. 121.

20 Heine, citado por Sigmund Freud, "Sobre la conquista del fuego" (1931 [1932], en *Obras completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 3090-3093, p. 3093.

21 Aurelio Gracia, "Dualidad e intrincación pulsional. Pulsión de vida, pulsión de muerte", en Vicente Mira, Piedad Ruiz y Carmen Gallano (eds.), en Vicente Mira, Piedad Ruiz y Carmen Gallano (eds.), *Conceptos freudianos*, editorial Síntesis, Madrid, 2005, pp. 221-227, p. 222.

Yo he dicho siempre que esta sociedad es una mierda pero, por desgracia, mi cine y yo navegamos en el barco de esta sociedad. Puede que no sepa dar un golpe de timón a este barco pero, por si acaso, lo que hago es mear siempre en el mismo sitio, a ver si consigo abrir un agujero por el que se termine hundiendo el barco[22].

En aras de la politización del discurso histórico sobre el cine de Berlanga me tomo la libertad de referirme, en segundo lugar, a otro olvido de interés específicamente feminista.

22 Berlanga citado por Antonio Gómez Rufo, op.cit., p. 61.

Tomando 'la misoginia berlanguiana' como una metonimia de la creciente despolitización del concepto feminista de 'misoginia' (el menosprecio a 'la mujer' o la defensa de la inferioridad de 'la mujer)'[23], no sólo me parece importante volver a desenmascarar el mecanismo falaz a través del cual se transforma 'la misoginia' en un significado *objetivo* del mensaje[24] (que es localizable, por ejemplo, en la construcción de 'la mujer' como "antagonista" - lo propio del discurso feminista igualitarista - o como "aniquiladora" - lo propio del discurso feminista victimista) sino también, y principalmente, establecer un vínculo *heteropolítico* con Berlanga, un hombre que hace de 'la opresión de la mujer' objeto de su discurso:

> **Si vamos a hablar de la misoginia, la mía es compleja, enrevesada, y no va nunca por el lado machista, de pensar que la mujer es un ser inferior que está mejor fregando en casa. Todo lo contrario, ojalá fuese así. Mi misoginia nace de considerar a la mujer como un tirano, un ser superior, biológicamente superior, y, como todo tirano, un ser fascinante y odioso a un tiempo, un ser que aterroriza, te domina y te controla, un ser al que tú quieres derribar de su pedestal[25].**

Esta declaración de Berlanga nos permite presuponer que el director comparte la explicación freudiana acerca de la desvalorización de la condición sexual y social de 'la mujer' en la cultura con las feministas que nos decantamos por el psicoanálisis en tanto que teoría que permite desarrollar "una crítica de la idea de que el patriarcado es una fuerza que oprime a todas las mujeres" de forma universal y eterna[26]. Berlanga, como Freud, explica la desvalorización social de 'la mujer' (la misoginia) por el "temor fundamental a la mujer" por parte del hombre (el hombre – dice Freud - teme "ser debilitado por la mujer, contagiarse de su femineidad y mostrarse luego incapaz de hazañas viriles"), un temor cuyo "punto de partida" puede ser muy bien "el efecto enervante del coito" y "a cuya difusión contribuiría luego la percepción de la influencia adquirida por la mujer sobre el hombre al cual se entrega" y que "se basa quizás en que la mujer es muy diferente del hombre, mostrándose siempre incomprensible, enigmática, singular y, por todo ello, enemiga"[27]. Ahora bien, al eliminar la distinción entre el temor 'natural' del hombre hacia la mujer recién amada y la desvalorización social de 'la mujer' (que Freud explica por este temor) - "mi misoginia nace de considerar a la mujer como […] un ser que aterroriza" -, Luis G. Berlanga, a través de una universalización anti-freudiana que es contraria a la realidad de 'la misoginia' (si ser misógino = temer a 'la mujer', todos los hombres son misóginos) y a través de una *personalización* del concepto político de

23 Simone de Beauvoir, *El segundo sexo. Los mitos y los hechos/La experiencia vivida*, 2 vols., Ediciones Siglo XX, Buenos Aires, 1972.
24 Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica* (1968). Lumen, Barcelona, 1986, p. 459.
25 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 110.
26 Véase Constance Penley, "Preface", en *The future of an illusion. Film, feminism and psychoanalysis*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1989, pp. XI-XX, p. XVIII; Y Elizabeth Cowie, Beverley Brown and Joan Copjec, "*m/f* 4 (editorial 1980)", en Parveen Adams and Elizabeth Cowie (eds.), op.cit., pp. 31-34, p. 31.
27 Sigmund Freud, "El tabú de la virginidad" (1917 [1918]), en *Obras completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2444-2453, p. 2447.

'misoginia' (*mi* misoginia, *a diferencia de la que conciben las feministas*, "es compleja, enrevesada" y no va nunca [*a pesar de ser compleja y enrevesada*] por el lado machista, de pensar que la mujer es un ser inferior"), colabora (inconscientemente) en la producción de una ideología sexista post-feminista que desvaloriza el ser sexual, social y político de 'la mujer' ('la mujer' como 'ser celestial'; 'la mujer' como ser "*biológicamente* superior"; 'la mujer' como "un tirano") a la vez que arrincona la función cultural que este prejuicio feminista sobre 'el hombre' cumple para las mujeres. Dividiendo *el todo social* (formado por los heterosexuales y los homosexuales) entre 'misógino' y 'amante de las mujeres', el concepto feminista de 'misoginia' permite a las mujeres formarse un juicio acerca de la Otredad de un hombre singular[28].

Ocuparse de 'la mujer' como sujeta en/de las fantasías cinematográficas-públicas que ponen en escena las películas de Berlanga implica tanto partir de mi experiencia subjetiva *en* los textos artísticos (en tanto que espacios matéricos de significación que nos apasionan porque comunican mal "lo indecible" de la experiencia subjetiva de nuestro cuerpo)[29] como desafiar, en primer lugar, el puritanismo: "para mí, además, no hay más cine erótico que el cine ereccional, el cine que te la pone gorda directamente, en definitiva el llamado 'porno duro'"[30]; en segundo lugar, la idea, practicada por los aparatos represores-censores del Estado multinacional, de que hay fantasías que son moralmente 'inaceptables'[31]; y, en tercer lugar, la idea represora de que la sexualidad de las mujeres es una simple consecuencia de la sexualidad de los hombres[32].

El hecho de que en la trilogía la representación de 'la mujer' se configure a partir de una labor de condensación entre dos estereotipos hollywoodienses –'la mujer-muñeca' (ciencia-ficción que hace referencia a 'la mujer' en tanto que objeto de deseo y en tanto que objeto de 'espectáculo') y 'la mujer fatal' (ficción negra que hace referencia a 'la mujer' en tanto que 'ser salvaje' y desmesuradamente ambicioso)– no es de por sí ni negativo[33] ni misógino, ya que la reproducción del estereotipo colectivo sobre 'la mujer' como 'muñeca-fatal' - *Metropolis* [Fritz Lang, Alemania, 1927], *Los sobornados* [Fritz Lang, EEUU, 1953], *Blade Runner* [Ridley Scott, EEUU, 1982] –no expresa ni refleja el significado de un referente– las mujeres reales - ni supone un juicio de valor sobre las mujeres, puesto que 'la muñeca-fatal' es un producto de la fantasía cuyo contenido, dispensado del test de

28 Como señala José Ortega y Gasset, "sin prejuicios no cabe formarse juicios. En los prejuicios, y sólo en ellos, hallamos los elementos para juzgar ... Sin esta condensación tradicional de prejuicios no hay cultura", en *La deshumanización del arte (Revista de Occidente, 1924)*, Alianza editorial, Madrid, 2002, p. 68.

29 Jesús González Requena, "Texto artístico, espacio simbólico", Conferencia presentada en las II Jornadas Internacionales de Semiótica. Bilbao, 2 de octubre, 1991, en separata de *Gramáticas del agua. Escritos de arte y estética*, nº 1, Málaga, 1995.

30 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 121.

31 Lo que tuvo como consecuencia, por ejemplo, que *Tamaño natural* se estrenase en Londres en un circuito de salas porno. Juan M. Company, op.cit., p. 715.

32 Elizabeth Cowie, "Fantasia" (1984), en Parveen Adams y Elizabeth Cowie (eds), op.cit. , pp. 149-196, p. 155 y p. 151; Pat Califa, "Feminism and sado-masochism", en *Heresies*, vol. 3, nº 4 (1981).

33 "En la medida en que los estereotipos son un elemento indispensable de la organización y la anticipación de la experiencia, previniendo nuestra caída en la desorganización mental y el caos, ningún arte puede prescindir de ellos", Theodor W. Adorno, "How to look at TV", en *The culture industry. Selected essays on mass culture*. Routledge classics, Londres y NY, 2001, p. 171.

realidad, *da forma* a esa amenaza que se percibe como inherente a la existencia misma del Otro sexo[34].

Si bien las prácticas misóginas utilizan estereotipos para presentar a las mujeres "como meros especímenes de una abstracción, como marionetas expresivas de una idea" induciendo "a la gente a simplificaciones mecánicas que distorsionan el mundo de tal modo que este parece encajar en compartimentos pre-establecidos", no por ello la utilización de estereotipos supone necesariamente una práctica misógina, ya que "algunos de los mensajes estereotipados, dirigidos hacia un punto débil particular en la mentalidad de grandes sectores de la población, pueden probar ser bastante legítimos"[35]. El hecho de que en la trilogía, el estereotipo de 'la muñeca-fatal', históricamente asociado a 'la Otra mujer', *configure* a 'la esposa' (como indica la ecuación narrativa 'casarse con la mujer = ahogar dos veces a la madre = morir ahogado' o el motivo visual y/o narrativo de 'la maniquí viva') nos permite hacer visible contradicciones intraculturales que pueden utilizarse estratégicamente como *un atajo* "para referirse a cierta tradición ideológica con la intención de aportar una crítica de la misma", pues 'la cualidad mítica' de esta iconografía hollywoodiense ('la devora-hombres', 'la viuda negra', 'la vampiresa') "ofrece en cierto modo una resistencia mayor" a la ideología del sexismo que "las caracterizaciones realistas" basadas en la idea de que "la verdadera naturaleza de una película es que revela impasiblemente el mundo tal cual éste es"[36]. Que Carmen en *La boutique* esté interpretada por 'Sonia Bruno', por ejemplo, nos permite apelar al estereotipo *extranjero* de 'la esposa fatal' (*Muerte de un ciclista*, Juan Antonio Bardem, 1955) y, de esta guisa, combatir la re-producción contemporánea del estereotipo religioso/socialista de 'la esposa virtuosa[37] *que sufre en silencio*[38]', del estereotipo puritano de 'la esposa maternal'[39]/'la madre a-sexual'[40] que caracteriza las ideologías nacionalistas dominantes[41] y la idea de que las acciones sexuales/prohibidas de 'la mujer' (por ejemplo la aventura desmadrada de Carmen con Carlos, el decorador de la boutique) son consecuencia de la acciones del 'hombre' (su marido "mantiene relaciones con

34 Fredric Jameson, "Sobre los 'estudios culturales'" (*Social text,* 1993), en Fredric Jameson y Slavoj Zizek. *Estudios Culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*, Paidós. Espacios del saber, Buenos Aires, Barcelona y Mexico, 1998, pp. 69-136, p. 105.

35 Theodor W. Adorno, op.cit., pp. 172-3.

36 Claire Johnston, op.cit. (1973), pp. 209-10; Idem, "*The Nightcleaners*" (1975), en www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/jc12-13folder/nightcleaners.html, párrafo n. 3.

37 En el viaje romántico a Punta del Este, que inicia una "continua luna de miel", Carmen, en la escena en el casino/yate, muda su inicial recatado vestuario con bolsillo, por un vestido de lentejuelas plateadas, pendientes largos y cigarrillo/se tira al mar en ropa interior para horror de Ricardo, su marido, que se queda con su sujetador en la mano.

38 Carmen declara que la esposa de Martínez [el socio capitalista de su marido] le "tiene envidia por ser delgada", inicia una aventura extramatrimonial, se somete a una operación estética para ser "perfecta", consume compulsivamente, se niega a divorciarse (cuando encuentra a su marido vistiendo a una *Lolita* en el probador de la boutique) y pierde, ¡para su salvación!, las llaves del hogar.

39 Carmen, que toma la píldora durante su primera "luna de miel", tampoco se queda embarazada durante el viaje a Punta del Este, a pesar de "la frecuencia" de sus "noches de amor".

40 Luisa es 'una profesional' (ginecóloga) que alerta a su hija sobre los matrimonios donde "no hay nada de nada", ya que como dice "un refrán español": "una vez al día es fantasía, una vez a la semana cosa sana y una vez al mes signo de vejez".

41 Claire Johnston, "Maeve", en *Screen*, vol. 22, n. 4, 1981, pp. 54-63, p. 60. Para un análisis foucaultiano de este estereotipo de 'la esposa-madre' en el cine portugués durante la dictadura de Salazar, véase Claudia Ribeiro, "Políticas de género y representaciones de las mujeres en el cine portugués, 1930-1950", en Valeria Camporesi y Eva Parrondo (eds.). *Secuencias. Revista de historia del cine*, nº 15, primer semestre, 2002, pp. 32-41. María José Gámez Fuentes anota la fuerte presencia de este estereotipo en el cine bajo el franquismo en "Acordes y desacuerdos: la madre en el cine español de la democracia", en Actas del IX Congreso de la AEHC, op.cit., pp. 181-200.

una modelo")[42]. Finalmente, el estereotipo de 'la esposa fatal', aunque es progresivamente *desplazado* de la pantalla berlanguiana, también nos permite subvertir la naturalización de la idea de que "la típica mujer tradicional" *española*, tal y como se encarna en 'Laly Soldevilla' (candidata inicial para el personaje de "la dueña de la boutique" de Buenos Aires), es "físicamente fea y de moral conservadora", una "puritana" que "quiere al hombre con el único propósito de contraer matrimonio" y "que no está dispuesta a tener relaciones sexuales [con Leonardo] antes de la boda"[43], interpretando que las chicas extranjeras, que desfilan a lo largo de *¡Vivan los novios!* luciendo unos bikinis y unos modelitos muy deseables, nos distraen de 'la catalana', un personaje caracterizado por ser eminentemente sexual, como pone en escena no sólo el beso apasionado de 'la novia' *en la esquina pública* de la tienda de *souvenirs* (Loli como imagen especular/invertida de 'la extranjera' que, en bikini, se prueba *su velo*) sino también un primer plano de 'la esposa', como una mujer deseante de *luna de miel*.

La representación de 'la mujer' en *Tamaño natural*, película que "surge pensando que puede ser vendible, realizable y digerible la historia de un tío que se lía con una muñeca" y que es parte de "una especie de ciclo sobre la mujer como devoradora, que se iniciaba con *La boutique*, seguía con *¡Vivan los novios!*, continuaba con *A mi querida mamá en el día de su santo*, que nunca se hizo, y terminaba con *Tamaño Natural*"[44], no queda reducida ni a la posición de 'producto comercial' (un signo de intercambio económico) ni a la de "objeto" del deseo, como, por otra parte, sí que ocurre con 'la muñeca' de Moschino[45]; ya que, a pesar de aparecer en un segundo plano, 'la mujer', una *Belle de Jour* encarnada por Rada Rassimov, cumple un papel clave en la acción.

En esta "desolada reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino"[46] y sobre el sin-límite del deseo femenino, el giro narrativo fatal (lo que motiva tanto el encierro de Isabelle en el armario-caja blanca-ataúd como el auto-encierro de Michel en la casa materna, o lo que prefigura el arranque de la "bella historia de amor" onanista del dentista con una imperfecta Catherine [Deneuve] de juguete[47], historia que favorece "la identificación con la madre" y que señala "la intención de sustituir la pasividad[48] por actividad"[49]), no se produce en ese reconocido "momento turbador, desde el punto de vista erótico" en el que "Michel Piccoli, con unas pinzas, le saca la lengua a la muñeca"[50] sino en la escena erótica *pigmaliónica* en la que la antagonista, una mujer que *en la cama conyugal* está "muerta", elige (a diferencia

42 Según la rancia expresión de Francisco Perales, op.cit., p. 153. 'El adulterio' es asociable al hecho de que, con la boutique que monta para la hija de *la mujer-dálmata* (como significa el vestuario de Luisa, 'la madre-piraña', en la fiesta inaugural de la tienda de modas), Ricardo no logra satisfacer la ambición de "comprar y vender" de esta versión española de Theda Bara/Arab Death.

43 Francisco Perales, op.cit., p. 162 y p. 140. Nótese la alta estima en que nos tiene este caballero.

44 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 128 y p. 119.

45 Véase Jesús González Requena y Amaya Ortiz de Zárate, *El espot publicitario. Las metamorfosis del deseo*. Cátedra. Signo e imagen, Madrid, 1995.

46 Julio Pérez Perucha, "Biografía de Berlanga" en Antonio Gómez Rufo, op.cit., pp. 119-126, p. 122.

47 La imperfección alcanza también a 'la muñeca': "lo que falló fue el molde entero, la articulación y la cara, una cara aria, germánica, a la que yo no encontraba ninguna cachondería". A Berlanga le gustó más "una foto de una modelo en un anuncio – creo que era una hermana de Ornella Muti", Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 126.

48 'La muñeca', según Isabel Escudero, seduce "poco a poco, a través de un *desafío*" amoroso a lo Jean Baudrillard, "Del amor y la caza en el cine de Berlanga", en Julio Pérez Perucha (ed.), op.cit., pp. 44-48, p. 46.

49 Sigmund Freud, "La feminidad" (1932 [1933]), en *Obras completas*, tomo VIII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 3164-3178, p. 3174.

50 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, p. 121.

de 'la lesbiana', 'dueña de la boutique' parisina, que anhela 'la muñeca' como objeto), sustituir a *la carísima* muñeca japonesa para despertar la duda de que "un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado"[51] y *vengar*, así, *la falta* de deseo *masculino* ("la muñeca aleja" al protagonista "de las otras mujeres" que no de 'la madre devoradora', apunta Berlanga[52]) gozando "de su propio cuerpo como si fuese el cuerpo de otra"[53]. Es, pues, la "representación física" reduccionista de 'la mujer'[54] en esta escena dolorosa, lo que motiva que la "víctima" de este amor "absurdamente obsesivo" se "aleje del objeto amoroso real" (Isabelle) hacia el objeto amoroso irreal ('la muñeca'), símbolo que, asumiendo "el lugar y la importancia de lo simbolizado" ('la mujer'), reanima "la materialización de la actitud femenina" de Michel frente a 'la madre' (Valentine Tessier)[55].

La denegación de la diferencia sexual ('hombre'/'mujer') que se pone en escena en la representación 'hombre/no hombre' [muñeca][56], una "dicotomía ideológica" de corte fetichista[57] que "involucra la represión de la feminidad [de la sexualidad de la mujer] dentro del texto", ya que "todo fetichismo, como observó Freud, es un emplazamiento fálico, una proyección de una fantasía narcisista del hombre"[58], nos reconduce tanto hacia el originario escenario automovilístico de *La boutique* (se reproduce la identificación fatal entre el protagonista masculino y la posición masoquista-*femenina*: "una muñeca [una madre], acaba destruyendo [ahogando] a un hombre [a un padre/a un hijo]"[59] infiel)[60] como hacia un escenario prerafaelista[61] en el que inscribimos, para concluir, una nota *indiscreta*: 'la amenaza de castración' que 'la mujer' *representa* para 'el hombre' se refiere a un peligro "meramente psíquico" que, cada vez que se exagera "la realidad psíquica frente a la material", 'retorna' "como aguafiestas del amor"[62].

51 Sigmund Freud, "Lo siniestro" (1919), en *Obras completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2483-2506, p. 2488. *Tamaño natural*, juega con la confusión entre 'la muñeca' y 'la mujer', como anuncia el título ('la muñeca' y 'la mujer' son del mismo tamaño) y como ejemplifican la rima visual que se establece entre 'la muñeca' y "la dueña de la boutique", sendos encadenados desde un primer plano de 'la boca de la muñeca' a 'la boca de la niña-paciente' primero y, más adelante, a 'la boca de la mujer' o la comparación entre 'la muñeca' y 'la prostituta'.

52 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 129.

53 Joan Copjec, op.cit., p. 103. Ya señaló en 1978 Jesús Fernández Santos, en "Berlanga y su muñeca", que "no se trata en este filme de convertir a la mujer en objeto, sino, por el contrario, el objeto en mujer", en *El País*, 18 de enero de 1978.

54 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 119.

55 Véase Sigmund Freud, op.cit. (1919), p. 2492 (nota nº 1468), p, 2493 y p. 2500.

56 Claire Johnston, op.cit. (1973), p. 211.

57 'La muñeca' constituye un fetiche en esta película en la medida en que se trata de un monumento a 'la mujer' que oculta/recuerda el "temor fundamental" del hombre a *la falta* [de lengua/leche] de 'la mujer devoradora'/de 'la madre nutriente'.

58 Claire Johnston, "Femininity and the masquerade: *Anne of the Indies*" (1975), en E. Ann Kaplan (ed.), *Psychoanalysis & cinema*. American Film Institute, NY y Londres, 1990, pp. 64-72, p. 65 y p. 71; Idem, op.cit. (1973), p. 211.

59 Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, op.cit., p. 119.

60 Sigmund Freud, "El problema económico del masoquismo" (1924), en *Obras completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2752-2760, p. 2754. Nótese que en la trilogía extranjera, 'la madre' = 'la viuda' (en *La boutique*, Luisa "celebra" la muerte de su marido *porque* "un marido debe divertirse únicamente con su mujer") y que el psicoanálisis interpreta 'ahogarse' o 'arrojarse desde una altura' como un medio de realizar el deseo sexual de parir. Idem "Sobre la psicogénesis de un caso de homosexualidad femenina" (1920), en *Obras completas*, tomo VII, Biblioteca Nueva, Madrid, 1974, pp. 2545-2562, p. 2555, nota n. 1520.

61 Véase Isabel Escudero, op.cit., p. 48, nota n. 1.

62 Sigmund Freud, op.cit. (1917 [1918]), p. 2449; Idem, op.cit. (1919), p. 2500 y p. 2492.

UN ASUNTO DE MUJERES

Ramón Freixas

I

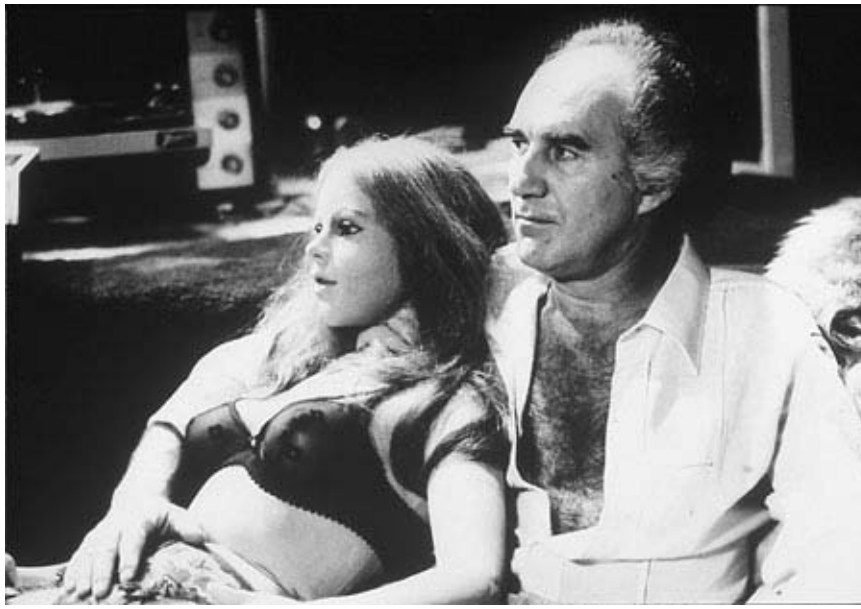
Transcurrieron cuatro años desde la realización de *El verdugo* (1963), y tres según su estreno (el 17 de febrero de 1964), hasta que se ultimó *La boutique* (1967). Fue un parón forzoso, no deseado, en Luis G. Berlanga. Su cabeza bullía de ideas, acumulaba guiones y urdía los proyectos más variopintos. No obstante, y como ya le aconteció en otros intervalos laborales, pechó con reiteradas prohibiciones de propuestas a cargo de una inquisitiva censura. Su tabla de salvación le llegó en 1967 cuando firmó un suculento contrato por tres películas con Cesáreo González Producciones Cinematográficas, que, en el curso de su política de prestigio de atar a cineastas con pedigrí cultural/profesional ya había (previamente) fidelizado a Juan Antonio Bardem (*Muerte de un ciclista*, 1955, *Calle Mayor*, 1956 o *Nunca pasa nada*, 1963). Berlanga se las prometía muy felices pero a la hora de la verdad los rodajes se vieron plagados de fricciones, erizados de dificultades y no salió precisamente de rositas de su periodo bajo la férula de Cesáreo González. De hecho, el acuerdo se redujo a dos títulos, y si bien *¡Vivan los novios!* (1970) fue asumido por la empresa ya fenecido su "tycon" (en 1968), y por añadidura resultó ser la postrera producción de la firma, el tercer vértice, "A mi querida mamá en el día de su santo" no llegara a buen puerto.[1] Sea como fuere, con *La boutique* (recordemos: se barajaron los títulos alternativos: "La víctima", referido al marido, y "Las pirañas", aplicado a la esposa

1 En manos de Berlanga, al menos. Con posterioridad, Rafael Azcona y él vendieron el guión a un productor italiano y el proyecto, tras recorrer un sendero lleno de vericuetos, acabó dirigido por Luciano Salce, para Rusconi Films, con el título de *Alia mia cara mamma nel giorno del suo compleanno* (Luciano Salce, 1974). Tan dicharachero y cachazudo como en él es usual, Berlanga declararía que "no nos ha gustado la versión de Salce, exceptuando un par de secuencias bastante buenas que, por cierto, no estaban en nuestro guión y que se las inventó el adaptador italiano" (Hernández Les, Juan e Hidalgo, Manuel, *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 120). Por cierto, comparecen como coguionistas el propio Salce, Sergio Corbucci y Massimo Franciosa. Manifestaciones producidas al socaire de su visionado cara a depurar concomitancias con un futuro libreto ideado al alimón con Azcona; de hecho, el guión original alimentaría (parcialmente) determinados pasajes de "¡Vivan los novios!". El que no corre, vuela.

y a la suegra; pero Cesáreo González apostó por *La boutique*... aunque en Argentina se estrenó como *Las pirañas*) Berlanga se guarece, a la par que persevera y ahonda, o, por mejor decir, explicita uno de los temas cardinales de su obra, las tan conflictivas como inestables relaciones entre el hombre y la mujer, la representación de la hembra destructora (del varón), en suma, la eterna –y repulida– guerra de sexos. De hecho, *La boutique* inaugura, en propia confesión del realizador, un ciclo fílmico dominado por la noción de ese carácter y poder aniquilador de la fémina, como eje de todas las desgracias que asolan al hombre. La prolongación natural y mortífera de dichos postulados se da en *¡Vivan los novios!* y su apoteosis en *Tamaño natural* (1973); una destrucción (o exterminio) física que hermana *La boutique* con *Tamaño natural*, donde ambos protagonistas masculinos acabarán en la tumba –y se cavarán su fosa– y, en cambio, la mujer (muñeca o no) sobrevive. Y no sólo eso, sino que ambos desenlaces guardan enormes similitudes. Si en *La boutique*, muerto el marido, la esposa (ya viuda) ante la mirada complaciente de su progenitora (Ana M. Campoy) se dispone a cazar a otro hombre (en cierto sentido expresa que el nuevo cónyuge lleva la muerte dentro de él), en *Tamaño natural* la muñeca sale a flote tras hundirse Michel (Michel Piccoli) en el río, un hombre observa la escena, se interesa y... En ambos casos se reinicia el ciclo destructivo. Si ese concepto, esa imagen de la mujer recorre[2] en distintos grados de formulación y asentamiento el corpus cinematográfico berlanguiano, se suele afirmar tan aventurada como superficialmente que el tríptico aventado supone una explosión (o depuración) de su exacerbada (consentida y/o oreada por el propio Berlanga) misoginia. Un aspecto necesitado de matización. Ese tinte o barniz de misoginia existe, al punto que *La boutique* es posiblemente su cúspide, aunque también pespuntea su celebración en *¡Vivan los novios!*, pero en cambio en su más acabado *track*, es decir, *Tamaño natural*, a tenor de lo expuesto con legañosa miopía por alevosos gacetilleros y con una simpleza rayana en lo estulto por determinados grupos feministas (en concreto, la explosiva verborrea, la prosa termonuclear usufructuada por el movimiento italiano en el momento de su estreno), es precisamente todo lo contrario, pues la historia y su tratamiento proceden a su deshuesamiento completo. Mirar sin ver. Entre el "jeu d'esprit" y el "trompe l'oeil". Más no adelantemos acontecimientos, ya volveremos sobre la materia.

La boutique, al igual que ocurre con *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural,* también pertenece a una bien engrasada serie de películas dinamizadas, muñidoras de la asociación y conflicto entre el erotismo y la muerte, polos que se entrecruzan contundentemente, puntuando, socavando las vinculaciones, relaciones entre los sexos opuestos por mor de la insurgencia de la angustia, la amenaza, la culpabilidad, el trauma, la impotencia, la inevitabilidad del destino... Y sin menoscabo de la conciencia del fracaso encardinada a sus personajes. Prevalece la idea motriz de un proyecto de futuro, la creencia de que es posible conseguir algo, que finalmente no se materializa. Los actantes procuran modificar el desarrollo de los acontecimientos,

2 Mientras que en *¡Vivan los novios!*, Leonardo, dos días después de sus esponsales, en pleno cortejo luctuoso por le muerte de su madre, no duda en abandonarlo para correr en pos de una extranjera...



«Tamaño natural» (1973)

pero los esfuerzos son baldíos y la conclusión señala la constatación de su impotencia, recayendo su más preclara formulación en el Leonardo (José Luis López Vázquez) de *¡Vivan los novios!*. Ahora bien, el más doloroso problema que atraviesa medularmente *La boutique* estriba en la separación entre intenciones y resultados, entre el guión (defendido siempre por Berlanga como uno de los mejores urdidos por Rafael Azcona y él) y la puesta en imágenes. Así es. El libreto responde a las promesas intuidas y la realización defrauda las expectativas generadas. Sea porque se adueñó la inapetencia del director, por rodarlo en condiciones azarosas, penosas, por tener que batallar contra los imponderables, por el trueque de los intérpretes elegidos (los antihéroes Laly Soldevila y José Luis López Vázquez sustituidos por la sonsorra Sonia Bruno y el guaperas Rodolfo Beban: una estrella y un galán que no se acoplan a la historia pergeñada y a su profunda intención), por los avatares administrativos, por localizar la ficción en Argentina (la leyenda reza que motivado por cortapisas censores, pero más bien se

3 Berlanga es diáfano respecto a los motivos de la circunstancia, tan legítimos como la negativa de Juan Antonio Bardem a dejar de hacer cine y su directa zambullida en el piélago de la serie B paneuropea... producida tras su periodo Cesáreo González, abruptamente finiquitado en 1965 tras el *affaire Los pianos mecánicos*: "Acepté porque no quería perder un contrato, mi contrato con Cesáreo González, muy beneficioso para mi"(Hernández Les, Juan e Hidalgo, Manuel, *Op. cit.* nota 1, pág. 106).

debe a criterios económicos de Cesáreo González)[3] sea por lo que fuera, defender la empresa se le hace cuesta arriba hasta al propio responsable. Y con razón... lo cual no valida el furibundo ataque, la lapidación de que fue objeto por la crítica, en lid con el estoqueteado recibimiento dispensado a *¡Vivan los novios!* (pero ésta es otra, y muy distinta, historia), al extremo de devenir arduo encontrar no ya una reseña favorable, sino un comentario mínimamente no hiriente. *La boutique* es un film fallido, incierto, insatisfactorio... pero no maldito, como socarronamente se ha ufanado Berlanga. No es empero una película desdeñable, obviable, pues atesora una innegable dignidad. Se resiente del desarraigo de Berlanga, que atenúa, trivializa sus propuestas y constantes, intereses y propiedades más usuales, perjudicada la función por rupturas de tono, por enojosas escenas (cómicas) estrictamente verbales, víctima de un impostado humor, siempre previsible y poco estimulante, todo lo cual se impone a la malévola mordacidad del cineasta. Sucede que en esa trama de la relación matrimonial entre Ricardo (Rodolfo Beban), un tipo fanfarrón, faldero y sexista, y su aburrida, obediente, mona costillita, Carmen (Sonia Bruno), paulatinamente odiable, hecha de asentimiento de ella y dominio de él, la mujer busca amparo en los brazos de su madre, quien urde la estratagema –y estrategia– para llamar la atención afectiva del marido, de inventarse una grave enfermedad que la llevará al cementerio, todo queda esbozado, simplemente perfilado, nada ahondado, y la mayoría de asuntos desaprovechados o reducidos al rango de anécdota o broma. Y en este sentido es evidente la conexión con la comedia italiana. La inspiración y el vínculo existen, pero el tratamiento corrosivo y cáustico de la institución matrimonial o de la guerra de sexos, particularmente saludado por Marco Ferreri (también al alimón con Rafael Azcona) en *Una storia moderna: l'ape regina* (1963) o en *Se acabó el negocio* (*La donna scimmia*, 1964), en comparación a la menbrillosa mirada y a la blandura del bisturí esgrimidos por Berlanga, se alzan firmes y victoriosos en esta inexistente competición pero si rosácea reflexión –y no es cuestión de hurgar en la herida y traer a colación *El pisito*, Marco Ferreri, 1958, pero... En definitiva, la inflexión y reflexión pautadas sobre el matrimonio/pareja, cargado de cansancio y rutina, el demonio de los celos, la alianza conspirativa de la esposa y la suegra (en un perfil reeditado por tantas madres posesivas, castradoras berlanguianas), el hartazgo conyugal (en frase del "bon vivant" Carlos, Lautaro Murúa, amante de Carmen, "el amor casero, cotidiano cansa mucho"), la mujer depredadora, su condición de sanguijuela del hombre (ese "me aguantarás siempre. Yo de divorcio, nada de nada", de Carmen), motivos que pueden hacer pensar que uno podría tener a bien asesinar al otro (o viceversa), no alcanzan el hervor y el fulgor, la acidez y el sarcasmo requeridos y característicos de la impronta del cineasta. Hay más irrisión que incisión, más vinagre que vitriolo. Con todo, ciertos comentarios, apuntes destilan, incluso supuran, una neta sorna: el sacerdote bendiciendo la tienda; la respuesta de la sufrida mujer paridora al ver a su bebé ("¿Le gusta? A ver, qué remedio"); la frase de Carmen dirigida a la criada, al ir a reunirse con su amante: "Me da pena la perra, tener que aguantar a mi marido"; chanzas a costa de Perón, Martín Boorman o Saura ("realismo salvaje español")... Demasiado poco.

2

¡Vivan los novios!, su primer film en color, debe pechar con el sambenito de ser su peor obra, en espartero que no solidario abrazo con *La boutique*, eso sí, a la cual se le eximen determinadas insuficiencias y/o claudicaciones que no se perdonan a este relato bufo y agrio, inclemente y farsesco. Un parangón no ya discutible sino tremendamente equivocado, todo un supino error de apreciación. No se le tolera, al parecer, que se plegara (aparentemente) y adoptara (presuntamente) los modos y maneras de la más crustácea comedia de consumo (de y para reprimidos) española. Es decir, su (in)disciplinado sometimiento al dictado de la tendencia más rijosa de la misma... cuando es precisamente todo lo contrario, se cobija bajo dicho paraguas genérico para mejor mantear, vapulear, vulnerar sus rancios estilemas y clichés... Y así fue dictaminado en su momento por abrumadora mayoría, exonerado del más mínimo atisbo de cordialidad y/o afabilidad en su rapapolvo valorativo, a salvo del atinado comentario de Ángel F. Santos. No compartimos, obviamente, este jibarizado y (h)errado juicio, más que opinión, postulado más que afirmación. Su vindicación deviene urgente. Tras el fiasco ríe *La boutique*, envasada como un desnutrido intento de comedia fina y burguesa, Berlanga camina con pies de plomo. Si al despuntar el decenio de los 60, Berlanga, como Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez o José Antonio Nieves Conde, engrosan la nómina de "damnificados" por la emergente puesta de largo del NCE, a finales de la década, cuando muchos de los voceados cineastas del movimiento tampoco encuentran financiación para sus propuestas (se suman al paro obligado, se pasan a TVE o se reciclan como amanuenses del cine comercial y/o de -sub-géneros), Berlanga opta por reinsertarse, en el orden temático, si más no, dentro de la vigente –y pujante– corriente de comedia (pos)desarrollista (pos Pedro Lazaga y José Luis Dibildos), dominada por la facción de la comedieta (proto)turística, de contraste mediterráneo, donde pujan y se emponzoñan la tradición y la modernidad, lo autóctono y lo foráneo, la conquista (o exposición) sumaria del sexo y su reticulada represión. Un sucinta y urgente precipitado argumental lo refrenda. Leonardo, un señor de Burgos, empleado de banca, parte con su madre a Sitges para casarse con su novia de escaso trato y menor roce, Loli (Laly Soldevila), propietaria de una boutique de *souvenirs*. La víspera de su boda decide correrse una juerga. La noche es aciaga y se prenda de una emancipada extranjera (Patricia Fellner). A su regreso halla el cadáver de su progenitora flotando en una piscina de plástico. A requerimiento de su inminente cuñado, Pepito (José María Prada), y en contra de su voluntad, accede a ocultar a la finada. Nada debe detener la celebración. No dudan en hacer desaparecer el cuerpo de la difunta y lo arrojan al mar, ulteriormente descubierto por un pescador al arponearlo accidentalmente. Todo se complica. El entierro de la madre se realiza, en trágica continuidad dos días después de los esponsales, cuyo cortejo fúnebre adopta la forma de una inmensa araña, abandonado por un Leonardo que huye en pos de la extranjera que vuela en una cometa. De nuevo cobra vigor la (ya mencionada) conjunción de eros y thanatos (el fallecimiento de la madre hará que Leonardo fracase sexualmente en su noche de bodas), en una comedia que gira en torno a la muerte, que predetermina todos

los comportamientos y situaciones, con un personaje imbuido de una angustia (libertad vs. represión) vital y carnal, impelido a refutar ese "cul de sac" existencial, pero que acabará frustrado, fracasado, sin acción de presente ni proyecto de futuro, nuevo avatar del drástico contraste entre el sueño y la realidad que contraría, atrapa irremisiblemente en sus redes a los actantes berlanguianos. Como tantas de sus criaturas, Leonardo se verá empujado, acosado por una ristra de vocingleros personajes que le debilitan física y psíquicamente, que rebajan su libre albedrío hasta la enajenación o la desazón existencial. Siempre víctima (y a remolque) de los acontecimientos. Una enésima denuncia del aplastamiento del individuo, no ya bajo la losa de la sociedad fagocitadora, sino bajo el prisma de la sexualidad. Una historia desoladora sobre la insatisfacción vital. *¡Vivan los novios!* prolonga y renueva el discurso de *La boutique* en tanto el macho deviene esclavo de la mujer (primero de la madre, luego de la esposa), reducido a la impotencia, conducido al autismo personal (o llevado a la muerte) por la expresión de la feminidad exacerbada, el hembrismo hegemónico. La biliosa reflexión entallada sobre la problemática relacional del hombre (capidisminuido) y la mujer (mutiladora), 1a caldosa mirada sobre el sexo rozagante y la pareja desnivelada, se inscribe dentro de una beligerante, densa reformulación de los más atirantados ítems, de los mes agrietados iconos de la fase "desarrollista" del cine/comedia español/a, anunciadora en cierta medida del venidero postfranquismo (como ha justamente alertado Julio Pérez Perucha). Todo un reciclaje áspero y afuerino, hosco y estentóreo del universo presente en su devastador y aplaudido tríptico del despunte de los 6o, esto es, *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (ep. *Las cuatro verdade*s, 1962) y *El verdugo*. Y no se considere semejante anotación como una híspida *boutade* o un animoso pero simple "épater le bourgeois". En modo alguno.

En esta comedia de estirpe coral (especialidad de la casa), donde la acidez circula por debajo del aparato costumbrista, que demoniza a los indígenas y miserabiliza a los extranjeros (atentos a la edificante escena de la confesión de la extranjera en la iglesia: ese opíparo connubio de beata de sacristía y turista en dos piezas...), ajusticia a la figura (castrante y castradora) de la madre (no por azar víctima de un pastelazo de cuerpo presente y de un arponazo) y pone en remojo los estilemas del "landismo" más arrepujado, de congénita rusticidad tricornial, del cual ejecuta una extrema y paródica (en lo ético y en la estética) reconducción. Operación bien visible en el personaje de Leonardo, que refuta la expeditiva imagen (terminal) de varón domado, amansado por la hembra/novia/esposa, que puede ser fiel y sumisa, pero también capaz de convertir, sibilina, sutilmente, a su felón compañero, a su airoso Don Quijote en pasto de Agustina de Aragón, como sagazmente acotaba José Luis Guarner.[4] Se impone lo grotesco como epifenómeno frente al marchamo

4 El desenlace del filrn reinvierte la proposición *ad hoc* de la comedia carpetovetónica, pebetero del landismo, con un Leonardo que si bien como el pegajoso, prototípico madroño galán o palurdo hispánico (es decir, Alfredo Landa), oficia de Castigado/sufrido representante –y reflejo– de las frustraciones del españolito común (o medio), aquejado de picores concupiscentes, de acalorada libido, en estado de excitación permanente , de agudizada satiarisis, sin llegar al priapismo –Alfredo Landa y en buena medida el propio José Luis López Vázquez son los dos especímenes que mejor responden a esta tipología–, el ojo pineal y el radical tratamiento de Berlanga reconducen/replantean las situaciones, desviándolas de su preceptivo curso, estrujando y pervirtiendo la doxa, operando una escabechina de tópicos, reforzando su condición de denuncia y fomentando su grado de excepcionalidad.

esperpéntico (como si se desgajaba de la peripecia de *El verdugo*), y prima lo disparatado, como singulariza la imagen superpuesta de las chicas en bikini al entierro. Como es norma en Berlanga, la felicidad en el diseño de los tipos y en el dibujo de las situaciones, y la tensión entre ambos, impregna la totalidad de su obra, resultante de un trabajo policéntrico de dirección, donde cobran importancia los espacios y los actores de reparto. Ello le permite "crear una verdadera tipología sociológica de personajes españoles —más reconocibles por su elaborada caracterización realista–, cuyo eventual alejamiento de lo cotidiano sólo dependerá de ese punto de inflexión que conduce a lo insólito".[5] Tanto a Berlanga como a Azcona les interesa más lo que cuesta llegar a la cama que cuanto sucede en ella, el acoso, el sexo insinuado, que su explícita vivencia, visualización. El follaje no es prioritario (visualmente) en Berlanga, que, paradojas de la vida, siempre se ha distinguido como un gran defensor del cine ereccional, humedecedor, ergo, del porno duro. Y lo cierto es que tras las venturosas/destempladas reflexiones acerca del sí de la pareja y el sexo, ese parecía ser su rumbo. Mas no fue así, y *La escopeta nacional* (1977) fue la munición utilizada a este respecto, al desestimar sendas propuestas. La primera, coetánea, previa, a *Tamaño natural*, consistía en una adaptación de "Historia de O", de Pauline Reage, o sea, Dominique Aury, a instancias de Christian Ferry, quien por su cumpleaños le regaló los derechos de la novela para el cine, pero "al final me rajé, porque hacer erotismo es dificilísimo",[6] acabando ejecutada por Just Jaockin, *Historia de O* (*Histoire d'O,* 1975), bien definida por Berlanga como un "pestiño solemne". También rechazó, ¡ay!, la posibilidad de filmar el cómic "Gwendoline", de John Willie, de nuevo defenestrado por Jaeckin en *Gwendoline* (1983). Y, en fin, desechó hacerse cargo de "Las edades de Lulú", *best seller* literario (?) de Almudena Grandes, cuyo dudoso testigo versionador recayó en Bigas Luna, que despachó la película homónima en 1990.

En su anclaje en el taifado (y tapiado) dominio de la comedia más ramplona, sometido a su estructura industrial y consumista, adoptando premeditadamente su paleta de colores, su *look*, el fractal pero cutilar tema del turismo, emprende su proceso de demolición[7], no exento de algunos flecos,[8] que lo rescatan de las cenagosas aguas de lo formulario, de las añagazas de lo reumático/garbancero, de los perentorios ardides de la casuística conservadora y de

5 Cañeque, Carlos/ Grau, Malte, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, Barcelona, 1993, pág. 12.

6 Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Madrid, Temas de Hoy, 1990, pág. 178.

