

Tierra de nadie, Los aficionados y La vaquilla:

El largo periplo de Berlanga tras la reconciliación

JUAN COBOS

En 1948 Luis García Berlanga está dando los primeros pasos como alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencia Cinematográficas. Forma parte de una primera promoción en la que figuran otros jóvenes con afanes cinematográficos y que se han presentado en año anterior a los exámenes de ingreso de un ente que durante largo tiempo carece de sede apropiada y dado que el Director nombrado es Don Victoriano López se asienta como puede en la Escuela de Ingenieros Industriales, compartiendo edificio con el Museo de Ciencias Naturales, y a pocos metros de la que había sido antes de la guerra civil uno de los grandes focos de la cultura española: la Residencia de Estudiantes.

En ese grupo inicial forman parte otros conocedores de las excelencias del cine soviético, del expresionismo alemán, del realismo poético francés y de la gran comedia americana de los años 30. La II Guerra Mundial, las peligrosas relaciones de Franco con los totalitarismos y el estado paupérrimo de las finanzas propician que el cine que se ve sean películas que se rodaron varios años antes y, por supuesto, cine italiano y alemán. Desde 1940 algunos grandes nombres franceses han pasado a Hollywood, como es el caso de Jean Renoir, de René Clair, de Max Ophüls, de Juilen Duvivier, se compran pocas obras americanas y de Italia y Alemania llegan películas marcadas por las férreas censuras de Mussolini y de Goebbels.

Las dos personalidades más marcadas de esa primera hornada del Instituto son Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. Del primero sabemos por un texto que escribió en sus últimos años* su fascinación por cierto cine americano como *Rebelión a bordo* (Frank Lloyd, 1936), *El Capitán Blood* (versión muda), *Historia de dos ciudades* (Jack Conway, 1935), *David Copperfield* (George Cukor, 1934), *Tres lanceros bengalíes* (Henry Hathaway, 1934) y otros títulos que marcaron su adolescencia de primeras sesiones en las que le acompañaban sus padres, los actores Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sanpedro, antes de acudir puntuales a la sala donde representaban teatro. Pero reconocía que su vocación de director había nacido viendo *El delator*, de John Ford. Berlanga, que se obstina en extender una cortina de humo sobre sus andanzas como espectador para que no adivinemos que ha sido eso que hoy se llama un cinéfilo, en los momentos de más sinceridad admite que fue *Don Quijote* (Wilhem G. Pabst) con Fodor Chaliapin, un film de 1933, el que decidió su vocación y se impuso sobre su inquietud poética —se presentó al Adonais— y a su gusto por la pintura. También admite su admiración por Jean Vigo y sus films *L'Atalante* y *Zéro en Conduite*, y melodramas como

* «Biografía de Mis cines de Madrid», *Nickel Odeon*, verano 1997.

Tú y yo de McCarey que aparece en Esa pareja feliz. Muchacho de la burguesía valenciana y miembro de grupos de amigos que se confiaban sus inclinaciones aún no muy definidas, viene en los cuarenta a Madrid para estudiar Filosofía y Letras. Estudia poco pero se divierte en una Facultad donde abundan las jóvenes atractivas, e ingresa en el equipo de fútbol, algo levemente insólito en una carrera abrumadoramente femenina.

Este joven que se revela con una película talismán para el cine español, Bienvenido Mr. Marshall (1952) aunque antes del éxito en un festival de Cannes todavía de corte modesto, ha hecho junto a Bardem una pequeña comedia madrileña llena de detalles reveladores como es Esa pareja feliz (1951), es un Berlanga al que tras sus siguientes películas, Novio a la vista (1954) y Calabuch (1955) se tilda de ternurista, de huir de la realidad sociopolítica de su tiempo, y de burgués sin las inquietudes que bullen en la juventud inquieta de su tiempo. Pero es a él a quien le debemos una aventura que llevó consigo muchos años, desde 1949, y que sólo podrá realizar en 1984, casi diez años después de fenecida la dictadura.

Lo que aquí se reproduce formó allá por 1962 parte de un número de la revista Temas de cine que coordinábamos y que la censura permitió titular Las películas que Berlanga no ha hecho, siendo así que factores de falta de libertad y, como consecuencia, de falta de financiación, ya que lo prohibido no podía estrenarse y suponía una aventura suicida, aparte de las consecuencias de todo tipo que implicaba desafiar a un Estado policíaco, fueron en los años sesenta una pesadilla para el guionista y director.

