



SEPTIEMBRE 2022

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (II):

LUIS GARCÍA BERLANGA (2ª PARTE)

ORGANIZA,

CINECLUB UNIVERSITARIO/
AULA DE CINE

EN
CAPILLA
 ntrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo

Igualmen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Tu gios de er que no cit han acudid nuestros ac

Rendidas granadina, parroquiale tísticas au muy especi cuelas Norr entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos

No quise mos colabor tiguos Alur día de este ron el honi líquias a n lo hicieron

Gracias s molesto si

La Escue Escuela Píe ble recuerd comunicado Roma.

Y, junta agradecimie modo espec

Que se a res esta de que estudie gía y, lo q practiquen, más que ul colaborar d geilizadora ; la Santa Ig

Gracias a que han vc que se ha nas para d dre. Tambié tiene que e turado de : A todos :

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2022-2023, cumplimos 69 (73) años.

**MAESTROS DEL CINE MODERNO
ESPAÑOL (II):
LUIS GARCÍA BERLANGA (2ª parte)**

Viernes 16 / Friday 16th 21 h

EL VERDUGO

(España, 1963) [92 min.]

v.e. / OV film

Martes 20 / Tuesday 20th 21 h.

LA BOUTIQUE

(España-Argentina, 1967) [91 min.]

v.e. / OV film

Viernes 23 / Friday 23th 21 h.

¡VIVAN LOS NOVIOS!

(España, 1969) [84 min.]

v.e. / OV film

Martes 27 / Tuesday 27th 21 h.

TAMAÑO NATURAL

(España, 1973) [90min.]

v.e. / OV film

Viernes 30 / Friday 30th 21 h.

LA ESCOPETA NACIONAL

(España, 1978) [87 min.]

v.e. / OV film

SEPTEMBER 2022

MASTERS OF MODERN SPANISH

FILMMAKING (II):

LUIS GARCÍA BERLANGA (part 2)

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 50

Miércoles 21 / Wednesday 21st - 17h.

**EL CINE DE LUIS GARCÍA
BERLANGA (II)**

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

Todas las proyecciones en la

SALA MÁXIMA del ESPACIO

V CENTENARIO (Av. de Madrid).

ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av.de Madrid).*

FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 30 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.

OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.

EL USO DE LAS IMÁGENES DE ESTE CUADERNO SE
HACE EXCLUSIVAMENTE CON FINES DIVULGATIVOS









Juan Antonio Bardem

(...) Lo que hace Luis no se puede llamar plano secuencia. El plano secuencia es el plano que sustituye el montaje mediante un movimiento de cámara que encuadra distintos objetos o imágenes en los que tiene sentido detenerse: un teléfono, unos guantes, un puñal, una mano. Pero Luis no hace eso. Lo que él hace es meter a muchos actores en el plano. Eso no se puede considerar plano secuencia (...). Creo, y puedo equivocarme, que Luis está siguiendo la imagen que han creado, sobre él. Es un campesino receloso, creo que no se fía de nadie, ni de su sombra. Es también un fanfarrón negativo, es decir farda de hacer las cosas fatal. Pero sobre todo tengo la sensación de que se ha creído su imagen pública, supongo que a todos nos pasa un poco (...).

Pedro Beltrán (guionista)

*(...) Creo que el cine de Luis Buñuel y Luis Berlanga es muy español, es muy "ibérico", como también lo es el de Florián Rey, ¿o acaso no es representativa del "iberismo" **Morena Clara** [1934] o **La hermana San Sulpicio** [1936]? En Buñuel está Galdós, aunque también es verdad que está el mundo mexicano y francés. Yo creo que tanto en Berlanga como en Buñuel lo ibérico no está reñido con lo universal (...). Y hay películas italianas*



como *Seducida y abandonada* [Sedotta e abbandonata, Pietro Germi, 1964] o *Divorcio a la italiana* [Divorzio all'italiana, Pietro Germi, 1961] que las podía haber dirigido perfectamente Berlanga. Creo que el cine de Renoir, y a pesar de que películas como *La regla del juego* [1939] y *LA ESCOPETA NACIONAL* podrían hacer pensar en un parecido, nunca llega a estar tan cerca de Berlanga como el de Fellini (...).

(...) Valle Inclán decía que el esperpento era la realidad vista en los espejos deformantes del “callejón del Gato”. Luis Berlanga ha llegado a decir que el esperpento es lo grotesco a la española. Yo, una vez, dije, y esto a Berlanga le gustó, que el humor negro es como poner la cáscara de plátano para que se caiga aquello que nos produce miedo, es decir, la Muerte, el Estado, la Madre. Cuando decimos que un velatorio es divertido, nos reímos de la muerte pero no del muerto. Quiero decir que las situaciones dramáticas llevadas al límite pueden convertirse en situaciones cómicas. Eso es el humor negro. Defenderse del miedo riéndose de él (...).

Pedro Almodóvar

[Entre su cine y el de Berlanga] (...) Encuentro bastantes puntos de referencia, el humor casi siempre lo genera una situación cotidiana muy reconocible y está basado en el diálogo, en el desparpajo y una especie de espontaneidad que pertenece más al guionista que al actor. Sin ser películas propiamente literarias (sin el menor atisbo de intelectualidad), en las nuestras se habla mucho, y el lenguaje es absolutamente natural. Creo que también tenemos el mismo gusto al retratar lo grotesco, aunque Berlanga es más cáustico y yo más comprensivo y cariñoso con mis personajes. Luis es más cruel.



En líneas generales nuestros personajes luchan de un modo bastante angustioso por sobrevivir y a nosotros lo que nos interesa es la parte tragicómica de esa lucha, incluso de esa angustia (...).

Román Gubern (historiador del cine)

(...) El cine de Berlanga ha sido insuficientemente valorado fuera de España, a mi juicio, por una razón que descubrí en París viendo Plácido. La película quedaba aniquilada en los subtítulos; pero no porque estuvieran mal traducidos, sino porque es casi imposible traducir a tantos actores hablando a tanta velocidad. Solo un diez o quince por ciento del diálogo se reproducía en el francés escrito que, además, casi no daba tiempo a leer (...). (...) El problema reside en que en Berlanga, con frecuencia, tienen tanta importancia o más lo que digan en los fondos que lo que digan en primer término. Es un poco como la pintura del Tintoretto, pero en la banda sonora. En Berlanga, o se entiende todo, o no se entiende nada (...).

*(...) Creo que el acercamiento a lo popular del sainete tiene en Bardem un significado diferente al que tiene en Berlanga, porque Bardem era ya entonces militante en el clandestino Partido Comunista y, en consecuencia, proponía una redención de sus personajes humillados y ofendidos a través de una toma de conciencia, más moral que política, porque en aquellos días la censura no permitía más. Es curioso, pero al revisar actualmente las películas de Bardem delatan un cierto aire cristiano, pues sus protagonistas -en **Cómicos** y en **Muerte de un ciclista**- viven al final una especie de “ascenso hacia la lucidez”. Eso es lo que el léxico marxista llamaba “toma de conciencia” y, como no*

podía ser política y con pancarta, pues se quedaba en reivindicación moral. En Berlanga, y a pesar de todo lo que se escribió en contra de **Calabuch**, no aparece este moralismo. Bardem era un optimista histórico, como debía serlo todo buen comunista, y Berlanga era un pesimista antropológico. Lo es ya en **Novio a la vista**, pese a su barniz romántico. Sus protagonistas nacen para perder y ni siquiera tienen, como compensación pírrica, la recompensa final de su iluminación interior. Esto liga con la representación esperpéntica del mundo y de la vida que tiene Luis. (...).

José Enrique Monterde (historiador y crítico de cine)

(...) Berlanga pretende no tener una ideología, pero sí que la tiene. Berlanga revela en su cine un carácter conservador que no es en absoluto incompatible con su talento y con su lucidez artística. Es el viejo problema de la historia de la estética que se plantea entre Balzac y Marx, en el que Marx propone a Balzac como modelo de la narrativa a pesar de sus posiciones conservadoras. Precisamente por ser conservador, Balzac es capaz de analizar y rechazar la sociedad burguesa de una forma aceptable para el análisis socialista. (...) El conservadurismo de Berlanga es más claro en sus declaraciones que en sus películas. En sus películas no se puede hablar de un conservadurismo nítido porque no hay una propuesta política. En *Bienvenido, Mister Marshall* lo que esperan los campesinos no es una reforma agraria sino a los americanos. Pero esto lo podemos tomar como una ironía o parodia progresista sobre la España de la época o como algo conservador. Seguramente, lo prudente sería no intentar forzar lo político donde no lo hay realmente. En un breve artículo editorial publicado en la revista "Objetivos", si no recuerdo mal, se apuntaba una especie de advertencia al propio Berlanga para que no se fiase demasiado de sus seguidores porque existía el peligro de ser manipulado. (...)

(...) Berlanga no conecta tan claramente con lo grotesco. Lo grotesco es algo más superficial que el esperpento porque tiene que ver mucho más con una imagen que con una situación estructurada. Sin embargo, si definimos lo grotesco como una forma de contraste, podemos decir que aparece en **¡VIVAN LOS NOVIOS!** cuando se superpone la imagen del entierro con la de las chicas en bikini paseándose por el paseo de Sitges. Eso sí que se aproximaría a lo grotesco. Por el contrario, la situación de un hombre como el personaje de Manfredi, con sus temores por convertirse en verdugo, sería más esperpéntica que grotesca, porque, en definitiva, no remite a una mera apariencia o superficialidad, sino que responde a la estructura profunda de un individuo que sabe que para sobrevivir en un determinado marco social, tendría que ejecutar a otro. Eso no quiere decir que, eventualmente, lo grotesco y lo esperpéntico puedan coincidir: lo grotesco, como epifenómeno, puede revelar una estructura esperpéntica (...).



Luis García Berlanga

(...) Siempre me daba mucha vergüenza reconocerlo porque en según qué círculos intelectuales podía costar caro, pero a mí Bergman siempre me pareció inaguantable. Tanto por la cantidad de símbolos que utilizaba, por ejemplo en **El séptimo sello** [Det sjunde inseglet, 1957] con lo de la vida y la muerte, como por la lentitud y por los silencios constantes que hay en su cine. A mí siempre me pareció pretenciosa esa tendencia de Bergman y Antonioni a obligar al espectador a retener un plano en silencio. Es justo el tipo de cine opuesto al que yo hago (...) Me pasa un poco lo mismo con Antonioni, aunque varía ligeramente; lo hace más próximo el que sea italiano y el haberlo conocido personalmente. Cuando salimos de la escuela de cine, teníamos que decir que sus películas eran maravillosas, pero yo siempre pensaba que aquel no era el cine que yo podía o deseaba hacer. Hay algunos aspectos de **Blow Up** [1966] o de **La aventura** [L'avventura, 1960] que me gustan mucho, pero en general, con Antonioni, como con Bergman y con Bresson, que es el tercero de la lista y que inventa eso de la "microfotografía del sentimiento", me he aburrido siempre mucho (...).

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.





RAFAEL AZCONA - AUTOBIOGRAFÍA PEQUEÑITA

...Yo, como mi pesadísimo colega el Dante, comencé escribiendo versos; es posible que, si mi Beatriz hubiese sido de tan excelente calidad como la de él, siguiera yo escribiendo cosas sobre el mar, sobre la primavera y sobre todo eso... Pero mi Beatriz me salió rana: en lugar de morirse siguió viviendo... Por ahí debe de andar, rumbo a señora gorda, sin darse cuenta de que su manía respiratoria ha chafado mis mejores poemas... Pero no divaguemos. Decía que comencé escribiendo versos, y es verdad... Tenía yo entonces la tierna edad de quince añitos y eso que llaman "primer amor" (y que debieran llamar "tontería inicial"), me produjo una verborrea incontenible... Mi adolescencia debió ser una adolescencia asquerosa, aunque yo lo pasara tan estupendamente sufriendo con el hemistiquio. Los jóvenes deben tratar de ahogarse en el río, de robar un besito a las chicas monas, de hacerse o no hacerse ingenieros agrónomos, de dejarse el bigote... Los jóvenes deben esforzarse en cualquier actividad decente, y no en rimar "-pío" con "-río" o cursilerías semejantes.