7 En un irisado espectro de variables, incidencias, dentro del tablero de *rara avis* auspiciado por el género, conviene compulsar la abigarrada e insultantemente divertida *Crimen imperfecto* (Fernando Fernán-Gómez, 1970), que utiliza, revisa y desamorniza los recursos del modelo armado de comedia "made in Masó"; *La garbanza negra (que en paz descanse)* (Luis M. Delgado, 1971), catálogo de sinrazones razonadas (o viceversa), disolvente, a contrapelo e insólita en su aleatoriedad narrativa; *Black Story* (Pedro Lazaga, 1971), alucinante descenso a las entrañas de una realidad decididamente irreal que asumiendo una combativa casposidad y un descacharrante sarcasmo se produce como una bomba en el mortecino panorama genérico, y casi, casi una cutre reedición de *¡Vivan los novios!* por su destilado de humor negro, recalcitrante, misoginia, voluntariosa ironía y notoria agresividad antimatrimonialista; o *Duerme, duerme, mi amor* (Francisco Regueiro, 1974), venenoso, desesperado descuartizamiento de los vicios/dislates de la cla-

8 Con todo, se halla salpicado de algún episodio (cfr, el del negro, por señalar) homologable a la más astracanada y rijosa comedíeta transalpina bajo el mando de Lando Buzzanca. Y mira tú por donde, un tratamiento/guión de Rafael Azcona y Luis García Berlanga, fechado en 1965, acabaría pergeñado por Rene Cardona Jr... con protagonismo de Lando Buzzanca. A saber, "Una noche embarazosa" (197$), una Coproducción hispano-mexicana (de Luis Méndez/Lotus Films Internacional y Conacine 2)... Cosas de la vida. Todo está conectado. Para ampliar horizontes interpretativos recomendamos la lectura del texto de Julio Pérez Perucha publicado en el *Dossier Berlanga*, *Contracampo* nº 24 (octubre, 1981).

la tentación posibilista. Su gran baza radica en, tras mostrar la imposible convivencia entre la España tradicional y la España pretendidamente abierta, falsamente europea (ninguna válida, todas trampa y cartón), incidir en el abisal "décalage" existente entre la España medieval y la Europa moderna, representada por turistas, chicas extranjeras (que también se llevan sus collejas), el desfase que existía entre la verdad del presente y la voluntariosa modernez, reírse, criticar la saducea trampa franquista que postulaba la creencia de la liberalización del país.[9]

Si bien lo estrambótico, lo excéntrico, lo demencial *per se* no santifican la bondad y el valor de un film, lo cierto es que *¡Vivan los novios!* consigue, por todo lo expuesto, despegar de la homogénea corteza genérica, compaginando la categoría de anomalía y rareza. Y lo es por retomar el carácter mezquino de unos sujetos pertenecientes a una pequeña burguesía que no consigue ascender de clase y que observa un horizonte de anónima proletarización, por sus certeras anotaciones sobre la miseria económica (y moral) de unos insolidarios individuos agredidos por transformaciones sociales cuya dinámica no alcanzan a comprender. Un film considerado –erróneamente– menor en la trayectoria del director, que más allá de su misoginia y de ser una militante sátira antimatrimonialista –y sobre la pareja, de pasada–, en su provechosa unción de lo cómico y lo trágico, de risa y muerte, se revela como una negra, agria requisitoria de sus estereotipos más arraigados, una feroz diatriba en clave tremendista y salvaje, "bête et méchant" de los tópicos, tótems de la comedia cinematográfica española. El desapacible diagnóstico, la estrepitosa acritud y la poca benévola carcajada de esta comedia bárbara la convierten en un cortante, hiriente testimonio al carbón de la España de su tiempo, un sonoro bofetón a tan bruñida realidad, en suma, un sarcástico, inconfortable e incomplaciente panorama/retrato de la vida nacional.

3

Desestimado el último de los acuerdos contractuales con Cesáreo González/Suevia Films, debido al óbito del patriarca, a la sazón el libreto previsto, "A mi querida mamá en el día de su santo" es tumbado repetidamente por la Comisión de Censura de Guiones de la Junta de Censura y Apreciación de Películas de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos (¡uff!), un expediente nada extraño en el devenir profesional de Berlanga. Por añadidura, no consigue levantar otras películas por mor de las inevitables trabas censoras. Será cuatro años después de *¡Vivan los novios!* cuando finalmente se consume su retorno a la dirección. En 1972, un productor francés, Christian Ferry, demuestra interés por rodar con el valenciano. Entre las diferentes propuestas que éste le entrega, una de ellas parece gozar de posibilidades: "La demolición", una repintura del libreto que debía financiar Cesáreo González... a la postre desestimado por problemas de fechas de su protagonista, Michel Piccoli. Así las cosas, acabó por prosperar la opción de *Tamaño*

9 Berlanga siempre ha sido reacio al uso y apelo de lo simbólico, a los finales metafóricos, si bien ha recurrido a veces a su iconocidad, ora en *Tamaño natural*, ora en *"¡Vivan los novios!"*, esa araña gigantesca, que no daña, ni entorpece, el desarrollo del film, que funciona perfectamente sin esa carga interpretativa.

«Tamaño natural» ((1973)

natural, cofinanciada y distribuida por la Paramount, partenaire de Ferry, pero la multinacional norteamericana se desligó del asunto a raíz de variados desacuerdos con su socio francés, surgidos a propósito de *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1972), que éste debía acometer. Ferry se decantó por *Tamaño natural*, se apeó del film de Bertolucci, consiguió interesar a la Fox y posteriormente se integró, minoritariamente, en el enjuague crematístico Alfredo Matas, a través de Jet Films, con lo cual se consumó la condición de coproducción franco-italiana-española.

El germen del film es conocido: nace de la vida en común de Berlanga con un maniquí articulado en París, al albur de una apuesta con Rafael Azcona. Y de la imposibilidad de mantener una relación sexual con el juguete. De entrada, empero, conviene despejar un doble malentendido: su condición de film erótico y su exaltación misógina. La (falsa) fama de lo primero proviene de que p. e. en Gran Bretaña se distrubuyera en el circuito pornográfico (para pasmo y desconcierto del espectador tipo) o de su prohibición en España, donde fue tildado de pornográfico (sic¡). No nos resistimos, débil es la carne, a reproducir el dictamen de un anónimo y policial informante (fecha: 1974; lugar de visionado: una sala de Perpignan) a la Junta de Clasificación y Apreciación de Películas: "Pornográfica por las innecesarias escenas

destinadas a excitar los más viles deseos de un público vulgar y extranjero. Antiespañola, al presentar a unos individuos de tal nacionalidad que llegan a mostrar tal vileza de sentimientos y actitud".[10] ítem más, según confesión del propio Berlanga, Luis Buñuel, "un puritano de tripa", salió asqueado de la proyección y también vertió perjúmenes descalificativos. En fin. Otro cliché esgrimido, más bien lanzado, con tanta alevosía y premeditación como con simpleza y rabia, estriba en la espoleada misoginia (y machismo) que determinados colectivos (en especial el movimiento feminista italiano) achacó a la pieza, apuntalando una lectura parcial(ista) y una argumentación arremangada de auténticas razones, que dictamina ceguera (interesada) o (desinteresada) burricie. En modo alguno oficia como atenuante de su virulenta reacción, el desconcierto, la descolocación o la polisemia que pueden generar el visionario del film.

Tamaño natural describe y contempla la angustia e inseguridad del hombre, la inmadurez y la indefensión del macho frente a la mujer. Se erige en una acerada reflexión sobre la soledad y la incomunicación derivada del carácter fallido del encuentro sexual hombre-mujer, de la relación con la relación sexual, cuyo correlato es el repliegue social de Michel, un acomodado odontólogo parisino, que mantiene un matrimonio abierto y distendido (extra)conyugalmente hablando con su esposa.[11] Un proceso de extrañamiento, de enclaustramiento edípico, de progresiva marginación que conduce inevitablemente a la (auto) eliminación, a la sanción de la muerte de Michel como única solución. Y de este modo, el film entronca con el conflicto entre eros y thanatos y el desgaste del individuo frente a la sociedad que dinamizan el iconoclasta y nada homogéneo tríptico conformado por *La boutique*, *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural.* Un bloque, o ciclo, donde se vigoriza la capacidad devoradora de la hembra (no mantis religiosa pero...) y se exalta a la mujer como ser superior, evitando empero su enaltecimiento, sublimación como se desprende de la obra de Vicente Aranda. De la esquiva constatación del maniquí como ser doblemente indestructible, por ser mujer y por ser muñeca, al hecho de ésta considerada como mujer ideal, a la identificación de la misma con la nostalgia del mundo que se abandona. En suma, a la declinación del doloroso fracaso de la comunicación, de la imposibilidad de modificar la situación, que alimenta la *démarche* de Michel, "al querer relacionarse con la muñeca en lo que ésta tiene de ser no demandante (es decir, en la medida en que Michel proyecta en la misma un inexistente modelo de mujer, definido por sus fantasmas y exento de reciprocidad".[12] Y es que a Michel le desagrada una cierta imagen de mujer, no quiere enamorarse de una mujer en concreto (o en especial), pues ello le impediría llevar a cabo su ideal abstracto. Así, pues, no vacila en desdeñar a una serie de mujeres que se le proponen/ofrecen, para aislarse en un mundo cerrado, íntimo,

10 Extraído del análisis del film a cargo de Juan M. Company, en Pérez Perucha, Julio (ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Madrid, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 1997, pág. 716.

11 En *París-Tombuctú* (1999), film proclamado como testamentario, una huida definitiva/simbólica hacia ninguna parte (recuérdese ese "Tengo miedo" final), o el compendio de los delirios y/o fantasmas de Berlanga, habitado por una ironía desesperada, "mascletás" inanes y fantoches descabezados, infatuado elogio de lo bullanguero, sin retomar explícitamente al personaje de *Tamaño natural*, sí que en Michel (Jlichel Piccoli), cirujano plástico, a punto del suicidio, sumergido en una crisis de impotencia, determinadas pinceladas/guiños/citas adornan su peripatética travesía.

12 Company, Juan M., *Op, cit*, pág. 715.

oculto, personal con la muñeca. Michel busca otra forma de emparejamiento (aunque sea reproduciendo los ritos de paso de la institución matrimonial: boda, desfloramiento, procreación, infidelidad ...), consciente de que la normalidad existe, entre otros motivos, para sor transgredida. Mas como se decía en *La comedia sexual de una noche de verano* (*Midsummer Night's Sex Comedy*, Woody Allen, 1982): "El sexo anula las tensiones mientras que el amor las provoca". *Alea jacta est.*

Lejos de la gamberrada o la bufonada –hay (pre)juicios para todos los (dis)gustos–, más próxima a la tragedia que a lo agridulce, *Tamaño natural*, triple salto mortal sin red, de arriesgado planteamiento y no fácil (re)solución, film esquinado y áspero, sustancia "una desoladora reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino y la indiferente mirada femenina superviviente a cualquier eventualidad",[13] encardinada en el problemático universo, siempre conflictual, de las relaciones hombre-mujer. El riesgo narrativo de la operación era manifiesto. Una historia de (des)amor, una muñeca considerada como mujer, un proyecto delirante porque va (mucho) más allá del puro onanismo (o masturbación de lujo, en palabras de Jean-Claude Carrière). El relato de una obsesión, siempre de gran osadía en su plasmación formal, la representación de una misma/semejante situación, su descomposición en una serie de secuencias hasta la rendición del envite, cuyo *decoupage* desautoriza el realismo (aunque sea la fulminante irrupción de lo real, la atávica *troupe* de emigrantes españoles, jaraneros y tribales, quien dinamiza, destruye el encapsulado mundo de Michel: la profanación, violación de la muñeca, revestida de los atributos de virgen y puta, un proceso bárbaro pero nada erótico), alejado empero de la dimensión fantástica o del registro simbólico de *Él* (Luis Buñuel, 1952) o de *El harén* (*L'harem*, Marco Ferreri, 1967). No deja de ser curioso, por no decir significativo, que en una película que promueve la realización de un fantasma fetichista (ojo, no confundir, ¡por favor!, a la muñeca con un fetiche erótico) en el cual el simulacro objetual adquiere mayor relieve que la esposa (una esposa, Isabelle, Rada Rassimov, que nunca comprende a su marido, que intenta suplantar a la muñeca de poliuretano, adoptando su inmovilidad, sus posturas, pero que choca con la imposibilidad de reificar su estatuto), donde florece una de las fantasías más aireadas, que no convocadas fílmicamente, del cineasta, la de la mujer inerte, disponible, no quejosa, sumisa,[14] ajena a la perversión,[15] colindante con los

13 Pérez Perucha, Julio, voz "Luis García Berlanga," en Borau, José Luis (dir.), *Diccionario del cine español*, Madrid, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España/Alianza Edlitorial/Fundación Autor, 1998, pág. 135.

14 "Me haces reproches con tu silencio, con tu sumisión", le espeta Michel a su compañera, primero Catherine, luego Cayetana, Paca, Justine... Berlanga siempre ha pregonado su amor, su *penchant* por la mujer inmovilizada, su gusto por maniatarla, su afición al *bondage,* definitivamente inerte (no narcotizada), sumisa (su fantasía predilecta se refiere a la entrega absoluta de la mujer). Eximio fetichista, presidente del FICEB barcelonés y de la reciente asociación de amantes del tacón de aguja. De ahí que, aunque solo sea una "boutade", no está de más manifestar que una de las escenas que más placer le han dispensado pertenece a *La escopeta nacional*. Concretamente el momento en que Luis José (José Luis López Vázquez), secuestrador y obseso sexual a la par, el hijo rijoso del marqués de Leguineche, ata a la pata de la cama a la starlette Vera del Bosque (Barbara Rey), situada en inequívoca posición de ser sodomizada. Todo un *private joke*.

15 ¿Fornicar con la muñeca debe ser considerado como una perversión? Berlanga no se pronuncia ni respecto a la afirmación de lo primero ni en relación a la categoría de la segunda. Presuntamente, Michel la penetra en la ducha, es plausible dirimirlo de su aproche en la playa y tras el vals se recrea una felación. Si el uso del vídeo doméstico da pie a *home movies* caseras cuyo objetivo es fruir de las hazañas conjuntas, contempladas en pareja, para enaltecer la libido. Así, un Michel travestido (con medias), abrigo de visón, mientras declama "Yo soy tu Marlene", asumiendo el yo de la muñeca, remite a la imaginería de Pierre Molinier (Agen 1900-París, 1976), un

territorios del sarcasmo y lo grotesco, se neutralice el factor de la excitabilidad –siempre latente—, no se apueste por el erotismo laico, faltón, pachangero que singulariza una parte consustancial, potente de su obra» Su final abierto refrenda el ineluctable pesimismo biológico y la hiriente mordacidad intrínsecas a Berlanga.[16] Tras el ultraje de Natalio (Manuel Alexandre), tras el indemne harakiri que le prepara Michel, tras el asalto colectivo de los gárrulos hispánicos, la suerte está echada y el proceso de demolición del protagonista deviene inevitable. Culmina su relación con su compañera de plástico arrojándose con ella en un Citroen 2CV al Sena. Al cabo de unos instantes emerge la muñeca, mientras un hombre desde el puente la contempla atentamente... Lo cual sugiere que probablemente se reiniciará el ciclo –y más si, como parece, el observador es el propio Michel. Mientras lo masculino se hunde, lo femenino siempre sale a flote... La historia recomienza, la muñeca tiende sus redes, tiene otra víctima (¿propiciatoria?) a su alcance... como Carmen en la conclusión de *La boutique*.

El film gozó de un estreno tardío en España. Tuvo que esperar a la restauración democrática. El 6 de septiembre de 1977 fue registrado como película española y el 26 de octubre se vio en Barcelona –y cuatro meses después en Madrid. Ese mismo año, en pleno despegue de la transición política española, dio cuerda a *La escopeta nacional*, regocijante crónica del tardofranquismo opusdeista, la provisional clausura (por mor de su doble descendencia por imperativos industriales) de "su trabajo como etólogo social".[17] Se abría une nueva etapa que, a priori, modificaba/renovaba la reflexión/mirada berlanguiana , depositada y centrada en otras parcelas y plazas, ocupada en trazar, contar una/otra historia, diferente, sí, pero próxima a su talante perspicaz, idiosincrasia burlona. En fin, tan lejos, tan cerca.

pintor esotérico y erótico libertario francés, autor de dibujos, grabados, lienzos, montajes de índole provocador, en quien Berlanga afirmó haberse inspirado. Aunque su noción de la mujer no casa con la sostenida por Berlanga. En términos del cineasta: "El, que era heterosexual, se travestía para crear, a partir de sí mismo, a su mujer preferida, e inventaba aparatos para sodomizarse. Su idea sería la siguiente: la mujer que yo más quiero, que yo prefiero, está dentro de mí" (Hernández Les, Juan/ Hidalgo, Manuel, op. cit. nota 1, pág.128). La fascinación pon su obra no se niega, pero creemos que poco permanece en el film de su (extravagante) filosofía o paternidad. De su mundo, no ajeno a la psicosis, fluye un erotismo que uno no sabe si suponer aterrador o aterrorizado, y en el que la mujer en descomposición es la reina, ciertamente poco confluyente con el eros berlanguiano. Para André Bretón, "el genio de Molinier radica en hacer surgir una mujer ya no fulminada sino fulminadora". Esa exacerbación de un universo obsesivo preñado de un fetichismo venenosamente mórbido (mujeres vampiros, "griffues", con redecillas, "olisbos" empaladores...) no liga con el talante de Berlanga. Curiosamente, uno de sus reportajes fotográficos más famosos tiene a Emmanuelle Arsan, paradigma de un cine falsamente erótico (y eróticamente falso), como objeto. Para conocer mejor (y dejarse subyugar, si cabe) por el misterioso cosmos, pathos del pintor, también actor y director de cortometrajes (cf. *Chromo Sud*, Etienne O'Leary, 1968, "*Satán bouche un coin*, Jean-Pierre Bouyxou/Raphaël-G. Marongiu, 196?, suerte de "agit-prop polisson", y *Pierre Molinier, 7 rué des Faussets*, Noel Simsolo, 1976), recomendamos visitar un par de vistosos, eméritos doctimentales: *Molinier* (Raymond Borde, 1964) y *Pierre Molinier* (Alain Joquet, 1973).

16En el film escuchamos las reflexiones en voz alta de Michel: "Te devuelvo a Japón, te perdono o te chuleo y te hago puta". Berlanga barajó (y desechó) dos desenlaces: "En uno de ellos, Piccoli aparecía en un portal, y un señor bajaba las escaleras, le daba un dinero y se iba. O sea, Piccoli terminaba de chulo de la muñeca. Y el otro era que Piccoli ataba la muñeca a la cama, para que no siguiera poniéndole los cuernos, y empezaba a hacer el amor con ella. Terminaba con un plano de la muñeca, con Piccoli encima, guiñándole el ojo a un desconocido que espiaba por una ventana" (Hernández Les, Juan e Hidalgo, Manuel, *Op. cit.* nota 1, pág. 130).

17 Pérez Perucha, Julio, *Op. cit.* nota 13, pág. 136.

5

TRANSICIONES Y TRANSACCIONES

Reflexiones sobre L. G. Berlanga y el extravagante Marqués de Leguineche

Antonio José Navarro

1. Hacia el siglo V a.C. se celebraban en Grecia, durante la primavera y en honor a Dionisos –dios heleno de la música, la poesía y el vino[1]–, unas fiestas llamadas "Grandes Dionisíacas", amenizadas principalmente por diversas funciones teatrales, en especial tragedias, y a las cuales se añadieron más tarde comedias y dramas satíricos. Previamente, la ciudad en la que se celebraban las "Grandes Dionisíacas" había escogido los trabajos de varios poetas y dramaturgos más o menos populares con el objetivo de que fueran representadas durante las fiestas, generalmente bajo la forma de una trilogía compuesta por tres tragedias –y que, posteriormente, se transformó en tetralogía; es decir, tres tragedias más un drama satírico o comedia–, con el fin de que el público decidiera, por votación popular, cuál de los autores merecía ser el ganador. Así nació el concepto moderno de "trilogía", conjunto de tres obras dramáticas que tienen entre sí un enlace histórico o una unidad de pensamiento. El número tres, por otra parte, tenía un gran significado mágico entre los antiguos griegos, ya que el olivo, la vid y los cereales integraban la llamada Trilogía Mediterránea, base de la economía y de la organización social de las ciudades-estado griegas.

2. Una gran parte de lo que actualmente sabemos sobre la cultura de los vikingos se lo debemos a las sagas que escribieron los islandeses durante el siglo XIII, después de que hubiesen sido transmitidas oralmente de generación en generación. Las sagas islandesas –*Saga* significa, según las lenguas nórdicas, un *"relato pormenorizado y largo"*, de carácter épico, acerca de hechos históricos y aventuras verídicas, aderezados por heterogéneos elementos mitológicos– eran, por lo general, crónicas familiares de los primeros colonos que se establecieron en la isla. Cuando la cultura que las creó entró en decadencia, dejaron de realizarse copias escritas y cayeron en el olvido; entre otras, se perdieron la Saga de los Groenlandeses

1 Dionisos, además, guarda una relación directa con el planeta Neptuno, que explota los placeres para fundirse con el todo. El vino, embriagador y desinhibidor de la *psique*, disuelve las fronteras y restricciones que establece la ley de Cronos, que se esfuerza en dar estructura, planificación y lógica al universo conocido. Dionisos es, en definitiva, un transgresor nato.

y la Saga de Erik el Rojo –fechadas alrededor del s. IX o X–, dos manuscritos que relatan los viajes realizados a unas misteriosas tierras situadas más allá del océano Atlántico por Erik el Rojo (¿?-1000), tierras a las que llamaron Helluland –la moderna Isla de Baffin–, Markland –Península del Labrador– y Vinland –Terranova– y que quinientos años más tarde, y más al sur, serían descubiertas oficialmente por Cristóbal Colón.

3. Con machacona reiteración, con enojosa insistencia, gran parte de los críticos e historiadores del cine español se han apresurado en calificar las tres películas que Luis García Berlanga, de manera consecutiva, filmó y estrenó entre 1977 y 1982, *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982), de "trilogía", de "saga" fílmica. A lo cual se ha añadido, con idéntica obstinación, la adjudicación de una intencionalidad político-costumbrista, a todas luces desmesurada, de su discurso fílmico. Aprovechando este mar de fondo, el propio realizador valenciano, con evidente sagacidad, ha incorporado los cantos laudatorios de sus críticos a su peculiar reflexión sobre los valores *ocultos* del trío "Nacional", escenificando con el verbo lo que no se aprecia en la pantalla: como explica Antonio Dopazo, Berlanga "...se siente satisfecho de las dos primeras partes de su trilogía *nacional*, es decir, de *La escopeta nacional* y, sobre todo, de *Patrimonio Nacional*, que son, en verdad, testimonios vivos de la última etapa del franquismo y de la transición democrática desde la singular perspectiva de la familia Leguineche, un clan aristocrático venido a menos." [2].

4. En primer lugar, conviene dejar bien claro que la *trilogía* de los Leguineche no responde a los objetivos marcados por un proyecto artístico previamente establecido; en consecuencia, no existe una *trilogía* concebida como tal. Sencillamente, el éxito comercial de la primera película, *La escopeta nacional*, originó la segunda, *Patrimonio nacional*, que retoma las esperpénticas peripecias del marqués de Leguineche –un inestimable Luis Escobar– y su extravagante familia, unos años después. Familia compuesta básicamente por su hijo Luis José (José Luis López Vázquez) y su esposa Chus (Amparo Soler Leal), a cuyo alrededor orbita una nutrida galería de esperpénticos personajes: Segundo (Luis Ciges), el lúbrico "asistente" de Luis José; el padre Calvo (Agustín González), irredento sacerdote fascista y pre-conciliar; Viti (Chus Lampreave), la boba criada del marqués; Jaume Canivell (José Sazatornil), industrial catalán *botifler* y *llepaculs* –es decir, renegado y lameculos [3]– y su amante-secretaria Mercè (Mónica Randall), la *starlette* Vera del Bosque (Bárbara Rey), que desea triunfar en el cine desnudándose alegremente en la "doble versión para el extranjero"; el ministro franquista y tecnócrata Álvaro (Antonio Ferrandis), el candidato a ministro y miembro del *Opus Dei*

2 Antonio Dopazo: *Historia y Cine* (José Uroz, Ed.). *Dos o tres cosas que nos contó Berlanga*. Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1999. Págs. 14-15.

3 Personaje, excelentemente encarnado por Saza, que nos recuerda –tanto a quienes somos catalanes, como un servidor, como a aquellos que no lo son– el deplorable papel colaboracionista desempeñado por amplios sectores de la más rancia burguesía catalana –materialista, pactista, provinciana...– en el afianzamiento del régimen franquista. Burguesía que pronto se dio cuenta de la inoperancia gestora de los poderes dictatoriales "españoles" y que disfrazó sus ansias de cambio social y político –en aras del progreso económico, por supuesto– de sentimientos "nacionalistas", "patrióticos". Y de aquellas lluvias vinieron los actuales lodos, encarnados por CiU y Jordi Pujol, y su ruin acercamiento al PP durante los gobiernos de José María Aznar. Hay que reconocer que Berlanga les tenía bien cogida la medida: puyazo que repitió en *Patrimonio nacional* a través del personaje interpretado por Mary Santpere, una aristócrata catalana y acérrima franquista.

López Carrión (Fernando Hilbeck), la franquista y neurótica esposa del marqués, la Condesa (Mary Santpere); Nacho (Alfredo Mayo), el amante de la Condesa y presunto "padre" de Luis José; Goyo (José Ruiz Lifante), el mayordomo, que desea pertenecer a alguna orden monacal-militar para ser enterrado con sudario (¡!); el sobrino *esnob* y afrancesado del marqués, Álvaro (José Luis de Villalonga) y su *chic* esposa Solange (Syliane Stella)... Respecto al film que clausura tan singular trío de películas, *Nacional III*, es un producto meramente coyuntural derivado de una serie de circunstancias de producción muy precisas –"(Berlanga) reconoce, eso sí, que la tercera, *Nacional III*, fue fruto de las presiones de los productores y que por eso no rindió al mismo nivel. En todas ellas, desde luego, la aportación de Azcona en el guión es fundamental", escribe Antonio Dopazo [4]–. Por el contrario, sí que hubo el propósito de rodar un cuarto episodio, proyecto que se vio frustrado por el fallecimiento de Luis Escobar en enero de 1991.

5. En cuanto a la noción de *saga*, ¿dónde reside el carácter épico del *"relato pormenorizado y largo"* concerniente a sucesos históricos, a lances auténticos, adornados por algún que otro elemento fabuloso, de *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*? Sin duda, en ningún lugar, a no ser que apelemos a la sorda *épica* que rezuma la lucha del marqués de Leguineche por perpetuar una posición social, unas pautas de comportamiento y de chirriante *savoir faire* abiertamente feudales y *démodés* –Cf. en *Patrimonio nacional*, se descubre que el este no paga impuestos desde la proclamación de la República en 1931...; el ridículo deseo de Leguineche por incorporarse, velozmente, a la "corte" de Juan Carlos I...–. Pero, a tenor de las evidencias, y de lo que uno de sus *camaradas* aristócratas apunta en *Patrimonio Nacional* –"la verdadera aristocracia hoy en día son los políticos y los banqueros", asegura–, los Leguineche están condenados a la extinción –Luis José no quiere tener hijos con su esposa Chus–, destinados a convertirse en añejas piezas de museo –no en vano, *Patrimonio Nacional* concluye con la conversión del Palacio Leguineche en monumento histórico-artístico, mientras el marqués, auténtica *momia* viviente, se exhibe con su batín de satén al lado de una crepitante chimenea y de un par de soberbios dogos, rodeado de muebles rococó vestigios, en suma, de un pasado anacrónico admirado por turistas japoneses mientras su guía (Jaime Chávarri) exclama en inglés "the end of the saga"...–. Y si en *La escopeta nacional* Leguineche y los suyos cohabitaban mal que bien con los siniestros representantes de la dictadura franquista –de alguna manera, tan extemporáneos y viles como la tribu de aristócratas decadentes, *muy* decadentes, nostálgicos de los "buenos tiempos" de Alfonso XIII–, en *Patrimonio nacional* la convivencia del marqués y su familia con la restauración democrática de 1978 es imposible: al margen de que la mayor parte de la película transcurre entre las desvencijadas paredes y asilvestrados jardines del Palacio Leguineche, la imagen del marqués guiando un coche de caballos en medio del denso tránsito madrileño es todo un símbolo de su decrepitud moral y social. Situación que se agravará en *Nacional III con la llegada del PSOE al poder tras las elecciones generales de 1982.*

4 Ibidem. Pág. 15.

6. Suele afirmarse que la caricatura es una especie de taquigrafía, rebosante de veneno, del comportamiento humano, y que el humorismo tiende a la pincelada expresionista. A lo mejor aquí se esconde la explicación a la propensión de L.G. Berlanga –fundamentalmente hacia el final de su carrera: ver *Moros y cristianos* (1987) y *Todos a la cárcel* (1993)– por *despachar* los temas tratados, estrujados, con irritante celeridad y notable descuido, de tal modo que, si no son muy breves, a las películas de Berlanga les sobra metraje, pues normalmente, nada en ellas exige una extensión, un alargamiento. En definitiva, se supedita el discurso, ese continuado, rebuscado, esforzado e irregular intento por crear un *gag* constante –siempre de tipo verbal– que apoye el discurso del realizador, sin importarle la creación de un verosímil cinematográfico. *Nacional III*, título que cierra la *trilogía* Leguineche, lleva hasta límites insospechados algo que ya se detectaba en las dos películas que le precedieron: un sorprendente desinterés de L.G. Berlanga por el cine como expresión artística. Parafraseando a Enric Alberich –quien tuvo la valentía de hacerse eco de semejante fenómeno en su momento[5]–, podría pensarse que la razón de dicha aseveración tiene su origen, básicamente, en la consideración de que el cineasta valenciano utiliza el cine como vehículo de difusión de unas ideas, de una personal visión del mundo, que configura lo que, aún hoy, se denomina "mensaje"[6]. Pero no se trata sólo de eso. *Nacional III*, así como, en menor medida, sus predecesoras, levantan dudas en cuanto las ambiciones "creativas" de Berlanga, sumamente confusas, pues se aprovechan impúdicamente de cierta coyunturalidad histórica y explotan, *ad nauseam, un gusto estragado por la farsa.*

7. Lejos quedan, en este sentido, los logros de *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), cuyos méritos se cimentaban, según Antonio Dopazo: "...en que están íntimamente conexionadas con el entorno social, hasta el punto de que hoy son auténticos documentos de la época. Berlanga reitera una y otra vez que la realidad es todavía más fantasiosa que sus propias películas y que muchas de las cosas que aparecen en ellas se basan en sucesos reales que él mismo ha vivido. Si *Plácido* era una feroz crítica contra la falsa moral de las clases privilegiadas, que se adherían en Navidad a la campaña *«Siente a un pobre en su mesa»* para tratar de demostrar su espíritu caritativo –en un mundo donde, como se decía al final, nunca ha habido caridad y nunca la habrá–, *El verdugo* era bastante más que un alegato contra la pena de muerte"[7]. *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*, como puede verse en la cronología histórica anexa sobre la transición española, no nacieron con la clara voluntad de dar fe de una época, de una sociedad, sino que progresivamente, movidas por un oportunista afán crematístico, se van acercando a la realidad. En consecuencia, *La escopeta nacional* "pasaba" de la Transición, contentándose con ridiculizar a los agonizantes poderes fácticos

5 Leer sus críticas a propósito de *Patrimonio nacional –Dirigido por* nº 83, mayo 1981. Págs. 62-64– y *Nacional III – Dirigido por* nº 99, mayo 1981. Págs. 62-64

6 Deplorable palabra, odiosa filosofía, todavía pendiente de extirpar de la crítica cinematográfica de este país. Muchos parecen no darse cuenta de que el *cómo* (la forma) es parte esencial del arte fílmico, y que ciertas actitudes ante el arte –transgresivas, innovadores, esteticistas: ¿qué mayor acto de subversión existe en un mundo tan *feo* como el actual que hacer algo bello?– ya son una manera, a veces muy virulenta, de posicionarse políticamente frente a la sociedad y el *establishment*. En todo caso, conviene rememorar las palabras del gran Akira Kurosawa: "Cuando tengo que enviar mensajes a alguien utilizo una carta. El cine no es un medio para enviar mensajes a la gente".

7 Op. cit. nota 2. Pág. 12.

del franquismo reunidos en una movida cacería[8] organizada por el marqués –pero sufragada, irónicamente, con el dinero de Canivell, que espera hacer negocio con sus porteros automáticos–; por su lado, *Patrimonio nacional*, aparte de sus continuas alusiones a la muerte del dictador y la restauración de la monarquía –y a la futura celebración en España del Mundial de fútbol del 82–, poco se habla de los notables cambios sociales y políticos que entonces sacudían al país: el único "cambio" capaz de trastornar al marqués, y de hacerlo bajar temporalmente de su nube, es la reclamación, por parte de dos inspectores de Hacienda, de los impuestos impagados –*"¿no queríais democracia? ¡Pues toma!*, exclama la Condesa–. Empero, será *Nacional III* la que intente aprovecharse más y mejor de sucesos como la tentativa golpista del 23-F, la evasión de capitales y el abrumador triunfo electoral socialista.

8. De cualquier modo, antes de embriagarse con los ditirámbicos elogios vertidos sobre *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y, débilmente, *Nacional III*, L.G. Berlanga dejó muy clara cual era su postura frente a su obra. Resultan muy ilustrativas, por ejemplo, sus declaraciones a propósito de *La escopeta nacional*, cuya filosofía general es aplicable a los otros dos films, al afirmar lo siguiente: "El censo sociológico de *La escopeta Nacional* está formado por la corte del franquismo, pero estoy seguro de que la mayor parte de esas figuras fueron en su origen muy similares a las del terreno de cultivo de mis otras películas... Si he roto de alguna manera con la constante de que los protagonistas fuesen gentes del pueblo no ha sido por planteamientos apriorísticos, sino, como siempre, por accidente (...) La verdad es que no se trata de una película sobre el franquismo, sino sobre una historia de caza. Yo no intento derribar ahora en el cine una cosa que ya la historia se ha encargado de destruir..."

> **«Actualmente estoy en una fase de mi trabajo en la que creo que el código de señales entre el film y el espectador debe simplificarse al máximo, hacerse más elemental, más primario, más dentro de lo que tópicamente es un espectáculo. Los personajes deben ser más lineales, más facilones, más arquetípicos... Y hacer con todo ello algo realmente divertido, semejante a las revistas del Martín o La Latina. Éste es el tipo de trabajo que yo querría hacer ahora» –el subrayado es nuestro–.**
>
> **«He cogido la historia de la cacería franquista porque es muy divertida, no porque sea una imagen del régimen pasado. Hombre, siempre hay una intención moralizante en cada film. En éste, en todo caso, sería una reflexión sobre la corrupción del poder. Pero no del poder franquista, sino de todo poder. Eso es lo que intento subrayar con ese desdichado letrero final de la película del que soy el único culpable»** [9]**.**

8 Las cacerías siempre fueron el *evento* social preferido por el franquismo –y, actualmente, por la derecha más reaccionaria– para "arreglar" sus asuntos, negocios y chanchullos. Al respecto, resulta muy reveladora la lectura del *berlanguiano* libro de Jaime Peñafiel *El general y su tropa* (Ediciones Temas de Hoy, Col. España Hoy nº 17. Madrid, 1992).
9 Declaraciones a la revista *La Mirada* nº 4. Barcelona, 1978.

9. La repetitiva uniformidad existente entre *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III* –cuyo principal vínculo es el marqués de Leguineche [10], y que en *La escopeta nacional,* significativamente, era una presencia secundaria de la que ni tan siquiera se menciona su nombre de pila–, sorprende dentro de una obra fílmica como la de L.G. Berlanga, donde el hilo temático que engarza sus películas es, cuanto menos, esquivo. Básicamente, el cine de Berlanga ha estado siempre protagonizado por personajes o hechos muy señalados –Cf. *Bienvenido, Mister Marshall* (1952), *Calabuch* (1956) o *Los jueves, milagro* (1967)–, sucesos únicos que difícilmente se repetirán. No obstante, en ocasiones, cuando la conclusión del relato nos permite intuir que, terriblemente, tales sucesos raros, excepcionales, a veces grotescos, volverán a producirse en un futuro no muy lejano, para el cineasta únicamente importa la "primera vez", la que marcará la pauta –como si fuera un suplicio dantesco–, como sucede en *El verdugo* (1963) o *Tamaño natural* (1973). Por ello, irrita el estancamiento de Berlanga en *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*, tres cintas que parten de unos postulados dramáticos y estilísticos idénticos con apenas variaciones, ciñéndose demasiado a las estrecheces de la fórmula, del molde.

Estamos en condiciones de afirmar, pues, que este conjunto de films supone un paréntesis en la carrera de su autor. Los Leguineche y su tribu son personajes ya definidos –muy somera y groseramente, por lo general–que repiten sus gestos y actitudes hasta la saciedad, protagonistas indiscutibles de ese "humor de frase" plagado de relampagueantes ocurrencias, diálogos (mal)intencionados y chistes fáciles. Y, lo más chocante, son personajes ácidos pero no vitriólicos, ásperos pero sin auténticas aristas, sombríos pero no pavorosos, figuras que funcionan, en suma, como arquetipos –agitados a veces, la mayoría de las veces urge subrayar, como desastrados guiñoles–, y cuyas relaciones mutuas se acomodan en el terreno de las viñetas cómicas, sin evolución ni conflicto alguno. Estos son matices muy importantes a la hora de evaluar la voluntariosa *decadencia* creativa de Berlanga, ya que el *dramatis personae* de sus películas se ha ido tornando cada vez más chocarrero a la par que siniestro, desde los simpáticos y tiernos héroes de *Bienvenido Mister Marshall* o *Calabuch*, a la depravada fauna humana que puebla *Todos a la cárcel* o los absurdos tiparracos de *París-Tombuctú* (1997).

10. Asimismo, el relato no genera apenas progresión dramática. La narración es un simple encadenado de "retablos", de "cuadros" en los que cualquier atisbo de ingenio visual pasa a segundo término –o, en el peor de los casos, apenas existe–, sin olvidar que toda capacidad metafórica de la acción desaparece a favor de la representación literal de la acción. Por otra parte, su estilo visual, despreocupado, antojadizo pero inconfundiblemente personal, se circunscribe a largos planos secuencia –plagados de suaves *travellligs*, encuadres y reencuadres– o escenas planificadas y montadas de la forma más elemental posible. L.G. Berlanga, más que nunca en su cine –y a partir de ese momento, de manera reiterada–, se apoya en el trabajo de los actores, pues otro "factor al que siempre alude el realizador es la gran categoría

10 Pepón para los amigos, y cuyos rasgos personales más distintivos son su obsesión por los huevos frescos, la leche recién ordeñada y el coleccionar muestras del vello púbico de sus conquistas femeninas, cuidadosamente guardadas y etiquetadas en frasquitos de cristal, con el nombre de la "afortunada", su edad y el número de ocasiones que copuló con el marqués.

de los actores de reparto de nuestro cine. Para un autor como él, que hace cintas corales, es algo esencial y en este sentido nunca deja pasar la oportunidad de expresar su admiración por esos nombres no muy conocidos pero tremendamente eficaces y profesionales que han nutrido sus repartos. Lamenta, por ello, que actualmente corra peligro esa tradición que hizo de nuestro país una cantera inagotable de actores considerados de serie *B* pero de una categoría innegable y cuyo físico entrañable está en la mente de todos los aficionados" [11].

Sin embargo, cabe reconocer tanto a *La escopeta nacional* como a *Patrimonio nacional* y, apurando, a *Nacional III*, pese a rozar constantemente la línea divisoria entre la seriedad y la ignominia –y, en múltiples ocasiones, cayendo de bruces en lo bochornoso–, una sincera informalidad, desenfado y moderada mala leche, admitiendo sus cuantiosas limitaciones cinematográficas, ergo cualitativas, cosa que las tres asumen sin complejos ni remilgos. ¿Obras menores? Sin duda, pese a lo osado de la afirmación y lo desprestigiado de semejante concepto. Y esto –insisto, lo de *obras menores*–, conviene subrayarlo, sobre todo ahora que L.G. Berlanga disfruta de tan buena prensa –oficialmente hablando, claro– y se tiende a mitificar los tres films a efectos retroactivos, reinterpretándolos atrincherados detrás de interesados olvidos, maliciosos silencios y decorativas alharacas retóricas, críticas e historicistas.

Incluso se agradecen las fisuras por las que cada una de las películas se escapa del tono monocorde que las caracteriza. *La escopeta nacional* prolonga con cierta naturalidad la línea dramática que va de *Plácido* y *El verdugo* a *Vivan los novios*, y a la que no es ajena la presencia de Rafael Azcona en calidad de guionista: los apuros de Plácido para pagar la letra del motocarro que sustenta su trabajo y el bienestar de su familia no son muy diferentes a los esfuerzos del industrial Jaime Canivell –que irrumpe a golpe de talonario, como un intruso, en la cacería de los Leguineche– para vender sus porteros automáticos; Berlanga plantea sus peripecias en términos narrativos muy similares a los de la cinta protagonizada por Cassen, contando de nuevo para desarrollarla, y acaso no por casualidad, con otro histriónico y notable actor catalán, "Saza". A su vez, *Patrimonio nacional*, con una inflexión elegíaca equívocamente triste, bastante infrecuente en su autor –hay que remontarse a *Calabuch* para hallar algo parecido–, insiste en la estructura coral y en el protagonismo colectivo a fin de solapar, entre los mimbres de la comedia, la amargura existencial que atenaza a unos personajes hacia los que Berlanga profesa un considerable cariño. En cambio, *Nacional III* tropieza reiteradamente en la vulgar comicidad de productos como *127 millones libres de impuestos* (Pedro Masó, 1981) o *¡Que vienen los socialistas!* (Mariano Ozores, 1982), homologables al postrer film con / sobre los Leguineche.

11. *La escopeta nacional, Patrimonio nacional* y *Nacional III* son, en resumidas cuentas, películas realizadas en un momento de crisis creativa, de la cual Luis García Berlanga ya jamás se recuperaría. ¿Y cuáles son los motivos que originan esa crisis? Se diría que a Berlanga le sentó "mal" la democracia –como a un nuevo rico el repentino y festivo usufructo de ingentes cantidades de dinero–, ya que su mejor cine se desarrolla bajo la presión de la censura y contra el franquismo político y sociológico, ese que aún pervive, camuflado bajo

11 Op. cit. nota 2. Pág. 15.

respetables formas *democráticas*, en amplios sectores de la vida pública de este país. En la época de *Bienvenido Mister Marshall* o *El verdugo*, existía una mayor sutilidad y ferocidad en los planteamientos dramáticos, filosóficos e ideológicos, sustentados siempre por la puesta en escena, por la trabajada creación de un verosímil fílmico capaz de sugerir mucho más de lo que nos dicen los diálogos. El clima de libertad que se consolidó, poco a poco, tras la muerte de Franco en noviembre de 1975, permitió el resurgimiento de un cierta agitación *libertaria* –típico de la cultura popular española– en el cine patrio, favorable a combinar en una misma producción una beligerante actitud revisionista hacia el pasado más inmediato y un tratamiento de la sexualidad más abierto y obsesivo, además del sainete, la comedia bufa, y una desigual exaltación del llamado "cine de autor". Pero Berlanga se apoltronó en los laureles del reconocimiento público –del todo falso: se premió más sus ganas de incordiar a la cultura cinematográfica oficial del franquismo que a su indiscutible capacidad creativa para decir cosas interesantes respaldadas por un no menos sugestivo arsenal estilístico–, renunciando a la posibilidad de hacer un cine más introspectivo y personal –para el que estaba sobradamente capacitado, como probó *Tamaño natural*–. *La escopeta nacional, Patrimonio nacional* y *Nacional III* podrían haber sido títulos *libertarios* del nuevo Berlanga, pero sencillamente se contentan en ser tres discretas películas cuya tortuosa calidad, visiblemente descendente, nos habla de un realizador cuyo talento ya se había jubilado anticipadamente.

ANEXO

CRONOLOGÍA
TRANSICIÓN ESPAÑOLA – BERLANGA
Y
EL MARQUÉS DE LEGUINECHE

1978

Marzo: Peces Barba, representante socialista, se retira de la ponencia constitucional por disconformidad con los planteamientos de UCD.

Abril: IX Congreso del PCE, donde se suprime el leninismo y se reelige a Carrillo como secretario general.

Septiembre: El día 14 se estrena en los cines Real Cinema y Proyecciones de Madrid, *La escopeta nacional.* La verán en todo el país 2.061.027 espectadores, lo que supone unos 269.905.376 de pesetas, alrededor de 1.622.164 euros, en concepto de recaudación. Datos extraídos del Ministerio de Cultura (solamente se contempla su primera explotación en salas de estreno, sin datos oficiales sobre su paso por salas de reestreno y zonas rurales).

Octubre: Congreso y Senado aprueban en sesiones simultáneas el texto final de la Constitución que será sometido a referéndum.

Noviembre: Descubierta la golpista "Operación Galaxia", por la que quedan detenidos el teniente coronel Tejero y el capitán Sáenz de Ynestrillas.

Diciembre: El pueblo español aprueba en referéndum la Constitución, con el 88,54% de votos emitidos a favor y una abstención del 32,89%.

1979

Enero: L.G. Berlanga toma posesión de su cargo como Director de la Filmoteca Española.

Marzo: Celebración de las segundas elecciones generales de la Democracia, con nuevo triunfo, también sin mayoría absoluta, de UCD. UCD obtiene la mayoría relativa (168 diputados), PSOE (121 diputados) PC (23 diputados) Alianza Popular (9 diputados).

Mayo: 28 Congreso del PSOE. Felipe González dimite y no se presentará a la reelección de Secretario General si no se abandona el Marxismo. Bomba de los GRAPO en la cafetería California de Madrid, que causa 8 muertos y 40 heridos.

Julio: 6 muertos y más de cien heridos en atentados de ETA en Barajas, Atocha y Chamartín.

Octubre: Se publica en el BOE la Ley Orgánica del Tribunal Constitucional. Son aprobados en referéndum popular los estatutos de autonomía de Cataluña y País Vasco.

Noviembre: Queda aprobada la Ley Orgánica del Consejo del Poder Judicial.

Diciembre: Es aprobado por el Congreso el Estatuto de los Trabajadores.

1980

Enero / febrero: 21 personas son asesinadas por ETA entre los dos meses.

