



# EN TORNO A BERLANGA

Antonio Gómez-Olea

Entre los escasos acontecimientos que últimamente se han presentado en el panorama del cine español, como *Deprisa, deprisa* de Carlos Saura, o *Maravillas* de Manuel Gutiérrez Aragón, está *El patrimonio nacional* de Luis G. Berlanga. Esta película ha sido la gota de agua que ha hecho rebosar el vaso de las opiniones de los críticos sobre el interés y la importancia que contiene la obra de nuestro director de cine. Berlanga tiene un sello en la frente, semejante al que recibió Hitchcock: gusta tanto al gran público como a los intelectuales.

Berlanga, junto con Saura y Buñuel, es el único cineasta que ha conseguido hacer una obra coherente durante el régimen de Franco, lo cual supone enfrentarse a un engranaje que, aparte de reprimir por medio de la censura la realización de cualquier obra artística sincera con la realidad, reprime el mecanismo individual de la imaginación

y la creación, al obligar a las personas, a través del miedo, a integrarse en un mundo de orden y terror impuesto: como ocurría al personaje de Patino en *Nueve cartas a Berta*, o al que interpretaba Teresa Gimpera en *El espíritu de la colmena*, de Víctor Erice. Hacer una obra personal en estas condiciones que ha padecido nuestro país (y que todavía padece: *Rocío* está retenida por la censura, y *El crimen de Cuenca* aún no se ha estrenado), tiene las características de un milagro.

Seguidamente presentamos, sin orden previo, algunos de los aspectos más representativos del cine de Berlanga, con la intención de elaborar un mosaico que muestre las dificultades que ha tenido para expresar sus obsesiones y fantasmas.

## El género de Berlanga

Al igual que los grandes narradores cinematográficos

el realizador Luis G. Berlanga ha conseguido desarrollar un mundo propio dentro de un género. Sin embargo, resulta difícil dar un nombre al género que trata Berlanga. Algunos lo han llamado *humor negro*, pero este término no es preciso si partimos de la base de que a Berlanga no le gusta. No le gusta porque su género es genuinamente español, y aunque abarque lo *negro*, no tiene nada que ver con el *humor*. Humor, dicho por nosotros, es un esnobismo, una palabrar *progre* que pretende aparentar unas raíces que no tenemos. Es una palabra anglófila. Los ingleses pueden permitirse el humor, porque no en balde viven en una isla húmeda. Es una actitud fría, de distanciamiento, que les permite ver las cosas desde lo alto, encerrados en un mundo hermético. En otras palabras, es una visión crítica del mundo, contraria a la nuestra, que es realista. La nuestra no proviene de la inteligencia, sino de las vísceras. Producimos

carcajadas que por dentro hacen llorar. Esta risa es un principio ideal de la vida en la cultura mediterránea. No por casualidad Berlanga nació en Valencia, y en sus venas lleva sangre fallera.

Es muy difícil encontrar palabras para denominar al género de Berlanga; quizás podría llamarse *Falla negra*, o *Despelote negro*.

Lo negro de Berlanga es totalmente consecuente con el sentimiento trágico de la vida que domina en este país, y que tiene su origen en las defensas fanáticas de la religión, que hicieron fraguar en la edad media el espíritu inquisitorio. Transmitido hasta nuestros días en gran parte por los Jesuitas (tengamos en cuenta que Berlanga estudió en los Jesuitas), que mantienen la tradición en manifestaciones místicas como los ejercicios espirituales, o las Semanas Santas.

Los antecedentes literarios del género de Berlanga podemos encontrarlos en la novela picaresca (donde los personajes, por muy condenables que sean, se salvan por su ingenio), en el género grotesco (concretamente en el grotesco fúnebre, donde los momentos culminantes están marcados por la extravagancia de situaciones macabras), en el sainete (donde se satirizan los vicios), y en el esperpento (que definió Valle-Inclán en *Luces de Bohemia*). En la pintura nos remitimos a Goya y Solana. Todo este bagaje cultural y artístico apunta al género de Berlanga, donde el humor se empacha y vomita sangre.