La contumaz y vergonzosa actitud que adoptó mi Beatriz al empeñarse en seguir viviendo, me confundió un poco; menos mal que no me hizo caso... Gracias a esto pude escribir poemas bastante tristes sobre las cosas más alegres, aunque no resultaran tan melancólicas como hubieran podido ser si ella se hubiera metido debajo de la tierra que para eso hay en los cementerios... Mi fama de poeta traspasó los límites que mi pudor había establecido, y un buen día vi en letra impresa unos gramos de versos de mi propiedad; durante casi cinco años, yo, convencido de que mis tareas literarias eran algo



tan importante como la producción de bicarbonato sódico, versifiqué como un Garcilaso. Pero peor, naturalmente.

Veía una araña tejiendo su telita y, ¡zas!:

Triste araña que tejes tu telita...

Veía a un señor gordo tomándose un chocolate y, ¡zas!:

Triste hombre que tomas chocolate...

Veía a un niño jugando al guá y, ¡zas!:

Triste niño que al guá juegas alegre...

Veía un árbol cargado de melocotones y, ¡zas!:

Triste árbol que portas rica fruta...

Y así, hasta mil.

Fue entonces cuando Logroño se me quedó pequeña: me di cuenta de que a pesar de haber escrito mil veces la palabra “triste”, ni me ponían una corona de laurel ni nada. Y decidí trasladar mis consonantes a Madrid... Me apoyé en el refranero –que es una mina de sabiduría– y en lugar de escoger los refranes que no me convenían, seleccioné y me repetí los de mi medida... En vez de acordarme de que “el que mucho abarca poco aprieta”, me dije que “nadie es profeta en su tierra”; antepuse al “más vale pájaro en mano que ciento volando”; eso de que “el que no se arriesga no pasa la mar”; aplasté con el pie el “más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer” y enarbolé el “ancha es Castilla”!

Y llegué a Madrid la víspera de mi cumpleaños número veinticinco... Otoño de 1951.

Yo no había estado nunca en ningún pueblo tan grande y, al principio, anduve un

¹ Este recurso de utilizar los refranes ha sido muy empleado dentro de nuestra literatura humorística. Recuérdese, por ejemplo, el personaje que, en el prólogo de “Eloísa está debajo de un almendro” de Jardiel Poncela, no emplea otras palabras que refranes en su locución



tanto despistado: no se le puede preguntar a un guardia dónde dan coronas de laurel. Poco tiempo duró mi desorientación: con una rapidez que a mí mismo me sorprendió, localicé el Café Varela, en el que, si no daban coronas de laurel, daban asiento y agua gratuitamente a todo sujeto capaz de subirse al tablado el viernes menos pensado para, desde la tarima, decir tranquilamente su “triste” a través de un altavoz.

Siempre recordaré emocionado a aquellos camareros... El poeta se sentaba y ellos, sin preguntarle nada, le ponían su botella de agua fresca y su vaso. Yo creo que en aquel café consumí más agua que una central eléctrica, prácticamente, durante seis meses no tomé otra cosa. Bueno, un momento... En realidad, de vez en cuando alguien me invitaba a café con leche, y cada día tenía asegurados mis dos o tres pedazos de patatas fritas, hurtados con toda naturalidad del plato en que se las servían a Eduardo Alonso, aguerrido capitán de la tropa poética... Mi mano, como si fuera un pájaro, picoteaba en el platito mientras mi otra mano escribía febrilmente sus “triste” de rigor; mi boca, como si fuera otro pájaro, cantaba entre patata y patata sus más encandilados endecasílabos... y así, seis meses.

Aquel medio año me sirvió de pretexto para gozar de los encantos de eso que llaman “vida bohemia”; allí tuve ocasión de ver tantas cosas y tan “como la vida misma”, que con solo apuntarlas en un papel tendría hecho el más guapo de los guiones para películas neorrealistas.²

Allí, también conocí a personas que me demostraron que el “homo sapiens” no es únicamente una cosa que tose, hace pipí y se llama don Manuel; allí conocí a personas que, además de escribir sus “triste” de reglamento con mejor o peor fortuna, eran ca-

² No un guion neorrealista, pero sí una novela escribiría Azcona recogiendo este ambiente y las vivencias que él experimentó: “Los ilusos”.



paces de mejorar el “récord” de humanidad que tienen establecido esos sujetos a los que llamamos “humanitarios” y “humanísimos” solo porque cuando ven a un anciano paralítico no le propinan un puntapié en salva sea la parte o en el mismísimo paladar.

Y allí fue, en el Café Varela, donde me di cuenta de que estaba haciendo el ridículo: una tarde descubrí que en la vida ya está todo perfectamente rimado... El almendro tiene su cielo azul y el bacalao tiene su tomate; las señoritas rubias tienen su tez blanquísima y el domingo tiene sus niñeras y sus soldados; la luna tiene sus manchas y la barraca de la feria tiene su monstruo.

Me “quité” de poeta para “meterme” a humorista: la vida, además de sus consonantes perfectas, tiene también sus ripios –“Lo mejor que uno puede hacer es tratar de eliminárselos”-, me dije, y me puse a ello.

En julio de 1952, publiqué en “La Codorniz” mi primer original.

Desde aquella fecha hasta hoy, he seguido limando ripios a través de artículos, cuentos, chistes y etcéteras. Me encuentro estupendamente haciendo esas cosas: tirarle de la barba a la severidad, a la tristeza, a la melancolía y a la estupidez es una delicia. De verdad... (...).

Texto (extractos):

Fernando Lara, “El mundo de Rafael Azcona”,
rev. Dirigido, mayo 1974.

Miguel Porter Moix (historiador del cine)

(...) RAFAEL AZCONA es un personaje muy importante dentro del cine español, yo diría que uno de los pocos personajes importantes del cine español aunque sea guionista y no realizador. Es evidente que la unión Berlanga-Azcona fue la unión del pan con las



ganas de comer, tanto en la línea de propósitos como en la de trabajo, y los resultados son buena prueba de ello. Sería falso decir que el cine de Berlanga se debe a Azcona, como sería falso decir que el cine de Berlanga habría sido lo que ha sido sin la presencia de Azcona, ambos personajes son los dos polos de una realidad. (...)

Alfredo Matas (productor de cine)

(...) Berlanga es él mismo con o sin Azcona, se ha enriquecido o completado con Azcona, pero lo que no podemos decir es que éste le haya influenciado. Yo les he visto trabajar a los dos y pienso que se compenentran de tal modo que resulta difícil diferenciar ante la pantalla qué detalles son de Luis y qué detalles son de Rafael. Quizá la aparición de Azcona coincidió con un cambio en el cine de Berlanga, cambio que dejó atrás el tono ternurista para convertirse en un tono mucho más amargo o agresivo, pero esto es un hecho que viene dado por el tiempo y las circunstancias, de ningún modo es influencia de Azcona, es más bien una evolución o transformación común. (...)

Alfonso Sánchez (crítico de cine)

(...) La importancia de Azcona en el cine de Berlanga es decisiva. Ambos tienen una personalidad con muchos puntos de contacto. Su colaboración surge de modo natural. Digamos que no es un matrimonio por interés, sino por amor -acepten esto como un símil, no lo vaya a cortar la censura-. (...)

(...) *En su primera etapa, Berlanga se expresaba por medio de la farsa, y en su segunda etapa dejó la farsa para pasar al humor negro, precisamente en este sentido Azcona tuvo gran importancia, ya que fue el catalizador que precipitó la materialización de una serie de cosas presentes ya en la obra de Berlanga, que más tarde con su maduración dieron lugar a la etapa actual, que es más independiente y crítica que la anterior. (...)*

Texto (extractos):

Diego Galán, estudio “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”,
rev. Dirigido, mayo 1974.

(...) Aparecía la “Autobiografía pequeñita” -también llamada “Mi vidorra de escritor”- como prólogo a la edición realizada en Tetuán de “Cuando el toro se llama Felipe”, primera de las novelas escritas por Rafael Azcona (en la primavera de 1954) aunque se diera a conocer más tarde que otros relatos suyos. Hemos prescindido de las cuatro páginas en que Azcona confesaba al lector su creencia de que sería de mucho mayor interés narrar la vida de Napoleón Bonaparte o de una mosca que la suya, y donde invitaba reiteradamente al lector que bajase a tomarse unas gambas a la plancha en lugar de seguir con el libro... La razón de reproducir tal “autobiografía” estriba en que es uno de los escasísimos textos en que Azcona ha hablado de sí mismo. Personaje inentrevistable, las respuestas que de él han aparecido en alguna ocasión excepcional son siempre evasivas, arrancadas en medio de una charla entre amigos o extraídas de un cuestionario por escrito al que apenas contesta. Por otra parte, “Mi vidorra de escritor” testimonia sobre las opciones literarias elegidas por Azcona en un determinado momento. No olvidemos el año en que se escribió, cuando su autor se hallaba en plena euforia “codornicesca”, inserto en los dominios de un tipo de humor que va a servir como primera etapa y rampa de lanzamiento de su trayectoria posterior.

Porque, efectivamente, esta mitad de la década de los cincuenta, se caracteriza en el Azcona-novelistas (hasta 1958 no escribiría su guion de **El pisito**, primero de los realizados tras varios intentos fallidos, entre los que figura una adaptación de “Los muertos no se tocan, nene”, también para Ferreri) por su fidelidad a las fórmulas humorísticas preconizadas desde “La Codorniz”, en buena parte a pesar suyo dadas las estrictas barreras de censura reinantes. Es decir, Azcona participa de un humor que rehúye el contacto crítico con la realidad, que emplea el absurdo -sobre todo lingüístico- a la hora de conseguir la risa de los lectores, que se aleja aún poco del llamado “humor infantil” o del chiste verbal puramente evasivo en sus muy divulgadas páginas. No puede negarse que, por medio de esta “redacción al absurdo” -especialmente cuando provenía de hombres como Mihura o Tono-, en “La Codorniz” se dieron hallazgos más que notables. Pero la revista se veía



obligada a un continuo juego de pompas de jabón que limitaba gravemente su validez y dejaba al descubierto un cúmulo de insuficiencias que cabría definir en la frase “el humor por el humor”.

Si los textos escritos por Azcona para “La Codorniz” (reseñas de cine, entre ellos) colmulgan, lógicamente, con la “marca de la casa”, igualmente lo hacen sus libros primerizos: “Cuando el toro se llama Felipe” y “Vida del repelente niño Vicente”, personaje este último creado para la revista y que gozaría de un notable impacto popular, sobre todo los chistes -dibujados por el propio Azcona- que incluso fueron recopilados en un tomo tras su aparición en “la revista más sagaz para el lector más inteligente”. Sin embargo, ya encontramos en dichos libros dos de las constantes que, desarrolladas hasta un grado de acritud aquí todavía inexistente, iban a caracterizar a su autor:

a) La tragedia de un personaje obligado por unas condiciones sociales hostiles a ser algo que él no desea. *Rafael Pérez* -protagonista de “Cuando el toro se llama Felipe”-, logroñés con ánimo de funcionario que, por la obsesión de su padre y de su novia, viene constreñido a ser torero, prelude las figuras de *Rodolfo* en **El pisito** (que tiene que casarse con una anciana para heredar su piso y poder finalizar, entonces, un noviazgo interminable a causa de la falta de viviendas económicas) y de *José Luis* en **El verdugo** (que acepta tal oficio con el fin de conservar un mínimo “status” social). Son “seres a la fuerza”, presionados, que pierden toda libertad individual para atender a unas obligaciones sociales que, de otra forma, no cumplirían.



b) La crítica de una pequeña burguesía encerrada en su mitología particular, donde “el orden y las buenas costumbres” ocupan lugares de privilegio. El “repelente niño Vicente” es la encarnación de unos valores de “seriedad”, “formalidad” y “estudio” -en su vertiente puramente memorística- que no solo son mantenidos a ultranza sino con los que se desea catequizar y someter al prójimo. La “cultura” entendida como cárcel y no como liberación, he aquí el germen de una línea azconiana desde la cual muchos de los pequeños burgueses transcritos por este autor van a ser juzgados. Varios de los personajes de la espléndida galería que muestra **Plácido** -en especial, los interpretados por José Luis López Vázquez y Agustín González- muy bien podrían ser “niños Vicente” que han crecido con el paso de los años.