Febrero: Referéndum sobre el acceso de Andalucía a la autonomía.

Marzo: Primeras elecciones al Parlamento vasco, con victoria clara del PNV, que consigue 25 de los 60 escaños. Dos semanas después, se celebran las elecciones para el Parlamento catalán, con victoria sorprendente de CiU, diez escaños por encima del gran favorito, el PSC-PSOE.

Marzo-Mayo (aprox): Berlanga recibe el Premio Nacional de Cinematografía. Dirige *Patrimonio nacional.*

Septiembre: Quinto gobierno democrático de Suárez, tras la rebelión de los barones y la dimisión del vicepresidente Abril.

Diciembre: Referéndum en Galicia para su estatuto de autonomía.

1981

Enero: Dimite Suárez como presidente del Gobierno y de UCD.

Febrero: Durante la visita de los Reyes a la Casa de Juntas de Gernika, los diputados de HB interrumpen el discurso del Rey con gritos y cánticos nacionalistas. Primera votación para la investidura de Calvo-Sotelo como presidente, en la que no obtiene mayoría absoluta. El día 23, en el curso de la segunda votación, el teniente-coronel Tejero y un buen número de guardias civiles irrumpen en el Congreso de los Diputados. Un día más tarde, Tejero se entrega tras ser abortado el golpe de estado por el Rey, y el 25 de febrero Calvo-Sotelo es investido presidente por mayoría absoluta.

Mayo: Se estrena en las principales capitales españolas *Patrimonio nacional,* que es vista

por 1.121.459 espectadores, con una recaudación de 200.494.640 de pesetas, aproximadamente 1.204.997'50 euros. Datos extraídos del Ministerio de Cultura (solamente se contempla su primera explotación en salas de estreno, sin datos oficiales sobre su paso por salas de reestreno y zonas rurales).

Junio: Las Cortes aprueban la ley de divorcio elaborada por Fernández Ordóñez.

Octubre: El Congreso de los Diputados aprueba, con la oposición del PSOE y del PCE, la integración de España en la OTAN.

Diciembre: El Gobierno firma el protocolo de adhesión a la OTAN.

1982

¿? Condecorado con la Medalla de Oro de las Bellas Artes del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Junio: Sentencia del juicio por el intento de golpe del 23-F; el Gobierno decide recurrirla ante el Tribunal Supremo por considerar algunas penas demasiado leves.

Agosto: Calvo-Sotelo disuelve las Cortes y convoca elecciones anticipadas para el día 28 de octubre.

Septiembre: ETA-Político Militar comunica su disolución y el abandono de la lucha armada.

Octubre: Son detenidos cuatro militares que planeaban un golpe de estado para el día anterior a las elecciones. El día 28, el PSOE gana con amplia y holgada mayoría absoluta las elecciones generales, y AP se convierte en el principal partido de la oposición.

Noviembre: Blas Piñar anuncia la autodisolución de Fuerza Nueva como partido político. Santiago Carrillo dimite como Secretario General del PC. Juan Pablo II viaja a España.

Diciembre: Felipe González es investido por el Parlamento como presidente del Gobierno. El Gobierno de España abre la verja de Gibraltar. Joaquín Ruiz Jiménez es nombrado Defensor del Pueblo.

Diciembre: El día 6 se estrena en los cines Real Cinema, Carlton y Proyecciones de Madrid, *Nacional III.* Los resultados que obtiene en taquilla son muy malos: vista por 392.889 espectadores recauda 9.943.408 pesetas, unos 552.591 euros. Datos extraídos del Ministerio de Cultura (solamente se contempla su primera explotación en salas de estreno, sin datos oficiales sobre su paso por salas de reestreno y zonas rurales).

Diciembre: El día 31 del presente mes, Berlanga es cesado en sus funciones como Director de la Filmoteca Española por Pilar Miró; la excusa fue que Berlanga "porque no cumplía el horario de oficina" (sic).

EN EXPECTATIVA DE DESTINO
¿Tal como éramos?: una mirada «suavizada»

Francisco Javier Gómez Tarín
(Universitat Jaume I. Castellón)

I

En la década de los ochenta, Luis García Berlanga dirige dos films difíciles de conectar entre sí y un tanto atípicos en el seno de su filmografía, *La vaquilla* (1984) y *Moros y Cristianos* (1987). Decimos "atípicos" porque, en el primer caso, nos encontramos ante la única de sus películas que mira hacia el pasado cercano (excepción hecha de *Novio a la vista*, ambientada en la *Belle Epoque*), anclando su acción en plena guerra civil, en tanto que, en el segundo, se da rienda suelta a la puesta en escena coral desde una perspectiva que no sólo vincula a los personajes con los usos y costumbres de la Comunidad Valenciana –en donde nació Berlanga–, sino que el propio significante se contagia de ellos (comentaremos esto más adelante).

Hay, sin embargo, puntos de contacto que tienen que ver con los estilemas que este autor ha ido generando y reiterando a lo largo de sus películas: ausencia de protagonismo individual por la acumulación de personajes cuyas pequeñas historias personales se cruzan y solapan a lo largo del film, puesta en escena coral (nos interesa especialmente separar el protagonismo colectivo de la coralidad actancial[1]), predominio de los planos mostrativos con movimientos de cámara y desplazamiento simultáneo de los actores (en ocasiones entendidos como planos-secuencia por su longitud[2]) o diálogos superpuestos. Estilemas que, imbricados –y unidos

1 Sin duda son estos términos confusos que conviene matizar aunque no tengamos aquí el espacio adecuado para poder precisarlos con mayor detalle. En tanto entendemos por "protagonismo colectivo" la ausencia de un personaje principal en la norma habitualmente asumida por el espectador y la sustitución de este por un grupo de afinidad de cualquier tipo (el paradigma estaría representado por los films de S.M. Eisenstein), la "coralidad actancial" es más un fenómeno ligado a la puesta en escena, a la evolución de los personajes ante la cámara, a una dinámica de presencia rítmica no lejana al musical (lo que implica el término "coreografía"). En las películas de Berlanga esta coralidad es manifiesta, pero no así el protagonismo colectivo (piénsese, por poner un ejemplo, en *El verdugo*, film que no renuncia a los aspectos corales pese a contar con un personaje central bastante evidente, o el caso de *Plácido*). Puesto que podríamos hablar de gradaciones en ambos sentidos, *La vaquilla* estaría más cerca de presentarnos un protagonismo colectivo que *Moros y cristianos*, y en las dos películas los aspectos corales están muy presentes.

2 Excepción hecha del film *Tamaño natural* (1973), que Berlanga rodó en Francia con Michel Picoli como actor.

a la presencia en el guión de Rafael Azcona–, confieren al cine de Luis García Berlanga una coherencia insólita en nuestro panorama cinematográfico que no dudamos en calificar de, cuando menos, difícilmente imitable.

Pero, ¿qué duda cabe?, el incisivo cine berlanguiano de las décadas precedentes -en las que brillan con luz propia títulos como *Esa pareja feliz* (1951), *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Los jueves, milagro* (1957) y, sobre todo, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963) [relación privilegiada en la que me atrevo a incluir, por convicción personal, un film también atípico: *¡Vivan los novios!* (1969)]- perdía un tanto de "fuelle" en los setenta con la trilogía de "la escopeta-patrimonial" para llegar a los ochenta estéticamente íntegro pero discursivamente reiterativo.

II

Con *La vaquilla*, Berlanga renueva su pulso de antaño a partir de un brillante guión que mira hacia el pasado con condescendencia y un cierto tono "paternalista" que ya había hecho alguna que otra aparición con anterioridad (*Calabuch*, 1956); no obstante, la fuerza del film como parábola de la insensatez del enfrentamiento militar -dirigido siempre desde fuera y por motivos inconfesables que nunca se manifiestan en el nivel de lo popular- le redime de la patente sensación de lo que pudiéramos denominar "equilibrio moral" entre ambos bandos: efectivamente, los soldados de uno y otro lado están más aferrados a la cotidianidad y a su territorio que a ideales de ningún tipo (intento de cambiar de bando entre el nacional de Ulldecona y el republicano del terruño, que vela por sus propiedades y las de sus familiares antes que por el desarrollo de la misión encomendada; paradoja de la religiosidad, ya que los nacionales responden con mofa al intento de los republicanos de confundirse con ellos a base de rezos y plegarias; disciplina en el bando nacional, elogiada por los mandos republicanos; mismas músicas, mismas fiestas, misma concepción de la vida y del disfrute del instante), en tanto que las representaciones del poder (aristócrata, cura, militares de mayor gradación) anclan sus intereses en afecciones personales (teniente peluquero que amenaza con rapar; marqués que pretende ocultar sus posesiones y que ve separadas sus tierras de un lado y otro como lo está su matrimonio: la mujer del lado republicano; cura dispuesto a satisfacer las demandas de aristócrata y militares; mandos deseosos de ver una buena "faena torera" antes que lanzar una ofensiva).

Planteado el film como parábola, utilizando la vaquilla como metáfora de la tierra española (la piel de toro, al final devorada por las aves rapaces, tras el sonido de los disparos que no permiten señalar vencedores ni vencidos), el discurso es eficaz. Si las marcas significantes que remiten al mejor cine anterior de Berlanga están presentes, ¿dónde vislumbrar los puntos de desencuentro?: ya sabemos que uno de ellos es la mirada hacia el pasado, otros serán la evidencia –el refuerzo, la redundancia– y la tipología de los personajes, incluido muy especialmente el tratamiento formal.

«La vaquilla» (1985)

III

El pulso renovado no se despliega con el cinismo de *Plácido* o *El verdugo*, ya que hay un intento de clarificar esa mirada homogeneizadora sobre el entorno popular, tanto mediante imágenes concretas (la fiesta, las trincheras, la "piel de toro", el sonido de disparos sobre la vaquilla o la canción final superpuesta: "murió siendo buena...") como a través de reflexiones incluidas en los diálogos, que son un tanto chirriantes por lo redundante ("él es un soldado y yo otro"; "aquí en pelota, ni enemigo ni nada"; "que si comunismo, que si fascismo... a la hora de meterla, todos iguales"; "se nos olvida a cada momento que estamos en territorio enemigo"). Esta redundancia apunta hacia un exceso conciliador que nos obliga a repensar el estatuto de los personajes berlanguianos de otros films, a través de cuyo tratamiento –cínico y sin concesiones– fluía un discurso de una radicalidad salpicada de asperezas y rugosidades que, ahora, parecen haberse limado en sus límites más contundentes mediante esa mirada que hemos calificado de "suavizada", paternal y/o conciliadora.

La procedencia sainetesca de la tipología actorial berlanguiana, centrada antes en la cotidianidad (aquí inevitablemente ausente, ya que no lo permite la visión histórica) y en la imbricación actor-contexto (es decir, puesta en escena -en la que radica la esencia misma de los planos de seguimiento- en constante movimiento de la toma o de los personajes, con sucesivas entradas y salidas de campo), sufre una quiebra fundamental: los personajes ya no son "tipos" ni estereotipos, sino "berlanguianos"; su sola presencia es suficiente para calificarlos como tales, y como tales es esperada su interpretación, pero, alejados de su contexto de cotidianidad –digamos de actualidad–, aparecen desposeídos de una parte de sus cualidades.

No hay aquí el proceso de miserabilización de que habla Ríos Carratalá[3], pero sí "la voz y el físico con toda su potencialidad semántica y caracterizadora para crear un tipo, el cual -no lo olvidemos nunca- ha de tener una serie limitada de rasgos para ser identificado con facilidad por el espectador. [...] De ahí la importancia de unas técnicas caracterizadoras relacionadas con la voz y la imagen de unos actores obligados a hablar y gesticular constantemente. Si no fuera así, se produciría un vacío..."[4]. Pues bien, algo de ese "vacío" viene a darse aquí como consecuencia de un "desplazamiento" del referente para el espectador, ya que éste es el actor y no el "tipo"; el actor en tanto que contemplado anteriormente en otras producciones de Berlanga. De ahí que el anclaje en el pasado se convierta en un lastre del que resulta difícil desprenderse, a pesar de las innegables bondades del film que comentamos.

Muy acertadamente, Santos Zunzunegui[5] reflexiona sobre una tipología actorial que va del actor al modelo (planteamiento bressoniano) y, frente a tal concepción, del no-actor al no-modelo, instancia esta última que denomina "refiguración" y que reivindica el estatuto de "cuerpo":

3 Ríos Carratalá, Juan A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1997, pág. 121.
4 Ibíd, págs. 54-55
5 Zunzunegui, Santos, "Los cuerpos gloriosos" en Pérez Perucha, Julio (Editor), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, págs. 213-228.

Cuerpos que acaban funcionando como una forma particularísima de dar relieve a un mundo que sin ellos aparecería sumergido en la banalidad uniformizadora, banalidad de la que escapan mediante la sutil exageración de un detalle nimio, a través de la calculada exacerbación de un gesto. Cuerpos, en fin, en los que se hacen carne unas "interpretaciones" que se sitúan, casi siempre, al margen –cuando no en contra– de la ficción que supuestamente desarrollan, desplazándola, difiriéndola, volviéndola opaca a veces, para finalmente reencontrarse con ella tras un trayecto de múltiples meandros. "Interpretaciones" que designan un texto segundo que acaba anulando (pero sería mejor decir dotando de espesor) a ese primero (el del relato) en el que creemos más o menos, produciendo lo que Vicente Ponce denominó la *"plusvalía de la narración".*

Pues bien, tales "cuerpos" han constituido a lo largo de la filmografía de Luis García Berlanga un elemento determinante que éste, muy sabiamente, ha sabido tratar estéticamente mediante la utilización de una cámara-testigo capaz de liberar al actor de la servidumbre de la fragmentación (montaje analítico) para "lanzarle al ruedo" sin ningún tipo de aditivos. Pero, con el paso del tiempo, la "coralidad", en tanto que casi una cuestión de coreografía musical al tiempo que protagonismo colectivo de los films, ha ido permitiendo la generación de un proceso de *feed-back* autor-actor-espectador que ha liberado parcialmente al autor, permitiéndole una dirección más cómoda y, en consecuencia, menos controlada.

IV

De hecho, hay un cambio muy significativo entre la dimensión coral de *La vaquilla* y la de *Moros y Cristianos*. Tomemos como ejemplo la secuencia inicial del primero de los films, que soporta los títulos de crédito: un largo plano-secuencia va siguiendo mediante un *travelling* la trayectoria (de izquierda a derecha) del soldado que se ocupa del correo; diálogos, relaciones, música, voces, están perfectamente calibrados e inscritos en el significante en el momento adecuado para que se produzca –también– la presentación espacial y de los personajes. Otra secuencia, la de la comida en el pueblo, en *La vaquilla*: el diálogo de los personajes fluye de tal forma que cada cual revierte en el que está a su derecha (izquierda del encuadre), permitiendo que el seguimiento de la cámara se inscriba con la misma cadencia de una forma "motivada" por el decurso diegético.

Por el contrario, en *Moros y Cristianos* la cámara "abre" su radio de acción y se mueve para incorporar en el interior del encuadre (a lo ancho y largo, pero también con profundidad de campo) el máximo de información y personajes. Es también, desde luego, una cámara-testigo, que sigue los estilemas del cine de Berlanga, ya apuntados previamente, pero es una cámara con menor capacidad enunciativa que recuerda en gran medida el cine de los orígenes, donde todo ocurre en el plano o cerca de él, y todo ocurre al mismo tiempo, linealmente y

en profundidad (no hay platitud visual, no hay aplastamiento, pero sí una evolución-acumulación caótica).

Ni mucho menos queremos aquí decir que un resultado caótico sea, *per se*, un aspecto negativo; de hecho, la propia dinámica del discurso berlanguiano, asumidamente ácrata desde posiciones ideológicas, parecería dar como buena una puesta en escena de tales condiciones. Ahora bien, el problema se produce cuando los vínculos entre significante y contenidos parecen fluir en direcciones disímiles.

V

¿Cómo leer, pues, un film de las características de *Moros y Cristianos*? Vienen a la mente vínculos con materiales anteriores de Berlanga, en algunos casos poco reconocidos, tales como *¡Vivan los novios!* o *Patrimonio Nacional* (1981), que tendrán una línea posterior de seguimiento en *Todos a la cárcel* (1993), lo que permite pensar en una evolución de las propuestas de este autor. Sin embargo, no seguiremos aquí tal criterio, ya que consideramos que la concepción berlanguiana sigue siendo la misma aunque se hayan producido cambios significativos que afectan al nivel del significante, como antes veíamos, por una puesta en escena cuyos puntos de inflexión son la comodidad de un cierto *laisser faire* y la suavización de la acritud como consecuencia, en muchos casos, de la manifestación explícita de los planteamientos más radicales[6].

En *Moros y Cristianos* se mantienen los estilemas, ciertamente, pero Berlanga amplía su radio de acción para abordar el mundo de la publicidad y su entorno mediático desde la perspectiva de un grupo familiar de pequeños empresarios procedentes de Jijona (Planchadell y Calabuig), fabricantes de turrón; no satisfecho con esto, introduce también el mundo de la política (la hermana diputada que vive en Madrid y toda una serie de "cameos").

Con Azcona una vez más en el guión, la garantía de un film divertido –a la par que de un argumento bien construido– es total, y no es por ahí por donde se le pueden encontrar defectos porque, probablemente, es uno de los títulos más "disparatados" que nos ha brindado Berlanga a lo largo de su trayectoria. Y es precisamente esa noción de "disparate" la que da cuenta de un componente de exceso; en *Moros y Cristianos*, todo es excesivo: la relación pueblo/provincianismo– ciudad/capitalidad resulta extrema; los estereotipos familiares también son máximos (más, incluso, si hacemos referencia a los empleados que acompañan a los dos hermanos); las referencias al mundo publicitario y mediático son arquetípicas; la acumulación de gags y situaciones delirantes, desde el punto de vista de la comicidad, es constante.

El exceso impide el desarrollo discursivo del componente crítico. En otras condiciones, estaríamos hablando de un argumento que "no deja títere con cabeza", que arremete sin concesiones contra el provincianismo del empresario sabedor de la necesidad de evolucionar mediante las campañas de *marketing* pero no dispuesto a soportar costes, de los políticos hechos a todo para mantener sus escaños y privilegios, de las relaciones familiares basadas

6 En nuestro criterio, resulta mucho más efectiva la sugerencia cínica a través de los personajes y su contexto que se produce en *Plácido* que la mostración constante de estereotipos con "frases hechas" que pululan por *Moros y Cristianos*.

«La vaquilla» (1985)

en la propiedad, de la promoción de productos en los media, de los falseamientos llevados a cabo por los asesores de imagen, de las manipulaciones en los premios de reconocimiento a la calidad empresarial (que se pagan), de la relación-similitud entre los conceptos de vender y embaucar, etc...

VI

Cuando observamos a estos "empresarios" turroneros, Planchadell y Calabuig, inmersos en el proceso de "suspensión de la credibilidad" que el film convoca, tendemos a mirar "desde fuera" (efectivamente, el cine de Berlanga no obedece a las pautas del modelo hegemónico ni tiende a producir procesos de identificación espectatorial), lo que viene propiciado por el mecanismo mostrativo de los planos de seguimiento y por esa puesta en escena caótica de que antes hablábamos. Pero hay otra opción más visceral, más apegada a lo idiosincrásico, que tiene que ver con la relación entre el autor y su contexto cultural de procedencia, la Comunidad Valenciana.

Desde este punto de vista, la imagen "excesiva" de los pequeños empresarios, que nos atreveríamos a calificar como "cutre", está muy cerca de la realidad del tejido empresarial de esta Comunidad, al igual que los flujos de "favores" a un precio razonable, las subvenciones, los

"enchufes", la explotación laboral, etc.[7] Se podrá pensar que esto es un hecho que se da en todos los contextos, y, si bien es cierto, no lo es menos que en aquellos lugares en que tejido empresarial y poder político van de la mano, la situación es mucho más crítica. En consecuencia, sí hay un posible reconocimiento de estos parámetros que, para funcionar debidamente, debe ligarse a una base cultural que no es otra que la vivencia "festiva" desde una doble perspectiva: las fiestas de Moros y Cristianos, radicadas esencialmente en la provincia de Alicante (de donde es Jijona, como se muestra en el vídeo que aparece en el film), y las Fallas de Valencia.

Visto así, *Moros y Cristianos* es como una gran falla en la que tienen lugar una serie de viñetas críticas sobre la sociedad contemporánea enraizada en la cotidianidad del contexto más inmediato; en cada uno de sus espacios se producen incidentes que se acumulan en una alegoría final sobre la falsedad, sobre la mentira del mundo mediático y publicitario, que conlleva la muerte del *pater familiae* y la llegada de una nueva era de la cual aparece una visión absolutamente falseada, hasta tal punto que la imagen de los personajes no es "retocada" sino directamente suplantada. La fiesta, el dominio de lo irracional, "arrastra" –como las *filaes* de los Moros y Cristianos– a todos los personajes, que se balancean al ritmo de la música, cual inducidos por una fuerza sobrenatural que les mueve como marionetas.

El plano final, en el que se cambia la valla publicitaria de Planchadell y Calabuig para colocar un brazalete negro en los personajes, no modifica la suplantación que se ha llevado a cabo. Con una crueldad anclada en el conocimiento de la realidad más inmediata, la hermana –diputada– sugiere a su amante y asesor de imagen utilizar en las próximas elecciones, en lugar de su rostro, que tantos problemas le ha venido dando, el de Estefanía de Mónaco.

VII

Este tipo de lectura puede ser fructífero pero no permite obviar la frustrante sensación de algo que pudo ser y no fue.

En resumidas cuentas, si en *La Vaquilla* hay un regreso al Berlanga más sólido desde el punto de vista formal, se echa de menos una mirada más ácida, más "pronunciada", que se difumina en la buena voluntad de la parábola antibelicista. Estamos ante una "suavización", un desplazamiento que nos presenta un pasado que todos quisiéramos no hubiera tenido lugar, ante el que hay la posibilidad del olvido y del recuerdo: Berlanga parece optar por el recuerdo difuminado, conciliador.

Por otro lado, *Moros y Cristianos* nos permite visualizar un presente -que a todos decepciona- mediante un exceso significante que constituye en espectáculo de comicidad sus vías de acidez, cual una festiva traca fallera que se diluye en los efluvios de la pólvora quemada.

No es, pues, inocuo calificar como "en expectativa de destino" el cine que Berlanga produjo en los ochenta, ya que se da una modificación sustancial en contenidos y continentes que podríamos entender como deriva.

7 Esta realidad, conocida por todos, alcanza matices esperpénticos en el nivel institucional.

6

CREPÚSCULOS PARA UN NUEVO SIGLO (Todos a la cárcel, París Tombuctú)

CREPÚSCULOS PARA UN NUEVO SIGLO (Todos a la cárcel, París Tombuctú)

Juan Miguel Company Ramón
(Universitat de Valencia)

I

En *Imágenes*, un libro concebido como prolongación de *Linterna mágica*, su autobiografía, Ingmar Bergman da la razón a un crítico francés cuando éste afirma que "Bergman con *Sonata de otoño* ha hecho una película de Bergman".[1] Algo similar podría decirse de *Todos a la cárcel*, un film en el que Berlanga se deja invadir, en exceso, por estereotipos berlanguianos y parece copiarse a sí mismo. Julio Pérez Perucha en la voz que sobre el director valenciano redactara para el *Diccionario del cine español*, hizo una pertinente síntesis de las operaciones de sentido puestas en pie por el film. Según él, *Todos a la cárcel* "...aborda una inconfortable panorámica del poder socialista, enriqueciendo su sistema de trabajo con recursos tomados del espectáculo arrevistado y la escatología fallera, que pese a su perspicacia y a sus divertidas proposiciones, adolece de no poca dispersión ".[2]

Cabría, empero, matizar que tal dispersión no afecta tanto a los contenidos narrativos como a la disposición enunciativa de los mismos. El pregenérico de la película está constituido por cinco informes, entre confidenciales y secretos, que desfilan ante el espectador, en blanco sobre negro, como guiados por el cursor en una pantalla cibernética. Dichos informes suministran un saber previo sobre la historia y se constituyen en programa narrativo de lo que, acto seguido, se nos va a contar: Luigi Tornicelli, banquero ligado al Opus, reclamado por la justicia de doce países, es accidentalmente detenido en España y la presión conjunta ejercida por la Santa Sede y Washington sobre el Ministerio de Asuntos Exteriores va a propiciar que el CESID entrege al susodicho banquero a la CIA mientras "Paz y Libertad", una asociación de "mangantes pacifistas subvencionada" (sic), organice en prisión un mitin-fiesta bajo el lema *Todos a la cárcel.*

1 Ingmar Bergman: *Imágenes*, p. 284. Barcelona. Tusquets, 1992.
2 José Luis Borau (dir.): *Diccionario del cine español*, p.136. Madrid. Alianza Editorial, 1998.

A poco que el espectador haya frecuentado el cine de Berlanga, comprenderá la novedad narratológica que estos informes establecen con títulos anteriores de su filmografía. La contundencia dramática de Plácido y *El verdugo* se cimentaba en el carácter de víctimas propiciatorias que sus protagonistas no tenían más remedio que adoptar. Si los respectivos calvarios de Plácido y José Luis nos parecían tan elocuentes y preñados de fatalismo era porque asistíamos con ellos, impotentes, a un itinerario doloroso en el que la aspereza de los planos secuencia no hacía más que destacar la insolidaridad egoísta –la *dulce inmoralidad*, que diría Serge Daney– del grupo social como viscosa tela de araña atrapadora de voluntades individuales. Asistir, al mismo tiempo que el personaje, a su devastación física o moral es uno de los modos con los que la tragedia –y también la tragedia grotesca arnichesca– distribuye sus indicaciones al espectador. El (anti)héroe berlanguiano cumpliría con todos los requisitos del *pharmakos*, tal y como lo señalaba Northrop Frye en *Anatomy of Criticism:*

> ***El pharmakos* no es ni inocente ni culpable. Es inocente porque lo que le sucede es mucho más grave que todo lo que ha hecho para provocarlo, como el alpinista cuyo grito provoca la avalancha. Es culpable porque es miembro de una sociedad culpable, porque vive en un mundo en el que tales injusticias son parte inseparable de la existencia .**[3]

Descubierto de antemano el desenlace de la peripecia, sólo nos resta asistir a las vicisitudes *berlanguianas* que van a ir adornándolo. Y es aquí donde se produce, casi a las primeras de cambio, el progresivo desinterés del espectador por el asunto. En *Todos a la cárcel*, lo sustancial del estilo de Berlanga –el plano secuencia y el plano largo con gran profundidad de campo– deviene adjetivo énfasis manierista. El anclaje con los films mayores de su obra viene dado por referencias verbales –Mariano Cabezas (Antonio Resines), el cuñado cantamañanas de Antonio Bermejo (José Sazatornil), dice a éste que la cárcel es el mejor sitio para hacer negocios en la época socialista, como antes con Franco este lugar lo ocupaban las cacerías, explícita alusión a *La escopeta nacional*, donde Saza interpretaba a Canivell, empresario catalán de un negocio de videoporteros y aquí director de una fábrica de retretes– u onomásticas (Quintanilla, interpretado por José Sacristán, homenajea a "Quintanilla, el de las serrerías" de J.L. López Vázquez en *Plácido*). Y el ir y venir de la insolidaria tribu humana se convierte en atropellado y estólido vaivén. Como en algunos films del Godard post-*Pierrot le Fou* que nos invitan a compartir la deconstrucción de una historia ya deconstruída, poco goce podemos extraer de la inmoderada agitación de un grupo de granujas y advenedizos sin cuento.

La distancia desde la cual el realizador observa el muy atareado trajín de su historia poco o nada tiene que ver con la distancia crítica puesta de manifiesto en sus trabajos con Azcona. El humor que se desprende, por ejemplo, de algunas situaciones de *Plácido* proviene de extremar al límite el desarrollo lógico de la acción desde el punto de vista de uno de los personajes. Así, la atribulada Concheta (Julia Caba Alba), tras ser apresuradamente matrimoniada con Pascual, su compañero de toda la vida, contempla (y con ella el espectador) cómo su cadáver,

3 N. Frye citado por Alfred Mac Adam: *El individuo y el otro,*. Buenos Aires. Ediciones La Librería, 1971, pág. 36.

cubierto con una manta, es someramente uncido al motocarro de Plácido y exclama entre sollozos: "¡Con lo que le gustaba ir en coche!". Algo más tarde, cuando la fúnebre comitiva arribe a la casa de Concheta, en las inhóspitas afueras de la ciudad, un soldado de guardia, desde su caseta de vigía en el cuartel, dará la normativa voz de alerta –"¿Quién vive?"– provocando, nuevamente, la hilaridad del espectador.

El humor de *Todos a la cárcel* es bastante malhumorado, si se me permite el fácil juego de palabras, y está en función de la gracieta, del chiste fácil, el énfasis actoral y la escatología revisteril: el director de la cárcel es el primero en querer fugarse de ella para perder de vista al engendro de su mujer (él está enamorado de un travesti); el antiguo cura progresista muere de una pedorreta y su cadáver es expuesto mientras un viejo cantautor de los setenta se arranca con unas coplas contestatarias de la época; el cocinero de la cárcel mea en el *marmitako* y echa lejía en la paella que van a degustar las autoridades... En algunas entrevistas, Berlanga ha declarado su especial admiración por los cineastas cuyas películas intentan entroncarse con ciertas tradiciones carnavalescas del festejo popular, tomando como emblemático punto de referencia las fallas valencianas: algo que críticos y teóricos cinematográficos deberíamos, cuanto menos, tener en cuenta. Establecer la línea de continuidad entre las excéntricas comedias musicales de Ignacio F. Iquino en los años cuarenta –que tanto deben a los coetáneos espectáculos del Paralelo barcelonés– y los más sofisticados (sobre el papel) films de Carles Mira, el primer Almodóvar y algunas muestras del cine de Santiago Segura podría depararnos más de una sorpresa. El problema de *Todos a la cárcel* es que, pretendiendo ser –para entendernos– una versión crítica del cine de Mariano Ozores, termina por competir con él en su propio terreno. Personalmente, si tuviera que elegir algo del film con lo que poder quedarme, sería la figura de Modesto, el anarquista rijoso magistralmente interpretado (como siempre) por un Manuel Alexandre en estado de gracia y que se marca un jocundo pasodoble con Bermejo en el umbral de la becerrada cómico-taurina que clausura la película, aunque ésta termine con un feo congelado de imagen precedido de una trémula ventosidad.

II

Si la solidaridad –que no complicidad– del realizador con la causa anarquista en el desenlace de *Todos a la cárcel* podía tomar cuerpo en el exabrupto de Antonio Bermejo ("¡Que se vaya el país entero al carajo!"), dicho exabrupto va a expresarse con singular elocuencia discursiva en el largometraje que, de momento, cierra la filmografía berlanguiana: *París-Tombuctú* (1999). La colaboración en el guión de Antonio Gómez Rufo dota de una gran coherencia narrativa al conjunto de la historia, una coherencia que se echaba de menos en el film anterior: *Todos a la cárcel* transmite una imagen agónica y crepuscular del cine de Berlanga; *París-Tombuctú* desplaza la visión del ocaso al mundo que nos ha tocado vivir, entre dos siglos. Vale decir: entre dos oscuridades, sin nueva luz alguna que pueda penetrarlas. Nada hay de testamentario en este film, por mucho que Berlanga lo considere el último de su carrera. La virulencia del discurso que pone en pie enlaza con las propuestas más radicales

de su filmografía, convirtiéndose así en una suerte de compendio y resumen de su universo social y existencial.

París-Tombuctú levanta acta de un mundo bronco, en permanente estado de deflagración. En él, la apariencia semeja mostrarnos una mediterránea beatitud –el fin de milenio anunciado mediante la silueta del toro de *Veterano* cabalgado por una folklórica con bata de cola que esgrime la *senyera* de la ciudad de Valencia– para mejor evidenciar el cáncer que la corroe desde dentro: en el final del film, folklórica, toro y *senyera* se habrán desplomado y un graffiti ("Tengo miedo"), firmado por la L inicial del nombre del realizador, no parece vislumbrar ningún futuro tras la milenarista celebración. La vuelta al universo de *Calabuch* más de cuarenta años después se efectúa bajo los sombríos auspicios de las estrategias globalizadoras y del pensamiento único que, cual nuevos jinetes apocalípticos, campan por sus respetos en el mundo actual. El grupo social berlanguiano, caracterizado por un singular egoísmo, por el cruce de monólogos más que por el intercambio dialógico, alcanza aquí grotescas cotas de insolidaridad: un marroquí insultará, racista, a un africano de tierra adentro y los dos anarquistas del pueblo se lanzarán improperios a voz en grito. Si la trastienda política del amable celuloide del 56 era la Guerra Fría, en éste se nos va a hablar, con radical aspereza, de cómo la hegemonía del pensamiento liberal no ha hecho sino acentuar las desigualdades y diferencias Norte-Sur: un Tercer Mundo explotado económica (¡y hasta sexualmente!) acompañado por los menesterosos de la ex-Europa del Este tratando de degustar una paella gigante cuyos restos serán devorados por un famélico perro... El papel que en tamaña máquina de cosas cumple la clase política será el del más crudo arribismo: sus miembros únicamente desearán salir de protagonistas en todas las fotos acompañados, eso sí, por unas fuerzas del orden más de la España profunda que nunca, aunque vayan acompañadas de falleras en bikini.

El itinerario del film viene marcado por un diferido suicidio del protagonista y su fallida ejecución al final, donde la presión de la cuerda provoca en el aprendiz de ahorcado un momentáneo lenitivo a su maltrecha virilidad. Pero, evidentemente, sería engañoso hablar aquí de desplazamiento alguno: no hay ninguna bipolaridad capaz de engendrarlo –ninguna carencia susceptible de ser satisfecha en el mismo– y la expresada por el título, de honda raigambre decimonónica (una capital de cultura y civilización enfrentada a un paradigma de aventura exótica) es rápidamente denegada: nunca se puede llegar al enclave mítico de Tombuctú y el que recoge la desvencijada bicicleta de Michel es un paria lumpenizado al extremo que tampoco conseguirá realizar el empeño. Será nuevamente la viscosidad del cuerpo social la que atrape a Michel, como antaño le ocurriera al infeliz José Luis de *El verdugo*, esta vez en forma de los acogedores, nutricios senos de una mujer. No existe tampoco esa soledad absoluta buscada por Michel, ni tampoco la posibilidad de elegir su propia muerte.[4] Las

4 La soledad (doméstica) que a Michel le ofrece Vicente Bermejo (nuevo avatar del directivo de Sanitarios Bermejo de *Todos a la cárcel*) no es otra que la propiciada por un nuevo modelo experimental de retrete que, a modo de confortable trono, es mostrado con acompañamiento de cantos gregorianos. Y el personaje de Michel, cirujano plástico parisino, se halla directamente relacionado (y no sólo por estar ambos encarnados por el mismo actor, Michel Piccoli) con el también parisino dentista de *Tamaño natural*. Este film ha sido sintética y acertadamente definido por Julio Pérez Perucha en su ya mencionada voz del *Diccionario del cine español* como "...una desolada reflexión metafórica sobre los límites del deseo masculino y la indiferente mirada femenina, superviviente a cualquier eventualidad, hacia ese universo". Los veinticinco años que separan ambas películas no han hecho sino matizar un discurso al que tan sólo una mirada simplificadora y perezosa pudo calificar, en su momento, de misógino. La simpatía de Michel hacia Gaby, el pintoresco erotómano interpretado por Javier Gurruchaga,

simpatías del realizador, qué duda cabe, van abocadas hacia ese anarquista (Boronat, excelentemente interpretado por Juan Diego) que huye a Chiapas tras haber puesto una bomba en el campanario del pueblo. Tal es la (anti) moraleja del film: una sexualidad que debe ser reconstruida para mejor descubrir al otro (en su falta y su demanda) tras haber pasado por todos los repertorios de la perversión y de la pregenitalidad (Michel- bebé, bañado por dos mujeres). Y un mundo que debe ser destruido si quiere renacer de sus cenizas, más allá de los pícaros –esta vez, sí, de honda estirpe berlanguiana– que lo pueblan, capaces de vender a su padre por un negocio marrullero o de arrojarse en brazos de la OTAN para convertir antiguos campos de almendros en bombardeables dianas.

Decía Serge Daney, a propósito de Luis Buñuel, que es bueno decir las verdades, sobre todo si éstas son provisionales.[5] Y George Steiner, al final de sus reflexiones autobiográficas:

> **...Soy incapaz, incluso en los peores momentos, de renunciar a la creencia de que los dos milagros que validan la existencia mortal son el amor y la invención de los futuros verbales. Su conjunción, si es que alguna vez llega a darse, es lo mesiánico.**[6]

Tal vez Berlanga, desde la temperada acidez mostrada en su último y más cálido film, podría asentir a esta propuesta.

revela la solidaridad del propio realizador hacia ambos. Dice Gaby: "Las pasiones son ideas fijas. El resto son sentimientos". Y añade Michel: "El sentimiento es la feminización de la pasión". En más de un momento del film, un casi octogenario Berlanga va a defender el buen holgar, el "juntamiento con hembra placentera" reivindicado por el Arcipreste de Hita como una de las dos cosas que gobiernan la conducta del hombre en su fugaz paso por el mundo. Y el avistamiento telescópico del poderoso trasero desnudo de Benilde, la ex-mujer de Boronat (Fedra Lorente) tiene un carácter tan emblemático que fue el motivo central del cartel publicitario de la película. Octogenario, pero no chocho, Berlanga rueda la mejor escena erótico-amorosa de su carrera y pone en boca de Michel una memorable afirmación: ante la demanda profesional que le hace Trini (una espléndida Concha Velasco) de un posible retoque de silicona en sus pechos, Michel dirá que esas tetas no hay que tocarlas, sino usarlas como refugio. Y unirá la acción a la palabra, sumergiendo su rostro en ellas. En el coloquio que sucedió al pase del film en televisión, Berlanga dijo estar muy de acuerdo con la ya clásica definición del erotismo dada por Bataille: afirmación de la vida hasta en la propia muerte. No deja de ser irónico (y significativo), en un cineasta tan apegado a la realidad, que el único efecto digital de su filmografía corresponda a la mayestática/pornográfica erección del miembro de Michel en trance de ahorcamiento. Tal vez porque el deseo hace vivir y su objeto es oscuro (Daney *dixit*), no existe camino alguno que lleve a Tombuctú, por mucho que Bermejo, el amante de Trini, intente emprenderlo, dejando a Michel expedita la ruta hacia el cuerpo de la mujer en un paréntesis de fugaz felicidad.

5 Serge Daney: *Ciné journal*, vol.II. París, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, 1998.

6 George Steiner: *Errata. El examen de una vida*, Madrid, Siruela, 1998, pág. 211.

2ª. PARTE

7

BERLANGA Y LA QUIEBRA DEL CANON EN LA FICCIÓN HISTÓRICA TELEVISIVA: «Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)»

BERLANGA Y LA QUIEBRA DEL CANON EN LA FICCIÓN HISTÓRICA TELEVISIVA: «Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)»

Manuel Palacio
Juan Carlos Ibáñez
(Miembros del Grupo de Investigación
"Televisión: memoria, representación e industria"
Universidad Carlos III de Madrid)

Berlanga y la televisión

La televisión, por distintos avatares, siempre fue un medio escurridizo para Luis García Berlanga. A pesar de su empeño por sacar adelante distintos proyectos, lo cierto es que el único trabajo que dirige para la pequeña pantalla es la serie titulada *Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)*; una apuesta de madurez, extraordinariamente arriesgada y controvertida, en la que se aborda un complejo repertorio de temas y figuras inéditas hasta el momento en su obra. Sobre todo si se tiene en cuenta que la adaptación "novelada" de la vida de Blasco obliga a Berlanga a tratar uno de los periodos más interesantes, y a menudo relegados, dicho sea de paso, de nuestra reciente historia social, cultural y política, el que se extiende desde la restauración alfonsina hasta la dictadura del general Miguel Primo de Rivera.

Asegura el cineasta que su primer acercamiento al medio tiene lugar a finales de los años cincuenta, cuando se embarca en el guión y en la supervisión de una pequeña historia sobre timadores en el Madrid de posguerra. *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich, 1959) sería en su origen concebido como el capítulo-piloto de "Los pícaros", serie para televisión que debía contar con más de treinta capítulos (Pérez Perucha, 1981). El cortometraje, sin embargo, nunca se emite. Algo más que previsible si nos atenemos al modelo programativo de la naciente Televisión Española. Una emisora experimental, centrada en su precario plató del Paseo de la Habana, y en cualquier caso sin recursos ni pretensiones de abastecerse del sector cinematográfico, como por otra parte sucede en todas las emisoras europeas, donde las relaciones entre televisiones públicas y empresas cinematográficas de producción ajena no comienzan hasta bien entrados los años sesenta.

Todo apunta a que la negociación previa de *Se vende un tranvía* (primera colaboración con Azcona que este volumen estudia en otro apartado) tiene lugar a espaldas de las necesidades reales de la TVE de la época. Se trata en cualquier caso de un proyecto elaborado sobre frágiles expectativas, que muy pronto se olvida, como se deduce de una entrevista que Berlanga concede a *Telerradio* en octubre de 1960, en la que la serie "Los pícaros" ni siquiera sale a relucir: *Telerradio*, boletín oficial de RNE y TVE, os pinta aquí el retrato de un auténtico y famoso *auteur*, muy alejado de la actualidad que vive el medio televisivo, del que sólo le interesan las posibilidades que ofrece como ventana de exhibición cinematográfica. La conversación se convierte en un mero pretexto para hablar sobre la dimensión comunicativa y estética del cine: "Creo que el camino es el esperpento", afirma Berlanga en el umbral de sus cuarenta años. "El humor negro. La picaresca en todas sus fases, desde Quevedo a Solana, pasando por Goya. Esa es la dirección de nuestro cine" (*Telerradio*, nº 147 17-23 de octubre de 1960).

En realidad, la primera película de Luis García Berlanga que se emite por televisión –aunque, dicho sea de paso, se trata de la televisión francesa– es el episodio "La muerte y el leñador" del filme *Las cuatro verdades* (1962), con autoría de historia y guión compartidos con Rafael Azcona, como en el caso de *Se vende un tranvía*. Dicho episodio formó parte de la serie *Les Fables de La Fontaine*. El estreno de *Las cuatro verdades* en formato de serie televisiva tiene lugar en el año 1964. En 1995, con motivo de la celebración del tricentenario de la muerte del célebre fabulista Jean de La Fontaine, la cadena pública TF1 repone la serie original, al tiempo que estrena otra de nuevo encargo con versiones de las fábulas realizadas por cineastas francófonos contemporáneos.

Durante muchos años el cine constituye la preocupación central de la producción berlanguiana, una situación que no varía en lo sustancial hasta los primeros años ochenta. A mediados de esta década, en plena crisis del concepto clásico de producción y exhibición cinematográfica, el trabajo en cine para la televisión se ha convertido para muchos de nuestros realizadores en una seductora alternativa, y Berlanga no es ajeno a este hecho. Surgen aquí distintas ideas para adaptar al medio televisivo. Desde una comedia de situación sobre la familia Leguineche, clausurado el franquismo y sus últimos ecos –cuyo rodaje suspende Televisión Española por falta de financiación– hasta esporádicas colaboraciones como asesor de guiones de su hijo José Luis, a quien aporta argumentos para la serie *Villarriba*, *Villabajo* (1994). Entre estos proyectos se encuentra el más ambicioso y el que más oportunidades tiene de prosperar, una serie sobre Vicente Blasco Ibáñez. No obstante, y pese al interés mostrado por TVE, los recursos siguen siendo escasos, y Berlanga decide continuar con su trayectoria cinematográfica para dirigir *Moros y cristianos* (1987), última colaboración con Azcona, y *Todos a la cárcel (1993)*.

Así las cosas nos situamos en marzo de 1992. Jordi García Candau, director general de RTVE, comparece en el Congreso de los Diputados para informar sobre los compromisos adquiridos por Televisión Española. Candau garantiza a los diputados una espectacular cobertura de la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona, y presenta a bombo y platillo sus producciones estrella: una nueva versión de *La Regenta*, dirigida por Mendez Leite, la segunda parte de *El Quijote*, a cargo de Gutiérrez Aragón, y la biografía del novelista Vicente Blasco Ibáñez, que supone el debut televisivo de Luis García Berlanga.

Parece claro que el proyecto de Blasco se presenta a los medios como una de las apuestas más ambiciosas y con mayor prestigio patrocinadas hasta el momento por TVE.

Las bases del pacto inicial nos hablan de cinco capítulos de una hora de duración, la participación de renombrados actores, y la contratación de un destacado equipo de técnicos, con un equipo de primera fila que se desplazará a Madrid, Valencia y aquellos escenarios que tuvieron especial incidencia en la vida de Blasco Ibáñez, como Turquía, Argentina, Francia o el mismísmo Hollywood. Con semejantes mimbres de partida, y pese al apoyo económico que brinda Canal 9, no es de extrañar que la propia magnitud de la propuesta complique y ralentice el desarrollo de las negociaciones para la producción. Finalmente, todo parece encarrilarse gracias al importante acuerdo para la promoción de la cultura valenciana que firman en 1995 la Comunidad Valenciana y TVE. Por el camino, sin embargo, ni el modelo televisivo, ni el momento económico, ni la sensibilidad social coinciden con las circunstancias que ayudaron a impulsar seis años atrás la negociación de la serie, y las modificaciones del contrato sobre la idea original de Berlanga se hacen patentes (dos capítulos de hora y media de duración, y localizaciones restringidas a Madrid y Valencia).