El género de Berlanga es todo lo contrario a la farsa, donde se pierde el sentido de la realidad y el espectador piensa que, al fin y al cabo, *está viendo una película*. En este sentido es todo lo

contrario a René Clair, que interesó tanto a Berlanga en una época. En las películas de Berlanga cualquier situación, por muy disparatada que pueda parecer conserva las características de credibilidad.

A pesar de ser un género exclusivamente español, hay muy pocos cineastas que han apuntado hacia él. Aparte de Berlanga, solamente podemos encontrar un poco (muy poco) en Bardem y Saura; y bastante más en Fernando Fernán-Gómez, Bigas Luna, y las tres primeras películas de Ferreri, donde los argumentos provenían de novelas de Rafael Azcona. Por otro lado, es un género que no tiene nada que ver con Buñuel, que tiende más hacia el surrealismo y la crónica de costumbres.

### La censura y Berlanga

Berlanga se queja constantemente de que si antes padecía la censura política, ahora padece la censura económica, y por una razón o por otra, se ha visto constreñido a guardar en el cajón proyectos a los que tenía gran estima (como una película sobre la guerra civil que año tras año cambiaba de título, para aprobar el examen del ministerio de Información y Turismo, y que rechazaban periódicamente). Berlanga, que jamás militó en ningún partido de la oposición, y cuya oposición al régimen y a la sociedad de nuestro país ha sido más sentimental que dialéctica, fue uno de los cineastas más perseguidos por la censura y, un poco de rebote, también por la industria. Como los escasos directores de cine con talento que mostraron los aspectos cotidianos de España, que tanto se preocupaban de

enmascarar las producciones españolas de la época, Berlanga siempre tuvo un escaso suceso comercial, que le obligó a hacer pocas películas. Lamentablemente, dos intervalos de cuatro años de inactividad (después de realizar *Los jueves, milagro* y *El verdugo*), y una escasa filmografía, con doce largometrajes y un sketch, dan fe de ello.

Mientras que Buñuel y Arrabal marcharon al extranjero, Berlanga se quedó en España. Su cine padeció el franquismo desde dentro, y todas sus películas han tenido algún percance con la censura. *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952) tuvo varios cortes, para no ofender a los yanquis en el festival de Cannes; sin embargo recibió una mención especial del jurado, y de esa forma Berlanga abrió una brecha, creando una cierta expectativa ante el cine español en el mundo internacional. Gracias a aquel triunfo, Berlanga y Bardem pudieron estrenar su primera película, que dirigieron juntos: *Esa pareja feliz* (1961), en una línea opuesta a las contemporáneas superproducciones de CIFESA. Con *Novio a la vista* (1953), que es una gran película, donde se ridiculiza de una manera muy divertida a la burguesía española, la censura se comportó de una manera más que ridícula, surrealista. Fue, seguramente, la primera vez en la historia del cine donde, en lugar de suprimir una escena, obligaron a aumentar otra. Había unos generales retirados, y la censura obligó a que aparecieran sus mujeres diciendo que aquellos señores no eran militares, sino médicos y abogados que se vestían de militares para jugar. *Los jueves, milagro* (1957), sufrió tanto la censura oficial, como la privada de la produc-

ción, que fue a parar a manos del Opus, y un cura reescribió el guión hasta distorsionarlo completamente; incluso se rodaron fragmentos nuevos después del estreno. El sketch *El leñador*, del film *Las cuatro verdades* (1962) fue absurdamente atacado por las editoriales del ABC, donde acusaron a Berlanga de hacer una simbología de la política española, con un burro que representaba a Franco. La vez que Berlanga estuvo más cerca de ir a la cárcel fue cuando presentó, en el festival de Venezia, su película contra la pena de muerte *El verdugo* (1963). La delegación española se retiró, y le advirtió que si presentaba la película «se atuviera a las consecuencias» cuando regresara a España. No por eso Berlanga dejó de mostrar la película, ni tampoco por los abucheos que le hizo la juventud anarquista italiana antes de la proyección, creyendo que representaba al fascismo, porque en España acababan de aplicar la pena de muerte a dos chicos anarquistas. Aunque *El verdugo* es una de las mejores películas de Berlanga, sufrió importantísimos cortes en los momentos más culminantes. La última vez que fue abiertamente atacado por la censura fue en *Tamaño natural* (1973), que estuvo varios años prohibida en España.