“**El pisito** novela tiene, entre otros muchos defectos, el de haber sido escrita con una exagerada pretensión de hacer reír, defecto común de mis primeros libros”, diría Azcona en 1962. Realmente, y salvo algún pasaje como el inicial o ciertas digresiones, muy difícil resulta el que nos riamos ante tan patético relato. Se configura, entonces, “El pisito” como el punto de inflexión en la trayectoria de Azcona como novelista. Si ya “Los muertos no se tocan, nene” -su anterior libro- distaba considerablemente del mero disparate, con su retrato de un velatorio en que la ceremonia social iba poco a poco dejando al descubierto las verdaderas motivaciones y comportamientos de las personas que en ella participaban, dentro de esa crónica minuciosa de la pequeña burguesía tan querida a su autor, “El pisito” (“novela de amor e inquilinato”) abordaba con acidez un problema colectivo mediante el sistema de llevar sus ingredientes hasta el límite. Quizá por reflejar experiencias auto-

biográficas del novelista, “Los ilusos” –publicado en 1958, un año después de “El pisito”– sustituye parte de tal acidez por una mirada cariñosa, hasta tierna. El entrecruzamiento de las vidas, ilusiones y fracasos de los aspirantes a poeta que tienen su punto de encuentro y contacto en un viejo café madrileño –recreación del café Varela– no deja de recordarnos en más de un instante el mundo que Camilo José Cela plasmó en “La colmena”, aunque sin la calidad literaria de éste y su valor de reflejo de un momento concreto de la Historia española, léase la posguerra.

Cada vez va quedando menos humor blanco, “codornicesco”, en Azcona y sus personajes poseen ya una mayor entidad como tales, una contextura psicológica de la que previamente se hallaban huérfanos. No es de extrañar, pues, que sean tres personajes muy definidos los que en 1960 formen el tríptico “Pobre, paralítico y muerto”. Del segundo relato nacerá ese mismo año **El cochecito** y elementos del primero y, mucho más abundantemente del tercero, serán utilizados por Azcona en **Plácido**. “Pobre, paralítico y muerto” revela, además, la concreción de dos nuevas líneas de fuerza, presentes aquí y allá en las obras anteriores: la adscripción de Azcona a lo que se suele conocer como “humor negro”, y su interés por los personajes marginados, asociales, víctimas de taras físicas o mentales que les hacen situarse fuera de lo establecido³. Una deficiencia económica, corporal, intelectual, o la deficiencia total que supone la muerte, sirve a Azcona como espejo cóncavo donde se reflejan las fallas mucho más profundas y dañinas de una sociedad que impide la realización –tanto individual como comunitaria– del ser humano.

A partir de 1960, ya tenemos a Azcona de una forma continuada dentro del cine. Abandona, en la práctica, su trabajo de novelista para dedicarse íntegramente a escribir guiones. Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura, José María Forqué y Gian Luigi Polidoro, serán –por este orden– los directores que con mayor frecuencia realicen sus guiones. En 1961, le encontramos trabajando en Italia llamado por Ferreri para preparar **L’ape regina** (1963), tras la “prueba” de un “sketch” de **Le italiane e l’amore** (1961), comienzo de una carrera fuera de España que le va a convertir en el único de nuestros guionistas internacionales. Dado que la verdadera autoría de una película radica en el director, más difícil será desde este momento establecer y seguir las constantes del mundo poético azconiano. Él siempre se ha refugiado en esta dependencia al realizador para evitar hablar de su obra: *“No tengo nada que decir. Soy un simple colaborador en el film, solo inicio o coopero en algo que otra persona distinta a mí lleva a su término. Lo lógico, entonces, es que se pregunte a quién firma la película, al verdadero responsable de ella, y esa persona es únicamente el director”*. Con tales palabras apócrifas podríamos resumir la postura –al menos externa– de Azcona respecto a su trabajo. Sin embargo y a pesar de la diversidad

3 –¿Por qué esa preocupación tuya por los paralíticos, cojos, mancos, etc.?

–¿Quién no es un poco paralítico, un poco cojo, un poco manco o, por lo menos, un poco etcétera?

Una vez conocía una señorita perfecta; ni siquiera tenía deformados por los zapatos los dedos de los pies. Bien: la pobre tenía una fístula en un lugar que no me atrevo a señalar aquí.



existente entre los cineastas más arriba citados, sí creemos poder establecer unos núcleos comunes, unas características que aparecen en las obras cuyos guiones contienen su firma, exceptuando aquellos que ha realizado por encargo o compromiso o mantenimiento económico, y con una atención especial hacia los escritos para Ferreri, Berlanga y Saura, sin duda los directores que mejor han aprovechado ese particular mundo azconiano.

Quando solo se habían filmado **El pisito** (1958), **El cochecito** (1960) y **Plácido** (1961) (hay que pensar el impacto que supuso el que tres de las obras fundamentales para el cine español en la transición de la década de los cincuenta a los sesenta se debieran –literariamente– al mismo hombre), Santiago San Miguel y Víctor Erice ya detectaban “*la insolidaridad y el egoísmo, aplicable a una moral de relación. Y como resultante de éstas, la crueldad*”, en cuanto constantes del comportamiento de los personajes creados por Azcona en las tres películas mencionadas. Sin embargo, únicamente **El pisito** satisfacía a los por entonces críticos de “Nuestro Cine”, y –desde una perspectiva que hoy hallamos insuficiente y esquemática– acusaban al guionista de haberse extraviado en **El cochecito** y **Plácido** por caminos metafísicos (incomunicación, absurdo, crueldad, todos ellos faltos de concreción) y de búsqueda de la anormalidad no representativa. Leamos: “*La crueldad que verdaderamente nos importa –y que hacía que nos interesara El pisito– es la que, pensada y sistematizada fríamente, producen los hombres normales y que afecta a tantos seres que quedan frustrados en sus más íntimas y elementales aspiraciones económicas y espirituales. Fundamentalmente no nos interesan los sufrimientos de los seres anormales, porque difícilmente podemos responsabilizarnos de ellos. Sus problemas o*



tienen solución médica o no la tienen. Los de los otros -y de éstos nos sentimos responsables- sí tienen solución y exigen que colaboremos para alcanzarla". Párrafo tan rotundo encuentra su explicación en el contexto de la lucha por un realismo a ultranza, directo y urgente que caracterizaría a "Nuestro Cine" en sus primeros años de existencia. Parecía descartarse entonces la viabilidad de otro realismo, es-
perpéntico en segunda instancia, que mediante un doble juego mostrara que tales "enfermos" o "anormales", no lo eran tanto, que quizá la insanidad radicaba en esa sociedad que los albergaba, definidora al fin y a la postre de lo que era "anormal" o "enfermizo" mediante unos criterios que nacían de sus opciones ideológicas, morales, estéticas y, en definitiva, políticas. Azcona nunca ha sido un realista en primer grado, lo que le ha concedido oportunidad de profundizar -vía el humor, la parábola o el absurdo- en unas situaciones colectivas que, seguramente, de otra forma solo habrían mostrado su fachada más superficial e incluso engañosa. Por las circunstancias durísimas que habían condicionado el cauce natural de la cultura española, resultaba lógico que en 1961 no se entendiera así.

Sin embargo, esta actitud no fue mantenida mucho tiempo por la revista, sino más bien la contraria, de elogio y apoyo críticos. Así, por ejemplo, en julio de 1968 un suelto sin firma -y del que, por tanto, se hacía responsable la redacción de



“Nuestro Cine”, titulado “Injusto trato a un gran guionista”, defendía a Azcona del estúpido ataque efectuado contra él por el penoso crítico de “Pueblo” con motivo del estreno de **LA BOUTIQUE**. En el comentario de la revista especializada, se aludía a Azcona como el *“autor de films como **El pisito**, **Plácido** y **EL VERDUGO**, que están universalmente considerados como entre los mejores de toda nuestra historia cinematográfica”*, y se señalaba que era *“el único guionista español que, en el ejercicio de su profesión, ha logrado notoriedad internacional”*. Notoriedad que motivaba el que -como dato significativo- dos películas con guion de Azcona figuraran entre las más destacadas del Festival de Cannes de 1973 (**La gran comilona**, *La grande bouffe*, de Ferreri y **Ana y los lobos** de Saura), lo que estaría a punto de repetirse en el 1974 con la inclusión de **La prima Angélica**, también de Saura, y **TAMAÑO NATURAL** de Berlanga, retirada a última hora del festival.

Por la misma época en que “Nuestro Cine” ejercitaba su defensa en favor de Azcona, Ricardo Muñoz Suay resumía de esta manera las constantes de su filmografía: *“Su preocupación por extraer de la realidad aquellos elementos que no por insólitos son menos reales, le ha llevado a entroncarse, por una parte, con la herencia picaresca española y, por otra, con la propia sociedad contemporánea, a la que fustiga en sus cimientos más inamovibles y tradicionales. Familia, matrimonio, religión y justicia, son, en especial, los temas más constantes en su obra”*. Y es que, en realidad, Azcona se constituye en moralista de la inmoralidad, en crítico de la opresión, en fustigador satírico de “los usos y costumbres” establecidos como sacrosantos. Su táctica, la habitual en la estirpe de los “moralistas

críticos”: subvertir las características del orden reinante, dar la vuelta a los mitos de una estructuración social que vive del dominio y las relaciones de dependencia, hacer que la pescadilla se muerda la cola mostrando un universo pleno de tabúes, de represiones y límites, donde el hombre no le queda más salida que la evasión, la locura o el ensimismamiento. O, la más triste de todas, el conformismo “malgré lui”, la aceptación de todo tipo de reglas y coacciones que -en un chantaje moral interminable- le van suministrando desde el exterior.

Lo que al comienzo había sido crónica de la mitología pequeño-burguesa, va ascendiendo a lo largo de los años sesenta y setenta hacia el reflejo del mundo alienante y alienado de la alta burguesía europea (en el caso de las colaboraciones con Ferreri) o de la burguesía desarrollista española (en los films realizados por Saura). En este sentido la comparación entre **La gran comilona** (1973) y **La madriguera** (1969), **El jardín de las delicias** (1970) o **Ana y los lobos** (1972) me parece sumamente reveladora. Con Ferreri, Azcona cada vez tiende más a la parábola, a construir situaciones angustiosas que, si en un principio, nacían de unas relaciones individuales -aunque marcadas por la concepción del matriarcado- en títulos como **L’ape regina**, bastante similar a **LA BOUTIQUE**, van adquiriendo matices abiertamente kafkianos (**L’udienza**, 1971) o de alcances apocalípticos sobre la autodestrucción de la clase burguesa mediante su propio engolfamiento en contradicciones insuperables (**La gran comilona**). Si esas situaciones dejan de ser angustiosas, no por ello se pierde el enfoque parabólico, aplicado como traslación de unos hechos históricos a otras circunstancias no tan lejanas como pareciera, y donde el exterminio de los oprimidos y la explotación dirigida permanecen más allá del contexto ambiental (**No tocar a la mujer blanca**, *Touche pas la femme blanche*, 1974).

La destrucción se halla también presente en los guiones escritos para Saura, y podemos considerarla como el elemento clave de la visión del mundo mantenida por Azcona. Se trata de una destrucción digamos conceptual a la que se llega tras el planteamiento, incendio y estallido de una realidad de violencia soterrada, oculta por esas represiones que tanto gusta al escritor dejar bien a la luz, ya sea por la vía de la ridiculización -como en los textos de **El monumento** (1970) y **La cera virgen** (1972), puestos en imágenes, sin demasiada fortuna, por Forqué-, ya por la de la objetivación consciente y madura de las raíces, núcleos y caldos de cultivo de tales represiones. **La madriguera** y **Ana y los lobos** son, dentro de la colaboración con Saura, ejemplares a este respecto, mientras que **El jardín de las delicias** y **La prima Angélica** atienden más a rebuscar en la conciencia colectiva del hombre español los focos y gérmenes de su situación actual. Cualquiera de las secuencias

centrales de estos films mostraría el típico mundo azconiano, participando también en algunos casos de ese citado nivel parabólico, como en **Ana y los lobos**. Situaciones típicas que la concepción de los tres sketches de **Los desafíos** (1968) o la comida junto a la piscina de **Las secretas intenciones** (1969) -con una reunión de buenos burgueses que, plena de tensiones internas, acaba en batalla campal- manifestarían asimismo en su peculiaridad.