José Luis Olaizola, productor ejecutivo, expresa su desilusión por un presupuesto que no cubre las previsiones iniciales, máxime cuando el guión ya se encuentra en una fase muy avanzada. Desde Televisión Española, por su parte, se facilita a la prensa el coste por capítulo de la serie sobre Blasco, algo más de 227 millones de pesetas (1,36 millones de euros), el más elevado en la historia de TVE, y desde luego una cantidad muy superior al millón de euros por episodio que se habían invertido, por ejemplo, en la producción de *La Regenta*. El acuerdo, no obstante, estaba tomado. Sólo problemas con la elección del actor protagonista –fallan las conversaciones con Andy García y con Carmelo Gómez, primeras opciones de Berlanga–, y complicaciones de última hora derivadas del gran cambio que se produce en la vida política –por aquellas fechas las elecciones llevan al Partido Popular al poder en la autonomía valenciana y en el gobierno del estado–, retrasarían el comienzo del rodaje hasta el comienzo del verano del año 1996.

El resultado de todo este proceso es una serie extraordinariamente singular, que provoca cierto revuelo mediático. En primera instancia, por la decisión de Televisión Española de pasar de puntillas por el trámite de la presentación pública y la emisión de una serie de gran presupuesto, en la que concurrían los nombres de Luis García Berlanga y Vicente Blasco Ibáñez. En segundo término, porque el enfoque histórico que plantea la versión berlanguiana de la vida de Blasco y de la propia historia de España va a suscitar amargos comentarios en muchos sectores intelectuales del país, en el que se conmemoran por aquel entonces dos eventos de especial relevancia: el "Any Blasco", con motivo del centenario de la publicación de *La barraca*, y el centenario de la debacle colonial de 1898.

Pero para entender el contexto de recepción de la serie *Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)*, tal vez habría que comenzar por esclarecer algunas cuestiones previas sobre nuestra ficción histórica televisiva. En principio, las que tienen que ver con las características del propio género y con su tradición pedagógica. En el modelo clásico de televisión pública europea, como es sabido, la ficción histórica ha desempeñado un importante papel como vehículo para la expresión de señas colectivas de identidad, conectando la visión del pasado

con la experiencia del presente social y político. Así, en el último medio siglo, el interés del relato histórico para televisión no reside tanto en el mayor o menor impacto de su tratamiento visual o narrativo, sino en algo de mayor calado, que tiene que ver con la función de búsqueda de consenso que cumple la institución televisiva en el espacio público. A diferencia de lo que ocurre en el cine, esta idea moldea y prefigura las situaciones y los personajes de un género esencialmente didáctico, que sanciona mitos y arquetipos aceptados por la comunidad, o arraigados en su memoria colectiva (Palacio, 2001: 144). Ahora bien, ¿hasta qué punto Berlanga iba a plegarse a los requerimientos del medio televisivo? ¿Hasta qué punto iba a corresponder su versión de Blasco con los patrones del género?

Pedagogía y consenso en las series históricas

En primer lugar, nos encontramos con el escollo de la relación entre la figura de Vicente Blasco Ibáñez y su relación con el mundo de las letras. La huella de la guerra civil, omnipresente tras cuarenta años de dictadura franquista, desarrolla en España una curiosa habilidad para evitar modelos de representación televisivos basados en la división ideológica y el enfrentamiento político. Una de las principales características de nuestra ficción histórica, algo que no sucede en países de nuestro entorno, como Gran Bretaña, Francia o Italia, es precisamente la ausencia de biografías de próceres y estadistas. En nuestro caso, el universo de la ficción literaria (y en ocasiones el de la ciencia y el arte, como en el caso de Ramón y Cajal, Severo Ochoa, Goya, Picasso o Dalí) se convierte en una excelente plataforma sustitutiva para la elaboración de discursos en pro del consenso social y político.

Desde este punto de vista, a nadie se le oculta que en el cruce de la trayectoria vital y el vigor narrativo de Vicente Blasco Ibáñez convergen líneas de fuerzas cargadas de alto contenido simbólico para el pensamiento progresista español. En cierto modo, la vida y la obra de Blasco Ibáñez nos ha invitado a menudo a pensar en circunstancias y aspectos claves de nuestra historia y nuestro modo de ser, y a la misma altura que otras figuras míticas, como, por ejemplo, la de Federico García Lorca. El magnetismo de Blasco, en este sentido, ya es un hecho reconocido en la sociedad española de los años veinte y principios de los años treinta (García Queipo de Llano, 1988). Lo es en 1921, cuando la ciudad de Valencia le tributa un memorable homenaje tras su triunfal periplo norteamericano; y lo vuelve a ser en 1925, a raíz de su contundente y espectacular regreso a la política. Su muerte, el 28 de enero de 1928, conmueve todas las conciencias republicanas, en un sentimiento que volvería a repetirse el 29 de octubre de 1933, con motivo del solemne y multitudinario traslado de sus restos al cementerio civil de Valencia.

Es precisamente el recuerdo de su popularidad en los años del gran sueño republicano, y la voluntad de los hombres de la Transición de tender puentes con aquel periodo histórico, lo que le restituye a un primer plano de actualidad durante la Transición. Poco después de la muerte del dictador, José Luis Colina, nombrado subdirector de programas dramáticos de Televisión Española en julio de 1976, decide trabajar sobre el potencial dramático de las novelas de Blasco Ibáñez. Colina contrata al cineasta Manuel Mur Oti para que adapte

a formato de serie dos novelas emblemáticas: *La barraca* (Rafael Romero Marchent, 1978) y *Cañas y barro* (León Klimovsky, 1979). La intuición de Colina, hombre de cine y uno de los profesionales más experimentados de nuestra televisión, no va desencaminada. Ambas producciones consiguen un gran éxito y un considerable impacto en la sociedad española, y exponen con crudeza las consecuencias del desprecio a la democracia liberal en los dos últimos siglos de su historia (Palacio, 1999: 118 y 2001: 155). Pese a todo, Berlanga sorprende por su decisión de relegar al gran escritor que es Blasco Ibáñez, al admirador de Dickens, Tolstoi y Víctor Hugo, para incidir sobre el Blasco político.

El interés de Berlanga por el hombre (por el hombre de acción), antes que por su obra literaria (por el hombre de la idea), es coherente con su trayectoria como guionista y cineasta, pero también indica, en este caso concreto, su fascinación por la vida política y una cierta interpretación literal de lo que pensaba a veces Blasco sobre el compromiso social: "lo importante es seguir trabajando sin preocuparse del éxito o del fracaso: seguir la acción por el placer de la acción", había escrito el novelista en una de sus cartas a Santiago Alba, en el momento álgido de su regreso a la vida política (García Queipo de Llano, 1988: 221). Pero sobre todo debe tenerse en cuenta que tanto el padre como el abuelo de Luis García Berlanga fueron importantes prohombres de la política valenciana de su tiempo. Más aún, ambos tuvieron que enfrentarse con la monumental figura de Vicente Blasco Ibáñez y con el legado político del blasquismo. "Quiero manifestar que Blasco ha sido para mí, más que un mito, una especie de antecesor mío familiar", ha llegado a decir Berlanga (*Cordel de extraviados*, nº 2, 2002).

Parece claro, así pues, que el guión de la serie no se elabora sobre el eje del genio narrativo y la sensibilidad creadora de Blasco Ibáñez, sino a partir de sus aventuras y desventuras políticas. Vemos en efecto a Blasco participar en revoluciones y actos de provocación a la Iglesia, en elecciones, en duelos, en acciones de propaganda y espionaje, en recepciones y negociaciones diplomáticas, en estrecho contacto con sus hermanos masones; y también a un Blasco represaliado, encarcelado, que arriesga la vida en su faceta de organizador de proyectos en los que se promueve el progreso mediante el trabajo y la reforma social. Mas, ¿dónde queda el gran escritor de novelas sociales y el poderoso narrador de historias que conmueven en España y en el mundo? El enfoque político, en resumen, lo invade todo, y cabe aclarar que en detrimento de la presunta seducción que ha de ejercer en nosotros el televisivamente idealizado hasta ahora mundo de la literatura y el arte.

Sirvan como ejemplo de este enfoque paródico del mundo de la literatura y el arte de la época algunos lances del guión, como el patético estreno en el teatro Apolo de Valencia de su drama en tres actos *El juez*, la recreación de la primera estancia de Blasco en Madrid –con una chusca versión de un día cualquiera en la vida de las figuras literarias de la época–, o el melifluo retrato que se hace de sus amigos pintores, Sorolla y Benlliure. La opinión de Berlanga al respecto es aún más reveladora y explícita en otra de las escenas de la serie. En el segundo episodio, Blasco se dispone a quemar la edición entera de un manuscrito, ya en imprenta, que ha censurado su amante (se intuye que por incluir detalles que ponen su nombre en evidencia). Sus más íntimos amigos y colaboradores le ayudan a llevar los volúmenes hasta la playa del Malvarrosa. Uno de ellos arrastra penosamente una carretilla repleta de

libros y exclama: "¡y luego dicen que tu estilo es ligero!". Otro piensa en voz alta, con aparente ingenuidad: "¿tan mala es?". Por último, Berlanga subraya la indignación del editor Sempere, que no responde al sentimiento de pérdida de una obra del maestro, sino del negocio que se malogra.

El segundo aspecto que conviene tratar en relación con la tradición de nuestras ficciones históricas tiene que ver con el grado de "realismo" que exige el modelo televisivo. Hay que entender el concepto de realidad, desde este prisma, como fidelidad a la interpretación socialmente aceptada y compartida de un perfil biográfico y de un contexto histórico. En este sentido, el cineasta valenciano no sólo rompe con la vocación literaria y cultural de nuestras series históricas, sino que cuestiona radicalmente la propia idea que la sustenta, esto es, la necesidad de abordar el relato histórico desde la posición del consenso social. Lo curioso es que Berlanga adopta una posición ambigua durante la preparación de la serie, tal vez consciente de los problemas que puede suscitar la distorsión de la figura de Blasco como pretexto para sus fines.

Es verdad que había expresado su disposición a no hacer demasiadas concesiones al medio: "No va a ser una biografía rigurosa, sino novelada", comenta Berlanga a la prensa, que refleja "el mismo arco que (está presente) en los personajes de mis películas, la crónica de un fracaso" (*El País*, 15-4-1992), y en la que se pretende "mostrar un Blasco Ibáñez desmitificado y con las mismas limitaciones que cualquier otro ser humano" (*El País*, 5-4-1993). Pero al mismo tiempo también existen indicios que permiten pensar en la voluntad de una aproximación más convencional, como la admiración que Berlanga profesa por Blasco o la anunciada idea de contar con el asesoramiento de la familia del novelista. No en vano el título de la serie, y no pocas anécdotas y escenas –como por ejemplo el arranque del segundo episodio–, parecen tomadas casi literalmente de la biografía escrita por Pilar Tortosa Domingo (nuera de Blasco Ibáñez) *La mejor novela de Vicente Blasco Ibáñez: su vida* (1977). Asimismo, ya dentro del propio relato, contribuyen a reforzar esta ambigüedad algunos detalles significativos, como la intención de incorporar imágenes de la época en la cabecera y el cierre de los capítulos, especialmente en el final del segundo episodio, en el que se ofrece un fragmento filmado de los actos de recepción de los restos de Blasco en la Valencia republicana.

A punto de iniciarse el rodaje, Francisco Umbral expresaba aún sus dudas sobre la verdadera intención de Berlanga: "La verdad es que Blasco nos queda hoy un poco de cretona. Sólo se salva su republicanismo, su cromatismo valenciano (...) Pensó hacer en Menton una villa llena de bustos de los grandes escritores que a él le gustaban, claro, como Balzac, pero González-Ruano y yo hemos visitado eso y da un poco de risa". Así y todo, afirma Umbral, "estoy seguro de que la serie de Luis para la tele va a ser un éxito y nos va a dar un Berlanga inédito, el director documental y biográfico, el que sabe contar *en serio* una vida real, sin recurrir al esperpento amable de toda su cinematografía" (el subrayado es nuestro) (*El Mundo*, 1-12-1996). Lo cierto, sin embargo, es que el "esperpento amable" volvería a estar presente, esta vez para quebrar el principio de la narrativa del consenso en la ficción histórica televisiva.

Durante la Transición y los primeros años de las autonomías, Televisión Española se convierte en una pieza clave para recuperar la memoria de políticos e intelectuales liberales

y progresistas, perseguidos o relegados al ostracismo durante la dictadura. Este programa pedagógico se realiza a través de piezas documentales, como las que emiten los programas *Nombres de ayer y de hoy* (el capítulo sobre Vicente Blasco Ibáñez, dirigido por Mario Antolín, se emite el 11 de junio de 1979), o *De aquí para allá* (el capítulo "El triunfo de la aventura", dedicado a Blasco Ibáñez, con guión y dirección de María Luisa del Romero, se emite el 17 de noviembre de 1986). Pero también a través de entrevistas a intelectuales, escritores, artistas y políticos del momento, como el programa *Quién es?...* (1977), y principalmente, por lo que ser refiere al gran público, a partir de la ficción histórica, con escenarios y temas que abarcan desde la guerra de independencia hasta el comienzo de la guerra civil. Parece claro, sin embargo, que el Berlanga que desembarca en televisión a principios de los años noventa no comparte este discurso institucional.

Este es el motivo que explica la disolución de los vínculos que conectan las actitudes y acciones del personaje de Vicente Blasco Ibáñez con las exigencias y realidades de su contexto histórico, con el sentido épico de la lucha social de su tiempo. El relato prescinde del espacio y del tiempo de la historia para incidir en el espacio y el tiempo de la privacidad y de los pequeños intereses personales, en el reducto de lo cotidiano. Se trata, como es obvio, de una privacidad imaginada o "novelada", pero que obliga al espectador a adoptar la perspectiva anti-épica del "voyeur". El juego que se plantea entre espacios públicos y espacios privados-prohibidos (dormitorios, cámaras, camerinos, urinarios, prostíbulos) refuerza en la serie esta visión paródica de la ficción histórica. Paralelamente, en ese espacio y tiempo de la cotidianeidad, Berlanga subraya la tensión que se produce entre la heroica realidad de los protagonistas de la Historia (elite social) y la amarga y desengañada realidad de sus personajes "secundarios" (mujeres-madres, clases populares), que habitualmente, como los personajes de sus películas, resultan víctimas de las circunstancias o de su propia ingenuidad. La serie explota el valor tragicómico de este recurso en múltiples ocasiones, con un tipo de humor que emana de las sátiras populares (carnavales, farsas, coplas, fallas, picaresca, etc.), y que acaba por distorsionar las pretendidas intenciones realistas de la ficción.

Véase el momento en el que el antiguo mozo de la tienda familiar ha de marchar a la guerra de Cuba. Antes de partir hacia América, el chico, compañero de correrías del joven Blasco, acude a su antiguo patrón para ver si puede ayudarle. Berlanga subraya la resignada desolación del soldado en contraste con la ligereza ("¡Vas a conocer América antes que yo!") y el narcisismo de un Blasco Ibáñez que celebra en su chalet de la Malvarrosa sus primeros éxitos políticos y literarios. En esta misma línea se presenta la escena en que un viejo campesino intenta hacerle comprender al novelista que la tierra de promisión no puede dar "naranjas como melones", tal y como se les había asegurado en Valencia. No se trata, insistimos, de ahondar en los aspectos "contradictorios" de un personaje concreto, en este caso el de Blasco Ibáñez, sino de convertir su figura en un símbolo de las prácticas políticas y de la "contradictoria" ideología liberal y regeneracionista de su tiempo (tan atenta a las ideas relacionadas con el progreso como alejada de las necesidades inmediatas del pueblo llano).

Si hemos de atenernos a la polémica que desata su serie, Berlanga acertó de pleno en su intención provocadora. Productores y actores (TVE guardó un prudente silencio) se atrin-

cheraron en la idea de una versión digna, interesante y con un sarcasmo mediterráneo que la hacía "divertida". La crítica, en general, prescinde del debate y acoge sin demasiadas estridencias el resultado de una visión "personal", "peculiar" e "imaginativa", que sigue las constantes de la obra berlanguiana. Muy pocos se atrevieron a ir más allá, ante el mordaz y exagerado tono paródico de la serie. Una excepción es la crónica de Carlos Boyero: "A diferencia de sus enfurecidos descendientes familiares y de las escandalizadas instituciones actuales del país que le parió", escribe el crítico de *El Mundo*, "a mí me cae muy bien el caótico, errático, cínico, populista, excesivo, libertino, vitalista y complejamente humano Blasco Ibáñez que acaba de desacralizar un Berlanga en forma en la serie de televisión" (*El Mundo*, 15-3-1998). Entre los escandalizados a los que hace mención Boyero baste citar el nombre del prestigioso historiador Juan Marichal, que califica la serie, y en particular la narración posmoderna del episodio sobre los planes de oposición a la dictadura de Primo de Rivera, como una "ignominia perpetrada por Televisión Española". "Cientos de miles de ciudadanos españoles, conscientes de la historia patria", añade Marichal en carta abierta a *El País*, "se habrán sentido ofendidos por la falsa imagen de don Miguel de Unamuno, el prócer espiritual y político más representativo de la civilización liberal hispánica" (*El País*, 20-7-1998).

El tercer eje que salta *Vicente Blasco Ibáñez, la novela de su vida* tiene que ver con las propias dinámicas del medio. A finales de los años noventa, cuando se estrena la biografía berlanguiana, el modelo televisivo apenas conserva entonces similitudes con el modelo de exhibición para el que fue concebida en un primer momento la serie, en los últimos años de la década de los ochenta. En diez años marcados por la presencia del audímetro, tanto las rutinas de producción como los gustos de los espectadores ha experimentado notables modificaciones. En el horario de máxima audiencia de La Primera triunfa el *Hostal Royal Manzanares* de Lina Morgan, y en el de Telecinco las peripecias del *Médico de Familia* al que da vida Emilio Aragón. En este contexto, la fulgurante aparición de la "Champions League" relanza las retransmisiones futbolísticas como el espectáculo más cotizado para la mayoría de los hogares europeos (Ibáñez, 2003).

Probablemente sin conocer el impacto de su contenido, Televisión Española presenta la emisión de la serie de Berlanga como uno de los platos fuertes de la temporada televisiva 1996/1997 ("La vida del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, a quien da vida el actor de doblaje Ramón Langa, es una de las series estrella de la televisión estatal", *El País*, 4-8-1996). Pero todo parece indicar que su estreno a va resultar muy problemático, especialmente para TVE. Por un lado, como se ha comentado, la serie se escribe a contracorriente de los parámetros pedagógicos tradicionales del género. En la biografía de Blasco Ibáñez no encontramos un retrato precisamente carismático del gran hombre de letras, ni del valenciano panmediterráneo y universal. Antes al contrario, los trazos esperpénticos de Berlanga constituyen la antítesis de la imagen que Sorolla intentaría plasmar en los sugerentes retratos que pintó de su amigo Blasco.

Por otro lado, y por contradictorio que parezca, la propuesta de Berlanga no deja de ser una visión absolutamente clásica en sus planteamientos. Por este camino, la producción de TVE y Canal 9 sobre Blasco tampoco cubre las expectativas del tipo de mini-series de éxito producidas en países de referencia, como Francia e Italia. En esta clase de producciones his-

tóricas, uno de los escasos formatos europeos trasnacionales, el tratamiento realista y épico de los clásicos literarios y de los héroes nacionales resulta imprescindible para configurar la estructura narrativa del relato. Es en este factor donde reside la capacidad de una serie histórica para llegar al gran público, y no tanto, como tal vez pudo pensarse, en recursos más superficiales, como la utilización de lujosos decorados o la incorporación en el reparto de estrellas de la televisión popular del momento, como la omnipresente e incombustible Ana García Obregón, o el cómico Carlos Iglesias.

En resumen: frente a las demandas de la lógica televisiva contemporánea, Berlanga mantiene en pie una estructura de ficción que se articula a partir de sus señas de identidad cinematográficas, en una historia de tres horas de duración que incluye muchas autocitas explícitas (verdugos profesionales, sultanes disfrazados de moros y cristianos, trincheras sacadas de las viñetas de *La codorniz*, etc.). Así las cosas, a la altura de 1997, Televisión Española corre el riesgo de que una de sus macro-producciones sufra un serio traspié en su estreno nacional, disgustando a los intelectuales y pasando desapercibida para un público acostumbrado al formato de "grandes relatos" de la televisión europea posmoderna. Inmune a la crítica de intelectuales y políticos, pero más preocupado por la segunda amenaza, Berlanga sugiere en broma que la serie se programe "entre un partido de fútbol y otro".

Tal y como se esperaba, el estreno de la serie resulta polémico. Canal 9 programa su pase íntegro para la noche del 8 de octubre de 1997, en vísperas de la celebración del día de la Comunidad Valenciana. Se trata de una estrategia habitual en las cadenas autonómicas, que ya ha practicado Canal Sur en el estreno de *El joven Picasso* (Juan Antonio Bardem, 1993). La expectación que suscitan los nombres de Vicente Blasco Ibáñez y Luis García Berlanga en su propia tierra, y en fechas tan señaladas, hace que la cuota de pantalla se eleve al 25,7%, con una audiencia que roza el cuarto de millón de espectadores. La crítica valenciana, en general, se sintió decepcionada con el audaz trabajo de Berlanga, y más aún los descendientes de Blasco, que emprenderían una dura batalla para impedir que se emitiera al resto de España y en el extranjero.

Televisión Española, por su parte, intenta que la serie no provoque excesivo ruido, y para conseguirlo toma dos decisiones. Seguir el patrón de emisión de Canal 9, exhibiendo los dos episodios en una misma noche –aunque el argumento de la festividad identitaria desaparece–, y prescindir de la campaña planificada de promoción que suele acompañar el estreno de las macro-series de TVE –tal y como ocurre pocos meses más tarde, sin ir más lejos, con el estreno de *Entre naranjos* (Josefina Molina, 1998)–. La emisión tiene lugar finalmente en el "prime time" del miércoles 25 de febrero de 1998. Se trata de una cita fijada por sorpresa, puesto que se da aviso a la prensa el lunes de esa misma semana, a la que acuden algo más de dos millones espectadores. Teniendo en cuenta estas dos variables, los resultados no son excesivamente negativos, aunque tampoco buenos.

Para que el lector pueda hacerse una idea comparativa, es el tiempo en que *Médico de familia*, *Hostal Royal Manzanares* y *Manos a la obra* alcanzan en la temporada una media de 8,5, 6 y 5,4 millones de espectadores, respectivamente. Y en el que una adaptación literaria de Blasco Ibáñez como *Entre naranjos*, serie emitida en la primavera de 1998, es seguida en La Primera por una audiencia media de tres millones de espectadores, lo que la sitúa entre

los cincuenta programas más vistos de la televisión en el curso 1997/1998. La polémica que refleja la prensa del momento sólo entra a valorar el problema de la imagen de Blasco con motivo de las protestas de su familia. Por lo demás, las críticas se centran en el carácter furtivo del estreno y en las quejas de los actores y profesionales que quedaron fuera de los créditos eliminados del primer episodio. Estas protestas, encabezadas por Ana García Obregón, obligaron al Ente a programar un alternativo y muy discreto pase de la serie en la segunda cadena de Televisión Española, el lunes 21 y el martes 22 de julio de 1998.

¿Una visión desmitificadora? La figura de Blasco y el canon televisivo

Hasta aquí un resumen ajustado de las operaciones que convierten la serie Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida) en una producción de especial interés. Otra cuestión, muy distinta, es la visión "desmitificadora" que defiende Berlanga. Ya se ha apuntado anteriormente que el cineasta se sirve de la figura de Blasco para la crítica del relato histórico liberal. A través de un recurso típicamente cervantino, distintas voces y situaciones "sanchopancescas" –casualmente el actor Carlos Iglesias, Sorolla, es el Sancho de la segunda entrega de *El Quijote* de Gutiérrez Aragón– ponen al descubierto la inconsistencia de los desorbitados ideales que mueven el Blasco/Quijote de Berlanga.

Queda claro que la idea central del proyecto, por tanto, no reside en mostrarnos quién y cómo es el personaje y su época, sino en caricaturizar, a partir de datos biográficos contrastados, las aventuras y desventuras de ese burlesco Quijote, sistemáticamente perseguido y tiroteado, en el que Berlanga transforma a su héroe. A partir de aquí, el personaje de Blasco Ibáñez, el mito liberal republicano y el mito valenciano que es Blasco Ibáñez, se disuelve en manos de Berlanga para convertirse en una frívola máscara de sí mismo, en una marioneta al servicio de un discurso crítico sobre la construcción del relato histórico (y por añadidura en un instrumento de crítica a los recursos empleados en la ficción histórica para televisión).

Se entiende así por qué el retrato del Blasco Ibáñez que nos ofrece Berlanga no hace honor a su dimensión histórica: ni a su destacado papel en la creación de la moderna Valencia, ni a su esforzado y meritorio trabajo para lograr una España democrática, laica y republicana. Y eso explica, en cierto modo, que tampoco se haga justicia a la admiración y el cariño que sintieron por su entrega política y su obra las clases populares valencianas y españolas. En realidad, en su intento por forzar las imposturas del discurso histórico, la versión de Berlanga da un giro de 360º para caer en los viejos tópicos de siempre. No en vano, como apunta el catedrático Joan Oleza, la imagen que plasma Berlanga –la de un escritor de "best-sellers", "advenedizo y hortera, autosatisfecho, histrión, declamatorio, oportunista", falsa y por añadidura estereotipada– "coincide curiosamente con la imagen que suministraron los escritores del 98", especialmente Baroja y Valle Inclán (Oleza, 2002:11).

No hay que olvidar que el análisis de la vida y la obra de Vicente Blasco Ibáñez experimenta un cambio muy significativo en las últimas décadas. A la luz de nuevos paradigmas de interpretación –de investigaciones que ponen en evidencia la inoperancia del canon histórico

y literario para explicar su compromiso con la novela realista y los conflictos sociales de su tiempo, así como su entusiasta inmersión en las experiencias comunicativas que nacen con el siglo XX, como el "best-seller" o el cine–, la figura de Blasco ya no resiste la imputación de viejos tópicos, ni reproches más o menos velados contra su estilo y su trayectoria intelectual. A esta idea responde el lema del congreso internacional sobre Blasco Ibáñez organizado en 1998: "la vuelta al siglo de un novelista". He aquí un debate cultural y literario que bien podría haber alimentado la construcción de un relato biográfico contemporáneo.

En cualquier caso, lo relevante es que por vez primera, y en un doble juego (por sí misma y a través de la figura de Blasco Ibáñez), una serie de ficción histórica nos obliga a pensar en la idea de España al margen de los cánones establecidos por la institución televisiva desde los años setenta. Esta mirada heterodoxa se construye, como hemos visto, sobre la disolución de la idea del consenso y la distorsión de tres principios esenciales para el desarrollo y la aceptación del género, aspectos que pueden resumirse en el siguiente esquema:

	Ficción histórica televisiva (canon)	Vicente Blasco Ibáñez, la novela de su vida
Biografía	genio creativo	aventura política
Historia y cultura	realismo / idealización	formalismo / crítica
Modelo narrativo	épico	Cómico

En esta idea de fondo reside el interés de la serie televisiva que nos ocupa. Más allá de la polémica sobre si se hace justicia o no al personaje histórico, el Vicente Blasco Ibáñez de Luis García Berlanga pulsa como ninguna otra ficción histórica contemporánea las fracturas y contradicciones sociales y políticas que asume la España del siglo XXI. Es un hecho que en el contexto del posfordismo y el impacto de la cultura global, la evolución social y política del estado ha venido a cuestionar muchas de las señas identitarias que se forjaron en el periodo de la Transición. Y es un hecho asimismo que esta nueva realidad social, la de la España posmoderna, exige una nueva reflexión por parte de autores y productores que por desgracia aún no se ha producido (tampoco en el cine, salvo en imágenes y representaciones aisladas). La mirada imaginativa e irreverente de Berlanga viene a subrayar, de algún modo, la urgencia de un debate sobre patrones pedagógicos ya obsoletos, incapaces de conectar con las inquietudes y las demandas colectivas de nuestro tiempo.

Bibliografía:

BLANCO AGUINAGA, Carlos (1998 [1978]), *Juventud del 98*, Taurus, Madrid.
GARCÍA BERLANGA, Luis (2002), Discurso con motivo de la presentación del libro *Diputado Blasco Ibáñez. Memorias Parlamentarias*, Revista *Cordel de extraviados*, nº2.
GARCÍA QUEIPO DE LLANO, Genoveva (1988), *Los intelectuales y la dictadura de Primo de Rivera*, Alianza Editorial, Madrid.
IBÁÑEZ, Juan Carlos (2003), "Dinámicas culturales de los hábitos de recepción televisiva", en *Archivos de la Filmoteca*, nº 45, Octubre.
OLEZA, Joan y LLUCH, Javier (eds.) (2000), *Actas del Congreso Vicente Blasco Ibáñez 1898-1998: la vuelta al siglo de un novelista*, Generalitat de Valencia, Valencia.
OLEZA, Joan (2002), "Vicente Blasco Ibáñez", *Boletín informativo de la Fundación Juan March*, nº 323, octubre.
PALACIO, Manuel (2001), *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
— (1999), "La historia en televisión", *Cuadernos de la Academia*, nº 6.
PÉREZ PERUCHA, Julio (1981), "Se vende un tranvía. Un desconocido trabajo de Berlanga", *Contracampo*, nº 24.
TORTOSA DOMINGO, Pilar (1977), *La mejor novela de Blasco Ibáñez, su vida*, Prometeo, Valencia.
UTRERA, Rafael (1985), *Escritores y cinema en España. Un acercamiento histórico*. Ediciones JC, Madrid.

8

CUESTIÓN DE MÁRGENES

EL JOVEN DEL SOMBRERO. BERLANGA EN EL IIEC

Asier Aranzubia Cob
(Universidad Carlos III. Madrid)

Respondiendo de forma masiva a una escueta convocatoria que ha sido divulgada a través de la prensa, cerca de trescientas personas se dan cita, a finales del verano de 1947, en las dependencias de la Escuela Especial de Ingenieros Industriales de Madrid. Entre los trescientos aspirantes a cineasta que se han presentado a las pruebas de selección del recientemente creado Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas –el primer centro español dedicado exclusivamente a la enseñanza cinematográfica– figura un joven valenciano al que es fácil distinguir entre la multitud porque es el único que cubre su cabeza con un sombrero. El inesperado éxito de la convocatoria viene motivado –según ha explicado Carlos Serrano de Osma[1]– por la novedad que supone la implantación en España de una enseñanza oficial en la materia. Así, entre el nutrido grupo de aspirantes, no resulta complicado encontrar a funcionarios de Hacienda, gentes del Ministerio de Agricultura, de la Secretaría Provincial de Propaganda e incluso militares cuyo propósito último no es otro que hacer carrera dentro de sus respectivos ministerios creando una suerte de quiméricos e improbables departamentos de cinematografía. Junto a tan variopinta fauna comparecen a la prueba unos cuantos universitarios y algún que otro cinéfilo (uno de ellos, ya lo he dicho, con sombrero) de entre los cuales, a la postre, acabará saliendo el núcleo esencial de la primera promoción en la especialidad de Dirección[2].

Va a ser también ese mismo día y en ese mismo lugar, mientras espera su turno antes de enfrentarse al tribunal que habrá de pronunciarse sobre su ingreso en el centro, cuando Berlanga conozca a otro de los contados aspirantes vocacionales que pululan por la nave

1 Declaraciones efectuadas en un programa que sobre el IIEC realizó Fernando Méndez Leite para TVE (consultado en el Archivo Personal de Carlos Serrano de Osma). Además de impulsor y cofundador de esta experiencia docente pionera, Carlos Serrano de Osma fue, durante dieciocho cursos, profesor de la asignatura de Dirección y Subdirector del centro entre los años 1962 y 1968.

2 Es preciso señalar que durante los primeros años de vida del centro esta especialidad era conocida como Realización Artística. En 1952 una reforma del plan de estudios modificaría los nombres de las especialidades y Realización Artística pasaría a llamarse Dirección Cinematográfica.

central de la Escuela de Ingenieros. Se trata, claro está, de Juan Antonio Bardem. A partir de ese momento la pareja se convertirá en inseparable y en torno a ella se creará un pequeño grupo de alumnos a los que enseguida apadrinará –despertando la casi inevitable envidia del resto de alumnos que completan el aula en la especialidad de Dirección– el profesor más respetado del centro: Serrano de Osma. El momento decisivo a este respecto tendrá lugar a finales del segundo curso cuando el profesor proponga a los cuatro alumnos que han realizado de manera conjunta una práctica titulada *Paseo por una guerra antigua* (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Agustín Navarro, Florentino Soria, 1948-1949) la escritura de un guión para el que tiene previsto sea su quinto largometraje profesional. Pero antes de seguir adelante con los pormenores que rodearon la elaboración del guión de *Cerco de ira* sería conveniente que nos detuviéramos en la gestación de esa práctica a la que acabo de hacer referencia y que, a fin de cuentas, contiene los primeros metros de celuloide rodados por Luis García Berlanga en el interior del IIEC.

Mientras que las clases del primer curso de Realización Artística eran exclusivamente teóricas, el programa de segundo combinaba ya las clases teóricas con la realización de una práctica individual para cuya filmación cada alumno contaba, únicamente, con 50 metros de película virgen de 16 milímetros. Según parece, fue Juan Antonio Bardem quien planteó a Serrano de Osma la posibilidad de realizar dicha práctica de manera conjunta, fundiendo el material de cuatro alumnos en un único ejercicio para alcanzar así los 200 metros. El profesor accedió y los que para aquel entonces ya eran los cuatro alumnos más destacados de la primera promoción del centro en la especialidad de Realización Artística (Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro) comenzaron los preparativos de una práctica en comandita que habría de titularse *Paseo por una guerra antigua*.

Es preciso señalar que la realización de este primer ejercicio era simultaneada con una serie de clases por medio de las cuales Serrano de Osma iba explicando a sus alumnos las distintas fases por las que atraviesa un proyecto cinematográfico antes de llegar a los cines. En primer lugar, se atendía a todo lo relacionado con el guión: tratamiento, diálogos, guión literario, planificación, asesoramiento sobre localizaciones, bocetos, diseños, plan de trabajo... [Pocos años más tarde, este gusto por la preparación exhaustiva del rodaje, esta minuciosa atención al detalle que exhibía el profesor ante sus alumnos y que le llevaba, por ejemplo, a aconsejar que se dibujaran los movimientos de cámara antes de empezar a rodar, se dejaría notar en la fase de preparación de *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), en la que sus dos antiguos alumnos, recordando las enseñanzas del maestro, llegarían incluso a confeccionar un detallado *story-board*[3].] *En segundo lugar, estas clases trataban de adelantar posibles respuestas a los múltiples interrogantes que necesariamente habrían de surgirle al realizador en pleno rodaje: problemas relacionados con el decorado, la iluminación, el vestuario, los actores, los movimientos de cámara, el sonido, la música... En tercer lugar, se facilitaban al alumno unas cuantas nociones sobre teoría general del montaje y se ofrecía una sumaria descripción de los métodos de trabajo de un montador. Por último, se proponía un ejercicio de autocrítica en el que el propio cineasta evaluaba su obra una vez terminada.*

3 Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga, contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*, Temas de hoy, Madrid, 1990, p. 236.

Según han contado los directores de Paseo por un guerra en antigua en repetidas ocasiones[4], la idea que dio origen a la práctica era bien sencilla: se trataba de filmar a un mutilado de guerra paseando por las ruinas de la Ciudad Universitaria. Para insuflar dramatismo a la acción se había pensado en acompañar el paseo del mutilado –por esa suerte de cicatriz sangrante que a finales de los cuarenta eran las ruinas de la Ciudad Universitaria, escenario privilegiado de múltiples y devastadores combates durante el asedio de Madrid en la ya para entonces algo lejana Guerra Civil– con una atronadora banda sonora que reprodujera, a la manera de la famosa escena del cementerio de aviones de *Los mejores años de nuestra vida* (The best years of our lives, William Wyler, 1946), los ruidos de bombas, disparos y explosiones propios de una batalla. Sin embargo, la precariedad de medios del Instituto hizo imposible dicha sonorización, quedando de esta forma la práctica (muda) tan mutilada como su protagonista[5].

Atraído por el elevado grado de entendimiento que parece reinar entre sus cuatro pupilos más entusiastas, Serrano de Osma les encarga, a principios de 1949, la redacción del guión de la que, como ya señalé más arriba, iba ser su quinta película. El propio Berlanga se ha referido al proceso de gestación del guión en los siguientes términos: "A base de enfrentamientos algo más que verbales, logramos construir una historia, *Cerco de ira*, muy en la línea de Indio Fernández, que admirábamos todos, es decir, un melodrama rural con ciertos apuntes sociológicos, y lo situamos en la isla de Ibiza, isla que no conocíamos y que describimos a nuestro aire"[6]. La redacción del guión se llevó a cabo en las oficinas de una revista llamada *África* de la que por aquel tiempo era Redactor Jefe Florentino Soria. Durante aproximadamente dos meses los cuatro aspirantes a director de cine se reúnen por las tardes en dicha oficina para tratar de dar forma a un guión que, al parecer, estaba remotamente inspirado en un texto de Blasco Ibáñez. Con Agustín Navarro sentado frente a la máquina de escribir y Juan Antonio Bardem describiendo con precisión y autoridad la planificación de cada escena, va poco a poco perfilándose un libreto que, una vez terminado, será enviado, como era preceptivo en la época, a la Dirección General de Cinematografía y Teatro para que sea examinado por los censores. La censura previa da el visto bueno al proyecto y después de varias tentativas nulas, que parecen estar directamente relacionadas con la escasa liquidez de Castilla Films (la empresa productora), Serrano de Osma y su equipo consiguen al fin, en los últimos días del mes de noviembre de 1949, poner en marcha en Ibiza el rodaje de *Cerco de ira*.

"Comenzó el rodaje, y recuerdo los entusiasmos iniciales ante el material que Serrano iba enviando desde la isla. Recuerdo nuestras discusiones sobre si la belleza formal del copión se debía al *Viva México*, de Eisenstein, o a una estética personal de Carlos nacida de una imaginería ibérica a lo *Bodas de sangre*"[7]. Sin embargo, al entusiasmo con que Berlanga y sus tres compañeros reciben los primeros metros de película pronto seguirá la más absoluta de

4 Soria, Florentino, "Mi Berlanga particular", *Nickel Odeon*, num. 3, verano de 1996, p. 25; Navarro, Agustín, "Ayudante de Luis en *Novio a la vista*", *Nickel Odeon*, num. 3, verano de 1996, p. 214; Bardem, Juan Antonio, *Juan Antonio Bardem. Y todavía sigue*, Ediciones B, Barcelona, 2002, pp. 70,71.

5 Para una visión más amplia de los pormenores que rodearon la filmación de esta práctica, véase Cerón Gómez, Juan Francisco, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 1998, pp. 33, 34.

6 Berlanga, Luis G., "Recordando a Carlos Serrano de Osma", en Pérez Perucha, Julio, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 28ª Semana Internacional de Cine Valladolid, 1983, p. 10.

7 *Ibidem*, p. 10.

las decepciones al comprobar que aquel rodaje, en el que tantas ilusiones han depositado, ha sido definitivamente interrumpido por culpa de la ya mencionada escasa solidez financiera de Castilla Films.

Para superar el tercer y último curso del IIEC los alumnos de realización tienen que dirigir, acompañados por estudiantes de otras especialidades, una práctica de, aproximadamente, media hora de duración. De entre todos los alumnos pertenecientes a la primera promoción del IIEC sólo dos de ellos[8] conseguirán superar los tres cursos de manera consecutiva. Se trata de José Gutiérrez Maesso, quien obtendrá su diploma gracias a una práctica titulada *Áspero camino* (1949-1950), y de Luis García Berlanga quien hará lo propio con un trabajo titulado *El circo* (1949-1950).

Según ha contado José Gutiérrez Maesso, cuando Serrano de Osma les pone al corriente de cuáles son los objetivos que se persiguen con la práctica de licenciatura, el profesor insiste en que lo que espera de ellos es, simple y llanamente, un ejercicio visual de redacción; lo que se pretende es que los alumnos demuestren que saben contar una historia con imágenes. "De lo que no se trataba –añade Maesso– era de hacer la obra de nuestra vida, porque eso lo haríamos cuando saliéramos del IIEC, en el cine profesional"[9]. Aunque por caminos distintos, tanto Maesso (quien, por cierto, obtendría la calificación más alta) como Berlanga demuestran con sus trabajos que han comprendido y asimilado correctamente las instrucciones del maestro. Así, mientras Maesso recurre a una anécdota mínima (las andanzas de una banda juvenil de ladronzuelos en el extrarradio de Madrid) a partir de la cual construirá un sobrio y, por momentos, inspirado ejercicio de planificación y composición del encuadre, Berlanga, consciente de las limitaciones presupuestarias de la práctica, optará por el aprovechamiento de un acontecimiento real como es la llegada del *Circo Americano* a la capital de España.

Partiendo de una estructura convencional que presta atención a las distintas etapas que atraviesa la instalación de un espectáculo circense en una determinada localidad (montaje de la carpa; ensayos y desfile por las calles de la ciudad; representación; salida de los espectadores), Berlanga construye su relato a partir de numerosos planos subjetivos a través de los cuales el pueblo de Madrid (tanto los que asisten a la representación como los que contemplan la frenética actividad de los operarios o el alegre desfilar de los artistas por las principales arterias de la capital) mira insistentemente, embelesado, me atrevería a decir, las evoluciones de ese *Circo Americano* que esta vez, contrariamente a lo que sucederá pocos años después con otra delegación de aquel lejano y poderoso país, que esta vez, decía, no pasará de largo. Así, la película arranca con un plano de una mujer que tiende la ropa en la azotea de su casa; sorpresivamente una panorámica lateral, que reproduce el itinerario de la mirada de la mujer, nos lleva hasta una plaza colindante donde se está desplegando la carpa del circo. Que este plano

8 Según ha contado Serrano de Osma en el programa de TVE anteriormente citado, cuando se supo que tan sólo dos alumnos habían aprobado el tercer curso en la especialidad de Realización, Juan Julio Baena, delegado del SEU en el IIEC por aquel entonces (y, curiosamente, director de fotografía de *Áspero camino*), entregó al profesor una carta firmada por aquellos alumnos de la clase que, como ya señalé en su momento, provenían de la administración franquista, donde se le acusaba de haber aprobado a sus "amiguetes" (en referencia al grupo de *Cerco de ira*) por "motivaciones políticas".

9 García de Dueñas, Jesús, *José Gutiérrez Maesso, el número 1*, Festival Ibérico/Diputación de Badajoz, Badajoz, 2003, p. 124.

inaugural se convierta en una panorámica, que después descubriremos subjetiva, sirve, de alguna manera, para llamar la atención sobre las que, a la postre, serán las dos soluciones formales más transitadas a lo largo de toda la práctica: a saber, el plano subjetivo y la panorámica. De esta última Berlanga se sirve para describir con prurito documental (en ocasiones con morosidad y cierta redundancia: como en el caso de esa panorámica, primero vertical y luego horizontal, que recorre los mástiles que sujetan la carpa) todo lo que sucede en y en torno al circo. Es preciso señalar que al igual que ocurre en las prácticas de algunos de sus compañeros (estoy pensando, fundamentalmente, en *Áspero camino* y en *Barajas, aeropuerto transoceánico* [Juan Antonio Bardem, 1949-1950]) en *El circo* también se apuesta, aunque eso sí, de manera ocasional, por la composición de encuadres plásticos cuyo referente más obvio es el cine de Emilio Fernández: un cineasta al que por aquel entonces, y como ya ha sido advertido en estas páginas, admiraban sobremanera los más aventajados pupilos de Carlos Serrano de Osma. Pienso, sobre todo, en esos primeros planos de rostros (generalmente en contrapicado y ubicados en una de las esquinas del encuadre) que se recortan insistentemente sobre el cielo de Madrid.

Según puede leerse en un letrero que precede a las imágenes de esta práctica, la copia que de *El circo* guarda Filmoteca Española surge de un montaje efectuado por el propio personal de esta institución a partir de un negativo original incompleto (no existen, por ejemplo, títulos de crédito). Sin embargo, y aunque está claro que no fue el propio Berlanga quien montó o supervisó el montaje de la película que estoy ahora comentando, la que, en mi opinión, es una de las elecciones formales más inteligentes de la práctica depende, paradójicamente, de una decisión tomada en la sala de montaje. Me refiero a ese momento, en cierta medida sorprendente e inesperado, en el que, justo después de asistir a un plano frontal del circo –es la primera vez que la puerta de entrada y el gran letrero que la corona (*Circo Americano*) aparecen en la película–, vemos un breve inserto en el que aparecen dos jóvenes arrodillados junto a una pequeña cámara de cine. Uno de los jóvenes, casi no hace falta decirlo, es el propio Berlanga y el otro, supongo (aunque no he podido identificarle), su director de fotografía. En un gesto de, como digo, inesperada filiación moderna y de intenciones reflexivas, los créditos de la película (con el luminoso del circo haciendo las veces de título y la presencia diegética del reducido equipo técnico de la práctica sustituyendo a los habituales rótulos del genérico) se incluyen así en el interior de la película.

Situado junto a este curioso inserto metacinematográfico que acabo de comentar, un breve pasaje de carácter ficcional (el único en toda la práctica) viene, de alguna manera, a dar la razón a aquel, o a aquellos, que en su momento consideraron que este trabajo de Berlanga merecía ser aprobado. Después de que hayamos asistido a ese momento emblemático en el que dos niños hacen el preceptivo y decepcionante recuento del poco dinero que llevan en sus bolsillos, un enfático contrapicado de Bufalo Bill a caballo irrumpe de manera brusca en el relato (es también la primera vez que vemos al que sin duda es el personaje más esperado y representativo de este *Circo Americano*) e introduce de manera sucinta, pero tremendamente eficaz, el inevitable comentario a propósito del decisivo e irrenunciable papel que los mitos juegan a la hora de configurar el imaginario infantil.