Es bien conocida la dramática peripecia de Los jueves milagro. En ese tiempo colaborábamos en funciones de secretario informal con él y vivimos día a día la serie de mutilaciones, cambios, alteraciones de todo tipo que soportó la película.

Lo que en 1984 se convirtió en La vaquilla, una película de las más vistas de su autor, era, pues, una historia que llevaba muchos años pegada a su piel, y años en los que reflexiona sobre sus intenciones y el devenir de su carrera como cineasta, y al fin, una obra que es probable que naciera fuera de tiempo. Era la película que desde el final de los años 40 Berlanga vislumbraba que debería propiciar un clima en el que los españoles nos reconociésemos; una visión de la guerra que hiciera posible nada menos que la reconciliación, y, por ende, el cambio político de una España de vencedores y vencidos a otra, tomando el título de un film de Antonio Isasi de 1961, que fuese una tierra de todos.

Tierra de España enlaza en el espíritu de Berlanga con un gran proyecto de 1953/54 donde recorre España con el gran guionista Cesare Zavattini y Muñoz Suay. Escriben Cinco historias de España que se adentra en la España profunda y en sus seres más desamparados. El Berlanga de los años 60 ha pasado, pues, por una gran experiencia de ahondar en su entorno realista.

Tierra de nadie estaba, pues, destinada a esa función clave en la España de la mitad de la larga y paralizadora dictadura. Y es curioso que en los años 60, cuando Berlanga más deseaba hacerla se correspondía casi literalmente con las directrices que marcaba desde el exilio el Partido Comunista, aunque sus miembros en España trataban bastante por encima del hombro a Berlanga, dedicados a coro a ensalzar la obra de su camarada Juan Antonio Bardem.

Pero las ataduras y la defensa numantina de los privilegios e intereses impuestos por los vencedores, sin olvidar un alto grado de corrupción que propiciaba esa división de las dos Españas, hacía imposible que el tejido censor del sistema permitiese una visión de la lucha en que los perjudicados éramos todos. Y así fue prohibida esta teoría y sólo casi diez años después de la flebitis salvadora se pudo filmar.

La década de los 60 es un momento de máxima creatividad para Berlanga en la que nos ofrece dos de sus obras cumbres, *Plácido* y *El verdugo*. Es la etapa final de su cine en blanco y negro a cuyos tonos la industria le imposibilitó volver. Tiempos de un equipo de fotografía dirigido por Francisco Sempere —su Paco, como suele decir el maestro que sigue añorándole cuando ya hace mucho que falleció—, ese operador en cuyo haber se cuentan *Los peces rojos*, *El inquilino*, *El pisito*, *Los chicos...*

El porcentaje que exigía una coproducción real hizo que Italia aportase entre otros elementos a Nino Manfredi y al operador habitual de Pasolini, Tonino Delli Colli en el rodaje de *El verdugo*, como el gran colaborador de Fellini, Ennio Flaiano tomó parte en el guión junto a Berlanga y a Azcona aunque visto lo que estos habían hecho, su aportación fue mínima ante el respeto de lo ya realizado. Aun así, el equipo de cámara de Berlanga fue el mismo de Sempere.

Cuando por fin vimos *La vaquilla*, una de las películas destacadas en la filmografía de Berlanga, añoramos —ahora como hace veinte años— el blanco y negro, el ambiente inquieto de la España de los 60 que empezaba a considerar lo que sería una vida en libertad, aunque tardase bastante en llegarnos. Y sobre todo echamos de menos a esos actores que formaban parte de una galería española antológica. Los que en 1984 no nos habían dejado, estaban fuera de edad para esta película de trincheras y de fiesta en medio de la guerra. Y hasta Berlanga que había convivido largo tiempo con esos tipos que él imaginó y años después reestructuró todo junto a Azcona, no estaba anímicamente preparado para ese fresco histórico, que ahora, conseguida la libertad, pasaba a ser una reconstrucción divertida, llena de matices, pero carente de la carga y hasta del peligro de hacerla y verla cuando las estructuras de una de las

Españas seguía delimitando con mano de hierro los límites en que podíamos convivir.

Faltaba el ambiente que podía hacer explotar las cadenas, la alegría de decirles a los espectadores que aunque se contaban otras gestas, esta contienda fraternal había existido y que había estado llena de hombres y mujeres que tuvieron que enfrentarse porque no existían las condiciones para la justicia y la convivencia en paz.