Nos queda, para finalizar, el contacto de Azcona con Berlanga. Una de las más sugestivas hipótesis que Diego Galán propone en su estudio sobre el director valenciano (...) es la de que la “nueva etapa” que Berlanga inicia a partir de **Plácido** se debe más a la evolución coherente del cineasta que -como tantas veces se ha repetido- a que a partir de dicho film comienza su colaboración con Azcona. Según Galán, éste *“pudo servir de canalizador de las inquietudes del director”, pero su inclusión no le parece razón suficiente para motivar el cambio en la trayectoria berlanguiana, porque eso significaría “considerar a Berlanga un mero ilustrador sin personalidad”*. Como tal hipótesis de trabajo, ésta es discutible. Y yo desearía proponer otra, según la cual Berlanga y Azcona se encuentran en el punto exacto de una evolución en su obra que afecta por igual a los dos. Si el camino previo es distinto, aunque ambos participan de una visión humorística, su marcha hacia la constatación hasta cruel y despiadada de unas situaciones sociales la creo muy similar. Sería una trayectoria en pos de la dureza, de la amargura, causada, entre otros factores, por el propio desarrollo de la vida comunitaria española. Ahora bien, cronológicamente Azcona recorre antes ese trayecto, si consideramos “El pisito” novela y **Plácido** como puntos de inflexión respectivos, obras separadas entre ellas por cuatro años (1957 y 1961). Las cosas varían si entendemos el proyecto -que no la realización concreta, cuya segunda parte aborta el significado de la anterior- de **Los jueves, milagro** como real punto de partida de la transición fílmica de Berlanga. De cualquier forma y preceda quien preceda en la evolución de ambos, creo que se encuentran guionista y director en el momento justo en que sus trabajos anteriores se les aparecen como insuficientes y necesitan unas nuevas vías expresivas en consonancia con las modificaciones -quizá sería mejor hablar de deformaciones- que surgen en la sociedad española. Yo sí creo, entonces, en la profunda y enormemente positiva influencia de Azcona sobre Berlanga, pero no a partir de considerar a ésta como objeto pasivo de tal influjo sino como verdadera comunicación osmótica de dos artistas sensibles y conscientes que si deciden realizar un trabajo en común no es por capricho o casualidad, sino porque sus mundos expresivos conectan y se complementan.

Porque, efectivamente, Berlanga y Azcona coinciden en muchos aspectos. Ambos participan de un anarquismo más que notable como respuesta a una estratificación social determinada, ambos gustan de los personajes oprimidos y zarandeados por unas circunstancias hostiles, ambos se interesan por el comportamiento sexual tanto por su valor intrínseco como por su poder revelador, ambos gustan de los seres minúsculos que pueblan los segundos términos de sus películas, ambos saben hacer dialogar a la gente como suele hablar la gente, y ambos recorren un camino hacia la contemplación de la soledad del hombre nuestro de cada día, cuyo testimonio se llama **TAMAÑO NATURAL (...)**.

Texto (extractos):

*Fernando Lara, "El mundo de Rafael Azcona",
rev. Dirigido, mayo 1974.*







VIERNES 16

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

EL VERDUGO (1963) España 93 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento.-** Luis García Berlanga. **Guion.-** Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Ennio Flaiano. **Fotografía.-** Tonino Delli Colli (B/N - 1.85:1). **Montaje.-** Alfonso Santacana. **Música.-** Miguel Asins Arbó; "Twist final" de Adolfo Waitzman. **Productor.-** Nazario Belmar y Moris Ergas. **Producción.-** Naga Films - Zebra Films. **Intérpretes.-** Nino Manfredi -doblado por José M^a Prada- (José Luis), Emma Penella (*Carmen*), José Isbert (*Amadeo*), José Luis López Vázquez (*Antonio*), María Luisa Ponte (*Estefanía*), María Isbert (*Ignacia*), Ángel Álvarez (*Álvarez*), Guido Alberti (*director prisión*), Félix Fernández (*organista iglesia*), Alfredo Landa -doblado por Rafael de Penagos- (sacristán), Manuel Alexandre (el condenado), José Sazatornil (administrador), Erasmo Pascual (San Martín), Xan Dan Bolas (guarda de la obra), José Orjas (Marqués), Chus Lampreave, Julia Caba Alba y Lola Gaos (visitantes de la obra), Antonio Ferrandis y Pedro Beltrán (funcionarios de prisiones), Santiago Ontañón (el académico Corcuera). **Estreno.-** (Italia-Festival de Venecia) agosto 1963 / (España) febrero 1964 / (EE.UU.) marzo 1965.



versión original en español

Centenario del nacimiento de
JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ (1922-2009)

Festival de Venecia. *Premio de la Crítica*

*Película n° 12 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

*Música de sala:*Centenario del nacimiento de
NEAL HEFTI (1922-2008)

"Count Basie plays Neal Hefti" (1958)
Count Basie & His Orchestra



Juan Antonio Bardem

¿Cree usted que el cine, como arte democrático por excelencia, debe cumplir una función didáctica y concienciadora?

Sí, estoy de acuerdo con Bertolt Brecht en que la obra de arte debe ser también una obra didáctica que cumpla una función social. Pero Berlanga es muy disperso, incluso sus películas son muy dispersas.

¿Por qué?

Toda esa idea de que Luis, mediante su concepción coral de los actores, ha creado una forma de dirigir y de planificar propia, a mí me parece más un demérito que un mérito. Por esto me gusta mucho más, a pesar de que políticamente frivoliza la pena de muerte, **EL VERDUGO** que **Plácido**. En **EL VERDUGO** las relaciones humanas son más profundas porque los personajes están mucho más perfilados. Creo que los personajes en la dispersión de **Plácido** pierden densidad, y si no hay unos personajes claros no hay historia intensa. El griterío y la dispersión se comen a los personajes. Por eso **EL VERDUGO** es muy superior a **Plácido** (...).

Luis García Berlanga

*A primera vista, uno pensaría que **EL VERDUGO** es tu película más censurable para el régimen.*

Sí, **EL VERDUGO** tuvo la célebre carta de Sánchez Bella al propio Franco y al ministro de Información y Turismo que en aquel momento era Manuel Fraga Iribarne diciendo que la película era un ataque a los principios del régimen. Sánchez Bella era el jefe de los servicios de información, en cuyo trabajo, por cierto, se cubrió de gloria. Es el hombre que



reunió a la prensa en Roma para decirle, doce horas antes del asesinato de Grimau, que no lo iban a fusilar. También fue quién comunicó, con la habilidad de sus servicios, que Juan XXIII no iba a ser elegido papa.

*Pero ¿cuál era la versión de Sánchez Bella de **EL VERDUGO**?*

Denunció **EL VERDUGO** como una maniobra del Partido comunista, diciendo que en realidad la película la había dirigido Muñoz Suay, que era por entonces un miembro activo del Partido, y que yo sólo había actuado de “tonto útil” dirigiendo algo que en realidad había diseñado el Partido, el cual, a través del Partido comunista italiano, pretendía que la película consiguiera el gran premio del Festival de Venecia. (...)

Ricardo Muñoz Suay

*(...) La versión de algunas instituciones franquistas era que tú habías dirigido y planificado **EL VERDUGO** con fines políticos al servicio del Partido comunista.*

García Escudero, que era el director general de cine, decidió mandar como película oficial a Venecia la película de Bardem **Nunca pasa nada** y rechazó la película de Luis **EL VERDUGO** por considerar que no era apropiada para concursar. En realidad, tenían mucho más miedo a Berlanga que a Bardem, porque después de todo, las películas de Bardem contenían mucha moralina, y en esto, la extrema derecha y la extrema izquierda se dan la mano. En cambio, **EL VERDUGO** era una película dura, corrosiva y anárquica. Yo



estaba muy unido al director de la Mostra de Venecia, Luigi Chiarini, que era un teórico del cine italiano muy importante. Le hablé de **EL VERDUGO** y del problema que teníamos con Escudero y le organicé un pase de la película. Le gustó muchísimo y decidió que la película iría a Venecia invitada por la Mostra. Esto fue una bofetada al franquismo, que había decidido presentar la película de Bardem **Nunca pasa nada**, una película que en Italia no gustó, la llamaban “Calle Menor”. Yo en aquella época tenía bastante afición a la promoción y a la publicidad. Para **Bienvenido, Mister Marshall**, se me había ocurrido como propaganda los billetes de un dólar con la cara de Isbert y Lolita Sevilla, que fuimos repartiendo por Cannes hasta que intervino la policía y los retiró. Para la publicidad de **EL VERDUGO** utilizamos un grabado de Goya sobre el garrote vil que en la parte inferior tenía una frase ilustrando el tema. Casualmente, Franco, por esas fechas, ordenó la ejecución mediante garrote vil de dos terroristas. La prensa italiana de izquierdas utilizó estos grabados, que yo ya había llevado en un viaje anterior a Italia, para meterse con Franco al que llamaban “el boya”, es decir, “el verdugo”. Con el ambiente muy enrarecido y la opinión pública internacional en contra de Franco llegamos a Roma. Allí nos recibió Sánchez Bella, que había organizado un pase de **EL VERDUGO** en la embajada española. Al finalizar la proyección, Sánchez Bella nos dijo que era la película más antiespañola que había visto nunca. Luis intentó defenderla con sus balbuceos característicos, y yo la defendí también con menos diplomacia y más violencia y a la salida de la proyección el productor nos dijo que Sánchez Bella estaba convencido de que yo había escrito la película, que se veía la mano comunista, etc. Al llegar a Venecia nos encontramos con un ambiente muy difícil, habían pitado la película de Bardem por ser española y, en general, se respiraba un ambiente antiespañol por las recientes ejecuciones. García Escudero nos dijo que el embajador no pensaba asistir a la proyección de la película pero que estaría en Venecia vigilando, que yo era el culpable de todo y que debía abandonar Venecia porque si pasaba algo en



contra del régimen yo sería el responsable. Ante esta amenaza yo no sabía muy bien qué hacer. Al final, decidí hablar con Chiarini y contarle el asunto. Chiarini, indignado, me garantizó que todo el cine italiano e internacional saldría en mi defensa si me pasaba algo. El día de la proyección tuvimos que llegar al Lido por un túnel desde el hotel porque en la calle se habían organizado agresiones y protestas en contra de España. Tras la proyección, la gente se quedó muy sorprendida porque la película, evidentemente, iba en contra de la pena de muerte y el franquismo. Luis siempre ha insistido, y tiene razón, en que la película no solo es un alegato contra la pena de muerte sino también la historia de un hombre, un pobre hombre, que por necesidades económicas y condicionamientos sentimentales, tiene que aceptar el cargo de verdugo en contra de su voluntad. En general, las críticas fueron elogiosas aunque los críticos de izquierdas estaban despistados al representar Bardem el cine antifranquista. Algunos dijeron que la película era una justificación de los verdugos. A los pocos días de la Mostra, en Madrid, llega a nuestras manos la carta que Sánchez Bella dirige al ministro de Asuntos Exteriores. En la carta trata al productor como un “atleta puro y limpio” que ha sido engañado por un grupo de comunistas. Trata a Luis de “tonto útil” porque ha aceptado las consignas comunistas de un intelectual mediocre como José



María Muñoz Suay (no se acuerda de mi nombre y me llama José María); se mete de una forma siniestra y asquerosa con Carmen Baeza, mujer del productor, diciendo que como es bien sabido “es mujer de mucha cama” y, finalmente, ya se mete con la película recomendando que la corten por antiespañola, etc. De todas formas, el objetivo fundamental de este revuelo no era tanto atacarme mí o a la película, sino que la intención de Sánchez Bella era que Fraga, ministro de Información y Turismo, fuera destituido para así poder acceder él a ese cargo. La estrategia le dio el resultado apetecido y a las pocas semanas Fraga fue cesado y sustituido por Sánchez Bella (...).