Como ya dije, esta práctica y la de Maesso fueron las únicas que en 1950 superaron el, a lo que parece, estricto criterio evaluador de los responsables del IIEC. Según parece, Juan

Antonio Bardem sobrepasó la cantidad de película virgen que se permitía emplear en dicho ejercicio de fin de carrera por lo que, según ha comentado él mismo[10], al tener que renunciar a una parte del material rodado, el montaje final de su práctica se resintió en exceso y fue suspendido. Desanimado, el futuro director de *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) no consumió ninguna de las tres oportunidades extra de las que disponía todo alumno que hubiera suspendido en la primera convocatoria y no llegó nunca a diplomarse. Agustín Navarro, por su parte, fue suspendido por una práctica, de pretendido carácter poético e inspiración surreal, titulada *Cántico* (Agustín Navarro, 1949-1950). El que sí consiguió el diploma, aunque para ello tuvo que consumir una segunda convocatoria, fue Florentino Soria, quien, andando el tiempo, se convertiría en subdirector del centro. Conviene señalar, por último, que el propio Berlanga acabaría desempeñando tareas docentes en el seno de la escuela, siendo incluso su labor reconocida por medio de la concesión de una de las cátedras que en 1964 la administración franquista concedió a varios profesores del centro.

10 Bardem, Juan Antonio, *op. cit.*, pp. 79,80.

LATERAL: Guiones no realizados por Berlanga

José Manuel Sande

Existe un aspecto en la obra de Luis García Berlanga, tradicionalmente desatendido o ignorado. Nos referimos a esa media docena de guiones o intervenciones escritas que filman otros cineastas, estableciendo distintos grados de afinidad o deformación sobre su identidad. Algunas suponen simples colaboraciones que facilitan su entrada en la industria, en ocasiones misiones de auxilio procedentes de amigos y mentores. En funciones de dialoguista, promotor de ideas, guionista adaptado o alterado con diferente fortuna, se manifiesta un breve y procedente conjunto de títulos digno de atención. Veamos sus avatares[1].

1. Iniciemos nuestro recorrido por una película inacabada de Carlos Serrano de Osma, *Cerco de ira* (1950), un proyecto al que Berlanga se enfrenta en 1948, nada más finalizar el primer curso en el IIEC. Antes de realizar la práctica académica *Paseo por una guerra antigua*, el cuarteto bien avenido formado por Berlanga, Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro es requerido[2] por su profesor Serrano de Osma para la escritura del guión de este "melodrama rural con ciertos apuntes sociológicos"[3] que recibe el permiso de rodaje el 10 de mayo de 1949, iniciándose su filmación en noviembre de ese año en Ibiza sin alcanzar nunca ni la financiación deseada ni su término[4]. La redacción definitiva del guión, por el que cobran 20.000 pesetas, se realiza durante una semana de 1948 en un despacho de la revista "África", entonces lugar de trabajo de Florentino Soria.

1 No nos ocupamos aquí de los trabajos no realizados, ya que, dado su volumen y dificultades de catalogación, resulta poco menos que inabarcable. Constatemos, eso sí, que hace más de veinticinco años, según VV.AA., *Films que nunca veremos*, "La fiesta nacional", Víctor Sagi Servicios Editoriales/ Ayma, Barcelona, 1978, pp.35-76, la cifra, agrupada en cuatro categorías (prohibidos por la censura, recusados por los productores, abandonados por problemas de presupuesto o no realizados por otro motivos), subía hasta 36 títulos. De algunos de estos, relevantes en su opinión, da cuenta Berlanga en su artículo "Plácido y yo", *Temas de Cine*, nº 14-15, 1961 (Reproducido, junto a otros productivos textos berlanguianos, en Julio Pérez Perucha (ed.), *Berlanga 1*, Archivo Municipal del Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1980).

2 Antonio Gómez Rufo, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Ediciones B, Barcelona, 1997, p.137. El trabajo de Julio Pérez Perucha, *El cinema de Carlos Serrano de Osma*, 28º Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1983, y la tesis doctoral de Juan Francisco Cerón sobre Juan Antonio Bardem, *El cine de Juan Antonio Bardem*, Universidad de Murcia, 1998, pp.30-32, contienen concisa información sobre este proceso de trabajo.

3 Luis García Berlanga en Julio Pérez Perucha, *op.cit.*, p.10.

4 Julio Pérez Perucha, *op.cit*, pp.30-31.

2. Poco más tarde, un guión de Berlanga y José Luis Colina, *Familia provisional*, es premiado en 1950 con 75.000 pesetas por el Sindicato Nacional del Espectáculo; pasados unos años (1955), será aprovechado por Francisco Rovira-Beleta. Según el director, él y su guionista Manuel Saló Vilanova transforman completamente el tratamiento de Berlanga y Colina –ausentes del proyecto, figuran como autores del "guión literario"-, arguyendo que el valenciano no había querido dirigirla porque "no era su género"[5]. Las dudas de Rovira-Beleta, la hibridación de géneros que, insatisfecho, descubre en el producto final, confluyen por medio de tenues y sustanciales nexos con estilemas y referencias que maneja con productividad Berlanga. Interesante título de inspiración neorrealista, aplacado por la lección moral de Rovira-Beleta, el punto de partida, un matrimonio español que adopta en 1947 a un niño austriaco en medio de una campaña de acogida de evacuados de la guerra mundial, se acerca tanto a la idea desarrollada en *Plácido* de la caridad organizada (y del ocioso grupo de *Novio a la vista*, 1954, la tómbola de *Patrimonio nacional*, 1980 o el *festín* socialista que es *Todos a la cárcel*, 1993) -para mayor analogía orquestada por un fugaz José Luis López Vázquez- como al modo de pergeñar caracterizaciones tragicómicas asentadas en el uso y provecho de rostros genéricos populares, sobre todo el padre adoptivo, Alberto (Antonio Casal), o directamente peculiares, los dos sepultureros del prólogo. La secuencia más brillante, enraizada en una notable subtrama con la huida del niño como núcleo (resabios del tema del inocente perseguido y las reconocidas influencias de Graham Greene presentes en dos libretos de entonces, "La huida" y "El hombre vestido de negro", escritos con Bardem[6] en el bienio 1949-1950), mantiene visibles componentes berlanguianos: el desvelamiento de una hilazón narrativa costumbrista sustentada en una serie de encuentros con los procesos de mezquindad social -la *provisionalidad* de afectos y sus consecuencias: soledad e incomunicación- predominantes que establece una camuflada crítica del tejido socionarrativo y hace sentir los efectos de tal miseria: el pánico *in crescendo* del niño subrayado por un crudo, *jerarquizado* encuentro a través de un cristal con un hombre acaudalado que cena solo seguido de un *recorrido* nocturno repleto de encuentros equívocos que el niño hambriento y espantado sostiene con *tipos* populares, desde un guardia urbano hasta un churrero.

3. No tardará Berlanga en escribir por encargo, cruce entre lo alimenticio y la amistad, los diálogos *españoles* del drama taurino *Sangre y luces/ Sang et lumières* (1953), coproducción con Francia donde trabajan dos colaboradores en *¡Bienvenido, Míster Marshall!* (1952), Joaquín Reig y Ricardo Muñoz Suay, director adjunto del film que inicia de modo inmediato una labor similar para la empresa de Benito Perojo[7]. Emparentada a la tópica representación taurina -a primera vista remite a la aproximación narrativa del luego biografiado Blasco Ibáñez-, presenta una tragedia colorista convencional pero bien rodada, de estructura narrativa circular para un relato amoroso y fatalista ejecutado bajo la dirección, contrato que suponía su primer trabajo *de ficción*, de Georges Rouquier, el muy capaz cineasta de *Farrebique* (1946). Primer

5 Carlos Benpar, *Rovira-Beleta. El cine y el cineasta*, Laertes, Barcelona, 2002, p.85.

6 Doménec Font, Román Gubern, *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona, 1975, pp. 61-62.

7 En esta sucesión de intercambios laborales, en 1952 Perojo encarga a Berlanga y Bardem una adaptación de la zarzuela de Vives "Bohemios". Descontento con el resultado, le facilita a Berlanga una veintena de guiones cuyos derechos le pertenecen. "Quince años" de Edgar Neville da lugar a la fábula antiautoritaria *Novio a la vista*.

filme rodado en Eastmancolor en España, adaptación de una novela de Joseph Peyré, aparece también acreditado como guionista Muñoz Suay.

4. Un suceso criminal y una hipotética idea lanzada por Berlanga en respuesta a una noticia aparecida en la publicación "El caso", origina la filmación de Fernando Fernán-Gómez *El extraño viaje* (1964). El valenciano, como dice Fernán-Gómez, "creía que no podía hacerse un guión sobre la idea, que era una especulación sobre la posible forma en que se cometió el crimen de Mazarrón, que jamás llegó a aclararse"[8]. El guión final lo escribe Pedro Beltrán, tras desarrollar un tratamiento con Manuel Ruiz Castillo[9]. Fernán-Gómez lo acepta como un jugoso encargo mixtura de elementos afines y procedentes de Beltrán y Berlanga, del sarcasmo al esperpento, en una línea de confesa acritud o tono áspero impensable sin su respaldo[10]. Se anticipa un certero *motivo*, clave presente en la idea original de Berlanga, que arropa la trama, el travestismo -empleado en la huida del cómplice con las ropas de la víctima-, que nutre desde entonces sus guiones filmados (un personaje de *¡Vivan los novios!*, 1969, las grabaciones domésticas de *Tamaño natural*, 1973), inéditos ("Arturo" o "El seminarista", "El desguace") o realizados por otros (las fotografías *retocadas* del protagonista de *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*), apuntando *preocupaciones* y cuestiones capitales referentes a la delimitación *social* del cuerpo, la disimilación genérica o la *identidad* de la carne.

5. Los casos que nos merecen mayor atención son dos personales escrituras de Berlanga con Azcona datadas en los años sesenta, "A mi querida mamá en el día de su santo" y "Los estériles", a las que, una serie de impedimentos (permanentes revisiones y negativas de las comisiones de censura, aplazamientos y reprobación de productores), imposibilitan su puesta a punto, lo que termina en venta o cesión de derechos a empresas extranjeras, realizándose ambas en registros alejados –una acusada fragmentación de la *producción de sentido* articulada por Berlanga, simplificando los dispositivos de puesta en escena-, en los años setenta. Proyectos enmarcados en el progresivo endurecimiento y carácter *liberador* que adquiere su cinema -pasamos de la fábula neorrealista a una disección exenta de blandura de la parasitaria farsa social, sumando ahora una considerable huida hacia la obsesión particular (introspección intuida ya en las secuencias oníricas de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*)–, aprovechando la adición, combinación y reelaboración de componentes antes intuidos o inexistentes (exhibición de patologías, relieve de cuestiones afines a la sexualidad y las relaciones hombre-mujer, muestrario subvertido de fantasías y mitos convergentes con los acentuados perfiles sociales del español del desarrollismo, relativo y complejo *desplazamiento* hacia la condición femenina), que *brotan* en los cuatro años que median entre *El verdugo* (1963) y *La boutique* (1967). Una maduración que expone la beligerante y despojada incomprensión entre sexos

8 Declaraciones a Manuel Hidalgo en el estudio *Fernando Fernán-Gómez*, Festival de Cine Iberoamericano, Huelva, 1981, p. 35.

9 Berlanga afirma haber llegado a escribir una sinopsis, en Carlos Cañeque, Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*, Destino, Barcelona, 1993, p. 86. Cuando 2 años después de aportar la idea, Fernán-Gómez y Beltrán ven aprobado el proyecto y le ofrecen intervenir en la escritura, Berlanga se encuentra ocupado.

10 Beltrán y Berlanga trabajan juntos, sin resultados, en varias ocasiones. Conviene destacar un *negrísimo* proyecto rechazado por Alfredo Matas, cuatro meses antes de aceptar *La escopeta nacional*, "El desguace", crudo y, según el productor, excesivo tratamiento sobre la muerte (o su antesala: un personaje principal en coma y los tejemanejes a su alrededor), en Carlos Cañeque y Maite Grau, *op.cit.*, entrevista a Pedro Beltrán, pp.208-209, entrevista a Matas, pp. 257-260.

y la problemática representación del género. Las situaciones límite parten de presupuestos esperpénticos e insólitos y construcciones narrativas de corte asainetado, a veces próximo al astracán. Lo ceremonial y sacro de aquella España desarrollista (matrimonio, madre o familia, muerte, turismo, relaciones sexuales, autoridades o jerarquías) se envuelve y presenta en una desmitificatoria propuesta narrativa. La transformación y convivencia de lo jocoso en lo trágico, las distancias realidad-deseo, la mayor explicitación en la presencia de la muerte[11], el dolor esbozado en los acerados retratos donde el peso de sociedad e instituciones aplasta al individuo, el catálogo de relaciones, inhibiciones y obsesiones sexuales a modo de simulacro imposible del amor... La experiencia de elaboración del retablo femenino funciona en esta etapa hasta el desgarro[12].

5.a. Una colaboración de Berlanga y Azcona con el productor mexicano Gustavo Alatriste nos arrastra desde octubre de 1965 hasta 1976. Los avatares de *Una noche embarazosa*, cuyo tratamiento original, publicado por la revista "Contracampo"[13]en coincidencia con el estreno español de la película dirigida por René Cardona, tomamos como referencia, aparecen asociados a la complicada comercialización del mediometraje de Buñuel *Simón del desierto* (1965). La posibilidad de acompañar su peculiar duración con otros dos episodios dirigidos por Berlanga, escritos por éste y Azcona, choca con los problemas financieros de Alatriste. El dúo insiste, aprovecha la idea y presenta inútilmente en España a censura, con el título de "Los estériles", antes "Inseminación", uno de los episodios desarrollado: una mujer busca delante de su adinerado marido el contacto sexual con otros hombres. Después de una serie de intentos con resultados dispares (algunos hilarantes), encuentra en Amalio, padre de prole numerosa, al destinatario de sus intenciones. El objetivo final de la operación de seducción se vincula a razones *de interés*. La posibilidad de engendrar un hijo, por causa de la esterilidad del marido, consigna el sentido práctico de la pareja burguesa.

El otro episodio ("A mi querida mamá en el día de su santo"), va a tener, por su parte, un desarrollo más complejo. Se baraja su puesta en pié, ya convertido en guión para largometraje, antes de comenzar la colaboración (un acuerdo por tres películas) con Cesáreo González. Después del rodaje de *La boutique*, Azcona recuerda que "La censura acaba de prohibir íntegramente mi último guión con Berlanga, "A mi querida mamá en el día de su santo"[14]. En consecuencia, y como si trazasen un collage consciente e insistente, una parte de la idea principal de este guión se desmembra - rico proceso de expansión o *troceamiento* de motivos que, sin ir más lejos, en el planteamiento de las relaciones madre dominante-hijo llega nada menos que hasta *Patrimonio nacional*-, en la segunda colaboración ligada al contrato que Berlanga ha firmado con Cesáreo González, ¡*Vivan los novios!* (1969), insurgente maniobra de destrucción a gran escala, que, recibida con decepcionante frialdad, sufre también

11 Entrevista a Rafael Azcona por Carlos Cañeque y Maite Grau, *op.cit.*, p.179.

12 Así, respectivamente, un matrimonio imposible expone sus posibilidades de supervivencia gracias a una (falsa) enfermedad para acabar solucionando sus problemas por vía criminal (*La boutique*); las ceremonias, una boda y un funeral, coexisten y se bifurcan como dos prisiones (*¡Vivan los novios!*);las navidades se enturbian con la violación colectiva de una muñeca (*Tamaño natural*); una madre Yocasta ahoga a su hijo en previsión de que la abandone por otra (*A mi querida mamá en el día de su santo*); una mujer casada con un hombre estéril busca con descaro padre para un (futuro) hijo (*Una noche embarazosa*).

13 Precedido de un sugestivo texto de Julio Pérez Perucha, en *Contracampo*, nº 24, octubre de 1981, pp. 26-32.

14 Enrique Vila-Matas, "Azcona, el guionista nº1 del cine español", *Nuevo Fotogramas*, nº 1039, 1968, p. 20.

fricciones con las autoridades en su paso por censura previa, donde se le prohíben dos de sus secuencias[15].

Las virutas de este confeso tratamiento del universo femenino[16], aparecen articuladas en torno a dos tipologías: el hombre-niño inútil con dificultades de expresión sexual, reprimido y erotómano, que hecho esperpento en el virginal obseso del porno de "A mi querida mamá..." se prolonga en el José Luis de *La escopeta nacional* (1977), el idiotizado Marcial de *Moros y cristianos* (1987), el deliberado Gaby de *París-Tombuctú* (1999), sin olvidar al banquero suizo lactante y el varón español Leonardo en la Babilonia turística de *¡Vivan los novios!*, originando una abigarrada tipología de fantasías y situaciones; y la mujer, ambivalencia y pragmatismo, entendida a la vez como ser aniquilador e indestructible[17]. Así, las imposibilidades de la convivencia a través de relaciones hombre-mujer y la resolución violenta o infeliz de sus diferencias (matrimonios de *La boutique*, *¡Vivan los novios!*, *Tamaño natural* o "Los estériles"; madres devoradoras e hijos en *¡Vivan los novios!, Tamaño natural*, "A mi querida mamá..." o *Patrimonio nacional*) impregnan unas propuestas que se nutren de los dos temas que Berlanga considera entonces cruciales[18]: la incomunicación humana y una necesidad de ruptura con las reglas sociales adultas, el *regreso* a la infancia.

El guión –tal combatividad es el mejor indicio de la importancia que tenía para sus creadores– se someterá, incluso muerto Cesáreo González, a revisiones y sucesivos dictámenes negativos de la Comisión de Censura de Guiones de la Junta de Censura y Apreciación de Películas de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. En consecuencia, en 1972 inicia las negociaciones en Francia con el entonces productor asociado a la delegación europea de Paramount, Christian Ferry, al que le presenta dos proyectos, éste y *Tamaño natural*. A pesar del indudable y persistente interés de Berlanga por dirigirlo, se desestima en 1973 el proyecto. Ofrecido primero con el título provisional de *La demolición* -rechazada en 1972 en territorio español en su paso por censura previa- y el protagonismo de Philippe Noiret[19], problemas de fechas con este actor aconsejarían seleccionar en Francia el otro proyecto presentado. La línea principal del relato de "A mi querida mamá..." da idea de su vinculación con la producción desarrollada por Berlanga (y Azcona), de su adscripción a la ristra de títulos *claustrofóbicos* con referencias a todo un catálogo de obsesiones e influencias mutuas: una madre posesiva domina a su hijo, aristócrata treintañero y reprimido, hombre-niño que mitiga su vida solitaria con fotos y revistas de desnudos (incluso con muñecas hinchables de

15 Román Gubern recuerda como "A Berlanga, por ejemplo, a quien la censura acababa de prohibir el guión de *A mi querida mamá en el día de su santo*, se le autorizó, a cambio, el guión de *¡Vivan los novios!*, aunque suprimiendo la escena de la tarta sobre la cara de la madre en el ataúd y el travestismo". En Doménec Font, Román Gubern, *op.cit.*, p.168. Sorteando esta censura previa, Berlanga rueda y monta tales secuencias.

16 Un ciclo *virtual* de películas sobre "la mujer como devoradora" que Berlanga describe a Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo en *El último austrohúngaro: Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p.119.

17 Antonio Gómez Rufo escribe: "Mujer, muñeca, hombre vestido de mujer,...es lo mismo; el poder femenino es imposible de destruir", op.cit., pp.42-43. Respecto a la figura de la madre el mismo Berlanga llega a decir: "Todas las madres son celestinas o asesinas, según convenga a su objetivo de acaparamiento del hijo", en Hernández Les e Hidalgo, *op.cit.*, p.129.

18 Según propia confesión, efectuada en la entrevista-autorretrato de Guy Bracourt incluida en el guión *Tamaño natural*, Sedmay Ediciones, Madrid, 1976, p. 146.

19 Algunos de estos pormenores aparecen adecuadamente reunidos en el análisis que Juan Miguel Company hace de *Tamaño natural*¸ en Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, p.714.

diferentes razas). Enamorado de la joven criada[20], con la que pierde la virginidad y decide marcharse, se lo comunica a su madre. Ella, temerosa del alejamiento y ayudada por un golpe de azar que le lleva a poder bañarlo por ultima vez, cual rito pasional de purificación, lo ahoga (idéntica causa de la muerte de Michel en *Tamaño natural* o doña Trini en *¡Vivan los novios!*).

Tamaño natural, fuera de la presión de las autoridades franquistas, distancia definitivamente a Berlanga del proyecto, lo que lleva a vender el atractivo guión, que se filma en Italia en 1974 bajo la dirección de Luciano Salce y el título de *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno*. Farsa negra esquemática y en ocasiones grotesca, secuencias de incidencia coral (una boda, un banquete de caridad, una cacería) se facturan con una organización interna anodina; cierto y anecdótico interés por la caracterización cómica de los tipos secundarios y la indefinición en los sucesivos tonos *aplicados* adquieren una significación opuesta, sin confusión posible de identidad, a los modos de enunciación y representación auspiciados por Berlanga, se aprecia, sin embargo, una esclarecedora amalgama o antología de *escritura* de motivos temáticos y recursos (voyeurismo, sadismo, mujer mantis y hombre prisionero, escatología, gags aislados e irregulares luego desarrollados por Berlanga como el corte de pelos del pubis, la habilidad para conciliar lo festivo y lo trágico) paradigmáticamente berlanguianos.

5.b. Mientras tanto, el divorcio de Gustavo Alatriste y la actriz Silvia Pinal le ha dejado a la protagonista de *Viridiana* los derechos de propiedad de aquel primer tratamiento intitulado "Inseminación", luego "Los estériles". Vendido a la empresa estatal mexicana "Conacite 2", deviene en coproducción en 1976 gracias a la entrada de la empresa española "Lotus Films"[21] y un socio italiano. La operación, dentro de los acuerdos de cooperación entre España y México establecidos una vez rematada la dictadura y reanudadas sus relaciones políticas, germina en la comedia *Una noche embarazosa/ Il pupazzo* de René Cardona. El guión definitivo, obviando en créditos a Azcona, se ciñe a la línea argumental básica pero transforma el relato. Añade una pléyade de gags y elementos delirantes, da predominio al tono vodevilesco y *desnaturaliza* las estructuras causales del planteamiento dramático que va a restar todo espesor metafórico, adaptando por un lado la narración en torno al personaje humilde y provocando, por otro, una ruptura en los mecanismos que inducían a la disección social, la muestra de tipos de *masculinidad* y su reacción a la inversión del rol tradicional, transgresión propuesta en el tratamiento original, pues ahora pasamos a conocer desde un inicio los móviles del matrimonio burgués.

20 En el (prohibido) guión de "Los viudos", texto favorito de Azcona en su colaboración con Berlanga, el dolorido protagonista regresaba de enterrar a su mujer, se acostaba con la criada y a la mañana siguiente comprendía que estaba *casado* con ella; otra evidencia del intercambio, refundición, provecho, omnipresencia o tintineo de sus constantes temáticas. Tal circunstancia amo-criada reaparece en los amores marqués-Viti en *Nacional III* (1982).

21 Como advierte Carlos Aguilar en su análisis de "Paco, el seguro", la propia inercia empresarial y nula interpretación de una concepción perspicaz de la coproducción, explican su entrada en operaciones harto discutibles. En Julio Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, p.807.

REPERCUSIÓN INTERNACIONAL DEL CINE DE BERLANGA

Kepa Sojo Gil
(Universidad del País Vasco)

1. Berlanga en España y fuera de ella

Luis García Berlanga es, probablemente, uno de los cineastas más populares y reconocidos, ya que muchas de sus películas, además de haber sido alabadas por la crítica, y premiadas en festivales, también han cosechado grandes éxitos. En muchas ocasiones y en diferentes ámbitos se emplea el término berlanguiano para definir una situación esperpéntica comparable a cualquier secuencia del realizador valenciano. Las corruptelas y tejemanejes de las altas y bajas esferas políticas hispanas, sucedidos absurdos e insólitos, episodios tan significativos como el acaecido en la isla Perejil o la simulación de secuestro que se inventó un concejal de un partido conservador español, son algunas de las situaciones que podrían aparecer en un film de Berlanga. La mayoría de la población española conoce las obras más importantes de la filmografía del valenciano. Hace poco, un diario convocaba un concurso de réplicas famosas de películas españolas. Ganó, por abrumadora mayoría, el célebre discurso de José Isbert desde el balcón del Ayuntamiento de Villar del Río de *Bienvenido Mister Marshall*: "(…) *como alcalde vuestro que soy os debo una explicación, y esta explicación que os debo os la voy a pagar* (…)"[1].

Otro caso distinto, que es lo que aquí nos atañe, es analizar la trascendencia y la repercusión de Berlanga y su cine en el extranjero. Repasando su filmografía, podemos apreciar que su eco internacional se cimentó y desarrolló entre los años 1953 y 1974 aproximadamente. El punto de partida para la internacionalización del cine del valenciano fue su paso por el Festival de Cannes, en cuya edición de 1953 participó con *Bienvenido Mister Marshall*, obteniendo dos galardones. Paradójicamente, 1973 fue el año en que Berlanga realizó su película más internacional, *Tamaño natural*, coproducida con Francia e Italia y una de las más inclasificables de toda su filmografía. A partir de este film, y coincidiendo con la muerte de Franco y

1 Diario El País. Suplemento EP3. Viernes 9 de Septiembre de 2005.

la transición democrática, la obra de Berlanga se hizo más nacional e interior y su relevancia internacional como director fue progresivamente descendiendo.

Para hablar de todo esto hemos de referirnos a varios aspectos: el paso por festivales y la obtención de premios internacionales, la participación en coproducciones con otros países del mundo, principalmente europeos, la distribución de la obra berlanguiana en Europa principalmente y, por último, la repercusión crítica de la misma.

2. Bienvenido, Mister Marshall, punto de arranque de la carrera internacional de Berlanga.

El espaldarazo internacional del cine de Berlanga se produce con el éxito cosechado por *Bienvenido Mister Marshall* en el Festival de Cannes, donde se proyectó el 23 de abril de 1953 en el Palacio del Festival logrando un gran éxito de público. A diferencia de los críticos españoles, que buscaban defectos y carencias en el filme de un director principiante, sus homólogos franceses halagaron a la película de Berlanga. Son interesantes algunos de los comentarios suscitados por medios del país vecino al respecto del pase de *Bienvenido, Mister Marshall*, en el festival galo. Reproduzcamos algunos de ellos. En *Nice-Matin*, la crítica firmada por Mario Brien decía lo siguiente al respecto del filme: "(...) *Éxito completo. Gran sorpresa. El cine español entra en este festival por la puerta grande. Está inscrito entre los favoritos para el "rush" final. Esta película podría cosquillear desagradablemente el amor propio de los americanos si no tomaran el partido de reír, si no aceptaran deportivamente esta sátira de sus costumbres, si no admitieran que está tratada sin malignidad definida y con infinito espíritu* (...)"[2]. Otras críticas que demuestran la fenomenal acogida del filme en el país vecino aparecieron en algunos medios de comunicación tan prestigiosos como *Le Figaro, Combat* y *L'ecran.*

En Le Figaro se decía lo siguiente: "(...) *Hemos encontrado buena diversión, una fantasía que no carece de humor, bondad, poesía. Una autosátira que, sin embargo, carece de malicia* (...) *no podemos por lo menos que expresar gran satisfacción ante lo que es un éxito sin tacha* (...)"[3]. Respecto a este comentario, aunque es positivo, se equivoca quien lo suscribe, en lo que concierne a la malicia, porque ésta abunda en el significado soterrado de la película.

En lo que respecta a la crítica de *Combat*, en ella se leía ésto: "(...) *Una buena sorpresa. Nadie esperaba tantas buenas calidades y humor de los españoles, pues hasta ahora nunca habían sido demasiado brillantes en el festival* (...)"[4]. Suponemos que se refiere al cine español anterior en el festival francés, que poco tenía que ver con las nuevas propuestas de Bardem y Berlanga.

La crítica de *L'ecran* fue positiva también y hacía extensivo su comentario a la capacidad de mejora del cine español: "(...) *Nos ha proporcionado gran placer. Tiene pequeños gags excelentes, por ejemplo el de la profesora a la que un niño de seis años le sopla debajo de la mesa cuando,*

2 TENA, A., *50 aniversario de Bienvenido Mister Marshall.* Ed.Tf. Madrid 2002. pp.127-128.
3 Ibídem. p.128.
4 Ibídem.

al no recordar algo, le da una patadita. Un hallazgo, y no es el único (...) *La prueba de que el cine español puede mejorar y que ya lo está haciendo* (...)''[5]. Recordemos que el citado gag, así como las secuencias oníricas que preceden al desenlace, fueron las escenas más aplaudidas en el pase de la película en el festival francés[6].

Premiado en Cannes, y aprovechando el tirón del momento, Berlanga viajó a París, para estrenar su filme en la capital de Francia y comenzar, de ese modo, su carrera internacional[7]. En julio de 1953, estrenó la película en el parisino cine ''Marbeuf'', obteniendo más de ocho millones y medio de francos en sus siete semanas de cartel[8]. Dos años más tarde, en 1955, *Bienvenido, Mister Marshall*, llegó a Londres, estrenándose en el cine ''Curzon''. En un despacho de la agencia Efe, se citaban referencias al filme del *Daily Mail:* ''(...) *Una comedia española sencillamente encantadora* (...)'', del *Daily Herald:* ''(...) *Alegre disparate contado con buen humor* (...)'', y a la revista *Spectator: "(...) Agradable comedia al estilo de Don Camilo* (...)''[9]. Por otro lado, algunos otros medios, como el *Times* califican al filme de forma más tibia como ''(...) *Una broma familiar española* (...)''[10].

Por último, el filme de Berlanga tardó otros dos años más en llegar a los Estados Unidos de América. En mayo de 1957 se estrenó en Washington D.F., concretamente en el ''Dupont Theater''. La acogida por parte de la crítica también fue excelente. A este respecto, es destacable comentar un artículo enviado por el corresponsal de *ABC* en Estados Unidos que, tras vanagloriar la acogida de la película, cita el primer párrafo de la crítica del *Evening Star,* firmada por Harry Mac Arthur que dice lo siguiente: ''(...) *Si usted lleva mucho tiempo esperando algo tangible en pago por nuestra ayuda a Europa, su espera ha terminado: los españoles han respondido con una comedia maravillosa* (...) *este film, tres veces premiado en Cannes, es un proyectil internacional* (...) *Con un poquito de francés y otro poquito de italiano la película tiene un sabor netamente español* (...) *Se ríe un poquito de nosotros, americanos, y otro poco de las gentes de una aldea española; y en ambos casos nos ven y se ven a si mismos con gracia y talento* (...) *Si en España quedan más películas como ésta pueden mandárnoslas ahora mismo* (...)''[11].

3. Berlanga en los festivales de cine. Premios y participación como jurado.

El éxito de *Bienvenido Mister Marshall* en Cannes, los premios obtenidos y la favorable acogida lograda en diferentes países, situó a Berlanga en los años cincuenta y primeros sesenta en un lugar preferente dentro del cine europeo. Del período que va desde la participación en

5 Ibídem.

6 El premio de la crítica fue para la película de Jacques Tati, *Les vacances de Mr. Hulot* (*Las vacaciones de Mr. Hulot*, 1953**)**, mientras que *Le salarie de la peur (El salario del miedo,* 1953), de Henri-Georges Clouzot se alzó con la Palma de Oro.

7 En sus idas y venidas por el país vecino, el valenciano conoció a Brigitte Bardot, con la cual iba a contar para *Novio a la vista*, película que se rodó ese mismo verano, aunque finalmente sin la mítica actriz francesa, que cedió su puesto a Josette Arnó.

8 TENA, A. *50 aniversario de* Bienvenido, Mister Marshall, op.cit.. pp. 128-129.

9 Se refiere al filme franco-italiano de Julien Duvivier, *Le petit monde de Don Camilo* (*Don Camilo*, 1952), adaptación de la novela de Giovanni Guareschi, que gozó de gran popularidad en los años cincuenta.

10 TENA, A. *50 aniversario de Bienvenido, Mister Marshall.* op.cit., pp. 128-129.

11 Ibídem. p.130.

Cannes de *Bienvenido Mister Marshall*, hasta el premio obtenido por *El verdugo* en el Festival de Moscú en 1965, podemos decir que es el momento en que Berlanga es el director español más internacional y más de moda en el cine europeo. A partir de aquí y hasta 1974 la presencia de Berlanga en certámenes internacionales y la distribución internacional de sus películas sufre un bajón. Después de la muerte de Franco, coincidiendo con la parte final de su obra, la presencia internacional del cine de Berlanga disminuye al igual que su participación en festivales extranjeros.

Centrándonos en el período 53-65, tras el ya citado éxito de Cannes, la siguiente película de Berlanga con destacada participación en uno de los certámenes grandes del cine europeo fue *Calabuch*, realizada en 1956 en coproducción por Italia. La película participó en la Mostra de Venecia y allí optó al León de Oro, que curiosamente ese año fue declarado desierto, pero, por el contrario, consiguió el premio de la OCIC. En esa misma edición, el filme de Berlanga compitió con *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem, que se hizo en ese certamen con el premio otorgado por la Fipresci.

En 1961 con *Plácido*, el valenciano logra uno de los mayores reconocimientos internacionales que puede obtener un cineasta, al ser nominado al Oscar de Hollywood a la mejor película de habla no inglesa, galardón que finalmente no ganó, pero que facilitó la distribución internacional de la película. El premio de la Academia de Hollywood en aquel año fue para *Saasom i en spiegel* (*Como en un espejo*, 1961), del laureado director sueco Ingmar Bergman[12]. La nominación para el Oscar fue considerada por Berlanga como un sueño, ya que en aquellos momentos ser nominado era como recibir el premio. Para Berlanga fue toda una experiencia coincidir en las fiestas previas de los premios de la academia con directores de la talla de King Vidor, Frank Capra, William Wyler o Fred Zinemann. Algunos de ellos se mostraron sorprendidos con el presupuesto de *Plácido* y con la destreza del valenciano para rodar algunas secuencias complejas del filme. Lo que no esperaba el valenciano era ganar el premio ya que el favorito en todas las quinielas era Bergman, quien finalmente obtuvo el preciado galardón[13]. Pero el éxito de *Plácido* no acaba aquí ya que el film participó en el festival preferido de Berlanga, en Cannes, en la edición de 1962. Sería la segunda ocasión que Berlanga era seleccionado en el certamen del país vecino. En esta ocasión la suerte no sonrió como sucediera con *Bienvenido Mister Marshall*, pero se aseguró la distribución de la película en el estado galo, siendo la respuesta de la crítica bastante buena.

Un año más tarde, con *El verdugo*, Berlanga vuelve a concursar en Venecia. En esta ocasión este duro alegato contra la pena de muerte contado en clave satírica consiguió el premio de la Fipresci. Habiendo gustado a la crítica europea, la película obtuvo también reconocimiento en Francia, donde fue acreedora del premio al humor negro de la Academia del Humor de ese país. Dos años más tarde, en 1965, el filme llegó a la Unión Soviética y allí, en el Festival

12 Los otros tres nominados, junto a los filmes de Berlanga y Bergman, fueron la japonesa *Eien no hito*, de Keisuke Kinoshita, *Harry og kammertjeneren*, del danés Bent Christensen y *Ánimas Trujado (El hombre importante)*, del mejicano Ismael Rodríguez.

13 De todo esto se habla en GÓMEZ RUFO, A. *Berlanga. Contra el poder y la gloria,* Ed. Temas de hoy. Madrid 1990. pp. 190-194. En esta obra hay un epígrafe dedicado al viaje de Berlanga a Estados Unidos optando al premio de la Academia. Se titula*: Hollywood, en busca de un Oscar.*

de Moscú se hizo con el premio de la crítica soviética. La película fue bien recibida por la crítica especializada y el público de la extinta Unión Soviética, que aplaudían la reprobación de Berlanga al sistema político franquista y no entendían muy bien como un realizador tan castigado por la censura, había podido dirigir una película tan atrevida sin haber sido advertido por el ente censor.

Desde 1965 hasta 1974, Berlanga realiza tres extrañas e inclasificables películas con importante repercusión internacional: *La boutique*, rodada en Argentina, la infravalorada *Vivan los novios*, que es también incluida en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1970, de donde se viene de vacío, y la coproducción con Francia e Italia, *Tamaño natural*. En este período, el valenciano también es elegido miembro del jurado del Festival de Berlín, concretamente en 1968, certamen en el que curiosamente nunca competiría con sus películas[14].

Posteriormente, en 1979, el valenciano volvería al Festival de Cannes, pero, en este caso, en calidad de jurado[15]. Dos años más tarde, en 1981, *Patrimonio nacional* fue seleccionada al certamen galo, aunque no obtuvo ningún premio, como hemos constatado con anterioridad. De aquí en adelante, Berlanga ha sido objeto de numerosos homenajes en festivales y certámenes nacionales e internacionales obteniendo galardones honoríficos como la Orden italiana del Commendatore o siendo considerado como uno de los cineastas más prestigiosos del mundo por el festival checo de Karlovy Vary.

4. Berlanga y las coproducciones extranjeras.

De las diversas películas que ha dirigido Berlanga, seis de ellas son coproducciones con tres países. En tres ocasiones, el valenciano contó con capital italiano: *Calabuch* (1956), *Los jueves milagro* (1957) *y El verdugo* (1963). En dos ocasiones acometió coproducciones con el país trasalpino y Francia: *La muerte y el leñador* /(1962) y *Tamaño natural* (1974), y, por último, en una colaboró con un país más lejano pero muy unido culturalmente a España, Argentina, para llevar a cabo *La boutique* (1967). Entre 1956 y 1974, por tanto, momento álgido de Berlanga en el panorama cinematográfico internacional, tan solo dos filmes de los que realiza en este período son producciones netamente españolas (*Plácido* y *Vivan los novios*), lo cual deja bien a las claras la confianza de los productores extranjeros, principalmente de países tan cercanos a España como Francia o Italia para entrar en proyectos del valenciano, que había intervenido con éxito en los festivales cinematográficos más importantes de estos países, Cannes y Venecia.

14 Compartieron jurado con Berlanga en esta edición de 1968, los alemanes Peter Schamoni y Karsten Peters, el francés Georges de Beauregard, el norteamericano Gordon Hitchens, el italiano Domenico Meccoli, el sueco Carl-Eric Nordberg, el brasileño Alex Viany y el británico Alexander Walker. Este jurado otorgó el Oso de Oro a la película sueca de Jan Troell, *Ole dole doff*, siendo Carlos Saura, por *Peppermint frappé*, el premiado como mejor director con el Oso de plata. Suponemos que Berlanga tuvo algo que ver en ello.

15 En la edición de Cannes de 1979, acompañaron como miembros del jurado a Berlanga las siguientes personas vinculadas al séptimo arte: el director francés Jules Dassin, el realizador húngaro Zsolt Kezdi-Kovacs, la actriz británica Susannah York, el escritor soviético Robert Rojdestvensky, los periodistas franceses Maurice Bessy y Rodolphe M. Arlaud, el guionista italiano Sergio Amidei y el productor francés Paul Claudon, siendo presidenta del jurado la escritora gala Françoise Sagan. Este jurado otorgó la palma de oro del año ex aequo a *Die bletchrommel* (*El tambor de hojalata*, 1979), de Volker Schlondörff y *Apocalypse Now* **(1979), de Francis Ford Coppola.**

La primera coproducción en la que interviene Berlanga es *Calabuch,* participada por la compañía hispana Águila Films y la italiana Films Costellazione[16]. Esta participación originó la presencia en el reparto de dos actores trasalpinos tan destacados como Valentina Cortese y Franco Fabrizi, así como la intervención del prestigioso guionista Ennio Flaiano, y en menor medida de los músicos Guido Guerrini y Angelo Francesco Lavagnino. El elenco internacional se completaba con el anciano Edmund Gwenn, que también daba salida a la película a mercados anglosajones[17]. La película se vio en Italia, tras su paso por Venecia, y en Gran Bretaña y Estados Unidos, entre otros países destacados. El título anglosajón era explícito: *The rocket from Calabuch*. El filme llegó subtitulado a Gran Bretaña de la mano de Curzon Film distributors y a Estados Unidos, gracias a Trans Lux Inc. en 1958.

Sólo un año más tarde, Berlanga realiza también en coproducción con Italia *Los jueves milagro* a través de la empresa Domiziana Internazionale Cinematográfica, que se iniciaba en la producción con la película de Berlanga, y que repetiría la experiencia de coproducir con España en años posteriores[18]. En este caso, el título elegido por los italianos difería del español y de ese modo la película se conoció en Italia como Arrivederci Dimas, mientras que para el mercado anglosajón el título elegido fue el explícito Miracles of Thursday, más afín al título original en castellano. En esta ocasión, el reparto tenía dos reclamos internacionales destacados, uno, de nuevo, para el mercado anglosajón con el popular intérprete estadounidense Richard Basehart, y otro enfocado a Italia con la presencia del entrañable, y no menos mítico, Paolo Stoppa, y en menor medida con la participación del actor secundario Luigi Tosi y la del músico Franco Ferrara.

En 1962, Berlanga acometió una de las experiencias más curiosas en su filmografía, una especie de paréntesis entre sus dos películas más redondas, Plácido y El verdugo. Nos referimos al sketch integrado dentro del film de episodios *Las cuatro verdades*, En este caso, el régimen de coproducción fue diferente a la de películas anteriores ya que la participación italiana de la productora Ajace Produzioni Cinematografiche se centraba en el episodio de Blasetti, mientras que las empresas francesas Franco London Films y Madeleine Films, hacían lo propio con los sketches firmados por Clair y Bromberger; la viabilidad internacional de la película era evidente por la reputación de los directores. Titulada para el mercado francés como *Les quatre verités*, y para el italiano como *Le quatro veritá*, el filme, en su versión subtitulada para los Estados Unidos adoptó el cursi nombre de *Three fables of love.*

La tercera coproducción, sólo con Italia, que dirigió Berlanga fue la mítica El verdugo, en 1963. En esta ocasión, la compañía coproductora italiana que trabajó en la película fue Zebra Films. En lo que concierne a la participación italiana en la obra, es destacable la presencia del conocido actor italiano Nino Manfredi en el papel protagonista. Gracias al éxito del film en su andadura festivalera se hizo con una interesante distribución internacional. Para el mundo anglosajón el filme se estrenó con el extraño título *Not on your life*.

16 *Calabuch* es la única coproducción con España en la que entró esta compañía que estuvo en activo entre los años 1952 y 1959.
17 Edmund Gwenn contaba con 92 años en 1956 y sólo un año antes había rodado con Hitchcock The trouble with Harry (Pero … quien mató a Harry, 1955), siendo un actor conocido y reputado en Estados Unidos.
18 Otras tres películas españolas que coprodujo esta empresa fueron Diez fusiles esperan (1959), de José Luis Sáenz de Heredia, Se necesita chico (1963), de Antonio Mercero y Noche de verano (1963), de Jorge Grau.

La penúltima película de Berlanga que se llevó a cabo por medio de coproducción internacional fue *La boutique*, en 1967. Contratado por Cesáreo González, la coproducción se llevó a cabo con Argentina y la película se rodó allí con equipo técnico y artístico de ese país, resultando el filme uno de los más desconocidos de la filmografía berlanguiana. La empresa argentina que coprodujo la película fue Argentina Sono Films.

La última película de Berlanga realizada en coproducción fue *Tamaño natural*, su película más internacional y, probablemente más inclasificable. Rodada en Francia y con un nutrido reparto internacional encabezado por Michel Piccoli, cuatro fueron en esta ocasión las compañías internacionales que entraron en el proyecto: la francesa Film 66, que había intervenido anteriormente en la producción de *La grande bouffe* (1973), de Marco Ferreri; las también galas, Les Productions Fox Europa y Uranus Production France, y la italiana Verona Produzione. En el apartado técnico destaca la presencia del prestigioso músico Maurice Jarre. En lo que concierne a los títulos con los que se comercializó la cinta, podemos citar hasta cuatro, dependiendo del país de origen o destino del filme. En Francia el título escogido fue Grandeur nature, mientras que en Italia a la película se la conoció por Grandezza naturale, mientras que el título elegido para su distribución por el mundo anglosajón fue Life Size. La película llevó a cabo una desigual carrera internacional y no fue estrenada en España hasta 1978, tras la muerte de Franco.

5. A modo de conclusión.

Para finalizar, es preciso decir que Berlanga ha sido uno de los realizadores españoles más internacionales de la historia de nuestro séptimo arte, aunque seguramente no llegó a ser internacionalmente tan popular o conocido como lo es ahora Pedro Almodóvar, desde su irrupción en el cine europeo a partir de los años ochenta. Sin embargo, Berlanga ha sido referente y parte importante del cine europeo merced a la repercusión mediática de sus filmes y a la participación de algunas de sus obras en los más prestigiosos certámenes cinematográficos europeos, sobre todo entre 1953 y 1974. El estilo, los temas o los guiones de algunas de sus películas han sido imitados por cineastas de distintas procedencias, que, en algunos momentos, han tomado obras del valenciano como punto de partida[19].

19 SOJO, K.., "De aquí y de allá", en PÉREZ PERUCHA, JULIO (ed.), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, IVAC-La Filmoteca, 2004.