## Berlanga y la mujer

Para Berlanga la mujer es un ser superior, un tirano al que hay que derribar de su pedestal. Esta concepción suele conducir a la homosexualidad o la misoginia, y revistiéndose con esa coraza, combate a la mujer. Siempre pierde; sus personajes son perdedores en todo, pero especialmente en las aventuras

amorosas. Ahí está *Tamaño natural*: un hombre que se siente insatisfecho de su esposa y las mujeres que le rodean, lo deja todo para vivir con una muñeca artificial y, al final, encontrándose en un callejón sin salida, se tira al río con ella; mientras que él se hunde, la muñeca sale a flote. Lo mismo sucede en *La boutique* (1967), donde al final, la mujer que sobrevive a un hombre se prepara para cazar a otro.

La mujer a través de los siglos, en su condición de sexo débil, ha desarrollado un instinto que no solamente le permite defenderse del hombre, sino vencerle siempre. Es capaz de atacar por la espalda, utilizar el chantaje, y tejer una tela de araña; quien cae en sus redes está perdido. La mujer es el elemento represor que conduce los instintos al matrimonio, para impedir su liberación y controlarlos. Este es el caso de *El verdugo*, donde el protagonista es compensado de convertirse en verdugo por las caricias de su mujer, a la que poco importa que su marido sea verdugo o asesino, con tal de que le sirva como un cuerpo nutricio a un parásito. La mujer del verdugo es sosa, gorda y vulgar, pero tiene la gran baza a favor de ser una mujer, y el poder de reprimir o satisfacer los deseos del hombre. En este sentido es la representante de la mentalidad pequeño burguesa, que defiende la idea del matrimonio, el hijo, el piso, y la estabilidad económica y sentimental (si cabe).

*La escopeta nacional* (1978) casi podría decirse que comienza con una masturbación. Allí encontramos la fabulosa colección del marqués, de pelos púbicos guardados en frasquitos, que una mujer rompe a bastonazos;

crueldad, además de castradora, mezuquina. También encontramos unas ligas que quedan grabadas en la imaginación de manera portentosa. Los objetos adquieren a veces, en las películas de Berlanga, una importancia capital. Así sucede también en *El patrimonio nacional*, con la radio portátil que utiliza la condesa para comunicarse con su criado-amante. Relación que nos remite a Sade (el criado obediente y débil, la señora dominante y fuerte).

Sin entrar en el terreno del psicoanálisis, las películas de Berlanga pueden estudiarse por los objetos feticistas de la misma manera que la faena de un torero andaluz, que confía su suerte a la superstición.

El hombre, en las películas de Berlanga, siempre tiene conflictos con la mujer, normalmente motivados por la represión. El hijo del marqués, en *La escopeta nacional*, se encierra con la joven actriz, y en *El patrimonio nacional* siempre aparece con una pornografía entre manos. Es un obseso sexual; y quién sabe si su obsesión no proviene de tener una mujer tuerta que no deja de asediarse (¿pretenderá que le haga el amor por el ojo?). Las mejores mujeres que encuentra este personaje son seres completamente inaccesibles, como la sueca que cuesta cientos de miles de pesetas por un fin de semana, la hija del amigo, que juega al golf, o la novia del personaje que interpreta José Luis de Vilallonga.

## Berlanga y la muerte

Berlanga trata con gran respeto a la muerte, como si fuera una persona con la que jamás quisiera enfrentarse, y

a la que el miedo le hace buscar su amistad. Hay una anécdota en el rodaje de *El patrimonio nacional*, donde Berlanga tuvo que recurrir tímidamente a un ayudante para pedir a Mary Santpere que se introdujera en el ataúd; porque él nunca se hubiera atrevido a hacerlo.

Filmar la muerte sirve a Berlanga para exorcisar el miedo que siente por ella. Lo sepulta en sus películas, y a éstas les confiere el valor mágico de un talismán que le hace inmortal. Igualmente le sucede con las supersticiones; no es extraño encontrar a sus personajes haciendo cuernos con los dedos (como el de Luis Escobar en *El patrimonio nacional*) y tocando madera. Si crear talismanes protectores no es la razón por la que Berlanga hace cine, al menos es una manera para entender sus películas.