José Enrique Monterde (historiador y crítico de cine)

(...) En **EL VERDUGO** no hay una dimensión que explicite lo político ya que lo que se propone es la falta de ética en el mecanismo social que lleva a romper y a contradecir sus propios valores morales: un hombre termina matando al seguir las pautas de comportamiento marcadas por la sociedad.

Sin embargo, como es bien sabido, esta película fue utilizada y denunciada como una maniobra comunista.

Pero eso ocurre como podría ocurrir con la mayoría de las obras literarias o artísticas. El poder -concretamente el poder de Sánchez Bella- entendió la película como una burla al sistema exactamente igual que los sectores más izquierdistas del Festival de Venecia la vieron como una frivolidad conservadora de la pena de muerte en el régimen franquista. Lo mismo ocurría en la crítica que le hicieron en la revista “Positif”. Hay que tener



en cuenta que ese mismo año, hacía dos meses, se acababa de ejecutar a dos anarquistas españoles.

En cualquier caso, *Plácido* y *EL VERDUGO* parecen películas más eficaces políticamente que todas las de Bardem.

La diferencia clave es que Berlanga solo denuncia los problemas mientras que Bardem, por sus posiciones políticas, no se conforma con la denuncia sino que quiere buscar una salida o solución que transforme y redima a los protagonistas, que les haga tomar conciencia. La idea de la “moraleja” está más en Bardem que en Berlanga (...).

Luis García Berlanga

(...) *EL VERDUGO* es la única de mis películas que nace de una imagen. Un amigo abogado me contó en Valencia la ejecución de una mujer, una envenenadora. Fue la última ejecución de una mujer en España. Me dijo lo mal que lo habían pasado porque al verdugo le había dado un ataque de nervios y no quería llevar a cabo la ejecución; estuvo toda la noche dando gritos, intentó dimitir, se negaba a ejecutar a la condenada. Tuvieron que inyectarle grandes dosis de calmantes puesto que mostraba tanta resistencia como la condenada y, finalmente, tanto el verdugo como el reo fueron conducidos a rastras para que cumplieran su cometido. Cuando me contaron esa historia me imaginé rápidamente una inmensa sala blanca absolutamente vacía donde se veían dos grupos atravesándola, uno que arrastraba al reo y otro al verdugo. En esa imagen tan fuerte ya estaba contenida la película. Esta imagen me da la idea de que no solamente los reos podían “degenerar”, como dice Isbert en la película, sino que el propio verdugo se derrumbaría a la hora de

tener que matar. Dos grupos arrastrando a dos personas que van a ser el ejecutor y la víctima, ésa es la imagen clave de la película.

El personaje de Isbert es algo paradójico. Por un lado, asume una función social que le parece necesaria y que es la aplicación última de la Justicia, con todo el respaldo legitimador que esto conlleva, mientras que por otro, es rechazado en casi todas las situaciones.

Bueno, es un poco la idea de la sociedad civil contra el Estado. La sociedad ha creado hipócritamente la figura del ejecutor de la Justicia petrificándola en un cargo administrativo. Las consecuencias morales que esto comporta no pueden ser ni meditadas ni digeridas por ningún ser humano, lo que hace que el personaje de Isbert sea tan respetado como odiado por los demás. Por todo ello, creo que el hecho de que sea un verdugo entrañable y cariñoso enriquece y le da fuerza tanto a esa contradicción como al personaje. (...)

*(...) ¿Recuerdas el primer plano de **EL VERDUGO**? ¿cómo empieza la película?*

Me parece que empieza con unas manos y un tazón de un tío que está desayunando, ¿no?

Ese funcionario es Pedro Beltrán, ¿verdad?

Sí, es Perico.

Es un funcionario que se enfada porque le dejan, casi al lado de su tazón, el maletín que contiene los hierros del garrote vil. Hierros que, además, hacen ruidos...

Sí, es una sensación muy de tripa que ya nos relaciona con todo lo que tiene la película de siniestro y visceral, ¿no?

Luego aparece la caja del muerto que acaban de ejecutar. Visualizamos la caja de muerto, escuchamos los hierros del maletín que no deja comer a gusto al funcionario y, para colmo, a lo lejos, podemos oír un cante hondo de un posible reo gitano que se lamenta. Esa primera secuencia es posiblemente la que contiene más sensaciones. Todo parece bombardear nuestros sentidos.

Sí, es una forma de presentar el tema. Por cierto, ¿sabéis quién canta ese lamento gitano al que os referís? Es Agustín González, el actor. Canta verdaderamente bien, le gusta mucho el flamenco. Y, probablemente tampoco sabéis que rodamos esa secuencia en el hall de unos estudios de cine, con lo que podéis decir que, freudianamente, nosotros tenemos la sensación de que los estudios de cine son una cárcel en donde se nos acaba ejecutando... La verdad es que como yo sabía que no nos iban a dejar rodar en una cárcel, lo mejor y más inmediato era rodar allí.

En esa secuencia aparece también la rutinización y hasta la burocratización de la muerte. La primera vez que vemos a Isbert, el verdugo, lo vemos ir a firmar, justo después de haber ejecutado a un hombre.

Sí, existe la indiferencia que produce la rutina, pero también existe la curiosidad. Uno de los dos personajes de la funeraria que vienen a buscar al ejecutado quiere saber quién es el verdugo, si puede ser una persona normal y cuánto cobra por cada ejecución.

Dice exactamente: “Cuánto cobrará por esto...a mí me parece una persona normal, si



yo me lo encontrase en un cine no me parecería un verdugo”.

No solo es una persona normal; desde la primera secuencia quisimos dibujar a un verdugo entrañable. Es un verdugo que, a la vez, es víctima de la hipocresía social.

Después de esa primera secuencia salen al exterior e invitan al verdugo a que vaya con ellos con el camión de la funeraria.

En realidad, es Álvarez quien invita al verdugo cuando dice a Manfredi: *“¿Por qué no le decimos que venga con nosotros y así nos lo cuenta todo?”.*

Es cierto, desde el principio vemos una curiosidad morbosa de Álvarez por conocer al verdugo, que contrasta con la progresiva angustia que hacia él sentirá Manfredi a lo largo de toda la película.

Contrasta porque Álvarez es posiblemente el personaje más morboso de toda la película. Es el único, con Isbert, que muestra claramente una actitud positiva y de convivencia ante la profesión de verdugo. En todos los demás existe indiferencia o rechazo. Es el verdadero polo opuesto a Manfredi, cuya angustia es también única entre los demás personajes.

En la escena en el camión con Manfredi conduciendo, Isbert a su lado y Álvarez detrás, el verdugo dice algo así como “Somos unos incomprensidos. Antes, los reos eran más valientes, la raza degenera” y entonces cuenta la anécdota de un condenado que le regaló un reloj: “El tío me dio un reloj y me dijo: Maestro, tenga aquí un recuerdo y perdóne por haberle molestado a estas horas”.

Se sugiere que antes la gente moría con más valor y que ahora se resisten hasta perder la dignidad. Es algo que conecta con la mitología del ejército y del héroe. La verdadera prueba que delata al cobarde en el mundo militar es la que le enfrenta con la muerte. La idea de que el hombre debe morir sin escenificaciones, en silencio, con dignidad, se rela-



ciona con el concepto del mundo moderno como un mundo más cobarde. Los valores que sugiere el verdugo son, al menos en esa escena, valores típicamente militares. (...)

(...) En la escena en que Manfredi está por primera vez en la casa del verdugo, aparece el garrote vil al sacarlo Isbert del maletín. ¿Es un garrote real?

No, ése es un garrote inventado por nosotros. Hicimos una primera gestión con el Ministerio de Justicia pero no conseguimos ninguno real. La verdad es que tampoco teníamos especial interés porque fuera auténtico, el problema es que tampoco podíamos imitarlo sin tener un modelo. Hombre, lo hicimos por puro sentido común; tenía que haber algo redondo que pudiera rodear el cuello, unas tuercas y unas palomillas que apretar, etc. A lo mejor es muy diferente a los reales, no lo sé porque no he visto nunca ninguno.

¿Es también inventada la idea de que el verdugo aparezca con un maletín para llevar el garrote a su casa? Es una forma de personalizar el objeto, se convierte en una herramienta de trabajo con la que convive Isbert en la película.

A diferencia de Basilio Martín Patino, en su película sobre los verdugos titulada **Queridísimos verdugos** [1977], nosotros no hicimos investigaciones. El maletín era algo creíble que nos inventamos para el guion. No creo que los verdugos se lleven los hierros a su casa...

¿No llegasteis a hablar con ningún verdugo?

Creo que no, aunque no estoy completamente seguro. Martín Patino me enseñó el único documental de una ejecución real que se ha filmado en España, pero eso fue muy posterior al rodaje de **EL VERDUGO**. Era un funcionario de prisiones que tenía una camarita de cine y, desde la puerta de ejecución, filmó sin que nadie se diera cuenta. Es curioso que las ejecuciones cada vez son más privadas. Antes eran en las plazas, para ejemplo de

la población, luego pasaron a los patios de la cárcel y ahora, en Estados Unidos, se hacen en un cuarto muy pequeño y sin apenas testigos.

Hablando de Estados Unidos, en la misma escena que comentábamos, Isbert explica lo inhumano que es morir en la silla eléctrica de los americanos o mediante “la guillotina de los franceses, para luego ser enterrado a trozos”.

Para el personaje de Isbert, la forma de ejecución más humana es el garrote porque pertenece a su tradición cultural. Es una forma más de integrarse y de identificarse con su cuerpo funcional, mostrando un patriotismo que le hace criticar las demás formas olvidándose que el contenido es el mismo... Incluso dice aquello de que un académico le dedicó un libro por ser un ejecutor ejemplar. (...)

Pedro Beltrán

(...) **EL VERDUGO** es un sainete, pero también una tragicomedia y una comedia de humor negro. Lo que pasa es que cuando una obra tiene una tendencia dominante ya se etiqueta en tal o cual género

*¿Qué tiene de sainete una película como **EL VERDUGO**?*

Es una película costumbrista, llena de tipos populares, pero también es tragicómica. En el humor existen muchos matices; por ejemplo, Fellini transmite humor con la mera elección de los actores (...).

(...) Al inicio de la película, apareces tú, haciendo de un guardia que desayuna. Desde que vemos el “plano de las sopas de leche” todo perturba el desayuno: un grupo de personas que salen de la ejecución, la llegada de los empleados de la funeraria, el fétetro, etc.

Me agobian. Al lado del tazón, el verdugo coloca los hierros de la ejecución no muy lejos del paso del ataúd. Ese hombre sabe que hay una ejecución e intenta desayunar.

Tú eras en esa película ayudante de dirección con Muñoz Suay. ¿Qué recuerdas del rodaje?

Y también con Félix Fernández. Berlanga decía en esa época que yo era el “ayudante de lujo”, y esto lo decía porque yo hacía cosas por los fondos y él, a veces, me consultaba. Por cierto, se me ocurrió una cosa pero no se rodó: en la escena en que José Luis López Vázquez (haciendo de sastre) le prueba a Manfredi una sotana, yo pretendía colgar una serie de barrigas postizas, cada una de ellas con el nombre de un obispo. Serían las medidas de sus trajes eclesiales. Los rodajes de Berlanga son siempre peculiares. No he trabajado recientemente con él, pero recuerdo que creaba un verdadero circo donde la diversión era permanente. (...)

(...) ¿La combinación de personajes entrañables y terribles es una constante en Berlanga?

(...) Generalmente, un autor, por muy despreciables que sean los personajes que crea,



tiende siempre a quererlos y, por tanto, a perdonarlos. En **EL VERDUGO**, por ejemplo, el personaje que interpreta Isbert es, a un tiempo, desagradable, tierno y entrañable; y esto no solo se debe atribuir al diseño del personaje sino también a que lo encarna Isbert.

Entonces ¿crees que esa ternura que despierta el personaje no se hubiera producido sin Isbert?