UN DESCONOCIDO TRABAJO DE BERLANGA: Se vende un tranvía (1959)

Julio Pérez Perucha

Existe un raro mediometraje de Estelrich y Berlanga que no sólo no suele mencionarse en las filmografías de Berlanga ni en la de cuantos intervinieron en su realización (Azcona, López Vázquez, etc.), sino que ni siquiera ha sido comentado por su autor (o co-autor) en las declaraciones que hasta el momento ha concedido, circunstancia tanto más llamativa en el notable libro de entrevistas de Hernández Les y Manuel Hidalgo.[1] Nos referimos a *Se vende un tranvía*, película que cuando, excepcionalmente, es aludida, lo es adjudicándole una fecha errónea, 1957, cuando su realización data de 1959. Sirvan las notas que siguen para situar tan exótica e ignorada pieza.

1. En 1956, Berlanga concluye *Calabuch* e inicia sobre la marcha el rodaje de *Los jueves, milagro*, film prácticamente concluido y dado como bueno por su autor en los últimos días de este mismo año. Pero, como es sabido, entre censura eclesiástico-gubernamental y connivencias censoriales de la opusdeísta productora del film, éste debe ser remontado, suprimiéndose pasajes enteros, modificándose sustancialmente ciertos diálogos, y añadiéndose nuevas escenas no rodadas por Berlanga (de cuya realización se encargada el entonces, al parecer, opusdeísta Jorge Grau, extremo éste que tampoco suele mencionarse, benévolamente, en sus filmografías). Así, *Los jueves, milagro*, es concluida sin la intervención de Berlanga, pública y violentamente repudiada por él, en 1957.

2. El período que se extiende desde comienzos de 1957 hasta bien entrado el año 1959, resulta particularmente amargo para Berlanga. Uno tras otro, todos sus guiones son prohibidos por censura, sus sinopsis se ven desestimadas y los productores se muestran progresivamente reticentes ante director tan conflictivo. Es en este momento cuando Berlanga y alguno de sus amigos se plantean el acceso a un medio de reciente y progresiva implantación en aquel entonces: Televisión Española.

1 *El último austro-húngaro*, Barcelona, Anagrama, 1981.

3. Por esa época ya se ha producido lo que muchos consideran un momento fundamental en el desarrollo de la obra berlanguiana. Su encuentro con Azcona, encuentro que muchos hacen coincidir con la realización de *Plácido* (1961), se produce en términos materiales (fílmicos, si se prefiere), dos años antes, con *Se vende un tranvía***.**

4. En aquellos tiempos, con un Berlanga acosado por la censura; un Azcona aún desconocido (el memorable film de Ferreri, *El pisito***,** realizado sobre una historia y guión de Azcona que también habia llamado la atención del propio Berlanga, data igualmente de 1959); un «espíritu de Salamanca», aquel que había hecho posible un cine combativo en la década de los cincuenta, en progresivo estado de evaporación; y acumulándose todo tipo de dificultades para que nuevos realizadores accedan a la profesión (el «nuevo cine español» habría de esperar todavía tres años para que García Escudero, director general de cine bajo el mandato ministerial de Fraga Iribarne, lo hiciese posible, y con aquél el debut de muchos realizadores); en aquellos tiempos, decimos, y bajo tales circunstancias, un equipo de guionistas, actores, técnicos, todos ellos amigos (Berlanga, Estelrich, Azcona, López Vázquez, Pedro Beltrán, María Luisa Ponte, Luis Ciges...) inician su vehemente asalto a Televisión Española, asalto que se resolverá con un fracaso. Para ello proponen un conjunto de programas para una serie titulada *Los picaros,* y como ilustración y ejemplo de la misma ruedan un programa piloto de veintiocho minutos de duración titulado *Se vende un tranvía***.** El argumento queda reflejado en su mismo título: en el Madrid de la «estabilización» y el «predesarrollo», unos picaros le venden un tranvía a un acaudalado y presuntuoso pueblerino.

5. Pese a la preocupación con que se rueda el film, pese a atender prudentemente en su planificación a las necesidades de lo que parecía ser el «específico» televisivo, los directores de Televisión Española contemplan la película propuesta mudos de espanto, y cuando se reponen del estupor que su visión les depara, se niegan contundente e inapelablemente a emitir el film y rodar la serie en los términos propuestos por el equipo de amigos de Berlanga. En consecuencia, la película es devuelta a la productora, que se ve obligada a disolverse, permaneciendo el film olvidado hasta que hace un año fue rescatado conjuntamente por los organizadores del Homenaje-Simposium que a Berlanga se le dedica en el marco de la I Mos-tra de Cinema Mediterrani de Valencia, y por el eficaz Departamento de Investigación de Filmoteca Nacional.

6. Cuando se plantea *Se vende un tranvía***,** se decide que el guión será elaborado por Azcona y Berlanga, pero que la dirección del film correrá a cargo de un hombre que todavía no ha dirigido película alguna, Juan Estelrich, siendo Berlanga, tan sólo, «supervisor» de su trabajo de realización. Poco más tarde Estelrich será el ayudante de dirección de una película de tan complejo rodaje como *Plácido***.** Viendo hoy *Se vende un tranvía***,** y examinando tanto la posterior obra berlanguiana como el único largometraje que tiene Estelrich en su haber **(***El anacoreta***,** 1977), podemos suponer que la «supervisión» berlanguiana valía aquí casi tanto, si no más, como una co-dirección. Si a ello añadimos la personalidad de los guionistas, bien puede incluirse este divertido y sabroso mediometraje en el corpus de la obra de Berlanga.

7. Dos secuencias de *Se vende un tranvía***,** casi cabría decir el tratamiento fílmico de un mismo espacio que aparece en dos ocasiones, revisten particular interés en función del posterior desarrollo del estilo berlanguiano. Nos referimos a los pasajes del film que transcurren en

la azotea donde la familiar banda de timadores[2] organiza la estulta mecánica de su estafadora actividad. Aunque «la división técnica» del primer trabajo rateril se resuelva en seis planos (en aparente consonancia con la planificación del resto del film y con los modos televisivos a que se destinaba), dos de ellos, planos generales, resultan inusualmente largos en relación con los cuatro restantes (planos americanos de referencia y planos generales cortos de inicio de movimiento), apareciendo como fragmentos de un plano secuencia no asumido. Sin embargo, lo que justificaría ese plano secuencia y hace, por lo demás, que los cuatro planos restantes resulten insignificantes y superfluos, es la concepción misma de la puesta en escena y el tratamiento del espacio (del campo fílmico): en el reducido perímetro de una azotea[3] se desarrolla un complejo, agobiante (por su relativa brevedad), y simultáneo movimiento de personajes, en donde son particularmente valorados unos segundos términos en los que pululan, frenéticos, cuatro y seis personajes, respectivamente (en cada uno de estos dos planos que insinúan juntos un plano secuencia), desarrollando otras tantas acciones, mientras los primeros términos se benefician de una puesta en escena más convencional. Poco más tarde, organizando en la misma azotea otro chapucero timo, encontramos ya y prácticamente un plano secuencia (y decimos prácticamente porque hay un breve primer plano de apertura de secuencia: una gramola funcionando), elección quizá favorecida por el menor número de personajes, ahora tan sólo cuatro, que aparecen en la escena,[4], circunstancia que simplifica necesariamente la organización de los segundos términos.

Y ahora bien, ¿qué podemos encontrar tras estos novedosos tanteos de puesta en escena, cuyo desarrollo y madura aplicación ya pueden observarse en *Plácido* y en el resto de la obra berlanguiana hasta el presente? La materialización fílmica de dos transformaciones: una histórica; de punto de vista, la otra... El cine de Berlanga ha estado siempre repleto de tipos populares[5] cuya presencia era estipulada a través de la puesta en escena, bien como ambientador telón de fondo (sin intervenciones diegéticas en el relato), o bien a través de ocasionales apariciones secundarias (éstas sí, diegéticas). Pero estos tipos populares, y sus oficios, se han ido viendo acorralados por el devenir de las transformaciones sociales, modificándose así su estatuto económico y social, y abocados a una progresiva marginación y posterior extinción, fenómeno al que Berlanga no ha sido indiferente[6]. Por otra parte, la mirada de Berlanga comienza progresivamente a ocuparse de estos sectores populares a extinguir por la dinámica del capitalismo industrial avanzado; por ello, estos sectores, que

2 Pese a no aparecer explicitadas las relaciones entre los personajes por evidentes razones de economía (28' no dan para mucho), la banda se nos presenta como unidad familiar. Todos ellos viven, al sol, en la azotea referida.

3 Azotea de casa baja, desde la que se contempla, en un definitivamente último término, una madrileña Plaza de Castilla poblada de peatones que deambulan sin rumbo aparente.

4 Un quinto personaje, un viejo que baila el "twist" a los acordes de una gramola, no cumple función narrativa alguna y sólo existe como elemento complejizador del plano. Señalemos, no obstante, que su utilización aquí está más cercana al Ferreri español, y particularmente al de *El pisito*, que a la posterior obra de Berlanga, en la que tales personajes siempre están integrados en la acción. He aquí una de las más acusadas diferencias, pese a la presencia de idéntico guionista entre el Ferreri español y Berlanga: lo que en el primero era contemplación estupefacta (la presencia de estos personajes era agresivamente antinarrativa), en el segundo será comprensiva y cordial mirada (y de ahí la integración diegética de tales personajes en el relato).

5 No necesariamente proletariado, cuya ausencia específica es un viejo y a mi entender inútil reproche de algunos a la obra de Berlanga... Como dicen, si no he olvidado, los manuales, las "clases populares" no se componen sólo de proletariado, sino de una diversidad de capas.

6 Proceso éste del que *La muerte y el leñador*, el magnífico episodio de *Las cuatro verdades*, es casi un estentóreo manifiesto.

en su anterior obra ocuparon lugares en el relato tan bien estatuidos como estable era su situación social, deben modificar, por las dislocaciones históricas a que se ven posteriormente sometidos, su posición en el relato berlanguiano, modificación que reclamaba una puesta en escena que estableciese pertinentemente el específico espacio en que se movían (el espacio físico debía designar asimismo un espacio histórico, de forma que se significara el cerco y presión social a la que esos sectores populares se veían sometidos), y una planificación que hiciese verosímil y "legible" el caos en que se debatían. Este desafío, tan bien resuelto en la obra berlanguiana de las dos últimas décadas, se ensaya por primera vez en las dos secuencias que estamos comentando de *Se vende un tranvía*. Planificación encaminada ya al uso de planos secuencia complejamente elaborados, indicadores de la no existencia de espacios "fuera de campo" que constituyan una salida histórica y social para esas capas populares acorraladas por la historia; construcción de un espacio con características propias en el que el encuadre cerca a unos personajes que se debaten en el único lugar que pueden, en la profundidad del campo fílmico, con una frenética y desesperada actividad, las más de las veces sin sentido ni perspectiva histórica alguna; y referentes, edificados a partir de sujetos sociales que intuyen su inevitable desaparición, y que son incapaces, por la angustia que ello les produce, de sentir sentimiento alguno de solidaridad, sólo obsesionados por su propia y coyuntural supervivencia.

8. Algunos sostienen que entre *Los jueves, milagro* y *Plácido*, la obra de Berlanga sufre una ruptura.[7] Otros pensamos que antes que de ruptura cabe hablar de obra rigurosamente desarrollada. En todo caso, algunos de los elementos que dan ocasión para hablar de esa supuesta "ruptura" del 61, ya aparecen claramente perfilados en este film del 59. El regreso, desde 1951 y *Esa pareja feliz*, a un entorno ciudadano, alejándose de los pueblecitos que recorren su obra durante la década de los cincuenta; la atención a los rasgos vivos de una cultura nacional y urbana reconocible como tal y en contradicción con unificadores hábitos multinacionales; el carácter mezquino de unos sujetos pertenecientes a una pequeña burguesía que no consigue ascender de clase y que observa un horizonte de anónima proletarización; las anotaciones sobre la miseria económica (y moral) de unos insolidarios individuos agredidos por transformaciones sociales cuya dinámica no alcanzan a comprender; los elementos estilísticos, ya insinuados entonces, que harán la fortuna de la posterior obra de Berlanga, tal y como anteriormente señalamos... Factores todos ellos que ya configuran plenamente el Berlanga de los sesenta (y para situar a Azcona justamente compárese el Berlanga-Azcona con el Ferreri-Azcona), y que aquí sólo aparecen atenuados en función del medio televisivo a que se destinaba el film, moderación que únicamente logra transformar la acritud del posterior Berlanga en una dilatada, estrepitosa, y poco benévola carcajada que convirtió el film en una sarcástica e inconfortable panorámica de la vida nacional (y urbana), hace veinte años. Panorámica absolutamente indigesta para ser transmitida, aun hoy, a la hora de la sobremesa.

7 A lo que quizá no haya sido ajena su experiencia como realizador continuamente frustrado (sus continuos guiones prohibidos). Creemos que su encuentro con Azcona, con ser importante, no es tan determinante como por ahí se afirma.

Postscriptum

El artículo que acaban de leer tiene 25 años (aunque apareció en 1981, lo preparé y redacté en el otoño de 1980) y se republica, no sin resistencias iniciales por mi parte, a sugerencia del co-editor del presente volumen y de algunos otros colegas benévolos. Considerando tanto su longevidad como algunas imprecisiones historiográficas que ostenta, no me parece mala cosa ofrecer algunas explicaciones y precisiones suplementarias.

Cuando en el verano de 1980 me encontraba inmerso en la preparación de un Simposio (o Congreso) sobre la obra y figura de Luis García Berlanga (el primero que, hasta donde alcanzaba mi conocimiento, se organizaba entre nosotros en tales términos) me llamó la atención una referencia a "Se vende un tranvía" (en donde se adjudicaba prácticamente su paternidad) contenida en un artículo suyo titulado "Plácido y yo". Me dispuse a seguir la pista a tan ignoto título y sin mayor esfuerzo alcancé un resultado satisfactorio toda vez que Estudios Moro acababa de depositar copia y negativo del título en Filmoteca Española, con lo que la película acabaría siendo estrenada en ese Congreso. Sobre la marcha hice algunas precipitadas pesquisas sobre las circunstancias del rodaje del film y el problema de su autoría, pues la fórmula "Dirección: Estelrich. Supervisión: Berlanga" me resultaba sorprendente en un film berlanguiano por los cuatro costados.[8] Si mal no recuerdo Berlanga (¡claro!), Ciges, Ponte, Azcona y Beltrán se pronunciaron por la autoría berlanguiana pero, para mi inquietud, López Vázquez se atrincheró en una sorprendente reserva so pretexto de que el asunto era delicado.[9] Como fuere, Berlanga conservaba fotografías de rodaje en las que inequívocamente se le veía ocupado en la dirección del film; aunque nada asegura que Estelrich no tuviera en su poder otras tantas donde se le distinguiera oficiando idénticas funciones. A continuación se introducen, pues, algunas apostillas a los correspondientes epígrafes del texto original, manteniendo en cada caso su numeración.

1. La experiencia de *Los jueves, milagro* debería ser examinada con más detalle en otro lugar. Sin embargo, Berlanga ha declarado en varias ocasiones que un censor eclesiástico debería figurar como coguionista por sus indeseables intervenciones e intromisiones de su puño y letra en el guión. Bien; cualquiera que haya estrujado, en términos de pesquisa historiográfica, las documentaciones oficiales de las películas u otro tipo de archivos sabe perfectamente que el asunto no funcionaba así.[10] Por el contrario, sí intervino, haciéndose eco del malestar censor, el responsable de la distribuidora, Luca de Tena, quien, en connivencia

8 Ya sabemos que Berlanga puede generar Escuela. Pero examínese, entonces, *Se vende un tranvía* y la muy berlanguiana *Historias de Madrid* (Ramón Comas, 1956) para apercibirse que los discípulos no son calcomanías.

9 No he dejado de interrogar a lo largo de los años, de manera espaciada pero pertinaz, a nuestro posible único heredero del gran Pepe Isbert, sobre el particular. Para mi sorpresa, en 1999, en la orensana Celanova, me espetó con su característica impostación escénica de "no pero sí/sí pero no", que él a quien veía por allí (por el rodaje, se supone) era a Juan (Estelrich, se supone). En su momento, las prisas me impidieron hablar con Estelrich y me acabé desentendiendo del asunto. ¡Nadie es perfecto!. Anotemos, por último, que, recientemente, Eduardo Ducay, entonces ejecutivo de Movierecord, se ha sumado a las filas de la responsabilidad general berlanguiana (y azconiana).

10 Berlanga parece mostrar una inmoderada tendencia al jugueteo fallero cuando no es entrevistado por alguien con conocimiento de causa que le impida escaparse por los cerros de la fantasía o por las selvas de la imprecisión. Valga como ejemplo el espeluznante relato, apotéosis de la inexactitud y el confusionismo, a que se entrega, bajo la firma de Jesús Franco, cuando refiere las circunstancias que rodearon la existencia de *Bienvenido,Mr. Marshall* y UNINCI. Tal narración es, como coloquialmente se dice, "de juzgado de guardia".

con los productores, propuso los términos en que el film debía ser remontado para resultar viable, según aquél, en términos de difusión, encargándole la envenenada tarea al entonces jóven Jorge Grau. Grau, que ni entoces ni en ningún otro momento ha pertenecido al Opus Dei, como ocasionalmente y con cierta ligereza se ha afirmado por ahí (léase ésto, pese a mis cautelas precautorias, como declaración autocrítica), se negó contundentemente a ejecutar el estropicio e intentando evitar que otro técnico menos escrupuloso lo consumara, escribió algunas secuencias nuevas, en función vaselinadora, que pudieran calmar a los enfurecidos distribuidores del film y fueran (resignadamente) asumibles por Berlanga. Tales adiciones fueron aceptadas por nuestro sufrido hombre y filmadas por él mismo sin más problemas que los ya acumulados; que no eran pocos.

2. El voluntarioso asalto de Berlanga y sus amigos a una Televisión Española no lo suficientemente desarrollada todavía se produce a través de Estudios Moro. Poco antes, para liquidar cualquier tipo de optimista expectativa y certificar la oportunidad del "asalto", *Los jueves, milagro* se estrena en Madrid en Febrero de 1959 y, pese a alcanzar una mas que satisfactoria calificación administrativa (1ª A), sufre un sonoro varapalo comercial (diez dias de permanencia en cartel en sala de estreno). ¡Tanta manipulación y mas de dos años aguardando estreno para tal resultado demostrativo de la dificultad (o, tal cual, imposibilidad) de abordar un "cine religioso" crítico y no meapilas!. Nada menos de extrañar la mala leche berlanguiana en todo este asunto.

4. Como se sabe, *El pisito* fue rodada en 1958. En efecto, por otra parte, el llamado con entusiasmo "Nuevo Cine Español" fue hecho posible –y sobre esto también se debería discutir en otro lugar y al resguardo del acomodaticio tópico al uso– por un perspicaz García Escudero que, de hecho, ponía en pié, con respecto a cierto cine esquinado y radical anterior, una operación contrareformadora típicamente lampedusiana. Por lo demás, el acuerdo entre la tropa berlanguiana y las Estudios Moro para levantar un serial en 36 episodios (véase la revista Radiocinema) de poco mas de media hora sobre ese mundo de los timos y los timadores que tanto fascinaba entonces a Berlanga, fue posible por el interés que manifestaba Jo Linten, el fáctotum de Movierecord, por iniciar tempranas relaciones estables en el dominio de la ficción en Televisión Española, aprovechando sus fluidos acuerdos con el futuro "Ente" a través del suministro de productos publicitarios (o "filmlets"). Estudios Moro era una empresa asociada, dicho sea así para abreviar, a Movierecord.

5. ¿Realmente tenían (o alguien lo tenía entonces) claro cuáles eran las "necesidades de lo que parecía ser el 'específico' televisivo"?. Mi "amico per la pelle" y colega Manuel Palacio (especialista en el firmamento televisivo) tiene dudas mas que razonables sobre el particular, por lo que el piloto televisivo berlanguiano no solo sumiría a los directivos de TVE en el estupor político y cultural sino que quizá, también, y considerando la época, en un difuso malestar industrial. En todo caso, la productora no fue obligada a disolverse ni se disolvió. La informal agrupación amistosa acopiada para abordar el rodaje, sí. Y, por último, nótese, y extráiganse últimas consecuencias sobre la potencial viabilidad de la tentativa, que uno de los altos responsables entonces de TVE (y hombre lógicamente interesado por los "filmados" con posible destino televisivo) era el guionista y amigo de Berlanga José Luis Colina.

6. Sempiterno problema rastrear las responsabilidades respectivas en las codirecciones (o en las "supervisiones" de las direcciones) o, en el caso español, en el papel de las "direcciones adjuntas" en las coproducciones: ya se trate, por ej., del olvidado Alexandrov respecto a Eisenstein, del hombre orquesta Muñoz Suay respecto a Rouquier, o de las interacciones Berlanga Estelrich. En todo caso, sigo persuadido de que *Se vende un tranvía* es obra a incluir en el corpus berlanguiano por ciertas razones que yo estimo de peso y que se desgranan esquemáticamente enlos epígrafes 7 y 8 del artículo precedente. Pero considerando el clima festivo del rodaje del "piloto" en cuestión; teniendo en cuenta que quien mas, quien menos, según parece, opinaba con desparpajo sobre aspectos de la filmación; no perdiendo de vista que se trataba de una experiencia pionera para casi todos los concernidos; y algún que otro etcétera....habrá quien repute *Se vende un tranvía* de obra "tout court" colectiva como si se tratara de un precedente zumbón del grupo Dziga Vertov en el que Berlanga jugara allí el papel de Godard aquí. Y tampoco faltará quien, en buena jerga televisiva, vea en *Se vende un tranvía* y su posible bicefalía una prefiguración de las figuras contemporáneas y simultáneas de "Director" y Realizador".

8. Devueltas las latas de *Se vende un tranvía* a la productora sorprende que no reconvirtiera el proyecto en un film de episodios (ya tenían en su poder la tercera parte) en la línea que ya comenzaba a insinuarse en, sobre todo, el cine italiano. Parece claro, sin embargo, que Movierecord/Moro no era una productora convencional y que sus recursos y logística se destinaban a la producción de cine publicitario, necesitando más medios técnico financieros y otra perspectiva empresarial para abordar el mundo del cine profesional. Así, fracasada la tentativa que estamos comentando, los productores se concentraron en lo suyo y no quisieron arriesgarse en invertir, y quizá, perder, mas dinero en aventuras para ellos dudosas (lo intentaron poco después, en términos más humildes y manejables, en otro campo, la animación experimental, con la obrita de Robert Valser *El sombrero* [1962]). Tampoco la experiencia fue empresarialmente satisfactoria y la película se almacenó), mientras Berlanga, por su parte, reutilizó como pudo algunos "timos" que ya había pergeñado para la Serie *Los Pícaros*; por ej.: su desarrollo "Los escayolados" aparece como un pasaje extenso en *Los tramposos* (Pedro Lazaga, 1959).

9

«LO QUE NO SE LLEVAN LOS LADRONES, APARECE POR LOS RINCONES»

ENTREVISTA A LUIS GARCÍA BERLANGA

José Luis Castro de Paz
(Univerdidad de Vigo)

Julio Pérez Perucha

Intentar a estas alturas hacer una entrevista con Berlanga que vaya más lejos de las tres cuartillas periodísticas protocolarias no resulta tan sencillo como pudiera parecer. Medio siglo largo de actividad profesional se ha terminado sustanciando en una obra de inusual potencia germinativa, con su corolario de fervor cinéfilo, respeto ciudadano, hospitalidad académica e incluso, en los últimos tiempos, genuflexión política; y con un huracanado acompañamiento de entrevistas de todo formato y condición que ha dejado casi exhausto el yacimiento Berlanga.

Así pues, con el ánimo circunspecto y las expectativas hipotecadas ante esa ya pétreamente constituida figura de convicción que podríamos llamar "efecto Berlanga" –efecto constituido por la suma de todas las variantes superficiales de la redundancia, suma frondosamente arracimada en torno a tres o cuatro esporádicas (en torno, párrafo mas, párrafo menos, a una por década) pero extensas conversaciones sólidamente productivas–, nos encaminamos a explorar el trabajo de Luis G. Berlanga y sus determinaciones colándonos en su cosmovisión por puertas laterales (cuando no por auténticas gateras). Y si bien nuestra primera tentativa de lograr de Berlanga un balance sucinto pero elocuente del lugar y significado que tienen para él todas y cada una de sus películas se convirtió en una fracasada aventura selvática, la interrogación sobre cuestiones habitualmente calificadas (de forma impropia) como marginales nos ofreció suficientes y esclarecedoras pistas sobre aspectos del desarrollo de la actividad berlanguiana como para considerar fructífera la pesquisa.

(Y para suponer que tal camino debería profundizarse con mas tiempo por delante: es decir, con un Berlanga mas instalado en la tranquilidad y al resguardo de imperiosos requerimientos de todo tipo).

Bien. Lo que sigue es el resultado de 270 minutos de conversación y debate y fintas varias con Berlanga, del que se han eliminado las imprecisiones y repeticiones. La conversación tuvo lugar en Madrid arañando alguna de las horas propiedad de los días 7 y 8 del mes de Septiembre del presente año.

¡Ni qué decir tiene: el resultado nos gusta!

Principio y fin

Pregunta. Vista desde hoy ¿Qué reflexión o balance puedes hacer de tu primera película *Esa pareja feliz?*

Respuesta. Tengo problemas de memoria… Recuerdo las películas cuando me las citan, pero… Lo intentaré… Pienso que no es mi primera película, al menos mi primera película escrita. Antes, con José Luis Colina, que era amigo mío ya en Valencia, habíamos escrito algunos guiones. Uno se llamaba… era una historia ternurista… Yo, pues, ya había buscado algo que contar… Se titulaba *Familia provisional,* que luego rodó Rovira-Beleta unos años más tarde. Creo que no lo rodé yo porque quizás ya había empezado a alejarme de todo ese periodo mío falangista, anarquista, etc. Otro, titulado *La huida,* fue premiado por CIFESA… Algunos de esos guiones los he prestado y se han perdido… y otros me los han plagiado… incluso títulos… Pero volvamos a *Esa pareja feliz*… Recuerdo que escribimos cada uno una secuencia, alternativamente, y sin embargo funcionó… No recuerdo en qué orden lo hicimos ni probablemente hubiese una rigidez total, pero sí más o menos y…

P.... funcionó...

R. Sí, funcionó. La secuencia de la noria era mía, por ejemplo. No la he vuelto a ver desde que la hice y eso que hace poco en una Universidad andaluza, en Baeza, vi cinco películas mías que tampoco había vuelto a ver. Pero *Esa pareja feliz* no... Funcionaba muy bien eso de unir las secuencias con una frase que dicen para cerrar una secuencia e inaugurar la siguiente… No se si lo copiamos de algún sitio o lo inventamos Bardem y yo… Lo copiamos de algo… Eso daba un ritmo a la película enorme, ahora ya no se usa… En *Bienvenido, Mister Marshall...* la primera media hora, con aquella forma de unir las secuencias, tenía un ritmo bestial… Recuerdo que como Bardem y yo –y un poco también Florentino Soria– nos habíamos convertido en los "amos" de la Escuela (éramos los "pedantes" que sabíamos quien era Kulechov y Pudovkin…), a algunos de los que estaban cerca de nosotros hicieron la productora Altamira, pero antes ya habíamos intentado hacer cine, cuando Serrano de Osma empezó a hacer una película en Ibiza, levemente inspirada en una cosa de Blasco Ibáñez, y nos llamó a Bardem, a mí, a Soria y a Agustín Navarro… pero no salió. Recuerdo también que, en aquella época, estando encamado en Valencia con ictericia durante unos meses que no pude acudir a la Escuela, leí en *Cinema Experimental* un artículo de Serrano de Osma que explicaba lo que era el plano-secuencia, haciendo un paralelismo con la circulación de la sangre… Ese año CIFESA iba a dar un premio al mejor alumno de la Escuela. Y en los exámenes escribí el artículo prácticamente de memoria… Pero el premio se lo llevó Juan Antonio Bardem… Luego me enteré de que me habían dado una puntuación pésima porque Serrano

pensaba que había copiado el artículo... Luego se creó "Altamira" y escribimos *La huida*, un fascista que llegaba huido desde Italia y moría en una falla de Valencia... Después otro sobre un minero de la Unión, en Cartagena, que motivado por la crisis minera se introduce poco a poco en el mundo de la delincuencia... Primero dijeron que sí....Todos los miembros de la productora eran alumnos de la escuela salvo uno que era aparejador del ayuntamiento y era el que más dinero ponía... Cuando se hizo finalmente *Esa pareja feliz,* quedaron satisfechos y ese aparejador nos llevo a comer... aunque finalmente tuvimos que pagar "a escote"... No la veo desde entonces... Me quedé muy satisfecho... Entre la preparación y el rodaje del primer plano de la película despareció la prepotencia que teníamos –al menos yo, a lo mejor Bardem siguió con ella...–; desde ese primer plano –aunque quizás esto sea definitivo desde que comencé a dirigir en solitario– abandoné los guiones detallados tipo "Plano 1. panorámica hacia la derecha de tantos grados"... etc. Y también una cosa aparentemente más grave: empecé ya a no dirigir a los actores, que es lo que he hecho hasta el final. En *Esa pareja feliz* teníamos toda la película dibujada, plano por plano, e indicados objetivos, etc. Ya conocéis la anécdota del error en el cálculo de las angulaciones, que he contado tantas veces... A partir de ahí me olvidé de todos esos tecnicismos, del *story-board* y todo aquello... Y, aunque me causó en principio una fuerte sensación de frustración, fue en definitiva una decisión fundamental en mi carrera.

P. *El sueño de la maestra...*

R. En sentido estricto no la dirigí yo sólo, sino que fue algo colectivo, hecha entre varios... Casi no le gustó a nadie, casi nadie la entendió. El director de fotografía se empeñó en que fuera un plano secuencia y así parece más que lleva mi sello. Además, me hicieron una serie de cabronadas... Era muy divertida, y todo el mundo colaboró, mi hijo Jorge también tendría cosas que decir... En los créditos pone que es "una falla de Luis G. Berlanga"... pero en rigor no la dirigí yo sólo. La rodamos en una tarde... Pero tiene que ver con mi obsesión con la pena de muerte, y en ese sentido me quedé contento, porque eso de la pena de muerte con niños a la gente le jode mucho, y eso me satisface. Aunque queda en una cierta ambigüedad: si los niños mueren de verdad o es una broma, y eso es lo que me parece fallido...

P. ¿Qué papel jugó José Luis García Sánchez, que algunas veces aparece como colaborador en la dirección?

R. García Sánchez, sí, pero había más gente. Él había empezado a hacer un documental sobre el cincuentenario de *Bienvenido, Mister Marshall* y los que iban a pagar no lo hicieron y lo convertimos mi hijo, el operador, etc. en ese *sueño de la maestra.* A Elvira Quintillá no le hizo ninguna gracia no hacerlo ella, pero yo necesitaba alguien de la edad de la actriz entonces. Fue un entretenimiento, pero me gustó la idea de una maestra enseñando como se practica la pena de muerte. Esa es una idea absolutamente mía. Incluso creo que García Sánchez no apareció para nada en el rodaje, pero quizá se mantenga acreditado porque iba a ser el director de ese documental...

P. Háblanos de *Paris-Tombuctú.*

R. Nace de unas ideas de Michel Piccoli y mías mientras rodábamos *Tamaño natural.* Recuerdo que también le hablé de una película que quería hacer sobre dos desgraciados italianos –quizás Alberto Sordi y Totó...–que se embarcan de polizones para América, para trabajar. El barco hace escala en Cádiz y acaban por convertirse, tras múltiples peripecias, en dos milicianos italianos en la Guerra Civil... Es una idea muy divertida, que quizás aún se pudiese hacer hoy. Hay películas que se me van mezclando en la memoria, pero ahora me parece que Mario Monicelli y Dino Risi son los que más me interesan y se parecen más a mí, mientras Antonioni y Fellini me interesan menos. Volviendo a lo que estábamos, *Paris-Tombuctú* nace de una conversación con Piccoli y la idea creo que es mía. Me influyeron mucho aquí las novelas francesas de los años treinta y cuarenta, el mito del desierto... para suicidarse los que no tienen valor para pegarse un tiro... Un tío que no se atreve a suicidarse y decide irse a Tombuctú... Luego con Piccoli debimos añadir alguna idea más. Más tarde, evidentemente, el guión se fue elaborando con los guionistas (mi hijo Jorge, Antonio Gómez Rufo, Javier G. Amezua). No me acuerdo como trabajaba con estos guionistas, no le dedicábamos tanto tiempo y trabajo, desde luego, como cuando lo hacía con Azcona. Con Gómez Rufo ya lo había intentado antes, pero sinceramente no me acuerdo de en que porcentaje participó. Amezua tiene cierta gracia dialogando. Y Jorge también. A Antonio Gómez Rufo lo conocí en la Filmoteca, nos hicimos amigos y el empieza a escribir sobre mí, varios libros.

P. Pero aunque la idea surja muchos años atrás, lo cierto es que *Paris-Tombuctú* parece un balance de toda tu carrera anterior.

R. Cuando me pedís que reflexione así sobre mi obra me siento como obligado a convertirme en un pedante... Es una película que me satisface mucho a mí, y que creí erróneamente que también iba a gustar mucho a la gente, porque en efecto allí estaban juntas muchas de mis ideas sobre la disección de la sociedad, la destrucción de lo que no me gusta de ella, pero además por primera vez penetro en territorios hasta entonces no explorados. Mientras, por ejemplo, mucha gente creyó que *Tamaño natural* era una película erótica cuando no lo era en absoluto, aquí sí hay por primera vez una parte de mi "descenso a los infiernos", a ciertas cosas que a mí me han intrigado, o fascinado, sobre el erotismo. Mucho más de lo que había hecho en cualquiera de mis películas anteriores, donde si había alguna presencia de mis obsesiones (masoquismo, fetichismo) estaban siempre mediadas por un distanciamiento infantil e irónico. En esta película sí que pretendí profundizar en ello, unido además al cansancio de una sociedad que no me gusta. Creí, entonces, que había logrado fagocitar, o cuajar, una película en la que hubiese algo más que mi cabreo o mi desprecio por la sociedad. Pero esto no se reflejó para nada, ni siquiera tuvo el éxito normal de una película más o menos divertida o interesante. No hubo reacciones críticas, ni terremotos positivos o negativos de tipo alguno; creo que pasó desapercibida, quizás la más de todas mis películas...

P. Tuvo 407.446 espectadores...

R. ¿Eso qué es? ¿Una mierda, no?

P. Que más quisieran algunos...

R. Pues dio la sensación de que no había funcionado para nada. Aunque los números fueran discretos, nadie escribió sobre ella... Se pasó por encima sin saber si habían hablado bien o mal... Fue una despedida no agria, pero anodina...

P. No, en absoluto. Es una película bastante esquinada e incómoda, no creemos que pudieses esperar otra reacción...

R. Era lo que quería... Pero creía que era una película muy fin del mundo, de todo. Me parecía que había logrado coordinar mi despedida como director de cine con mi despedida también de mi entusiasmo de vivir. Pero pensé que podía tener un cierto reflejo en la sociedad. Quizás estaba ya viejo y torpe. La sensación que tengo, claramente, es que si no fue un palo, en fin, fue un final un poco extraño. Ni una corona ni una patada en el culo.

P. Es que es una película donde si bien está presente la sabiduría de una última obra, no hay distanciamiento, ajusta cuentas, tiene muy mala leche...

R. Yo hubiese aceptado un palo, si hubiese tenido cierta presencia... Pero fue una respuesta rutinaria, apagada. Lo único de lo que me hablaron bastante fue del plano final, del toro de Osborne, que me hicieron con efectos de ordenador. Ahí se me ocurrió, en una reunión con mis colaboradores, poner una pintada. Recordaba mi colaboración con *Interviú* durante la transición, y puse ese "tengo miedo", que es de aquel momento, porque sentía en mis tripas que tenía miedo. Quizás por la edad, no se. Todos se entusiasmaron. Aunque en ese momento ya no lo sentía por nada. Creo que es de lo único que se me ha hablado, de la intriga que a alguna gente le produjo esa frase, por qué la había puesto. Pero es una película de un hombre ya maduro, dura, aunque no feroz.

P. *En cualquier caso no menos que las clásicas que escribiste con Azcona...*

R....

Actores españoles, y los demás

P. Sabes que se te ha reconocido y alabado especialmente por la forma de utilizar a los actores españoles, sobre todo los secundarios, etc. Gran parte de la columna vertebral de tus películas es el papel que ocupan los actores tradicionales y clásicos del cine y del teatro español, secundarios o no secundarios...

R. El mérito mío, en todo caso, ha sido saber escoger a los actores, pero sobre todo el que existiesen en la época de mis películas intérpretes que venían del teatro y eran una maravilla. Yo no los dirigía, no les decía nada y ellos se cabreaban... Alfredo Landa, por ejemplo, dijo que Berlanga era un "hijo puta", pero que siempre que lo llamase estaría a mi lado. Nunca los halago, creo que aunque se enfaden conmigo, después de los rodajes están satisfechos de cómo han quedado en mis películas. Se quedaban enriquecidos, como si les hubiesen dado abrazos y palmadas en la espalda. Sólo en algunos casos, dos o tres, hubo problemas serios entre ellos y yo. Por ejemplo en *Calabuch* debí de llegar a las manos con el italiano Franco Fabrizzi, pero es que era un cabrón, no por lo que hiciese como actor... Pero yo considero que la película

–antes que yo, que los técnicos, que cualquiera– son los actores, son ellos. A mi se me regala que esos actores españoles trabajasen conmigo. Eran unos señores que funcionaban maravillosamente y llenaban con su sabiduría de actores su papel. Incluso yo los incitaba a improvisar y participar, aunque hay alguno –y pienso en especial en Fernando Fernán-Gómez– reacio a introducir cualquier cosa que no le pida el director. En cualquier caso, yo no soy partidario de "mimar" al actor, como me dicen que hace, y con buenos resultados, Pedro Almodóvar, que controla hasta el mínimo gesto y movimiento de sus intérpretes.

P. Aceptemos lo que dices. Pero, en cualquier caso, los pones en el sitio adecuado y les proporcionas el marco de partida...Y te beneficias de toda una tradición escénica, interpretativa y cultural española que haces confluir con tus propios intereses. Pero hay una serie de actores protagonistas en algunas películas tuyas que no vienen de esa tradición. ¿Cómo fue, por ejemplo, el trabajo con Michel Piccoli, que no pertenece a ella...? ¿O con Nino Manfredi?, etc.

R. Siempre me han resultado más complicados los extranjeros, con los que me entendí bastante mal. Piccoli, por ejemplo, no ha llegado a *coger la idea* de mi forma de dirigir, incluso en ocasiones en mi última película me parecía un poco distanciado, indiferente, lejos de lo que se le requería. Le tengo mucho afecto, pero los dos lo pasábamos muy mal, porque no conseguía de él lo que sí lograba con los actores españoles, que incluso llegaban a variar su texto, hacían otras cosas, logrando –en ocasiones– resultados cojonudos. Otras no, claro, pero yo les incitaba a probar. A veces hay situaciones en que este método provoca errores que estropeaban todo un largo plano-secuencia... Recuerdo ahora uno de 13 minutos en que Sazatornil –que era el último en hablar– se quedó callado..., esperando que le "diesen el pie" al modo del teatro. Aún así es un actor extraordinario, de esa tradición de la que hablábamos.

P. Entre tus dos colaboraciones con Piccoli hay un cuarto de siglo... ¿Hay una diferencia sustancial de procedimientos o formas de trabajo entre ambas?

R. No, en las dos ocasiones dando él esa sensación de distanciamiento. Parecía una estatua, inmóvil, como si no quisiese entrar en la película. Aunque no es así, desde luego. Realmente eso es lo sorprendente cuando luego el resultado es bueno. Lo digo como homenaje a su calidad.

P. Es muy sobrio....

R. Sí, pero mientras ruedas da esa sensación de inmovilidad, de apatía o de no querer participar.... ¡Aunque luego funciona estupendamente!

P. En *Tamaño natural* hay bastantes más actores extranjeros: ,Valentine Tessier...

R. Valentine Tessier era una actriz de tripa... Cada plano que rodaba llamaba a Piccoli para preguntarle que es lo que yo la había intentado decir en mi francés chapurreado... Pero el resultado es excelente. Otras actrices fueron más anodinas, aunque quizás sea por mi forma de dirigir.

P. Con los actores argentinos no debiste tener ningún problema, porque su tradición interpretativa es muy parecida a la española...

R. Lautaro Murúa era un tipo estupendo, pero se cabreaba conmigo porque no le decía nada; estuvo muy saboteador. Los argentinos no debían estar acostumbrados a un director tipo Berlanga. Sólo logré entenderme bien con Osvaldo Miranda, que era otro actor de tripa, capaz de improvisar… *Chapeau.* Desde luego una parte es vagancia mía, pero también creo que no diciéndoles nada se logra a veces resultados sorprendentes. Es un hallazgo mío en cierto sentido. Además es cómodo para mí y, en general, para ellos, aunque se cabreasen…

P. Normalmente se habla de que eres un gran director de actores, porque esos actores profesionales están muy bien en tus películas. Creemos que la clave está en que el tipo de dirección de actores que haces tiene mucho más que ver con la dirección de actores en teatro o con la dirección musical, cuando el director dirige a los instrumentistas: se trata de dejarles y desarrollarles lo que ya tienen, y para ello simplemente hay que poner una serie de marcos y estructuras, de guión y de historia, que conecten con ellos y los dejen crecer...

R. De acuerdo, pero para mí es como un accidente, algo que me ha venido muy bien, el de no decirles nada. Creo que en parte es una casualidad. Si en *Esa pareja feliz* nos hubiese salido bien toda la preparación técnica ¿Qué hubiese pasado con los actores? Hasta quizás hubiese llegado a "mimarlos"… Porque yo estaba en la "teórica" de controlarlo todo, de dirigirlo todo…

P. ¿Qué otra "teórica" ibas a tener con Carlos Serrano de Osma como profesor todopoderoso?

R. Pero se me fue en diez minutos…

P. Sigamos con los actores. Háblanos un poco de tu trabajo con el italiano Nino Manfredi (*El verdugo*) ¿Tenía que ver con esa tradición actoral?

R. Lo hizo muy bien. Pero había una cosa: se notaba que no era español. Cuando intenté que se pusiese un sombrero, que pareciese contento porque se había retrasado todo aquello e iba a ver a su mujer… ¡No pude lograr que me pareciese español con el jodido sombrero ese! No había manera… Yo estaba viendo a un extranjero toda la película.

P. Pero ¿Lo elegiste tú o te lo propusieron?

R. Yo creo que quería a Alberto Sordi, pero Nino Manfredi también me gustaba y éramos amigos. Y me lo hizo maravillosamente, pero me fue imposible hacerlo pasar por español… Quizás fuese una limitación mía… O es que eso no puede conseguirse.

P. A veces parece español, pero de clase media o alta, pero no de clase baja, ese es el problema... ¿Y que nos dices del alemán Hardy Kruger en *La muerte y el leñador*? ¿Qué pasó ahí?

R. Me hizo algunas cabronadas, y nos hizo perder una noche de rodaje, porque no quería subirse a un tanque en el tiovivo, decía que no… que no se subía a un tanque porque era un hombre que odiaba la guerra, y a Hitler… ¡Era un cabrón! Se defendía como actor, pero este papel lo iba a hacer López Vázquez y me jodió mucho cuando me dijeron que venía éste… No se si fue a Azcona o a mí, se nos ocurrió entonces, dadas las circunstancias, incluir aquello de que era albino, pero…

P. ...Tenía pinta de alemán...

R. Siempre. Y notábamos mutuamente que ni era el actor que yo quería, ni él aceptaba a ese director que quería *iberizarle*...

P. Y ahí sí debió ser difícil el trabajo de dirección...

R. Menos mal que había poco diálogo, pero aún así fue difícil e incómodo para los dos. El único extranjero con el que me sentí realmente a gusto fue con Edmund Gwenn, al que no hacía falta dirigirlo tampoco, y eso que estaba el pobre muy mayor y en muy malas condiciones físicas, pero además como hacía de americano, no tuve ningún problema. Sólo hizo una película después y falleció. Yo mismo lo elegí, y conseguimos que aceptara la parte italiana y la española y que él quisiese venir. Tampoco tengo buen recuerdo en general de las actrices extranjeras, salvo de Valentina Cortese, aunque aquella secuencia edulcorada de la escuela en *Calabuch* no pegaba con mi estilo, con la miserabilización de todo... Y eso que Flaiano, el guionista, era muy bueno... Recuerdo que nadie del equipo español, yo incluido, cobró nada por esa película...

P. En cierta forma el sueño de la maestra de *Bienvenido, Mister Marshall* se cumple y la trasladan a Peñíscola en *Calabuch*... las dos se llaman Eloísa... Pero volviendo a lo que estábamos... Pese a todo, Kruger está muy bien en la película, funcionaba perfectamente...

R. Al final si reflejaba bien las peripecias que le sucedían, sí... A mi la película me gusta, y a Azcona también... De hecho tiene algunas cosas que creo son mi punto más alto como director y estoy muy satisfecho...

P. En efecto, parece un "Berlanga condensado" y para nosotros también es una de tus mejores películas...

R. Sí, la secuencia del baile con la ciega, el Rastro, el episodio cojonudo en la comisaría con el guardia pinchando los globos con forma de polla...

P. Kruger es hijo de un extranjero, tiene ese punto de extrañeza... El diálogo llega a referirse indirectamente a ello en la comisaría: no conoce a su padre, es hijo de soltera. Y dado que la película es de 1962 y la edad del protagonista, todo indica que es hijo de un aviador de la Legión Cóndor. Sutileza o inconsciencia, todo encaja...

R. No recuerdo que esté eso a propósito, desde luego... ¡Pero es una idea extraordinaria...! Además, claro, no podría ser hijo de un miembro de la Brigada Thäelman porque no se quedaría en España...