Cuando aparece la muerte, nunca pasa desapercibida como un hecho cotidiano —en definitiva, Berlanga no hace westerns ni policiales—, sino que arrastra toda una cadena de irregularidades barrocas. En *¡Vivan los novios!*, la madre del protagonista muere el día anterior a su boda, y el problema del novio se convierte en ocultar el cadáver para que no coincidan la ceremonia nupcial con la del entierro; sin embargo, al final se celebrarán una ceremonia detrás de la otra. La coincidencia de la boda con el entierro de la madre es prácticamente lo mismo que casarse un martes trece; nos remite al orden de la mala suerte. Esta fuerza mágica hace que las situaciones más importantes de la película estén dominadas por el macabrisimo, como cuando el cadáver de la madre es metido en hielo para que no se pudra, o cuando un pescador

lo captura de un arponazo en el mar.

La muerte de la condesa, en *El patrimonio nacional*, decide el desenlace de la película. Su suicidio lo presenta Berlanga con una elipsis donde el mayordomo lleva al palacio real el anuncio de su defunción, acompañado de un *poster* de la familia de Carlos IV de Goya con un balón, para el Rey, como modelo para el próximo mundial de fútbol. Nos encontramos de nuevo con el barroquismo mortuorio en la misa, con el cuerpo presente y las siniestras búsquedas de las joyas.

Seguramente, la muerte más libre de connotaciones barrocas, la más cercana a la frase de Bécquer «qué solos se quedan los muertos», sea la del pobre anciano en *Plácido*, que en el último momento, a pesar de las hostigaciones de su anciana amante, reniega de esposarse y morir en gracia de Dios (aunque el cura los case igualmente). Esa muerte, sin embargo, es accidental y se utiliza como un obstáculo más en las desgracias de Plácido. En *El verdugo*, en cambio, la muerte se presenta como un fantasma en el terror de quitar la vida a alguien.

### Los personajes de Berlanga

El mito de identificarse con los personajes se cumple en las películas de Berlanga. Sus personajes no son miserables, sino que viven en un mundo miserable. Están solos contra todos y la sociedad les devora. Las baladas de sus personajes son semejantes a la de su propia vida. Berlanga siempre ha estado sólo contra todos: si su familia quería que se hiciera arquitecto, se hizo director de

cine; si el cine que se hacía eran superproducciones patrióticas o folklóricas, hizo películas sobre sentimientos comunes; si la vanguardia era el neorrealismo, buscó su propio género. Lo mismo le sucede como director de la filmoteca y en su intento de volver a abrir la escuela de cine. Incansable en la producción de guiones, ha podido hacer muy pocas películas. Todo esto hace de Berlanga un gran perdedor.

Muchas veces se ha dicho que Berlanga es cruel con sus personajes; nada más falso. La vida es quien los trata cruelmente; Berlanga les mimma: les lleva el desayuno a la cama todos los días. Por mucho que se empeñe en mostrarse tierno con ellos, no puede ocultar el entorno que les rodea. Entonces es cuando se plantea la crueldad. En todas sus películas los personajes centrales comienzan en una situación nefasta, luchan por salir de ella, y al final terminan en una situación igual o peor que al principio. Esto proclama una interpretación de la vida más que pesimista: realista.

Berlanga es el cineasta de los débiles, y siente debilidad por los desprotegidos: sus personajes inspiran compasión. Esta ternura se convierte en una contradicción cuando se presenta la posibilidad de establecer una dialéctica social. En este sentido, su método es todo lo contrario al de la teoría de la distanciamiento de Brecht.

Berlanga crea una estética del perdedor, muy distinta a la americana (Huston, Penn, Peckinpah), porque no utiliza el lenguaje de la violencia, sino el de la miserabilidad de la secta. En *La escopeta nacional*, el empresario catalán, que pertenece como los demás personajes a la fauna

de la alta burguesía española, está tratado libre del prejuicio que suelen tener los intelectuales burgueses con su propia clase. El hecho de pertenecer a la clase emancipada económicamente de la sociedad no le impide ser víctima de su misma clase. Lo mismo sucede en *El patrimonio nacional* con el marqués, que contrae deudas para restaurar su palacio, y finalmente se convierte en una pieza museable. Los personajes de Berlanga, al ser perdedores, se salvan.