Contestaré con un ejemplo. Al final de **EL VERDUGO**, Manfredi llega al barco después de haber realizado su primera ejecución y le dice a Isbert: “No lo haré más”. Isbert, con su nieto en brazos, responde: “Eso mismo dije yo la primera vez”. Esta frase terrible, desagradable, parece suavizada por los labios de Isbert. El verdugo joven vive el pasado del verdugo viejo. El verdugo viejo es, en realidad, el futuro del verdugo joven. El espectador se queda fascinado y aterrorizado con esa paradoja. Un final genial para una película genial.

¿Cómo un personaje tan entrañable puede matar?

Porque matar es su oficio. A la profesión de verdugo llegan personas que se sienten arrinconadas en una sociedad que las obliga a integrarse y profesionalizarse en detrimento de sus sensibilidades. Esto aparece claramente en una escena en la que Isbert instruye a José Luis en el manejo de las palometas del garrote, prescindiendo de su nerviosismo ante la primera ejecución. Para él, matar es un oficio dissociado de la muerte, de la sensibilidad de matar.

¿Cómo entiendes la expresión “la raza degenera”, que Amadeo (Isbert) utiliza para referirse a ajusticiados anteriores cuando (José Luis) Manfredi y su compañero recogen al verdugo en la cárcel, al comienzo de la película?

Sí, y les explica la historia de su reloj, regalo de un preso con agallas que le dijo: “Tome usted, maestro, y perdone por haberle despertado tan temprano”. Ese reo ha comprendido que el pobre verdugo no tenía la culpa de su muerte. Que incluso le tenía que pedir perdón a pesar de matarle. La expresión “la raza degenera” expresa la admiración de Amadeo por la entereza -hoy inexistente- demostrada por aquel condenado y otros tan



valientes como él...

El verdugo ha asumido perfectamente su papel, no parece tener complejos, ni sentimiento de culpabilidad.

Es normal, es un proceso común a todas las acciones innobles; con el tiempo, la sociedad te admite pero la sensibilidad se embota. Isbert explica perfectamente su postura: “Si existe la pena, alguien tiene que aplicarla”. ¿Puede un funcionario avergonzarse de su trabajo?

Pero se produce un rechazo y una aceptación social al mismo tiempo: es la sociedad la que le ha puesto ahí y es ella misma la que le rechaza al no quererle casar nadie con su hija.

Cuando Martín Patino estrenó **Queridísimos verdugos** fui a verla con Berlanga. Nos asombró que aquellos verdugos dijese lo mismo que decía Isbert. La escena, por ejemplo, en la que el verdugo de Madrid (Antonio, bajito y muy ancho) explica a los demás cómo actúa el garrote vil en la garganta del reo y cómo rompe el hueso, es casi paralela a otra de la película de Berlanga. En esta misma línea, otro de los verdugos de **Queridísimos verdugos** explica que va a solicitar la plaza de verdugo para su hijo. Otro dice que él no es verdugo, tan solo ejecutor de sentencias. Cuando al verdugo de Granada, el que escribe versos, le preguntan por qué ejecuta, contesta: “*Porque lo permite Dios*”. Esto es terrible. La perfección del verdugo imaginado por Berlanga y Azcona, resultado de un talento y una intuición portentosos, es también admirablemente realista.

En EL VERDUGO, la víctima principal es el propio verdugo. José Luis es el verdadero ejecutado.

EL VERDUGO está en la línea de una idea de Unamuno: es más inmoral la pena de muerte para el verdugo que para el reo. Crear un cuerpo de asesinos a sueldo oficial, amparado por el Estado y la Justicia es peor que asesinar. En esta película, quizás por primera vez, se presenta al verdugo como víctima. Se suelen emplear dos tipos de argumentos para criticar la pena de muerte; primero, apelando a la piedad para salvar al reo, y, segun-



do, evocando el posible error de la Justicia. En **EL VERDUGO** la crítica es directa; el propio verdugo es una víctima de la sociedad. El ostracismo que sufren aquellos que desempeñan trabajos despreciados por la sociedad conduce a la hija del verdugo al noviazgo con *José Luis*, empleado de la funeraria. En **EL VERDUGO** aparece esa contraposición de la que hablábamos en la pregunta anterior: por un lado, el verdugo es un instrumento que, frente a la ejecución se comporta con asepsia, pero que, por otro, es una buena persona preocupada por su familia.

Desde la perspectiva católica, ¿cómo crees que se ve la pena de muerte?

Históricamente, la Iglesia ha justificado la existencia de la pena de muerte, y, al hacerlo, ha proporcionado al verdugo una cierta legitimidad. Tanto es así, que, y esto parece mentira, hace tan solo veinte años todavía existía la pena de muerte en el Vaticano. Tal vez por esto no fue tan dura la censura con la película de Luis. La Iglesia se basa en el Evangelio para justificar la pena de muerte: si un brazo va a dañar tu vida arráncate el brazo y tíralo. La creencia en una vida posterior les ha llevado a pensar que es bueno ejecutar por el bien de la sociedad. Si además, consiguen que el condenado se confiese y comulgue, pues un alma más que han conseguido para el cielo. Aunque matar es un pecado mortal, creo que la Iglesia ha introducido una especie de confusa eximente en torno a la idea de la “causa justa”. (...).



Luis García Berlanga

(...) En la misma escena en que se conocen Manfredi y la hija del verdugo, Isbert dice al presentarla: “Es muy limpia”.

El verdugo quiere programar el casamiento de su hija. Cree que refiriéndose a esa cualidad higiénica contrarresta el aislamiento y la marginación a la que es sometida por culpa de su profesión de verdugo. Aprovecha la primera ocasión en que se acerca alguien a su hija para publicitarla. Pero en ese concepto de la limpieza está también la idea de la virginidad. Es muy limpia también significa “*está limpia de pecado*”. De otro lado puede implicar también que es una buena ama de casa, que es una persona que lo tiene todo muy ordenado y limpio, asumiendo perfectamente el papel de la mujer tradicional. En el mundo moderno un padre promocionaría, por encima de la limpieza o la castidad, otros valores como la inteligencia o la belleza. Promocionar la limpieza es promocionar a una buena ama de casa.

Justo después, Manfredi pregunta a Emma Penella, mirando una foto que está colgada en la pared, si se trata del retrato de su prometido. Isbert se anticipa a la contestación de su hija y dice que es el reo ejemplar que le dio el reloj antes de que le ejecutara.

Entonces es cuando Manfredi se fija en que hay colgados en la pared muchos más retratos y piensa en la posibilidad de que sean todos los reos heroicos que colecciona el verdugo, a lo que él le responde y tranquiliza diciendo que son familiares.

En la escena siguiente vemos a Manfredi en la casa de su hermano y su cuñada. Su hermano -López Vázquez- es un sastre militar y eclesiástico.

Sí, ésa es una obsesión que compartíamos Rafael y yo, la tendencia a introducir referencias a los poderes militar y eclesiástico. La verdad es que en aquellos momentos eran

los poderes que más nos presionaban a la hora de imaginarnos una historia o unos personajes. Ahí hay un gag visual que me gusta; es cuando López Vázquez hace que Manfredi se pruebe una sotana y éste hace el gesto de la bendición para ver si le tira de las sisas.

Un momento después aparece López Vázquez midiendo la cabeza de su hijo y...

Sí, es una broma que se me ocurrió por casualidad en el rodaje cuando López Vázquez, aburrido entre parón y parón, entre cambio de luces o de cámara, empezó a jugar midiéndole la cabeza al niño que aparece en la familia. Entonces me pareció que eso podía ser una obsesión y, de forma muy espontánea, pensé que a esta imagen de un padre midiendo con la cinta métrica la cabeza de su hijo, solo hacía falta añadir aquella frase que le dice su mujer: “*Que es normal, que lo de mi padre no es hereditario*”. (...)

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

José Luis López Vázquez

(...) Pero regresemos a la, para nuestro protagonista, como él mismo diría, “*pro-ce-lo-sa*” historia de **EL VERDUGO**. Berlanga y Azcona vuelven a juntar esfuerzos para realizar la que será, sin duda, una de sus mejores creaciones. Desde un principio, para el protagonista de la historia piensan en José Luis López Vázquez...

El papel estaba escrito para mí desde el principio, Luis lo ha explicado muchas veces. Tan es así que, como siempre que tenía decidido asignarme un personaje, a éste, en el guion, le llamaban José Luis o Luis José...

Afirma nuestro protagonista cuando empezamos a recordar el desgraciado incidente. El hecho es que el guion estaba guardado en el cajón porque no había posibilidad de realizarlo y, durante un tiempo, pasó de mano en mano sin que el proyecto cuajase. Finalmente se hace cargo de su gestión un productor de perfil singular, Nazario Belmar, un exjugador de fútbol y, comoquiera que él tiene negocios con Zebra Films en Roma, cierta con los responsables de la productora la coproducción pero los italianos, a cambio de cubrir el 30% del presupuesto, se reservan para sí el actor protagonista y el fotógrafo [el gran Tonino Delli Colli]. De esta manera y por razones empresariales y de gestión, José Luis se ve apartado del papel concebido para él y que va a parar al actor Nino Manfredi a quien imponen los italianos.

Sobre aquellos sucesos y sobre la película, recupero un texto que José Luis escribe muchos años después para enviarlo a los organizadores de una proyección y coloquio sobre la cinta, en el marco de la concesión de un premio a María Isbert, que también forma parte del reparto de **EL VERDUGO**:



“El verdugo”, de Luis García Berlanga, es, en mi opinión, la mejor película (¡por ahora!), de su realizador, aunque para mí sea motivo de amarga frustración y hándicap, ya que tanto director y coguionista, Rafael Azcona, hubieron proyectado, en principio, que fuera yo y no Nino Manfredi, quien incorporara el personaje de “José Luis”, como finalmente lo hiciera Manfredi por mor de falta de dinero-falta de medios, por parte de la producción española Naga Films, Nazario Belmar que hubo de rendirse a las exigencias-estrategias de Zebra Films, de Roma.

Aparte de la gran actuación del trío protagonista, Emma, Manfredi e Isbert, “El verdugo” cuenta con un cuadro de secundarios insólitos y de lujo que comienza por M^a Luisa Ponte y acaba en Antonio Ferrandis, pasando por José Sazatornil, Alfredo Landa, Agustín González y un larguísimo etcétera, sin excluir a María Isbert, a quien sincera y fervorosamente felicito por ese flamante galardón tan merecidamente otorgado (...).

*La película es una ácida sátira, en la línea genial del tándem Azcona/Berlanga. Ambos proyectan su corrosivo humor sobre la sombría institución de la pena de muerte, vigente en nuestro país en aquellos oscuros años, y extienden también el radio de acción de su crítica sobre el perfil social de la España del momento. Nuevamente, al igual que en **El pisito**, la base argumental se apoya en la consecución de la prolongación de un contrato de arrendamiento de renta baja. (...)*

Manfredi hizo un trabajo estupendo pero sinceramente yo creo que tenía un físico demasiado galán para el personaje... Creo humildemente que yo me ajustaba mejor en el aspecto al papel, pero bueno, a estas alturas ya...

En la voz de José Luis y en su actitud no hay ningún tipo de rencor o de resentimiento, pero sí un poso de amargura, quizá un punto de nostalgia de lo que no fue; es evidente que está convencido de que podría haber hecho un buen trabajo. No obstante, Berlanga insistió a nuestro protagonista en que participase en la cinta y le convenció para que interpretase al



sastre.

Luis era leal en sus afectos y le agradezco su actitud perseverante para que estuviese en el reparto. Acepté e hice un personaje que no tenía demasiada cosa, aunque sí hubo algo gracioso cuando se me ocurrió medirle la cabeza al niño... Eso creo que resulta divertido.

De pronto José Luis se detiene, medita un segundo, me mira de través y hace una afirmación curiosa:

La verdad es que mi relación profesional con los italianos ha sido siempre desgraciada, cada vez que se han cruzado en mi carrera he vivido sucesos desagradables, no tengo buen recuerdo de ellos ni mucho menos...