P. Otro actor extranjero: Richard Basehart. También americano... Es además el protagonista de *Il Bidone* de Federico Fellini, donde hace un papel similar, picaresco, de un tipo que se disfraza...

R. Esa primera parte con el milagro fracasado estaba muy bien... ¡Pero la obligación posterior de que aparezca un San Dimas real! Fue ni fu ni fa, nada especialmente reseñable, pero no fue un cabrón... Tuve siempre problemas con los actores extranjeros, como en general lo tuvo mi cine fuera de España, al no existir la posibilidad de doblar en el extranjero. Eso ha sido mi gran desgracia fuera de España.

Televisión (y planos-secuencia)

P. Háblanos de *Blasco Ibáñez.*

R. Es un trabajo hecho a satisfacción mía, del que siento que me ennoblece profesionalmente. A pesar de lo que se ha llegado a escribir de ella, de decir que se habían gastado miles de millones, el presupuesto era bajo en realidad, el de una peliculita media española de las que se hacían entonces para la televisión. Tuvimos muchas dificultades, yo hubiese querido coproducirla con Turquía y rodar allí, pero no fue posible... Pese a todo siento que hice un esfuerzo especial en esta película, y estoy contento por ello. Son dos capítulos y, por ejemplo, el salón turco más grande del mundo lo rodamos en la madrileña calle Santa Isabel, en un palacio que hay allí... ¡Fue un rodaje criminal!, lleno de incidencias. Pero estoy orgulloso. No era una biografía, sino una aproximación a su figura, que incluía facetas de su personalidad privada..., divertido, medio golfo... Eso no gustó a su familia, pero creo que hice una película que se sale de la visión hagiográfica oficial, que tiende a desmitificarlo... Siempre hay cosas, como en todas las películas, que iban a ser espléndidas y se cagaron, pero en fin... El guión lo hice con Gómez Rufo, pero no recuerdo si participo también mi hijo Jorge... No sé... Pese a ser para televisión hay planos complicadísimos, como cuando sale de la estación con un niño en brazos, por ejemplo. No recuerdo si era un plano-secuencia o no. También creo que lo de la Calle Santa Isabel lo hice en un plano. Creo recordar que intenté mantener cuando pude mi característico plano-secuencia.

P. ¿Qué es para ti lo que pide un plano-secuencia?

R. Cuando estás en un solo escenario con bastantes actores, cuando hay seis o siete actores con frase cada uno y hay una cierta intimidad entre ellos –no por ejemplo, en general, en una calle, en la acera– a mí eso siempre *me ha pedido* intentar hacerlo en un solo plano. Creo que es la razón esencial. Yo no lo hice nunca como si formase parte esencial de mi manera de dirigir, porque entonces tendría que haberlos hecho también en las calles y creo que no he hecho ninguno. Bueno, sí, el plano de la estación en *Plácido...*

P. ¿Es cierto que de la serie televisiva *Villarriba y Villabajo* eres coguionista y la idea es tuya?

R. Sí, la idea es mía. Pero la transformaron, dejando sólo que en uno de los episodios se representara una obra de teatro en el pueblo en la que se narraba la idea mía. Salían los del pueblo y hacían la obra. Esa historia transcurre en la época de los romanos. Están construyendo una calzada en la zona y llegaban a un río. Los romanos se ponen en la parte alta, y los otros, los indígenas, al lado del río y llegan a una guerra civil... Pero yo no escribí guiones, era una idea mía, nada más, luego la desarrolló y transformó mi hijo José Luis. Creo que también la idea de algún episodio era mía... Cada episodio, en mi idea original, era una época histórica distinta; una especie de viaje por la historia de España a través de esos pueblos, evidentemente con bastante fantasía.

P. A estas alturas de tu vida ¿Qué puedes decirnos de esa historia tan controvertida de *Se vende un tranvía* (1959)?

R. Bueno, como era un corto, fue una generosidad mía o algo así y llegué a decirle a Estelrich que se pusiese el como director. Me gusta mucho, tenía ideas muy buenas. Este proyecto fue una iniciativa de los Estudios Moro, y se hizo para ver si a la televisión le gustaba. No nos lo pidió la televisión, sino Moro, que pensó que quizás pudiera venderse a la televisión. Me ilusionó mucho, porque a mí los timos me gustan mucho. Estelrich venía como mi ayudante, aunque en los títulos figure como director, pero no tiene importancia. La hicimos muy cómodos, lo pasamos muy bien. Hay actores estupendos, como Luis Ciges o Chus Lampreave, por ejemplo, es la primera vez que actúan, o una de las primeras. Eramos un grupo de amiguetes. Yo mismo aparezco brevemente…

P. ¿Recuerdas porqué cuando la serie no sale adelante no aprovechasteis ese piloto, que ya era media hora, para hacer una película en episodios, como se hacía en Italia?

R. No recuerdo, se fue al carajo todo. Creo que llegó a ser propiedad del laboratorio, porque Moro no debió pagar… Y sí, si que debimos pensar en algo creo, en decirles algo para seguir adelante. Pero no fue así. A mí lo que siempre me fastidió es que no se continuase, porque creo que hay miles de timos españoles que podrían haber sido un gran material, incluso hoy, para una serie. El del tranvía fue un timo real.

De productores y guionistas

P. El primer guión hecho entre tú y Rafael Azcona es el de *Se vende un tranvía* ¿Cómo aparece Azcona en tu trabajo?

R. A mí me gustaba mucho por lo que había hecho con Ferreri en *El pisito* –a mí me entusiasmaba la novelita, me hubiese encantado dirigirlo, me desilusionó mucho no hacerlo– y me propuse hablar con él… Recuerdo que quedamos en el "Café Comercial" y le dije que quería hacer algo con él. Esto debió ser poco antes de *Se vende un tranvía.* Le propuse algunas cosas que ya tenía comprometidas, y me dijo que a él no le gustaba que la idea para una película partiese de él, aunque luego eso no siempre lo cumplió con otros directores… *El anacoreta,* del propio Estelrich, sin ir más lejos… que también me interesaba a mí. E incluso otra, que partía de un cuento de Rafael, y que acabó dirigiendo Álvaro Sáenz de Heredia, un ataque contra la sociedad y la institución familiar, que un abuelo y un nieto destruyen por completo durante un verano que se quedan solos… A mi me gustaba mucho más *El pisito* que *El cochecito,* mucho más…

P. ¿Por qué dejas de trabajar con él a partir de los años noventa? Lo último que escribís juntos es *Moros y cristianos…*

R. Es Azcona el que ya no quiere trabajar conmigo. No reñimos, pero parece que decía –eso he oído a algún amigo– que le hacía perder muchísimo tiempo, y eso era verdad… Pero nunca me lo dijo claramente. Trabajábamos reuniéndonos los dos en unas tertulias muy agradables hasta que comenzábamos real y formalmente el trabajo de escritura.

P. ¿No podría también tener que ver su negativa con la demoledora carga política de *Todos a la cárcel?* ¿Es posible que fuese una película que Azcona no estuviese dispuesto a firmar?

R. Pero el sabía que yo siempre fui ese extraño libertario... Estuve en la División Azul... Y en la Batalla de Teruel... a muchos grados bajo cero. Me movilizaron en la "Quinta del biberón", en el bando republicano. Mi padre era republicano, diputado de "Unión Republicana". Tuve amigos falangistas y comunistas... Siempre fui un solitario independiente. No he votado en mi vida... Salvo a Leguina, por gratitud... Además soy muy perezoso. *Todos a la cárcel* pone en solfa las mentiras políticas... de izquierdas y de derechas. No recuerdo si me dijo que no podía o no quería, pero no me dio esas razones directamente.

P. ¿A finales de los cuarenta no eras falangista?

R. Nunca he tenido carnet falangista, tuve el del S.E.U,, como lo tuve de la F.U.E, y aún los conservo. Tuve amigos falangistas. He coqueteado con el falangismo antifranquista, estuve muy cerca de ellos. Al terminar la Guerra, teníamos una tertulia en el "Café Viana" de Valencia, con dos falangistas, Colina y Llosá, dos anarquistas, Pepe Martínez y el último alcalde republicano de Valencia, que algún viernes no venía porque lo habían metido en la cárcel, y dos comunistas, el pintor Zamorano y Pepe Hierro. Y, aunque yo que coqueteaba con anarquistas y falangistas, estos dos últimos eran muy amigos míos. Cuando me vine a Madrid Bardem trató de convertirme al comunismo... Para mí la Guerra Civil fueron unas largas vacaciones, que utilicé para leer y aprender... Todo lo que pueda tener de cierto valor intelectual nace de ese periodo sin clases ni profesores. Si tengo una cierta cabeza creativa la tengo de ese periodo sin escuelas ni academias, robando los libros. Mi padre era republicano, y estuvo en el frente de Madrid junto a un renombrado coronel republicano, Mangada, íntimo amigo suyo, pero lo perseguían los anarquistas... Y saquearon la casa que teníamos en su pueblo natal, destruyendo su importante biblioteca.

P. ¿Es cierto que la idea original de *El extraño viaje* es tuya?

R. Sí, es una idea mía, por descontado. Y así figura en los títulos de crédito, aunque no sé si llegué a cobrar por ello. Yo expliqué, en la tertulia del "Café Gijón", cómo habría podido suceder aquello, lo del crimen de Mazarrón, que no tenía aparente explicación. Éramos cineastas que, a lo largo de nuestra vida, nos veíamos y intercambiábamos ideas... Pero no intervine más en el guión, debía estar yo preparando otra cosa... Porque era una película que apetecía desarrollarla y dirigirla.

P. ¿Hasta donde llega tu trabajo en *Los tramposos?*

R. No recuerdo... Alguna idea mía había en alguna película de Dibildos, creo que llegó a darme algún dinero por ello. Era muy generoso. Una de ellas era una familia que es grabada por las cámaras de televisión, todo lo que hacen, sin que ellos lo sepan. Luego eso lo utilizó, tal cual, el cine americano. Creo que era la primera idea sobre esto, que luego se desarrollará tanto... Era una sinopsis mía. Otra, la de *Los tramposos,* con Tony Leblanc, era un *gag* con unos escayolados, por la que también me pagó algo, creo.

P. Hablemos un poco de productores: Cesáreo González.

R. Me salvó de un momento muy difícil, tras cuatro años en paro después de *El verdugo*, gracias a mi mujer que tenía mucha amistad con un hombre que trabajaba con González, José Vicente Puente. Yo conocía a Cesáreo también, aunque poco. Pero es del que menos te puedo hablar. Era muy famoso, una celebridad. La película que hice en Argentina era con él, y tengo alguna anécdota, como un día que nos invitó a comer en Buenos Aires y Azcona pedía una y otra vez repetir un plato, que allí era carísimo... Creo que eran sardinas... Y el se cabreó todo. Y eso que el roñoso no era. Estuvimos recorriendo parte de América con él, al margen de mi contrato, era un viaje organizado por la Dirección General de Cine, un viaje para gente de cine. Era un hombre correcto.

P. ¿Qué tipo de contrato te hizo? ¿Te pagó bien?

R. No, creo recordar que pagaba bien, no una cosa extraordinaria, pero correcto. Sólo hice dos de las tres películas firmadas. Después de que él muere en 1968 sí que me trataron mal... La tercera prevista nunca se hizo. Aunque tras las desaforadas broncas que tuvimos en Sitges durante el rodaje de *Vivan los novios* quizá él aunque no hubiera muerto, habría desistido de hacerla.

P. Comentemos brevemente tu ocasional actividad como productor. Eres productor asociado, por ejemplo, de la primera película de Jesús Franco: *Tenemos dieciocho años.*

R. Lo había olvidado, me lo recordaron hace un mes. Quizás incluso dejé de percibir, a consecuencia del olvido, algunas ganancias. Antes de esto también participé en la cooperativa que produce *El inquilino,* recuerdo que con poco dinero, y Nieves Conde me llamó cuando la vendió para algún pase televisivo o algo así, para ofrecerme mi parte correspondiente... Aunque finalmente la operación no pudo concretarse. Los de la cooperativa eran amigos míos... Recuerdo muy vagamente que también participé en otras... pero no sabría decir cuales; ni siquiera que pasaran de proyectos frustrados.

P. ¿Eras miembro formal de aquella cooperativa? Estaban allí el propio Nieves Conde, Rafael Carrillo, quizás Fernán-Gómez...

R. Sí, si, yo participaba también. Y ya digo que Nieves Conde me llamó para decirme el dinero que me correspondía por aquella venta, finalmente fracasada. Pero de la película no me acuerdo... ¡No me acuerdo ni de las mías!

E P Í L O G O

Berlanga, desde la última vuelta del Camino

Florentino Soria

Sí, Berlanga, nuestro genial cineasta, que en la última vuelta del camino, aún en plenas facultades, por decisión propia, ha puesto punto final a su histórica carrera cinematográfica. Es para mí el momento de recordar mi larga y estrecha relación con él, siempre desde la amistad y la admiración, y que me ha permitido conocer muy de cerca a la persona, al personaje y al cineasta. Y lo primero que tengo que decir es que Berlanga es mucho Berlanga. O, quizá, para decirlo con más propiedad, que no hay un único Berlanga sino muchos, y contradictorios, Berlangas. Y ya estoy metiéndome en terreno resbaladizo al tratar de introducirme en el caos monumental por el que, habitualmente, circula, como pez en el agua, el personaje. Y digo bien, personaje, porque Berlanga, con el paso del tiempo se ha convertido en un personaje de relieve público y que siempre tiene algo que decir, más bien profuso y difuso, sobre todo lo divino y lo humano. Claro que Berlanga, como cualquiera, empezó siendo sólo persona, un muchacho valenciano, que llegaba a Madrid, dispuesto a descubrir ese mundo desconocido y fascinante que era el cine, uno de tantos sueños utópicos que revoloteaban por su inquieta cabeza. Y a esa persona, todavía más García que Berlanga, la conocí yo, hace nada menos que cincuenta y ocho años, cuando, en el año 1947, nos presentamos ambos a la primera convocatoria del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Y con otros aspirantes desconocidos que se llamaban Juan Antonio Bardem y Agustín Navarro formamos pronto un grupo afín y cohesionado –los "cuatro mosqueteros" según apelativo de Bardem– que, aparte de compartir ocios y aficiones, realizamos prácticas escolares de manera conjunta e, incluso, hicimos juntos nuestro primer trabajo profesional, el guión de "Cerco de ira", encargado por nuestro admirado profesor, Carlos Serrano de Osma. Si de algo alardeo yo es de que, antes que nadie, con conocimiento de causa, tuve el presentimiento, más que eso, la absoluta convicción, de que, tanto Berlanga como Bardem, en un futuro próximo, serían lo que luego fueron, dos grandes directores del cine español. Tras los años en que compartimos aula en el I.I.E.C. he tenido la suerte de estar cerca de Berlanga, de manera

intermitente, tanto en actividades profesionales como institucionales: coautor en el guión de *Calabuch*; actor secundario en algunas de sus películas y series de televisión; compañeros en el claustro de profesores de la E.O.C. y, por último, compartiendo responsabilidades rectoras en Filmoteca Española.

En este elemental esbozo de mi Berlanga particular he empezado calificando a mi amigo, tan admirado, de contradictorio y caótico. Pero, para que nadie se confunda, quiero aclarar enseguida que no se trata de criticar unos defectos, sino de destacar unas virtudes. Porque lo que sería criticable en una persona normal es elogiable en un creador de tal magnitud. Hay grandes figuras, sobre todo en el santoral, que se dice de ellas que han estado "adornadas de todas las virtudes", pero hay otras de categoría similar "adornadas de todos los defectos", como es el caso de nuestro Berlanga. Por otra parte, él mismo se confiesa como un tipo radicalmente caótico. Yo pienso que las múltiples contradicciones que originan ese caos son el fecundo germen de esas excepcionales capacidades que tiene para ver y mostrar el derecho y el revés de las situaciones y de los personajes. Berlanga, un cartesiano del caos es, de arriba abajo, una pura contradicción: a la vez, tranquilo y exaltado, tímido y decidido, prudente y arriesgado, observador y despistado, ingenuo y astuto, autoritario y condescendiente, ordenado y confuso, sincero y engañoso, trabajador y perezoso, solidario e insolidario, anarquista y burgués, progresista y conservador, modesto y orgulloso, culto e ignorante, responsable e irresponsable, atrevido y pusilánime, correcto y escandaloso, misógino y feminista, introvertido y extrovertido, seductor e intratable, etc., etc... Su compañero Bardem le ha calificado de "fanfarrón negativo"... Berlanga es todas esas cosas y muchas más; todo ello, por fuerza, ha de repercutir en su quehacer cinematográfico, pero lo hace, a mi entender, de modo positivo, pues le ayuda a mantener la homogeneidad en la concepción y el estilo mientras transita, con la mayor naturalidad, desde lo vulgar y lo cotidiano a lo insólito y maravilloso: en fin, todo lo que signifique el personal e intransferible toque berlanguiano. El mejor Berlanga constituye un ejemplo paradigmático para cualquier director de que el cine es una obra de creación colectiva, porque hay que saber aglutinar al servicio de la película las aportaciones de todos y cada uno de los colaboradores a la obra común. Y eso, con tiempo, experiencia y perseverancia, lo ha llegado a conseguir Berlanga a la perfección. Hay que reconocer que, en sus momentos de esplendor, con un modo peculiar de "absorción" , más bien de "vampirización", ha sabido extraer lo mejor de cada uno, convirtiendo a todos lo que trabajan a su alrededor en sumisos y eficientes *berlanguianos*.

Todo esto tiene su historia, un itinerario previo, que trataré de contar. Porque el pleno Berlanga cinematográfico, como es natural, no se ha hecho de una vez. Comienza a significarse en las aulas del I.I.E.C. Entonces, aunque luego lo haya negado con reiteración, era un cinéfilo convicto y confeso... Así lo evidencian que su vocación naciera al ver el *Quijote* de Pabst y las reconocidas influencias, homenajes y guiños en sus primeras películas: Preston Sturges, Jacques Becker, Paul Fejos, Jacques Tati, John Berry, René Clair, Frank Capra, Emilio Fernández. Y su conocimiento y atracción por los clásicos americanos, el cine francés e inglés de su tiempo y el naciente neorrealismo italiano. Ahora, muy serio, proclama a todos los vientos que el cine ya no le interesa nada y que desde hace años se abstiene de ver películas, ni antiguas ni modernas. En cambio, diserta con frecuencia sobre temas tan abstrusos como la

refinada erótica que se desprende de los tacón alto de las señoritas... Volviendo a lo nuestro, recordemos que, en su etapa de formación y en su primera película, *Esa pareja feliz,* le vino muy bien el apoyo de Bardem, quien tenía la seguridad en sí mismo que al tímido Berlanga de entonces le faltaba, encontrando además, en su compañero, a un incipiente dominador de la técnica que a Berlanga se le escapaba. Había entre ellos la inevitable rivalidad de los "primeros de la clase", además de encuadrarse en un mundo ideológico muy distinto y distante entre sí pero, sin embargo, sintonizaban bastante sobre aspectos primordiales de un cine innovador. No hay que olvidar, de todos modos, que su emparejamiento había sido forzado, como factor de seguridad, por sus productores, que habían confiado en ellos pese a su falta de experiencia profesional. Aunque la demora en la salida pública de *Esa pareja feliz* había impedido comprobar sus posibilidades comerciales, la recepción entusiasta de las minorías influyentes –que comenzaron a considerar al que llamaron binomio de las dos Bes como firme promesa regeneracionista para un nuevo cine comercial– aconsejaron mantener a todos los efectos –escribir el guión y su posterior realización– la continuidad de la pareja para el nuevo proyecto: *Bienvenido Mister Marshall*. Probablemente a requerimientos de Berlanga, se tuvo el gran acierto de, en la elaboración del guión, incorporar a Miguel Mihura que, con su singular ingenio, introdujo certeros retoques en la caracterización de algunos personajes, así como frescas variantes en los diálogos. Tras la ruptura de Bardem con los productores, no lo tuvo fácil Berlanga, ya como único responsable de la dirección, ante una generalizada desconfianza del cuadro técnico y artístico en las capacidades de nuestro joven director. Berlanga ha contado, no sabemos si corregidos y aumentados, los avatares de aquel rodaje, los enfrentamientos, cercanos a la agresión física, con el director de fotografía, Berenguer, así como los reiterados desaires de otros miembros del equipo. El éxito, tanto de público como de crítica, de *Bienvenido Mister Marshall*, con el brillante colofón del premio en el Festival de Cannes, confirmó definitivamente la posición profesional de Berlanga. A pesar de las dificultades, Berlanga, ya sin apoyaturas, había terminado por sacar adelante, no sólo la primera de sus grandes películas, sino también un hito en la historia del cine español de todos los tiempos. Más que una película perfecta era una película distinta que inauguraba una nueva manera de conectar, a través del humor crítico, con toda clase de públicos.

Tras el triunfo de *Bienvenido Mister Marshall* y la consolidación de Berlanga como director de prestigio internacional se abre en su filmografía una etapa de transición. Por primera vez, y en una circunstancia que no se volverá a repetir, sus dos películas siguientes, *Novio a la vista* y *Calabuch*, nacen de argumentos ajenos y la tercera, *Los jueves milagro*, creación original suya, sufre radicales transformaciones en su accidentado paso por la censura, que afecta no sólo a las formas sino además a la concepción de la historia. Quizá, por ello, el propio Berlanga las estima como obras menos suyas. Son, sin embargo, valiosas y a las que no les falta el mejor toque berlanguiano. Incluso *Calabuch*, la más despreciada por su director, con el paso del tiempo, cada vez ha sido mejor valorada por los estudiosos de su cine.

Es, con la llegada de Rafael Azcona, cuando se produce la culminación de la carrera de Berlanga. Escritor bien dotado para un humor personal, teñido de crítica amargura, enraizado en las mejores tradiciones españolas, Azcona había tenido un enriquecedor aprendizaje como guionista al lado del Ferreri más inspirado e innovador, en *El pisito* y *El cochecito*; tenía Azcona

la disciplina del trabajo de que carecía Berlanga y había aprendido rápidamente el oficio de guionista: el sentido de la progresión narrativa, la rigurosa construcción de las sucesivas situaciones y acciones, la expresividad y adecuación de los diálogos. Y algo más que caracterizaba su relación; Azcona no tenía ninguna pretensión más allá de su trabajo de guionista, no aspiraba a ser director, no tenía, como en tantos casos, más o menos escondida, la vocación de autor. Para él, sólo el director era, a fin de cuentas, el arquitecto de la película. Y este raro hecho, la conjunción del mejor guionista con el mejor director, cada uno en su sitio, no pudo menos que dar el mejor resultado. El punto de partida de la pareja era el humor, recurriendo, en principio, aunque en una vertiente más ácida, a los personajes, modos y costumbres, incluso al lenguaje, de gran frescura coloquial, que, desde antiguo, caracterizaron al tradicional sainete, al que Edgar Neville consideró "una forma natural de expresión española, un venero de vida y de fábula, con calor humano". Con la aparición de Azcona, al servicio primero de Ferreri y luego de Berlanga, el tratamiento del humor adquiere un acento más diferenciado, se convierte en esperpento, derivación amarga y crítica del clásico sainete. Los precedentes se encuentran en nuestra tradición cultural: la picaresca, Quevedo, Goya, Valle Inclán, Solana... El primer formulador de una teoría del esperpento, como una invención de Goya, fue Valle, a través de Max, personaje de su obra teatral "Luces de Bohemia"; "los héroes clásicos –dice– reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. "El sentido trágico de la vida española –añade– sólo puede darse en un estética sistemática deformada". Y proclama su manifiesto: "Deformemos la expresión en el mismo espejo que deforma las caras y toda la vida miserable de España". Una estética que consigue resultados similares al distanciamiento brechtiano, por una vía más indirecta, al prescindir del mensaje explícito, del férreo dogmatismo didáctico. Nadie como Ferreri y Berlanga, con el concurso de Azcona, han aplicado al cine, con mayor sentido y agudeza, la estética esperpéntica, consiguiendo hacer compatible el sainete no sólo con las frecuentes derivaciones melodramáticas sino con hondas realidades dramáticas e, incluso, trágicas. Los primeros frutos del binomio Berlanga-Azcona no pudieron ser mejores, porque *Plácido* y *El verdugo*, sus iniciales obras conjuntas, con el valioso intermedio del episodio español de la coproducción *Las cuatro verdades*, son, para la mayoría de los historiadores, no sólo las más importantes películas suyas, sino asimismo las de mayor relieve en la historia del cine español. Berlanga más Azcona diseñan una idea nuclear que va a dar homogeneidad conceptual al tronco argumental de sus historias: el hombre, casi siempre un "pobre" hombre, no puede ser lo que auténticamente es, lo que quiere ser, porque el medio, la sociedad en que está inmerso, se lo impide... Con una escritura ceñida y barroca al mismo tiempo cuentan la peripecia cotidiana, una veces vulgar, otras insólita, de unos personajes indefensos en pugna con un mundo inasequible. El discurso de Berlanga, pasado por el tamiz de Azcona, es más complejo, de mayor calado de lo que, por su ausencia de énfasis, aparenta ser. En sus historias corales no hay protagonistas en primer plano, sólo una serie de sujetos vulgares, antihéroes que nunca tienen conciencia clara del "qué" y del "porqué" de lo que les sucede, que se ven arrastrados inexorablemente, a veces, incluso, sin voluntad de resistencia, por un torbellino de acontecimientos. Como sus personajes, tampoco Berlanga se explica, ni quiere explicar, la razón de los hechos; se pone al margen, como un observador objetivo, pero irónico, de la vida que pasa y, eso sí, cercano, y hasta condescendiente, con su dolientes criaturas. Pone la

cámara a la altura de sus ojos y filma lo que esa cámara autónoma ve, sin virados ideológicos; lo que retrata es la realidad despojada de sus hipócritas apariencias. En el reparto, amplio y diversificado, a cada actor Berlanga le solicita su propia versión del personaje que el encauza, de modo casi inadvertido, en perfecta adecuación al conjunto. Y con la precisa coordinación de luces, encuadres, movimientos de cámara, gestos y diálogos de los intérpretes, y luego los ajustes del montaje, todo aderezado con el toque berlanguiano, consigue llevar milagrosamente a buen fin su famoso plano-secuencia... Todo esto, con la boca pequeña, lo minimiza Berlanga con humor al decir que lo que él hace es sólo "dirigir el tráfico".

Podemos considerar tres tiempos fundamentales en el cine de Berlanga: antes de Azcona, con Azcona y después de Azcona, aunque también hay que admitir que en la etapa de Azcona se advierten notorios altibajos. Dejando al margen las cumbres indiscutibles ya citadas, son películas de reconocida categoría, a mi juicio, *Tamaño natural, La escopeta nacional* y *La vaquilla*. Creo que las demás, aunque no les falten considerables aciertos parciales, no están a su más alto nivel. Azcona es consciente de que su identificación creativa ha ido perdiendo graduación, cuando confiesa: "Un día llegué a la conclusión de que Berlanga y yo, a fuerza de trabajar juntos, nos habíamos acartonado un poco y que a los dos nos convenía trabajar con gente joven".

Pienso que, después de la "secesión de Azcona", Berlanga ya no es el mismo Berlanga. Parece como si, al mismo tiempo que su cine perdía los sumandos que representaba la aportación de Azcona –sentido en la medida y criterio riguroso para distinguir lo substancial de los superfluo, ritmo y tono en los diálogos–, al quedar libre de su "presión", Berlanga diera rienda suelta a complejos personales reprimidos y a ciertas querencias "falleras" que tienen poco que ver con el cine y, mucho menos, con su mejor cine.

Berlanga, en su última vuelta del camino, puede mirar atrás con el orgullo y la satisfacción de haber cumplido, con creces, lo que desde un principio auguramos cuando empezamos a conocerle. El personaje, el creador y su obra, es el complejo material que analizan aquí, a fondo, los historiadores del hoy. Y que seguirán analizando las generaciones del siglo que viene. Porque cuando un cine se convierte en clásico, es imperecedero. Y Berlanga, es, sin duda, nuestro gran clásico.

FILMOGRAFÍA

José Manuel Sande

La presencia de una creciente bibliografía sobre la obra de Luis García Berlanga no ha garantizado sin embargo la existencia de una filmografía (fichas técnico-artísticas) suficientemente pormenorizada. La reiteración de fuentes extraviadas, la pereza o la simple desidia, amén de la sistematización de errores en las bases de datos al uso, nos han hurtado una composición fiable de la rigurosa cartografía del universo berlanguiano.

Nuestro objetivo, una vez recabadas las muy diversas fuentes y establecido el conveniente visionado de todas las piezas disponibles del proteico puzzle nada disímil que conforma la obra de Berlanga, no ha sido otro que comprobar y mostrar con la mayor precisión los datos en beneficio de la estabilidad y desarrollo historiográfico del conocimiento de su trabajo. No es, sin duda, una versión definitiva –y de la corrección, enmienda o subrayado de omisiones y aumento del caudal informativo nos darán testimonio futuras aproximaciones y/o investigaciones–, si bien trata de fortalecer la inteligibilidad de ese *corpus* a través de la contribución de las variadas funciones profesionales o creativas presentes en su obra, a la que se añade para completar la visión panorámica de su trabajo la relación de otras actividades cinematográficas laterales, en algunos casos permanentemente eludidas, desatendidas, citadas de pasada o desconocidas.

Conviene precisar algunos aspectos relacionados con la metodología, criterios y usos empleados en la confección de la presente filmografía. Hemos procurado escudriñar en los roles técnicos y artísticos fundamentales enfrascados en el proceso compositivo de cada película, para lo que se han seleccionado las, en nuestra opinión, categorías básicas que confluyen en la materialización del film. También hemos intentado evitar toda alusión confusa o lugar común establecido sin cotejarlo previamente, con la intención de homogeneizar los datos y *no atribuir* sin más. Aparte de las fichas técnicas y artísticas más extensas, aquellas correspon-

dientes a su producción como director, entendiendo el interés intrínseco de títulos en los que su participación es crucial –*Se vende un tranvía* (1959)– o muy llamativa y digna de mención –*El inquilino* (1957), *Tenemos 18 años* (1959)–, se han adjuntado de modo pormenorizado, pero no exhaustivo, datos de interés sobre ellas.

Los galardones mencionados recibidos a lo largo de su trayectoria no son los únicos, sí los más relevantes y referidos a textos fílmicos concretos, dejando a un lado los muchos premios y homenajes recibidos por toda su obra, desde el Premio Nacional de Cinematografía, la Medalla de Oro de las Bellas Artes, el Príncipe de Asturias o también reconocimientos, como los de Karlovy Vary o Sorrento, que celebraban el conjunto de sus creaciones, así como un sinfín de otras actividades desarrolladas enmarcadas en el territorio más amplio de la biografía. Para nuestra sorpresa, el único título al que no hemos tenido acceso es la coproducción "Una noche embarazosa", cuyos derechos, primero propiedad de la productora "Lotus Films" han pasado a Enrique Cerezo P. C. La película, inspirada en un guión de Berlanga y Rafael Azcona, no ha sido a día de hoy comercializada por esta empresa, al tiempo que la copia disponible en Filmoteca Española se encontraba en un estado de deterioro quizá irremediable, que impedía su examen.

A. COMO DIRECTOR

PRÁCTICAS DEL IIEC

Curso 1948/1949. ***Paseo por una guerra antigua.*** Codirigida y escrita junto a Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro. **Fotografía**: Juan Julio Baena. **Formato**: 16 mm. Muda. **Metraje**: 180 metros.

Curso 1949/1950. ***El circo.*** Documental. Fotografía en blanco y negro[1]. **Formato**: 16 mm. Muda. **Metraje**: 195 metros.

LARGOMETRAJES

• ESA PAREJA FELIZ (1951)

Directores: Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem. **Producción:** Industrias Cinematográficas Altamira, S.L. (Madrid); **Jefes de producción:** Miguel Ángel Martín y José María Ramos; **Argumento y guión:** Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga; **Fotografía:** Guillermo Goldberger (B/N); **Operador:** Luis Muñoz Alcolea; **Montaje:** Pepita Orduña; **Sonido:** Felipe Fernández y Santiago Lozano; **Música:** Jesús García Leoz; **Decoración:** Bernardo Ballester; **Construcción de decorados:** Tomás Fernández y Francisco Pina; **Vestuario:** Humberto Cornejo; **Maquillaje:** Ascensión Sánchez; **Ayudantes de dirección:** Ricardo Muñoz Suay y Tomás Comes; **Script:** Rogelio Cobos Gaspar. **Estudios de rodaje:** Cinearte (Madrid). Exteriores localizados en Madrid; **Laboratorios:** Arroyo (Madrid); **Duración:** 83 minutos.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Juan); Elvira Quintillá (Carmen); José Luis Ozores (Luis); Félix Fernández (Rafa); Manuel Arbó (Esteban); Fernando Aguirre (el organizador); Antonio Garisa (Florentino); José María Rodero (el enviado); Rafael Bardem (el comisario); José Franco (el tenor); Rafael Alonso (empleado de pompas fúnebres); Matilde Muñoz Sampedro (Amparo); Alady (un técnico); Raquel Daina y Paquito Cano (bailarines en el cabaret); José Orjas (camarero); Lola Gaos (la reina de la película); Antonio Ozores (el director de orquesta); Francisco Bernal (el chofer); Mario Alcón (el conde malo de la película); Antonio García Quijada (Manolo); Manuel Aguilera (el director de la película); Mapi Gómez (Amparito); Pilar Servent (Lolita); Carmen Sánchez (doña Lola); Antonio Estévez (el abuelo); Julio Gorostegui (el maitre); Domingo Ribas (el dueño de los almacenes); Rosario Royo (la patrona de la pensión); Concha López Silva (una señora); José María del Val (el fotógrafo); Honorina Fernández (la maestra); María Luisa Amado (Maruja); Matilde Llopis (criada de doña Lola); Aníbal Vela jr. y Alfredo Muñiz (dependientes de la zapatería); José Luis López Vázquez (dependiente de joyería) y la voz de Matías Prats (locutor de radio) .

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Primera categoría (revisada).
Estreno en Madrid: Capitol, 31 de agosto de 1953.

1 En la copia conservada no figuran títulos de crédito.

Premios: Premio "Jimeno" revelación a Bardem y Berlanga del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) 1953. Mención de Honor en los III Encuentros Internacionales del Cine para la Juventud, Cannes, julio de 1952.

• ¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL! (1952)

Producción: Unión Industrial Cinematográfica (UNINCI), S.A. (Madrid); **Productor ejecutivo:** Vicente Sempere; **Ayudante de producción:** J.C. Valencia; **Argumento:** Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga; **Guión:** Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Miguel Mihura; **Fotografía:** Manuel Berenguer (B/N); **Cámara:** Eloy Mella; **Montaje:** Pepita Orduña; **Sonido:** Antonio Alonso Ciller; **Música:** Jesús García Leoz; **Canciones:** Ochaita, Valerio y el maestro Juan Solano; **Dirección artística:** Francisco Canet Cubel; **Construcción de decorados:** Francisco R. Asensio; **Ayudante de decoración:** Enrique Vidal; **Vestuario:** Peris Hermanos; **Figurines:** Eduardo de la Torre; **Maquillaje:** Antonio Florido; **Peluquería:** Charito Vaquera; **Supervisión de dirección:** Joaquín Reig; **Ayudante de dirección:** Ricardo Muñoz Suay; **Secretario de rodaje:** Francisco Yllera. **Estudios de rodaje:** C.E.A. (Madrid); Exteriores localizados en Guadalix de la Sierra (Madrid). **Laboratorios:** Ballesteros y Arroyo (Madrid); **Duración:** 78 minutos.

Intérpretes: José Isbert (don Pablo, el alcalde); Manuel Morán (Manolo); Lolita Sevilla (Carmen Vargas); Elvira Quintillá (Eloísa, la maestra); Alberto Romea (don Luis); Félix Fernández (don Simón, el médico); Luis Pérez de León (don Cosme, el cura); Fernando Aguirre (Jerónimo, secretario del ayuntamiento); Joaquín Roa (Julián, el pregonero); Nicolás Perchicot (boticario); José Franco (delegado general); Rafael Alonso (el enviado); José María Rodríguez (José); Elisa Méndez (doña Rosario); Matilde López Roldán (doña Matilde); Emilio Santiago (el barbero); José Alburquerque (Florentino); Ángel Álvarez (Pedro); Manuel Rosellón, José Rodríguez Lapuente y Enrique Macedo (los Reyes Magos); Pepito Vidal (Pepito); José Vivó, Manuel Alexandre y José Castillo (secretarios del delegado general); Joaquín Bergia, Rafael Cortés y José Riesgo (vaqueros); Pablo Tallaví (juez demoníaco del Comité de Actividades Antiamericanas) y la voz de Fernando Rey (narrador).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Interés Nacional.
Estreno en Madrid: Callao, 4 de abril de 1953.
Premios: Mejor argumento original y mejor música del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) en 1953. 1º Premio mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premio a la mejor película del año para la revista "Triunfo". Premio internacional a la mejor película de humor y mención especial al mejor guión del FIPRESCI (Federación Internacional de Prensa Cinematográfica) en el festival de Cannes de 1953. Comparece en el Festival Internacional de Edimburgo (1954).

• NOVIO A LA VISTA (1954)

Producción: Benito Perojo P.C./ C.E.A. (Madrid); **Productor:** Benito Perojo; **Director general de producción:** Miguel Tudela; **Jefes de producción:** Abelardo García y V. Giraldo; **Argumento:** el guión "Quince años" de Edgar Neville; **Guión**: Edgar Neville, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y José Luis Colina; **Fotografía:** Cecilio Paniagua, Sebastián Parera, Antonio Ballesteros, Miguel Milá, Ángel Ampuero (B/N); **Operadores:** Alejandro Ulloa y Antonio Macasoli; **Montaje:** Pepita Orduña; **Sonido:** Ramón

Arnal; **Música:** Juan Quintero; **Decoración:** Sigfrido Burmann; **Construcción de decorados:** Francisco R. Asensio; **Vestuario:** Emilio Burgos y Humberto Cornejo; **Maquillaje:** Carmen Martín y Dolores Clavel; **Ayudantes de dirección:** Agustín Navarro y Eduardo Ducay; **Secretaria de rodaje:** Carmen Pageo. **Estudios de rodaje:** C.E.A. (Madrid); Exteriores rodados en Benicàssim (Castellón). **Laboratorios:** Madrid Film (Madrid); **Duración:** 83 minutos.**Intérpretes:** Josette Arno (Loli); Jorge Vico (Enrique); José María Rodero (el ingeniero Federico); Antonio Vico (don Vicente); Julia Caba Alba (doña Dolores); Antonio Riquelme (Cortina); Luis Pérez de León (Ballester); Fernando Aguirre (Amorós); Julia Lajos (doña Lucía); Irene Caba Alba (señora de Cortina); José Luis López Vázquez (Juanito Renovales); Josefina Bejarano (doña Gervasia); Juanita Ginzo (Clotilde); Mercedes Muñoz Sampedro (doña Adela); Alicia Altabella (mujer enigmática); Carlos Díaz de Mendoza (don Valentín); Luis Roses (don Enrique); Elena Montserrat (doña Margarita); María Teresa Penella[2](Charo); Enrique Sánchez Guzmán (el Gordo); Elisa Méndez (la madre de Felipito); Concha López Silva (la abuela de Charo); María Luisa Arias (madre de Pepote); José Alburquerque y Mateo Guitart (los catedráticos); Antonio Truyols (don José); Carmen Villa (señora); Ana María Caballero; Jaime Ibran; Rafael Membiela; Mauricio Lapena; María Teresa del Castillo; Federico Urquidi; María Dolores de la Cámara; Fernando Rujas; Juan Díez Nicolás.

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Clasificación oficial: Primera B.

Estreno en Madrid: Callao, 15 de febrero de 1954.

• CALABUCH (1956)

Producción: Águila Films (Madrid)/ Films Costellazione (Italia); **Director general producción**: José Luis Jerez Aloza; **Argumento**: Leonardo Martín; **Guión**: Leonardo Martín, Florentino Soria, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **2º operador**: Miguel Agudo; **Montaje**: Pepita Orduña; **Sonido**: Jaime Torrens; **Música**: Francesco Angelo Lavagnino, Guido Guerrini; **Decorados**: Román Calatayud; **Construcción de decorados**: Francisco Prósper; **Ayudante de decoración**: Bernardo Ballester; **Vestuario**: Peris Hermanos; **Maquillaje**: José Luis Ruiz; **Ayudante de dirección**: Leonardo Martín; **Secretaria de dirección**: Lucía Martín. **Estudios de rodaje**: Sevilla Films (Madrid). Exteriores rodados en Peñíscola (Castellón). **Laboratorios**: Ballesteros (Madrid); **Duración**: 96 minutos**.**

Intérpretes: Edmund Gwenn (Jorge Hamilton); Franco Fabrizzi (el Langosta); Juan Calvo (Matías); Valentina Cortese (Eloísa, la maestra); Manuel Alexandre (Vicente, el pintor); María Vico (Teresa); José Luis Ozores (el torero); Francisco Bernal (Crescencio); José Isbert (don Ramón); Félix Fernández (el cura); Mario Berriatúa (Juan); Pedro Beltrán (Fermín); Lolo García (Felipe); Nicolás Perchicot (Andrés); Manuel Guitián (don Leonardo); Isa Ferreiro (Carmen); Casimiro Hurtado (Antonio).

DATOS COMPLEMENTARIOS:

Clasificación oficial: Interés Nacional.

Estreno en Madrid: Palace y Pompeya, 1 de octubre de 1956.

Premios: Gran Premio Oficina Católica Internacional del Cine (O.C.I.C.) en el Festival de Cine de Venecia de 1956. 3 galardones del CEC (1956): mejor argumento original (Leonardo Martín), mejor actor secundario (Juan Calvo) y mejor actor extranjero en película española (Edmund Gwenn). 2º Premio a la mejor película del Sindicato Nacional del Espectáculo, así como premios al mejor actor de reparto (Juan Calvo) y mejor guión.

2 María Teresa Penella, intérprete entonces adolescente, adoptará luego el nombre artístico por el que hoy es conocida, Terele Pávez.

• LOS JUEVES MILAGRO/ ARRIVEDERCI DIMAS (1957)

Producción: Ariel S.A. (Madrid)/ Continentale Produzione Domiziana Internazionale Cinematográfica (Italia); **Jefes de producción**: Enrique Balader y Paolo Moffa; **Argumento**: Luis García Berlanga; **Guión**: José Luis Colina y Luis García Berlanga; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **2º operador**: Miguel Agudo; **Montaje**: Pepita Orduña; **Sonido**: Fernando Bernáldez; **Música**: Franco Ferrara; **Decorados**: Enrique Alarcón; **Construcción de decorados**: Tomás Fernández; **Ambientación**: Bernardo Ballester; **Vestuario**: Peris Hermanos; **Maquillaje**: Adolfo Ponte; **Ayudante de dirección**: José Yuyol; **Secretario de rodaje**: Vicente Llosá. **Estudios de rodaje**: Chamartín, S.A. (Madrid). Exteriores rodados en Alhama de Aragón (Zaragoza). **Laboratorios**: Madrid Film (Madrid); **Duración**: 85 minutos.

Intérpretes: Richard Basehart (Martino/ San Dimas); José Isbert (don José); Paolo Stoppa (don Salvador); Alberto Romea (don Ramón); Juan Calvo (don Antonio); Guadalupe Muñoz Sampedro (doña Paquita); Félix Fernández (don Evaristo); Manuel Alexandre (Mauro); José Luis López Vázquez (el párroco don Fidel), Manuel de Juan (don Manuel); Nicolás Perchicot (don Eugenio); Luigi Tosi (un hombre); Mariano Ozores (don Arturo); María Gámez (doña Rosaura); Julia Delgado Caro (doña Eva); Concha López Silva (Carmela); Félix Briones (alguacil); Luisito Varela (Luisito); Josefina Bejarano (doña Margarita); Paz Robles (doña Concha); José Montero Ríos (el obispo); Pedro Beltrán (el sacristán); Paquito Amor (el muchacho de las muletas); Jesús Rodríguez (niño de la escuela).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Primera A.
Estreno en Madrid: Capitol, 2 de febrero de 1959.
Premios: Premio al mejor argumento original del CEC en 1959. Mención especial mejor película en la III Semana de Cine de Valladolid (1958). Presentada en el Festival de Bruselas (1958).

• PLÁCIDO (1961)

Producción: Jet Films, S.A. (Barcelona); **Productor ejecutivo**: Alfredo Matas; **Director general de producción**: Narciso Munné; **Jefe de producción**: José Manuel M. Herrero; **Argumento**: Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Guión**: Luis García Berlanga, Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **2º operadores**: Miguel Agudo y Eduardo Noé; **Montaje**: José Antonio Rojo; **Sonido**: Felipe Fernández; **Música**: Miguel Asíns Arbó; **Decorados**: Andrés Vallve; **Construcción de decorados**: Enrique Bronchalo; **Ayudante de decoración**: Domingo Bronchalo; **Ambientación**: Antonio Cortés; **Vestuario**: Peris Hermanos; **Maquillaje**: Rodrigo Gurucharri; **Peluquería**: Vicenta Salvador; **Ayudante de dirección**: Juan Estelrich; **Secretario de rodaje**: José Luis Font. **Estudios de rodaje**: Orphea Films, S.A. (Barcelona). Exteriores localizados en Manresa (Barcelona). **Laboratorios**: Cinefoto/ Fotofilm S.A.E. (Barcelona); **Duración**: 85 minutos.