La trayectoria del fracaso conduce a una soledad impuesta, que produce incomunicación. Una incomunicación muy distinta a la que descubrió Antonioni en la alienación. Los personajes de Berlanga no están alienados, saben perfectamente lo que quieren y luchan contra corriente; por eso están solos. En *Plácido*, el personaje no tiene un minuto libre el día de nochebuena, porque necesita encontrar el dinero para pagar su motocarro. Acude a todos, pero nadie le escucha. La crueldad que padece es semejante a la de una pesadilla donde uno quiere moverse y sus músculos, sistemáticamente, no responden.

Como se habla de los personajes de Fellini se puede hablar de los de Berlanga, porque tienen unas características muy precisas, con una especie de carnet de afiliación española. Indiscutiblemente, lo que les hace tan peculiares —a excepción de Michel Piccoli en *Tamaño natural*, que es más internacional—, es la selección y dirección de actores. Berlanga escribe normalmente sus guiones con Rafael Azcona, pensando en los actores; lo que suministra una gran dosis de concreción a sus personajes. Sus actores

son generalmente grandes actores, muchos de los cuales han estado incomprensiblemente mal aprovechados por la industria del espectáculo. En cuanto a la dirección de actores, Berlanga ha dicho muchas veces que no utiliza ningún método; se limita a vampirizarlos. Siendo así, tiene una gran sensibilidad como vampiro.

### El estilo de Berlanga

A modo de conclusión, pasamos a exponer la manera en que Berlanga construye sus películas, cómo ha conseguido establecer una relación entre el contenido y la forma, para enlazar sus espectáculos con un denominador común: el estilo. La expresión del estilo está en el lenguaje, y la construcción del lenguaje en la gramática, en el uso de la técnica. La palabra *técnica* es excesivamente fría, pero adquiere un sentido cinematográfico cuando responde a la expresión de emociones.

Cada autor de cine tiene unas constantes que repite motivado por un proceso inconsciente en todas sus películas. Son constantes mágicas que se escapan del ritmo y las encuadraturas, y rompen el hielo con el espectador, consiguiendo que éste se olvide de que está en el cine, y ni siquiera pueda darse cuenta de la manera en que ha estado hecha la película. Por ejemplo, Bergman lo consigue frecuentemente con los primeros planos, y es imposible saber si depende de la relación de montaje, o de un gesto imperceptible de sus actores.

Berlanga es todo lo contrario a un obsesionado por la técnica. No tiene una especial debilidad por la fotografía, pero siempre la

usa en su mejor medida; en función de la historia, sin que resalte. Siempre ha sabido entenderse con sus fotógrafos también en la escenografía y la música. El montaje, en cambio, tiende a realizarlo en el rodaje, uniendo unas secuencias con otras por medio del diálogo, y cada vez más usando el plano-secuencia.

Sin entrar en el terreno de las significaciones morales de los movimientos de cámara, que durante un tiempo preocupó tanto a Godard, Berlanga utiliza con gran asiduidad el plano-secuencia; de esta manera subraya la opresión que padecen sus personajes centrales por el grupo social. A muchos directores les da miedo usarlo, porque puede destruir muy fácilmente el ritmo de la película al impedir el montaje. Su empleo debe de estar siempre justificado, y ésta es la única manera de que no lo advierta el espectador e impida caer en el estilismo. Si Antonioni utiliza el plano-secuencia en un sentido descriptivo, y Miclos Jancso en el de la distanciamiento, Berlanga lo usa en el del aborto: para resolver las escenas corales en momentos donde suceden demasiadas cosas a la vez.

Berlanga dice que en toda película hay una parte lógica y otra mágica. La lógica está en la construcción del guión (y, en este sentido, no tiene ningún inconveniente en escribirlo con Rafael Azcona), y la mágica en el momento del rodaje. Un guión es el esqueleto de una película, que podrá ser más o menos bella o eficaz, según componga su carne y su espíritu el director; por eso el director tiene la función de un mago. Berlanga es más mágico que lógico, más brujo que intelectual.