La película tuvo un importante reconocimiento en el Festival de Venecia, si bien es verdad que el paso por el certamen resultó accidentado. Flotaba aún en la escena internacional la muerte en España de Julián Grimau, lo que había creado un ambiente de especial excitación en el rechazo habitual de los países democráticos hacia los procedimientos

del régimen franquista. La llegada a Venecia de un título como **EL VERDUGO** generó una fuerte polémica.

Hubo un follón de mil demonios... Hasta en alguna ocasión tuvo que escoltarnos la policía, pero después de la proyección cambió totalmente el panorama y al final nos premiaron.

Efectivamente, tras la proyección de la película, solo la crítica francesa continuó manteniendo una postura de rechazo hacia la cinta, que consiguió el premio de la crítica internacional. Donde se mantuvo la actitud absolutamente hostil fue en España, donde al régimen no le agradó lo más mínimo la descarnada crítica de la película a la pena de muerte (...).

Texto (extractos):

Luis Lorente, José Luis López Vázquez. Biografía autorizada
col. Foca Memorias 114, ed. Akal, 2010.

Luis García Berlanga

(...) Manfredi vive con la familia de su hermano en un piso pequeño, donde solo hay un baño y en donde el matrimonio, para hacer el amor, tiene que adjudicarle el niño para que duerma con él.

Están todos muy incómodos por la falta de espacio. Esta presión del espacio vital en la familia es algo que se repite mucho en Azcona y en mí, no sé si por mi influencia del neorrealismo. Un espacio vital reducido -que en Azcona ya se había dado en **El pisito y El cochecito**- es, un escenario ideal para el tipo de película que queríamos hacer entonces. El espacio, además, se reduce a medida que se van introduciendo muchos actores en el plano. La opresión del espacio la he sentido especialmente en algunos de mis rodajes, en donde el calor, la repetición de la escena y el movimiento de actores y técnicos en un espacio reducido puede llevarnos a todos al enloquecimiento. En algún momento del rodaje de **EL VERDUGO**, por ejemplo, yo también me debí sentir muy agobiado con el espacio vital. (...)

(...) Siguiendo con lo del espacio físico, la siguiente escena nos sitúa a la familia del verdugo en una escapada dominguera en las afueras de Madrid. La pareja protagonista baila y coquetea entre sí con la música de un transistor que pertenece a otra pareja ya mayor.

Es que realmente es muy curioso cómo los domingos, en el campo, se manifiesta el egoísmo y la idea de la propiedad. En un contexto comunitario y colectivo como el del campo o la playa, aparecen las típicas frases de “Aquí estaba yo”, lo que quiere decir “Señor, ése es mi árbol” o “mi sombra”. En el campo o en la playa se intenta reproducir el hogar con los



transistores, las neveritas, las mesitas de plástico, etcétera, pero al mismo tiempo se plantea un espacio físico que es, en cierta medida, la inercia de la economía capitalista. En el lenguaje pícaro del “listillo” equivale a “Señor, yo he venido antes que usted, su territorio empieza allí”. Por eso, el carácter anarquista del español no es compatible con el comunismo. Por eso les jode a la pareja propietaria del transistor que una parejita como la de Manfredi y Penella se pongan a bailar con “su música”. La posesión de una pequeña propiedad es el leit-motiv de toda la película: un hombre lucha con la burocracia para tener un pisito con vistas a la sierra, es decir, un espacio más agradable y más amplio. En el campo y en la playa la propiedad y el espacio físico no están regulados por leyes burocráticas; un policía o un juez no podrían detener a nadie por estar ocupando la sombra de un árbol previamente ocupada por otro. Por ello el conflicto, el orgullo y el latinismo afloran de una forma especial en esos contextos.

Cuando están bailando con la música del transistor, él le pregunta a ella: “¿Dónde te gustaría morir?”.

Es una obsesión de muchas personas que yo conozco; la idea de morir en un lugar determinado. De la misma forma que el nacimiento determina una identidad para toda la vida, la muerte en una geografía distinta se ha convertido, en el personaje de Manfredi, en una especie de sueño romántico que quiere compartir con ella en la primera ocasión en la que se abrazan... Yo creo que la obsesión por la muerte es algo que pertenece a mi generación más que a la vuestra; los sacerdotes, la presencia de la guerra, el terror de la dictadura. (...).

(...) Francisco Llinás sugiere que en **EL VERDUGO** existe una estructura de agresión que rompe constantemente las situaciones y que corresponde, efectivamente, con la estructura de agresión que contiene la propia temática de la película. Siempre hay una circunstancia externa que viene a impedir que se consume una determinada situación. La película comienza con un individuo que está intentando desayunar y que es interrumpido porque el verdugo, que acaba de ejecutar, le pone los hierros en su mesa. Esta idea, que es la idea de la película -un individuo obligado a hacer lo que no quiere hacer- se repite en forma de microcosmos o pequeñas situaciones, a lo largo de toda la historia.

Concretamente se repite, por ejemplo, cuando la pareja está bailando y les quitan la música, cuando el verdugo les encuentra medio desnudos en la cama, cuando van a estrenar un colchón haciendo el amor y llega la notificación ministerial que le obligará a ejecutar en Mallorca, etc.

En este sentido, el mejor gag es cuando aparecen fantasmagóricamente, como si se tratase de la barca de Caronte, los guardias civiles con el megáfono en las cuevas del Drach. Después de que por fin están consolidando su viaje de novios típico (ya sabéis que en aquella época todas las lunas de miel tenían como destino Mallorca) irrumpe la Guardia Civil llamando al renegado verdugo. En el contexto del turismo, con todos los festivos extranjeros en traje de baño, la irrupción de la Guardia Civil -como imagen que evoca la España represora y trasnochada- produce un efecto grotesco... La película entera está construida con ese tipo de situaciones en las que se irrumpe con un elemento que detiene un posible camino hacia la felicidad o el placer; es muy interesante.

¿En qué medida crees que esto que parece tan sólido y tan coherente se lo plantean Berlanga y Azcona de forma consciente?

La tesis de Llinás es que eso no puede ser casual y que evidentemente, las películas de Berlanga están mucho más pensadas de lo que opina el propio Berlanga. Yo estoy de acuerdo con esa tesis ya que el "intuicionismo" tiene, en términos estructurales unos límites que no van lo lejos que va Berlanga en un caso como **EL VERDUGO**. Esa aparente intuición que sugiere el caos que organiza en algunos de sus planos es, también, solo aparente, como muestra la cantidad de veces que repite tomas en el rodaje y lo exigente que es con los pequeños detalles secundarios y los corales.

*Siguiendo con esa idea de la irrupción, del "coitus interruptus" situacional que señala Llinás, la figura de la mujer como destructora del hombre -que podemos ver ya en **EL VERDUGO**- se va a repetir en sus tres próximas películas, que son **La Boutique**, **¡Vivan los novios!** y **Tamaño natural**.*

Efectivamente, ese carácter destructivo de la mujer está ya presente en **EL VERDUGO**. Todas las desgracias que le ocurren al protagonista están propiciadas a partir de la mujer y del acto sexual que él tiene con ella. Es cierto que en las siguientes películas que señaláis esto se explicita más directamente, ya que, por ejemplo, en **La Boutique** y en **¡Vivan los novios!** ya no es sólo la mujer sino la madre la que aparece como castradora (...).

(...) Vamos a la escena del aeropuerto. Una familia recibe en el avión a un difunto en un ataúd que resulta, por equivocación, no ser el esperado.

Es una escena que me gusta porque reproduce la idea de la burocratización de la muerte desde otro ángulo al que se plantea en la película. Éste es un difunto equivocado de la misma forma que Manfredi es un verdugo equivocado. Algo tan personal como la muerte se convierte en anónimo cuando se relaciona con la burocracia... La Iglesia católica es, en este sentido, la gran administración de la muerte. El humor negro consiste en la convivencia rutinaria con lo tanático, y nadie convive con la muerte con más rutina que un profesional de la muerte, sea sacerdote, enterrador o verdugo.

Desde el aeropuerto, Manfredi llama por teléfono a Penella, la hija del verdugo, para saber si está sola y así poder intentar con ella su primera relación sexual. Esta primera relación le acarreará consecuencias terribles, ya que su padre les pesca. A partir de entonces, con la presión del hijo, de la boda y del piso, irá conociendo distintos estadios de pérdida de libertad.

Bueno, es muy importante para mí que quede claro que la película no solo es un alegato contra la pena de muerte, que lo es, sino que también quiere explicar las trampas invisibles que nos tiende la sociedad para reducir nuestra libertad. En algunas ocasiones, una decisión puede condicionar el resto de nuestra vida. En este caso, el protagonista, por hacer el amor en esta escena que, estoy de acuerdo con vosotros que cambia el rumbo de



la historia, se ve metido en una serie de líos que no puede controlar; tiene que tener un hijo, se tiene que casar y hasta tiene que matar en contra de su voluntad. La sociedad le va metiendo en un proceso de fagocitación que reduce su margen de libertad; paga con toda su vida el error de haber hecho el amor en la casa de su futuro suegro.

Justo antes de ser pescados in fraganti por Isbert, la pareja comenta la foto de un antiguo novio ciclista de ella.

Este tipo de idea de tener un novio ciclista pertenece a la mitología de las chicas de servicio que teníamos en aquella época en casa. Concretamente había una que pensaba que teniendo un novio ciclista llegaría a salir en los periódicos y a convertirse en la mujer de un personaje famoso. Luego el novio la dejó y fue un drama porque todo el día estaba llorando... Por cierto, a mí me gusta mucho el ciclismo.

¿Es ella en algún modo consciente de que con esa concesión amorosa terminará cazando a Manfredi?

Sí, de hecho, recuerdo que había pensado alguna vez en perfilar el personaje de ella como un personaje mucho más maquiavélico y manipulador, que llegaba a quedarse embarazada de forma consciente. En aquella época, hoy ya no ocurre lo mismo porque existe el aborto, una mujer que consiguiera quedarse embarazada tenía un ochenta por ciento de probabilidades de llevar al altar al señor en cuestión. Lo que sucede es que esa opción la hubiera hecho culpable y a mí no me gusta culpar tan claramente a nadie. En mis películas nadie es culpable. Solo el grupo, insisto, y de una forma inconsciente, es el gran colectivo devorador.

Después de esta escena pasamos a una imagen de los músicos de la funeraria tocando música de jazz.

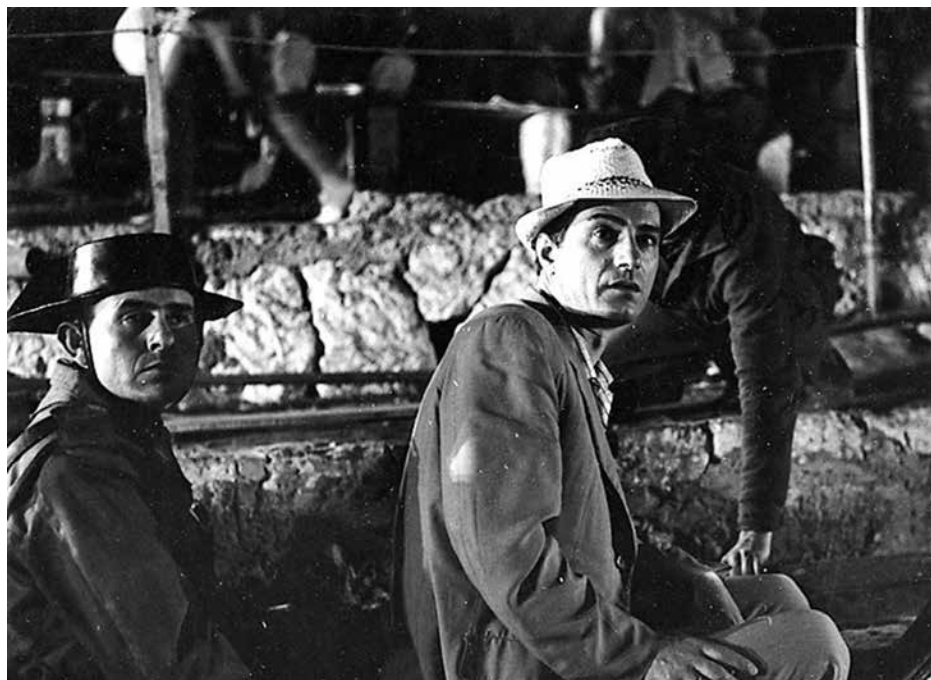
Es un intento de lo que yo llamo un gag de contrapunto. Se sugiere que esos músicos, acostumbrados a las marchas fúnebres, ensayan para tocar por la noche en un cabaret y así completar su jornal.