Intérpretes: Casto Sendra "Cassen" (Plácido); José Luis López Vázquez (Gabino Quintanilla); Elvira Quintillá (Emilia); Manuel Alexandre (Julián); Mari Carmen Yepes (Martita); Amelia de la Torre (señora Galán); José María Caffarel (Zapater); José Orjas (señor Gil, el notario); Xan das Bolas (Rivas, el administrador); Amparo Soler Leal (Marilú); Roberto Llamas (Olmedo); Fernando Delgado (Bañares); Laura Granados (Erika); Juan Manuel Simón (Roberto Bonifaz, el joven galán); Francisco Aguilera (el actor

Francisco Aguilera); Félix Fernández (pobre de los Galán); Mario de Bustos (don Rodolfo); María Francés (hermana de la caridad); Agustín González (don Álvaro Gil); Julia Delgado Caro (doña María Helguera); Julia Caba Alba (Concheta); Mary Alda y Carmen Ferguell (hermanas del dentista); José Álvarez "Lepe" (padre de Emilia); Erasmo Pascual (oficial viejo de la notaría); Antonio Gandía (Pascual); José Franco (don Matías Helguera); Amparo Gómez Ramos (Antonia, criada de los Helguera); José Gavilán (el dentista); Luis Ciges (pobre del dentista); Antonio Ferrandis (Ramiro); Carmen Valencia (Maruja Collado); Gloria F. Osuna (Lali); Ángel Company (sacerdote); Jesús Puche; Juan G. Medina; Carmen Contreras; Juan Torres; Xavier Vivé; Camino Delgado; Carmen Pradillo; J.C. Tejeiro; Emilio Sancho; Vicente Llosá.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Primera A.
Estreno en Madrid: Pompeya, Gayarre, Voz y Palace, 13 de noviembre de 1961.
Premios: Mejor película, director y actor secundario (José Luis López Vázquez, por el conjunto de sus interpretaciones del año) del CEC (1961). Sindicato Nacional del Espectáculo: 5º premio mejor película y mejor actor de reparto (Manuel Alexandre). Premios San Jorge de la crítica cinematográfica catalana a la mejor película, dirección y actor. Premio a la mejor película de la revista "Triunfo" (compartido con *A las cinco de la tarde* y *Siempre es domingo*). Participa en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1962. Palma de Oro del Festival de Cine de Humor de Bordighera (1963). Finalista al Oscar a la mejor producción de habla no inglesa.

• LAS CUATRO VERDADES. Episodio "La muerte y el leñador" (1962)

Filme de episodios dirigido por René Clair, Alessandro Blassetti, Luis García Berlanga y Hervé Bromberger.

"LA MUERTE Y EL LEÑADOR"

Producción: Madeleine Films (Francia)/ Franco London Film (Francia)/ Hispamer Film (Madrid)/ Ajace Produzione Cinematográfica (Italia); **Productor**: Gilbert de Goldschmidt; **Jefe de producción**: Enrique Cabeza; **Argumento**: la fábula de La Fontaine "La muerte y el leñador"; **Guión**: Rafael Azcona y Luis García Berlanga; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **Montaje**: Rosa G. Salgado; **Sonido**: Felipe Fernández; **Música**: Miguel Asíns Arbó; **Decoración**: Eduardo Torre de la Fuente; **Ayudante de dirección**: Arturo González; **Script**: Pascual Cervera. **Estudios de rodaje**: C.E.A. (Madrid); Exteriores localizados en Madrid. **Laboratorios**: Fotofilm S.A.E. (Barcelona); **Duración**: 26 minutos.

Intérpretes: Hardy Kruger (el Rubio); Ana Casares (Juliana); Manuel Alexandre (Casto); Agustín González (ordenanza requisa); Ángel Álvarez (encargado tiovivo); Xan das Bolas (guardia); José Luis Coll (cliente mercado); Lola Gaos (monja); Pedro Beltrán (bañero); Fernando Delgado (hombre-rana); Emilio Laguna (guardia de tráfico); Maribel Martín (niña); José Campos; Rafael Cores.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación Oficial: Primera B.
Estreno en Madrid: Coliseum, 3 de mayo de 1963.

• EL VERDUGO/ LA BALLATA DEL BOIA (1963)

Producción: Naga Films S.A. (Madrid) y Zebra Films S.P.A. (Italia); **Productor ejecutivo**: Nazario Belmar; **Jefe de producción**: José Manuel M. Herrero; **Argumento**: Luis García Berlanga; **Guión**: Luis García Berlanga, Rafael Azcona y Ennio Flaiano; **Fotografía**: Tonino Delli Colli (B/N); **2º operador**: Miguel Agudo; **Montaje**: Alfonso Santacana; **Sonido**: Felipe Fernández; **Música**: Miguel Asíns Arbó; twist "El verdugo" de Adolfo Waitzman; **Decorados**: José Antonio de la Guerra; **Construcción de decorados**: Juan García; **Ambientación**: Luis Argüello; **Vestuario**: Humberto Cornejo; **Maquillaje**: Francisco Puyol; **Ayudantes de dirección**: Ricardo Muñoz Suay y Félix Fernández; **Script**: Conchita Hidalgo. **Estudios de rodaje**: C.E.A. (Madrid); Exteriores localizados en Madrid, Palma de Mallorca y Manacor (Mallorca). **Laboratorios**: Madrid Film, S.A. (Madrid); **Duración**: 87 minutos.

Intérpretes: Nino Manfredi (José Luis); José Isbert (Amadeo); Emma Penella (Carmen); José Luis López Vázquez (Antonio); Ángel Álvarez (Álvarez); Guido Alberti (director de la prisión); María Luisa Ponte (Estefanía); Julia Caba Alba, Lola Gaos y Chus Lampreave (señoras de las obras); María Isbert (Ignacia); José Orjas (señor marqués); Erasmo Pascual (funcionario); Xan das Bolas (guarda de las obras); José María Prada (guardián cocina); Félix Fernández y Alfredo Landa (sacristanes); Antonio Ferrandis (jefe servicios); Santiago Ontañón (académico Corcuera); José Sazatornil "Saza" (el administrador); José Luis Coll (el organista); Valentín Tornos (dependiente de la Feria del Libro); Agustín González (hombre 1º, riña); Pedro Beltrán (guarda malhumorado); Goyo Lebrero (hombre 2º, riña); Sergio Mendizábal (hombre elegante); Emilio Laguna (agente aduanas); Elena Santonja (joven en la Feria del Libro); Manuel Alexandre (condenado); Vicente Llosá; José Cordero; Rafael Hernández; Dolores García; Magdalena Mora; Enrique Pelayo; Enrique Tusquets; José Antón Rodríguez; Francisco Serrano; Antonio Pascual; Agustín Zaragoza; Antonio A. Vidal; Lorenzo Nogueras; Emilio A. Ferrer; Magda Maldonado; Gonzalo Parra; Carmen Ripoll; Javier Escobar.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Primera A.
Estreno en Madrid: Pompeya, Palace, Voz, Gayarre y Rosales, 17 de febrero de 1964.
Premios: Premio de la crítica en el festival de Venecia de 1963. Premio del CEC (1963) al mejor argumento original (Rafael Azcona y Luis García Berlanga). Galardón a la mejor actriz (Emma Penella) 1963 del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premio San Jorge a la mejor película en 1964. Gran Premio de la Academia Francesa del Humor Negro (1965). Premio de la crítica soviética en el Festival de Moscú de 1965.

• LA BOUTIQUE/ LAS PIRAÑAS (1967)

Producción: Cesáreo González Producciones Cinematográficas S.A. (Madrid) y Argentina Sono Films

3 El control de taquilla con datos oficiales que podemos considerar relativamente fiables se establece a partir de 1965, en aplicación de una orden ministerial con fecha 22 de diciembre de 1964, publicada en el B.O.E. ocho días después, expuesta a resoluciones y oficios circulares posteriores y finalmente regulada por decreto (3.224/1965, 28 de octubre), motivo por el que no existen datos fidedignos elaborados con anterioridad. Las cifras de espectadores están totalmente actualizadas de acuerdo a datos cotejados con el Ministerio de Cultura.

S.A.C.I. (Argentina); **Productor**: Cesáreo González; **Director general de producción**: Marciano de la Fuente; **Jefe de producción**: Ricardo Nieto; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Fotografía**: Américo Hoss (B/N), panorámica; **Cámara**: Aníbal di Salvo y José García; **Montaje**: José Luis Matesanz y Jorge Gárate; **Sonido**: Mario Frezia; **Música**: Astor Piazzolla; **Escenografía**: Gori Muñoz; **Ambientación**: María J. Bertolo y Jorge Sarudiansky; **Vestuario**: Sebastián Cánovas; **Maquillaje**: María Lassaga; **Ayudante de dirección**: Horacio Guisado; **Secretario de rodaje**: Ricardo Feliu. **Estudios de rodaje**: Argentina Sono Film (Buenos Aires). Exteriores localizados en Buenos Aires. **Laboratorios**: Cinematiraje Riera (Madrid), Alex (Buenos Aires); **Duración**: 88 minutos.

Intérpretes: Sonia Bruno (Carmen); Rodolfo Beban (Ricardo Calaza); Ana María Campoy (Ala Fuentes, la madre de Carmen); Lautaro Murúa (Carlos); Osvaldo Miranda (Martínez); Marilina Ross (Pity); Juan Carlos Altavista (Mariano); Dario Vittori (doctor); Javier Portales (empleado del banco); Paula Martel (señora Martínez); Juan Carlos Calabro (víctima); Doris del Valle; Alfonso Estela; Mario Savino; Lili Vicet; Emilio Losada; Perla Caron; Susana Sisto; Pacheco Fernández; Susana Decarli; Reina del Carmen; Perla Peretz.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Interés Especial.
Estreno en Madrid: Amaya, 27 de junio de 1968.
Número total de espectadores[3]: 366.291.

• ¡VIVAN LOS NOVIOS! (1969)

Producción: Cesáreo González Producciones Cinematográficas, S.A. (Madrid); **Director general de producción**: Marciano de la Fuente; **Jefe de producción**: Luis Berraquero Miril y Francisco Molero; **Argumento y guión**: Rafael Azcona y Luis García Berlanga; **Fotografía**: Aurelio G. Larraya, en Eastmancolor; **2º operador**: Ramón Sempere; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Sonido**: Luis López y Federico de la Cuesta; **Música**: Antonio Pérez Olea; **Decoración y ambientación**: Antonio Cortés; **Vestuario**: Peris hermanos; **Maquillaje**: Cristóbal Criado; **Peluquería**: Antonia Nieto; **Ayudante de dirección**: Carlos Aured; **Secretaria de dirección**: Carmen Pageo. Exteriores filmados en Sitges (Barcelona). **Laboratorios**: Fotofilm Madrid S.A. (Madrid); **Duración**: 83 minutos.

Intérpretes: José Luis López Vázquez (Leonardo Pozas); Laly Soldevila (Charo); José María Prada (Pepito); Manuel Alexandre (Carlos); Romy (Nadia); Jane Fellner (la pintora irlandesa); Teresa Gisbert (doña Trinidad); Xavier Vivé (Pedro Calonge); Luis Ciges (el cura); Gela Geisler (vecina de apartamento); Víctor Israel (Vicente, el sacristán); Juan Torres; Francisco Jarque; Amalia Martínez del Campo.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Luchana y Torre de Madrid, 20 de abril de 1970.
Espectadores: 721.845.
Presentada en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1970.

• TAMAÑO NATURAL/ GRANDEUR NATURE/ LIFE SIZE (1973)

[Registrada como película española en 1977]

Producción: Jet Films, S.A. (Barcelona)/ Les Productions Fox Europa (Francia)/ Films 66 (Francia)/ Uranus Productions France (Francia)/ Verona Produzione (Italia); **Productores ejecutivos**: Alfredo Matas y Christian Ferry; **Jefes de producción**: Juan Estelrich, José Manuel M. Herrero y Henri Jaquillard; **Argumento y guión**: Rafael Azcona y Luis García Berlanga; **Diálogos franceses**: Jean-Claude Carrière; **Fotografía**: Alain Derobe, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Cámara**: Eduardo Noé; **Montaje**: Françoise Bonnot; **Sonido**: Alberto Escobedo y Jean Duguet; **Música**: Maurice Jarre; **Decoración**: Sigfrido Burmann y Luis Vázquez; **Maquillaje**: Alfredo Tiberi; **Peluquería**: Monika Huebsch; **Figurinista**: Barbara Zulavska; **Ayudantes de dirección**: José María Gutiérrez, Umberto Angelucci y Christian Fuin; **Script**: Isabel Mulá; **Diseño de la muñeca**: Giulio Tammasy y Henri Assola, bajo la dirección y supervisión de Alexander Trauner; Exteriores rodados en París. **Laboratorios**: Cinematiraje Riera (Madrid), LTC-Saint Cloud (París); **Duración**: 101 minutos.

Intérpretes: Michel Piccoli (Michel); Rada Rassimov (Isabelle); Valentine Tessier (la madre de Michel); Queta Claver (María Luisa); Manuel Alexandre (Natalio); Julieta Serrano (Nicole); Amparo Soler Leal (dueña de la boutique), Claudia Bianchi (joven rubia), Jean Claude Bercq (Jacques); Michel Aumont (Henry); Lucienne Hamon (Juliette); Jenny Astruc (Janine); Marie-France Mignal (madre niña); Agustín González (guitarrista flamenco); Pedro Beltrán, Francisco Algora, Luis Ciges, José Luis Coll, Paco Beltrán y Goyo Lebrero (grupo de españoles); Teresa Gisbert (mujer solanesca); Ángel Álvarez (padre español); María Luisa Ponte (madre española); María Elena Flores (mujer española); Alberto Puig Palau (maitre).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Rex, 16 de enero de 1978.
Espectadores: 452.781.
Presentada en el Festival de San Sebastián (1977).

• LA ESCOPETA NACIONAL (1978)

Producción: INCINE-Compañía Industrial Cinematográfica, S.A. (Madrid); **Productor ejecutivo**: Alfredo Matas; **Director de producción**: José Manuel M. Herrero; **Jefe de producción**: Marisol Carnicero; **Argumento y guión**: Rafael Azcona y Luis García Berlanga; **Fotografía**: Carlos Suárez, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Cámara**: Alfredo Fernández Mayo; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Sonido**: Francisco Peramos y José Nogueira; **Decoración**: Rafael Palmero; **Ambientación**: Félix Murcia; **Vestuario**: Cornejo; **Figurinista**: Javier Artiñano; **Maquillaje**: Julián Ruiz; **Efectos especiales**: Antonio Bueno; **Ayudante de dirección**: Miguel Ángel Gil; **Script**: Isabel Mulá. Exteriores rodados en la finca El Rincón, Aldea del Fresno, Navalcarnero (Madrid). **Laboratorios**: Madrid Film, S.A. (Madrid); **Duración**: 95 minutos.

Intérpretes: José Sazatornil "Saza" (Jaume Canivell); Mónica Randall (Mercè); José Luis López Vázquez (Luis José); Luis Escobar (el marqués); Antonio Ferrandis (Álvaro, el ministro); Amparo Soler Leal (Chus); Rafael Alonso (Cerrillo); Agustín González (padre Calvo); Luis Ciges (Segundo); Andrés Mejuto (De

Prada); Bárbara Rey (Vera, amante del ministro); Conchita Montes (Soledad); Laly Soldevila (doña Laura); Rossana Yanni (Libertad Iris); Luis Ciges (Segundo, el criado); Félix Rotaeta (príncipe Adrián Korchosky); Florentino Soria (Pacheco); Zelmar Güeñol (Alsina); Fernando Hilbeck (López Carrión); Chus Lampreave (doncella); Sergio Mendizábal (Bermejo); Luis Politi (Julio, el fotógrafo); Ángel Álvarez (trabajador de la finca); Oscar Aguerre; Mari Carmen Alvarado; Maribel Ayuso; Pascual Costafreda; Mimí Muñoz; Carlos Oller; José Antonio Rico; Pedro del Río; Julio Wizuete; Elsa Zabala.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Real Cinema y Proyecciones, 14 de septiembre de 1978.
Espectadores: 2.061.027.
Premios: Premio del CEC a la mejor película (1978).

• PATRIMONIO NACIONAL (1980)

Producción: INCINE-Compañía Industrial Cinematográfica, S.A. (Madrid) y Jet Films, S.A. (Barcelona); **Productor ejecutivo**: Alfredo Matas; **Director de producción**: José Manuel M. Herrero; **Jefes de producción**: Ricardo Bonilla y Marisol Carnicero; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Fotografía**: Carlos Suárez, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **2º operador**: Alfredo F. Mayo; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Sonido**: Francisco Peramos y José Nogueira; **Dirección artística y vestuario**: Román Arango y Pin Morales; **Maquillaje**: José Antonio Sánchez; **Peluquería**: Paquita Núñez; **Ayudante de dirección**: Miguel Ángel Gil. **2º ayudante de dirección**: José Luis García Berlanga; **Script**: Raimundo García. Exteriores rodados en Madrid y Guadalajara. **Laboratorios**: Madrid Film, S.A. (Madrid); **Duración**: 112 minutos.

Intérpretes: Luis Escobar (don José, el marqués de Leguineche); José Luis López Vázquez (Luis José); Luis Ciges (Segundo); Agustín González (el cura); Alfredo Mayo (Nacho); José Ruiz Lifante (Goyo); Mary Santpere (Eugenia, la condesa); Amparo Soler Leal (Chus); José Luis de Vilallonga (Álvaro); Syliane Stella (Solange); Pedro Beltrán (Chacón); Jaime Chavarri (guía del palacio); Chus Lampreave (ama de llaves); Francisco Regueiro (cura progre); Antonio Mingote (guardia real); Gloria Van Aerssen y Carmen Santonja (servicio del palacio); Assumpta Serna (chica en la tómbola benéfica); Oscar Ladoire (ciego); Julio Castronuovo; José Luis Alonso; Patricio Arnaiz; Rafael Díaz; Manuel Guitián; Myriam de Maeztu; Fausto Moreno; Silvia Murube; Julián Navarro; Adrián Ortega; Joaquín Pascual; Santiago Rivero; Cindy Roberts; Fernando Sala; Juan Daniel Wakonigg.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Declarada de Especial Calidad.
Estreno en Madrid: Real Cinema, Proyecciones Cinerama, Carlton y Candilejas, 30 de marzo de 1981.
Espectadores: 1.121.459.
Participa en la Sección Oficial del Festival de Cannes de 1981. Película española seleccionada para competir por el Oscar de Hollywood.

• NACIONAL III (1982)

Producción: Kaktus P.C., S.A. (Madrid), INCINE-Compañía Industrial Cinematográfica, S.A. (Madrid) y Jet Films, S.A. (Barcelona); **Producción ejecutiva**: Alfredo Matas, Helena Matas; **Director de producción:** José Manuel M. Herrero; **Jefa de producción**: Marisol Carnicero; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Fotografía**: Carlos Suárez, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Cámara**: Alfredo F. Mayo; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Sonido**: Francisco Peramos y José Nogueira; **Decoración, ambientación y vestuario**: Román Arango y Pin Morales; **Construcción de decorados**: Francisco Prosper; **Vestuario**: Cornejo; **Maquillaje**: José Antonio Sánchez; **Ayudante de dirección**: Miguel Ángel Gil; **Script**: Raimundo García. Rodaje en Madrid, Quintanar de la Orden (Madrid), Ciudad Real, Extremadura y Biarritz (Francia). **Laboratorios**: Madrid Film, S.A.(Madrid). **Duración**: 102 minutos.

Intérpretes: Luis Escobar (marqués de Leguineche); José Luis López Vázquez (Luis José); Luis Ciges (Segundo); Agustín González (padre Calvo); Amparo Soler Leal (Chus); José Luis de Vilallonga (Álvaro); Chus Lampreave (Viti, el ama de llaves), María Luisa Ponte (Paulita); Roberto Camardiel (tío Román); Mabel Escaño (Emilia); Ángel Álvarez (portero); Francisco Merino (el correo); Florentino Soria (Pacheco); Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás (los filmófilos del tren); Carmen Carbonell (tía Piedita); Xavier Domingo (profesor de cocina); Elena Santonja (alumna del curso); Jesús Enguita; María Vico; Conchita Rabal; Julián Argudo; Oscar San Juán; José Vicente Puente; Gregorio de la Peña.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Declarada de Especial Calidad.
Estreno en Madrid: Real Cinema, Proyecciones y Carlton, 6 de diciembre de 1982. **Espectadores**: 392.889.

• LA VAQUILLA (1985)

Producción: INCINE-Compañía Industrial Cinematográfica S.A. (Madrid) y Jet Films, S.A. (Barcelona); **Productor ejecutivo**: Alfredo Matas; **Productor delegado**: Benjamín Benhamou; **Directora de producción**: Marisol Carnicero; **Jefes de producción**: Luis Briales y Daniel Vega; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Fotografía**: Carlos Suárez, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **2º operador**: Eduardo Noé; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Sonido directo**: James Willis; **Música**: Miguel Asíns Arbó; **Dirección artística**: Enrique Alarcón; **Ambientación**: Luis Argüello; **Vestuario y figurines**: León Revuelta; **Peluquería**: Teresa Matías; **Efectos especiales**: Reyes Abades; **Maquillaje**: Mariano García Rey; **Ayudante 1º de dirección**: Miguel Gil; **Ayudantes de dirección**: José Luis García Berlanga y Mischa Müller; **Script**: Yuyi Beringola; **Asesor histórico militar**: Julio Ferrer Sequera. Exteriores localizados en Sos del Rey Católico (Zaragoza). **Laboratorios**: Fotofilm Madrid S.A. (Madrid); **Duración**: 122 minutos.

Intérpretes: Alfredo Landa (brigada Castro); José Sacristán (teniente Broseta); Santiago Ramos (Limeño); Guillermo Montesinos (Mariano); Carlos Velat (cura); Adolfo Marsillach (marqués); Amparo Soler Leal (Encarna); Eduardo Calvo (coronel republicano); Violeta Cela (Guadalupe); Agustín González (comandante nacional); María Luisa Ponte (Juana); Amelia de la Torre (Adela); Juanjo Puigcorbé (alférez); Carlos Tristancho (cartujano); Valeriano Andrés (párroco); María Elena Flores (Vicenta); Antonio Gamero y Rafael Hernández (sargentos nacionales); Valentín Paredes (soldado calzoncillos); Fernando Sancho

(alcalde); Tomás Zori (Matías); Joan Armengol (soldado nacional 1º); Pedro Beltrán (Roque); Luis Ciges (barbero); Ana Gracia (hermana tonto); Sergio Mendizábal (capellán castrense); Fernando Sala (tonto del pueblo); Francisco Valdivia (Piporra).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Declarada de Especial Calidad.
Estreno en Madrid: Capitol, Luchana, Europa, Candilejas y Carlton, 8 de marzo de 1985.
Espectadores: 1.907.031.
Premios: Premios Bronce (**Guía del Ocio**) a la mejor película y director.
[Dedicada a José Manuel M. Herrero].

• MOROS Y CRISTIANOS (1987)

Producción: Anola Films S.A. (Madrid), Estela Films S.A.(Madrid) y Anem Films S.A. (Valencia); **Productor**: Félix Tusell; **Productor ejecutivo**: José Luis Olaizola M.; **Productor asociado**: Alfonso Ronda; **Director de producción**: Ricardo García Arrojo; **Argumento y guión**: Rafael Azcona y Luis García Berlanga; **Director de fotografía y cámara**: Domingo Solano, en Agfacolor y pantalla panorámica; **Montaje**: José Luis Matesanz; **Jefe de sonido**: José M. Ibiricu; **Decoración**: Víctor Alarcón; **Ambientación**: Verónica Toledo; **Vestuario**: Mercedes S. Rau; **Maquillador jefe**: Goyo Mendiri; **Efectos especiales**: Reyes Abades; **Ayudante de dirección**: Miguel Gil; **Script**: Raimundo García. Rodada en Xixona (Alicante) y Madrid. **Laboratorios**: Fotofilm Madrid S.A. (Madrid). **Duración**: 116 minutos.

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez (Fernando); Rosa María Sardá (Cuqui); Andrés Pajares (Marcial); José Luis López Vázquez (Jacinto López); Agustín González (Agustín); Verónica Forqué (Monique); Pedro Ruiz (Pepe); María Luisa Ponte (Marcella del Piamonte); Antonio Resines (Olivares); Chus Lampreave (Antonia); Luis Escobar (fray Félix); Florentino Soria (Florentino); Joan Monleón (Joan); Luis Ciges (señor Ropero); Diana Peñalver (criada de Cuqui); Chari Moreno (esposa de Pepe); Juan Tamarit (reportero de la revista "Hola"); Elena Santonja y José Luis Coll (ellos mismos); Antonio de Senillosa (don Antonio, político); Antonio Gómez Rufo (Palomares); Emilio Laguna (camarero marisquería); Juan de Pablos (delegado Salón Gastronómico); Xavier Domingo (Delacroix); Jorge Luis Roelas (turronero); Pilar Ordóñez (policía municipal); Félix Dafauce (anciano); Pedro Romero; Jaime Ojeda; Adriano Domínguez; Pilar Ordóñez; Marisa Tejada; Gaspar Cano; José María Sacristán; Jack-Wu.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Coliseum, La Vaguada y El Españoleto, 28 de octubre de 1987.
Espectadores: 605.091.
Premios: Goya a la mejor interpretación femenina de reparto (Verónica Forqué). Presentada en el Festival de Cine de Valladolid (1987).

• TODOS A LA CÁRCEL (1993)

Producción: Sogetel, S.A. (Madrid), Central de Producciones Audiovisuales, S.L. (Madrid), Antea Films, S.A. (Valencia), Sogepaq S.A. (Madrid); **Productores ejecutivos**: José Luis Olaizola M., Fernando de Garcillán, Pepe Ferrándiz; **Productor asociado**: Rafael Díaz-Salgado; **Director de producción**: Ricardo García Arrojo; **Jefe de producción**: Juan Carlos Caro; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y Jorge Berlanga; **Fotografía**: Alfredo Mayo, pantalla panorámica; **Montaje**: María Elena y Rori Sainz de Rozas; **Sonido directo**: Gilles Ortion; **Postproducción digital de sonido**: Goldstein & Steinberg, S.L.; **Música**: Luis Mendo, Bernardo Fuster ("Suburbano"); **Dirección artística**: Rafael Palmero; **Figurinista**: María José Iglesias; **Maquillaje**: Goyo Mendiri; **Peluquería**: Mar Paradela; **Ayudante de dirección**: Josecho San Mateo; **Auxiliar de dirección**: Miguel Albaladejo; **Script**: Montserrat Ordorica. Rodaje en la cárcel Modelo de Valencia. **Laboratorios**: Fotofilm Madrid, S.A. (Madrid). **Duración**: 99 minutos.

Intérpretes: José Sazatornil "Saza" (Artemio); José Sacristán (Quintanilla); Agustín González (director); Juan Luis Galiardo (Muñagorri); Manuel Alexandre (Modesto); Rafael Alonso (falangista); José Luis López Vázquez (Padre Rebollo); Marta Fernández-Muro (Matilde); Chus Lampreave (Chus); Eusebio Lázaro (Alcázar); Amparo Soler Leal (Elvira); Antonio Resines (Mariano); Miguel Rellán (Perales); José Sancho (inspector); Torrebruno (Tornicelli); Joaquín Climent (ministro); Luis Ciges (Ludo); Santiago Segura (ecologista); Mónica Randall (Sonsoles); Guillermo Montesinos (Pajarito); José Luis Borau (capellán); Antonio Gamero (Cerrillo); Inocencio Arias (Casares); Francisco Maestre (Iñaki); Teresa Lozano (periodista); Aitor Mazo (Azuara); Gaspar Cano (realizador TV); Francisco Merino (secretario); Germán Montaner (Rogelio); Fernando Vivanco (De la Fuente); Pilar Ortega (Pilar Barrachina); José María Tasso (pinche); Ricardo Solfa (pastor león); José María Sacristán (funcionario 1); David Domínguez (Vanessa); Robert Long (agente de la CIA).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Callao, Carlos III y Roxy A, 22 de diciembre de 1993.
Espectadores: 401.764.
Premios: Ganadora de 3 premios Goya (película, dirección, sonido). Premios del CEC 1993 al mejor director y mejor actor (José Sazatornil –Saza–).

• PARÍS-TOMBUCTÚ (1999)

Producción: Share Total S.L. (Madrid), Freedonia Producciones S.L. (Valencia), Anola Films S.L. (Madrid), con la participación de Televisión Española (Madrid), Canal Plus (Madrid) y Televisiò Valenciana (Valencia); **Productores**: José Luis Olaizola M., Rafael Díaz Salgado, Jordi García Candau y José Ferrándiz; **Jefe de producción**: Javier Zulueta; **Argumento**: Luis García Berlanga; **Guión**: Luis García Berlanga, Jorge Berlanga, Antonio Gómez Rufo y Javier G. Amezúa; **Fotografía**: Hans Burmann, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Cámara**: Guillermo Molini; **Montaje**: Iván Aledo; **Sonido**: Julio Recuero; **Montaje de sonido**: James Muñoz; **Música**: Bernardo Fuster y Luis Mendo; **Dirección artística**: Wolfgang Burmann; **Vestuario**: María José Iglesias; **Maquillaje**: Almudena Fonseca; **Peluquería**: Martha Marín; **Esculturas**: Jack Vanarsky; **Efectos especiales**: FX Efectos Especiales; **Ayudante de dirección**: Julián Núñez; **Script**: Montserrat Ordorica. Exteriores realizados en Peñíscola (Castellón). **Laboratorios**: Fotofilm Madrid, S.A. (Madrid). **Duración**: 113 minutos.

Intérpretes: Michel Piccoli (Michel des Assantes); Concha Velasco (Trini); Amparo Soler Leal (Encarna); Juan Diego (Boronat); Manuel Alexandre (Sento); Eusebio Lázaro (Vicente); Javier Gurruchaga (Gaby); Santiago Segura (cura); Fedra Lorente (Benilde); Guillermo Montesinos (Planas); Enrique San Francisco (abogado); Cristina Collado (la alcaldesa); Alexis Valdés (Dani); Pilar Ortega (Olga); Joaquín Climent (Planelles); Mapi Galán (Nicole); José María Sacristán (concejal); Luis Ciges (Federico Baamonde); Josu Ormaetxe (señor Peñarrocha); José Sancho (Artemio); Mabel Lozano (enfermera); Jorge Sanz (sargento); Concha Gómez Conde (quiosquera); Antonio Resines (ciclista); Rossana Yanni (Madame Suzy); Vivi Alba (Azafata); Vicente Amaya (chofer camión frigorífico); Beatriz Pecker (presentadora del programa DFH); Manuel Bretón (nuevo cliente); Pilar Camon (madre nudista); Paco Catalá (camionero); Gaspar Cano, Fernando Granell (ojeadores); José María Lorenzo (teniente); Livious Dube (Osaska); Karola Escarola (Nieves); Gus Epam (negro); Sofia Evans (checa nudista); Pablo Garaizabal (especialista); Malena Gutiérrez (Conchi); María Lidon (chica joven); Manuel Millán (agente Piñango); Miguel Monrabal (fotógrafo); Javier Pérez (soldado), Carles Pons (cabo Torralba); Pilar Punzano (Zou Zou); Silvia Ramírez (Andrea); Jacobo Royo (agente Minguez), Salomón San Juan (operario); Julio Silva (doble del rey).

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Estreno en Madrid: Acteón, Callao, Carlos III, Liceo, Renoir Cuatro Caminos, Renoir Princesa, Roxy B, Tívoli, UGC Cine Cité, La Vaguada y Victoria, 10 de septiembre de 1999.
Espectadores: 407.446.
Premios: Premio Goya 2000 al mejor actor de reparto (Juan Diego).

CORTOMETRAJES

• SE VENDE UN TRANVÍA (1959)

Dirección: Juan Estelrich (**Supervisor general**: Luis García Berlanga); **Producción**: Juan Julio Baena para Estudios Moro, S.A. (Madrid); **Guión**: Rafael Azcona, Luis García Berlanga; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **Montaje**: Rogelio Cobos; **Música**: A. Ramírez Ángel y J. Pagán; **Decoración**: Luis Puig. **Duración**: 28 minutos.

Intérpretes: José Luis López Vázquez; Antonio García Quijada; Antonio Martínez; Goyo Lebrero; María Luisa Ponte; Pedro Beltrán; Luis Ciges; Chus Lampreave; José María Tasso; Jesús Martín Heredia; José Luis Martín; Lorenzo Robledo; José Orjas; Xan das Bolas; Luis García Berlanga.

• EL SUEÑO DE LA MAESTRA (2002)

Producción: Enrique Cerezo, P.C., S.A. (Madrid); **Productor ejecutivo**: Roberto J. Oltra; **Directores de producción**: Cruz Echevarría, Cosme Puertas; **Argumento y guión**: Luis García Berlanga; **Fotografía**: Domingo Solano, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Steadycam**: Chiqui Palma; **Sonido y postproducción**: Jorge Sánchez Estrade y Nacho León; **Música**: José Antonio Sánchez; **Dirección artística**: Fernando Miret; **Vestuario**: Belén Guzmán y Ana Dorador; **Maquillaje**: Carla Orete; **Peluquería**: Mariam

Arcellus; **Efectos especiales**: Reyes Abades, Artefacto; **Ayudante de dirección**: Guillermo García Ramos. **Laboratorios**: Fotofilm Madrid, S.A. (Madrid). **Duración**: 13 minutos.

Intérpretes: Luisa Martín (la maestra); Santiago Segura (Morales); Luis Figuerola Ferretti (voz de Franco).

TELEVISIÓN

• BLASCO IBÁÑEZ (LA NOVELA DE SU VIDA) (1997)

Producción: C.P.A. (Madrid), RTVE (Madrid), Canal 9 (Valencia); **Productor:** José Luis Olaizola M.; **Argumento:** inspirado en la vida del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez; **Guión:** Luis García Berlanga y Antonio Gómez Rufo. **Fotografía:** Hans Burmann; **Montaje:** Iván Aledo; **Música:** Bernardo Fuster, Luis Mendo; **Dirección artística:** Rafael Palmero; **Ayudante de dirección (dirección segunda unidad):** José María González Sinde. Rodaje en Valencia y Madrid. **Duración:** 180 minutos (dos capítulos de 90 minutos). **Estreno Canal 9:** 8 de octubre de 1997 (emisión de los dos capítulos). **Emisión estreno TVE1:** 25 de febrero de 1998 (emisión de los dos capítulos). **Reemisión (TVE1):** 21 y 22 de julio de 1998.

Intérpretes: Ramón Langa (Vicente Blasco Ibáñez); Ana García Obregón (amante de Blasco Ibáñez); Mercé Pons (María); Emma Penella (Rosalía de Castro); Manuel Alexandre (escritor viejo); Antonio Dechent (Azzati); Mabel Lozano (Mata-Hari); Carlos Iglesias (Sorolla); Guillermo Toledo (amigo de Blasco); Rosanna Walls (cupletera); Paco Vila (Senent); Antonio Resines; Carlos Hipólito; Tony Isbert; Joaquín Climent; Empar Ferrer; Sergi Calleja; Cristina Fenollar; Cristina Collado.

B. COLABORACIONES

Como guionista o argumentista en películas realizadas por otros directores:

CERCO DE IRA (1950) de Carlos Serrano de Osma (Inacabada).

Producción: Castilla Films (Madrid); **Director general de producción**: Francisco de Barnola; **Guión**: Luis García Berlanga, Agustín Navarro, Florentino Soria y Juan Antonio Bardem, **Dirección**: Carlos Serrano de Osma; **Fotografía**: Christian Anwander y Sebastián Parera (B/N); **Música**: Jesús G. Leoz; **Ambientación**: Carlos Serrano de Osma.

Intérpretes: Asunción Sancho, Antonio Almorós, Rafael Bardem y actores naturales de Ibiza.

• **SANGRE Y LUCES/ SANG ET LUMIÈRES (1953)** de Georges Rouquier.

Producción: Citè Films (Francia)/ Cocinor (Francia)/ Arcadia Films (Madrid); **Productores**: Jacques Bar, Ignace Morgenstern; **Guión**: Maurice Barry, Michel Audiard, con la colaboración de Ricardo Muñoz Suay y diálogos de Luis García Berlanga (no acreditado), sobre una novela de Joseph Peyré; **Dirección**: Georges Rouquier; **Director adjunto**: Ricardo Muñoz Suay; **Fotografía**: Maurice Barry en Eastmancolor; **Montaje**: Christian Gaudin; **Música**: Raymond Legrand; **Decoración**: Francisco Canet Cubel y Giordani. **Duración**: 99 minutos. **Clasificación oficial**: Primera A. **Estreno en Madrid**: Real Cinema, 6 de septiembre de 1954.

Intérpretes: Daniel Gèlin, Zsa Zsa Gabor, Henri Vilbert, Félix Fernández, Christine Carère, José Guardiola, Julia Caba Alba, Arnoldo Foà, Jacques Dufilho, Rafael Arcos; Eugeni Domingo; José Sepúlveda; Arturo Marín; Emilio Ruiz de Cordoba; Casimiro Hurtado; Mercedes Cora; Manuel Guitián; Manolo Zarzo.

• **FAMILIA PROVISIONAL (1955)** de Francisco Rovira-Beleta.

Producción: I.C. Altamira (Madrid); **Argumento y guión**: Luis García Berlanga y José Luis Colina; **Adaptación y diálogos**: Manuel Saló Vilanova; **Guión técnico**: Francisco Rovira-Beleta; **Dirección:** Francisco Rovira-Beleta; **Fotografía**: Federico Larraya (B/N); **Montaje**: Juan Serra; **Música**: Antonio Romo y Fernando García Morcillo; **Decoración**: Ramiro Gómez. **Duración**: 93 minutos. **Clasificación oficial**: Primera B. **Estreno en Madrid**: Albéniz, 3 de marzo de 1958.

Intérpretes: Antonio Casal; Susana Canales, Alain Soumet, Juanjo Menéndez, Félix Defauce, Carmen Porcel, Gustavo Ré, Pepito Moratalla, Beny Deus, Manuel Arbó, José Franco, José Luis Colina, Francisco Bernal, José Luis López Vázquez, Arturo Fernández, Ángel Álvarez; Manuel Guitián; Antonio Ozores; Xan das Bolas.

• EL EXTRAÑO VIAJE (1964) de Fernando Fernán-Gómez.

Producción: Ízaro Films/ Pro-Artis Ibérica (Madrid); **Productores ejecutivos**: José López Moreno y Francisco Molero; **Argumento**: Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo, sobre una idea de Luis García Berlanga; **Guión y diálogos**: Pedro Beltrán; **Dirección**: Fernando Fernán-Gómez; **Fotografía**: José F. Aguayo (B/N), pantalla panorámica; **Montaje**: Rosa Salgado; **Música**: Cristóbal Halffter; **Decoración**: Sigfrido Burmann. **Duración**: 88 minutos. **Clasificación oficial**: Segunda B. **Estreno en Madrid**: Odeón, 15 de septiembre de 1969.

Intérpretes: Carlos Larrañaga; Tota Alba; Jesús Franco; Lina Canalejas; Rafaela Aparicio; Sara Lezana; María Luisa Ponte; Luis Marín; Joaquín Roa, Xan das Bolas; Goyo Lebrero; Emilio Santiago; Luis Domínguez Luna; Rafael Alcántara; Carola Fernán Gómez; Cayetano Torregrosa; Teresa Gisbert.

• ALLA MIA CARA MAMMA NEL GIORNO DEL SUO COMPLEANNO (1974) de Luciano Salce.

Producción: Rusconi Film (Italia); **Productor**: Aldo Ulisse Passalacqua; **Guión**: Luciano Salce, Massimo Franciosa y Sergio Corbucci, sobre el guión "A mi querida mamá en el día de su santo" de Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Director**: Luciano Salce; **Fotografía**: Erico Menczer, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Montaje**: Amedeo Salfa; **Música**: Franco Micalizzi; **Decoración**: Fiorenzo Senese. **Duración**: 105 minutos. Estrenada en Milán el 5 de septiembre de 1976. Sin estreno comercial en España.

Intérpretes: Paolo Villaggio; Lila Kedrova; Eleonora Giorgi; Antonio Faá Di Bruno; Orchidea De Santis; Enzo Spitaleri; Renato Chiantoni; Vera Drudi; Guido Cerniglia; Carmine Ferrara; Jimmy il Fenomeno.

• UNA NOCHE EMBARAZOSA / IL PUPAZZO (1977) de René Cardona.

Producción: Lotus Films (Madrid)/ Conacine 2 (México)/ Tridente Cinematografica (Italia); **Productor ejecutivo**: Luis Méndez; **Guión**: Roberto Gandus, Luigi Angelo y René Cardona jr., sobre un guión de Luis García Berlanga y Rafael Azcona; **Director**: René Cardona; **Fotografía**: Carlos Suárez, en Eastmancolor y pantalla panorámica; **Montaje**: Ángel Camacho; **Música**: Juan José García Caffi; **Decoración**: José Luis Garduño. **Duración**: 80 minutos; **Estreno en Madrid**: Lope de Vega, 12 de marzo de 1979.

Intérpretes: Lando Buzzanca; Claudia Islas; Carlos Estrada; Queta Claver, Francisco Córdova, Queta Carrasco, Eduardo Alcaraz; Mario Alberto Rodríguez; Luciano Hernández de la Vega; Aldo Monti; Gerardo Cepeda; Carlos Suárez.

TELEVISIÓN

1994. ***Villarriba y Villabajo*** de José Luis García Berlanga, Carlos Gil y Josetxu San Mateo (serie TVE). Idea original y supervisión de guiones.

Como actor:

1959. ***Se vende un tranvía*** de Juan Estelrich.

1967. ***Días de viejo color*** de Pedro Olea.

1967. ***No somos de piedra*** de Manuel Summers.

1968. ***Tuset street*** de Jorge Grau.

1968. ***Sharon vestida de rojo*** de Germán Lorente.

1971. ***Apunte sobre Ana*** (cortometraje) de Diego Galán.

1977. ***Tigres de papel*** de Fernando Colomo.

1979. ***Cuentos eróticos.*** Filme de episodios dirigido por Enrique Brasó, Jesús García de Dueñas, Jaime Chávarri, Fernando Colomo, Juan Tébar, Ricardo Franco, Josefina Molina, Alfonso Ungría y Emma Cohen. Presentación.

1980. ***Nostalgia de comedia muda*** (cortometraje) de Javier Navarro y Antonio Reyes

1980. ***El procedimiento*** (cortometraje) de Carlos Benpar.

1981. ***Retratos en el retrete*** (cortometraje) de Isidro Moreno.

1981. ***Un pasota con corbata*** de Jesús Terrón.

1983. ***Dinero negro*** de Carlos Benpar.

1985. ***A la pálida luz de la luna*** de José María González Sinde.

1987. ***Historias de hombres con gabardina*** (cortometraje) de Vicente C. Domingo.

1990. ***El encargo del cazador*** de Joaquín Jordá (documental). Como él mismo (testimonio).

1994. ***La vida siempre es corta*** (cortometraje) de Miguel Albaladejo.

1998. ***Cuando el mundo se acabe te seguiré amando*** de Pilar Sueiro. Como él mismo.

2000. ***Corazón de bombón*** de Álvaro Saénz de Heredia. Como él mismo

2001. ***El apagón/ Blackout*** (cortometraje) de José María Caro Patiño.

2001. ***Extranjeros de sí mismos*** de Javier Rioyo y José Luis López Linares (documental). Como él mismo (testimonio).

2004. ***De Kuleshov a Berlanga*** (cortometraje) de Guillermo García-Ramos Ortega. Como él mismo.

OTROS COMETIDOS

1957. ***El inquilino*** de José Antonio Nieves Conde. Coproductor.

Dirección: José Antonio Nieves Conde. **Producción**: Films Española Cooperativa (Madrid); **Argumento**: José Luis Duro; **Guión**: Manuel Sebares Caso, José María Pérez Lozano y José Antonio Nieves Conde; **Fotografía**: Francisco Sempere (B/N); **Montaje**: Margarita Ochoa; **Música**: Miguel Asíns Arbó; **Dirección artística**: Enrique Alarcón. **Duración**: 95 minutos**.**

Intérpretes: Fernando Fernán-Gómez; María Rosa Salgado; José Marco Davo; Manuel Alexandre; Paco Camoiras; Fernando Sancho; Pedro Beltrán; Francisco Bernal; Julio Sanjuán; Félix Fernández; Manuel de Juan; José María Lado; Mercedes Muñoz Sanpedro; Pepita Ruiz; Amelia Ortas; Mariano Ozores; Lydia Sanclemente.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Primera B.
Estreno (Valencia): 24 de febrero de 1958.
Estreno en Madrid: Astur, Muñoz Seca, Murillo, 27 de abril de 1964.

1959. ***Tenemos 18 años*** de Jesús Franco. Productor asociado.

Dirección: Jesús Franco. **Producción:** Auster Films, S.L. (Madrid); **Argumento y guión:** Jesús Franco; **Fotografía:** Eloy Mella, en Eastmancolor; **Montaje:** Juan Pisón; **Música:** Jesús Franco; **Dirección artística:** Eduardo Torre de la Fuente. **Duración:** 78 minutos. **Estreno en Madrid:** Ibiza, San Remo, 20 de febrero de 1967.

Intérpretes: Isana Medel; Terele Pávez; Antonio Ozores; Luis Peña; Carmen Lozano Muñoz; Licia Calderón; Javier García; María Luisa Ponte; Antonio Giménez Escribano; Pablo Sanz; Mercedes Alonso; Aníbal Vela; Juan José Vidal; Rufino Inglés; Emilia Rubio; Don Parker y su orquesta de jazz.

DATOS COMPLEMENTARIOS:
Clasificación oficial: Segunda B.
Estreno en Madrid: Ibiza, San Remo, 20 de febrero de 1967.

festival de cine de ourense 10