Y luego viene la boda y los famosos gags visuales. Esas escenas de la boda son maravillosas; la falta de presupuesto de los protagonistas supone una reducción de las alfombras, las flores y las luces pensadas para la boda anterior, lo que dificulta la lectura del evangelio al sacerdote y le hace desplazarse hacia un cirio lateral.

Ya sabéis que me estáis hablando de mi boda.

¿De tu boda?

Sí, hombre, yo pensaba que ya os lo había contado. Ésa es mi boda, o mejor, así fue exactamente mi boda. El único gag que yo añadí fue el del cura acercándose a la vela. Todo lo demás: las alfombras, las flores, la reducción de luces, etcétera, lo tomé de mi propia boda. La verdad es que cuando yo me casé, que no me quería casar por la iglesia, no fue nadie, no invitamos a ningún amigo ni a nadie. Por eso pedí el tipo de boda más barata y más rápida. El cura estaba cabreado conmigo y se esforzó en hacerlo todo desagradable y burocratizado. Casi no me dirigió la palabra, y el sermonecito lo redujo a algo ridículo y resolutivo. No pude evitar meter todo eso en la película.



Dentro de la sacristía, un niño recibe un cachete por estarse comiendo los recortes sobrantes de las hostias y el cantante hace gárgaras para reducir su afonía.

Sí, y también está lo que le dice Manfredi a Isbert sobre su traje, cuando le recrimina el haberse puesto el mismo traje para la boda que para ejecutar.

Pasemos a la escena de la visita del piso. Es el piso con vistas a la sierra con el que sueña Isbert.

Y también es la segunda trampa que se le tiende a Manfredi. Primero fue la constitución de la familia y luego hay que alojar a esa familia; la idea de que se sienta propietario no solo de la familia sino también de un territorio. Volvemos al espacio físico. El problema es que en el paquete va también el suegro, que se convierte, en esta nueva etapa de confort en el intruso que Manfredi era con su hermano y su cuñada. La última trampa, que Isbert le tiende a su yerno, con su mejor intención, es la de proporcionarle un trabajo de funcionario para que siempre pueda mantener en ese piso a su hija y a su nieto.

Ella, cuando se convierte en una necesidad burocrática para la obtención del piso el que Manfredi se haga verdugo, comenzará a utilizar el argumento del hijo: "Por mí no lo hagas, hazlo por el niño".

Cuando van a firmar en el edificio del senado, Manfredi ya ha entrado en una angustia permanente que no terminará, hasta la escena en que, antes de ejecutar vomitará toda su historia al director de la prisión. (...)

(...) *El final nos parece de los más logrados de tu carrera.*

Me han dicho esto otras veces, pero a mí me molesta un poco el plano final cuando aparecen unos jóvenes juguistas en un velero contrastando con el verdugo que llega de su terrible faena. Ese plano es horrible, en cambio no perjudica a la película. (...)

(...) **¡Vivan los novios!** y *La boutique* no son películas excesivamente corales. La trama refleja un conflicto que tienen los protagonistas entre el erotismo y la muerte. Nosotros creemos que ese conflicto entre el erotismo y la muerte se reproduce en cuatro películas tuyas que realizas sucesivamente. De hecho nos parecen una tetralogía sobre esta relación.

¿Ah, sí? Bueno, como tetralogía yo os puedo asegurar que no fueron concebidas, pero ¿a qué cuatro películas os referís?

Nos referimos a **EL VERDUGO**, *La boutique*, a **¡Vivan los novios!** y a *Tamaño natural*. Pero hombre, son películas muy diferentes...

El erotismo del personaje de Manfredi en **EL VERDUGO** -móvil inicial de su relación posterior- va disminuyendo conforme la película va introduciendo en él la angustia de tener que ejecutar. El amor entre Manfredi y Emma Penella es un amor posible gracias a que ambos tienen una relación con la muerte. Ambos saben que nadie quiere salir con



ellos por su indirecta relación con la muerte; ella, por ser hija del verdugo y él, por ser un empleado de pompas fúnebres. Su vinculación erótica es paralela a su vinculación funeraria. (...)

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) Transcurrido cierto tiempo, los incidentes de **EL VERDUGO** en Venecia se distancian de la película en sí, aunque de ninguna manera de la trayectoria posterior de Berlanga, que se vería, como en **Los jueves, milagro**, condicionado y maltratado por un conservadurismo general que, sintiéndose afectado, no dudaba en enfrentársele. Los nuevos años de espera (1963-1967) que debería soportar, y la endeblez de su siguiente título, **La boutique**, hallarían en los sucesos venecianos y en su posterior repercusión, más de una razón. **EL VERDUGO** se estructuraba, como **Plácido**, de forma que lo que en un principio no pasaba de ser una historia humorística, se fuese transformando, lentamente, en una feroz crónica negra de nuestra sociedad; sin embargo, la amplitud de su panorámica no se circunscribiría solamente a una problemática española, sino que, partiendo de una cualidad celtibérica bien definida, la temática berlanguiana se abriría a términos generalizables a otros países. (...) El mundo opresivo de **Plácido** no se permite ya ninguna concesión. Lo que allí de algún modo podía ser todavía una sonrisa amarga, aquí se hace mueca dolorida. *José Luis* no puede rebelarse ante una sociedad que le ha destinado a ser peón de su justicia. Su pequeña vida privada no podrá concretarse sin una sumisión total al mundo que le rodea. Esa supeditación del destino individual al engranaje social, está vista con desesperación por lo que es ya claro anarquismo en la ideología berlanguiana. Nada hay recuperable en ese mundo propio, poseído por la amargura y el desencanto. Cualquier optimismo es frivolidad ante la desesperanza que se nos plantea. Berlanga no discute la posibilidad de un giro total y absoluto de ese mundo; pero en las condiciones en que se plantea la realidad por él vivida (la síntesis de su experiencia), no es posible sino la crónica negra y tremendista.

EL VERDUGO es una espléndida obra maestra, que marca en la filmografía de Berlanga un hito fundamental, iniciaría con toda evidencia lo que se ha considerado una etapa de despreocupación formal en la realización, y que no es, sin embargo, más que una adecuación estética al mundo desasosegado que nos expresa. En efecto, no sería posible un espectáculo visual en términos de “belleza” o cuidada pulcritud, en unas obras donde se nos revela todo lo contrario. El tono grisáceo de la fotografía, la descomposición premeditada de los personajes en el plano, la buscada torpeza interpretativa de “pisarse” frases (en las insustituibles voces de José Isbert y Emma Penella, que otros realizadores rechazarían en función de un “buen gusto” auditivo), son elementos que Berlanga aprovecha inteligentemente, continuando su “estilo” mediante el cual en la “puesta en escena” se



halla el sentido último de sus intenciones. Por otra parte, acercándose a un realismo cada día más desgarrado, Berlanga va utilizando elementos estéticos que tienen su sede en las revistas de teatro; allí, la estética nace de una vitalidad popular, y el “mal gusto” no es sino exponente de una cierta autenticidad. *“Cada vez voy creyendo más -dice Berlanga- en lo que al principio me inventé como excusa de una incapacidad: el vegetativismo de la creación. La escena como sale bien es dejando que cada uno actúe de manera espontánea, llena de errores, yo como director, el operador detrás de la cámara y los actores delante; ése es mi ideal; que cada uno desempeñe su papel de la manera más irreflexiva posible, haciendo el menor número de ensayos, y dar después el plano por bueno con todos los errores que salgan.” (...).*

Texto (extractos):

Diego Galán, estudio “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”,
rev. Dirigido, mayo 1974.



(...) Una de las mayores injusticias sufridas por el cine español en la perspectiva de la crítica internacional es el olvido de **EL VERDUGO** como una obra maestra absoluta; pocas veces se ha alcanzado en la Historia del Cine una tan lograda yuxtaposición entre los elementos cómicos y trágicos, entre los aspectos costumbristas y la dimensión existencial, entre la anécdota particular y la categoría general... La comicidad de **EL VERDUGO** se cimenta tanto en la perfecta construcción de la mecánica interna del desarrollo argumental, capaz de explotar hasta el límite, de forma implacable y sin ninguna compasión redentora, todas las sugerencias que personajes y peripecias llevan implícitas, como en la capacidad de extraer provecho del detalle más nimio, sea éste derivado de la situación, el diálogo, el gesto interpretativo, el decorado, etc. De ahí resulta que no haya nada, absolutamente nada, gratuito, sino que todo encaja como las piezas de un reloj. Claro que ese virtuosismo no pretende evidenciarse como tal, con la ostentación y grandilocuencia de algunos autores, sino que Berlanga prefiere mantenerse en la aparente tersura del realismo, para desde ahí profundizar como nunca en los intrincados resortes que sustentan el funcionamiento de la realidad. Lejos de cualquier documentalismo, este film de Berlanga y Azcona es fruto de una minuciosa construcción y solo desde ella se nos ofrece, con toda su frescura, como inamovible verdad. Exacerbando los aspectos costumbristas, acumulando los elementos significativos de cada encuadre o plano, sabiendo pasar de la dimensión individual a la colectiva gracias a la eficacia de la puesta en escena, Berlanga logra ese ajuste entre un primer término cómico y un segundo término -tanto en sentido real como figurado- trágico. Retomando un tema que ya estructuraba su primera película -**Esa pareja feliz** (con Juan Antonio Bardem, 1951)- como es el problema de una pareja que simplemente

quiere ser feliz, ahora no en los años de vivienda realquilada en el viejo centro de Madrid, sino en los tiempos desarrollistas de los nuevos polígonos y el barraquismo vertical del extrarradio; ya no en el tiempo de la esperanza en la promoción aquí (vía sorteos o cursos por correspondencia), si no en la llamada a la emigración europea. Pero a pesar de esos cambios que empieza a evidenciar el turismo (véase el episodio mallorquín), el utilitario (la partida dominical en el campo) o la expansión urbana (el piso), Berlanga y Azcona introducen las trazas de lo permanente: la burocracia, la muerte en todas sus formas. No son las dos Españas las que se enfrentan o coexisten en **EL VERDUGO**, sino una única España, la férreamente controlada por un sistema de poder cada vez más interiorizado en los individuos, capaz de castrarles física, moral y espiritualmente, de convertirles en espantosos cómplices del sistema organizado desde el poder político o económico. En un país donde el franquismo duró casi cuarenta años, nadie es del todo inocente, todos somos algo verdugos, en la medida en que ocupamos un lugar en el engranaje social que lo sustentaba.

Sin duda que **EL VERDUGO** fue -y es- un alegato contra la pena de muerte, en lo que tiene de objetivamente absurdo en su premeditación y alevosía, pero también en lo fácil, lo sencillamente que puede ser asumida por alguien -el país entero-acostumbrado a convivir con la muerte. Es lógico que un enterrador que quiere ascender socialmente y la hija de un verdugo que nadie estima tengan que encontrarse; ambos viven de la muerte en un país que aparenta abrirse a la vida y el mecanismo en que insertan sus vidas no les dejará escapar. Hoy, cuando han pasado los años, la película no ha perdido actualidad porque toda lección de historia no la pierde nunca y ella lo es, pero tampoco la ha perdido porque para equiparar la capacidad trascendente de **EL VERDUGO**, en lo que tiene de reflexión sobre la alienación, las metamorfosis y las telas de araña a las que se ve sometido el individuo, habría que remontarse a la tradición de los Kafka, Canetti, etc. (...).

Texto (extractos):

José Enrique Monterde, "El verdugo", en estudio "100 años de cine español", rev. Dirigido, julio-agosto 1996.

(...) La idea de **EL VERDUGO** toma forma a raíz de una sugestión formal. Berlanga, tras haber conocido la historia, absolutamente real, de un verdugo que vacila delante de la orden que se le dirige desde el poder (ejecutar a una mujer, en concreto a la "envenenadora de Valencia", Pilar Prades), queda seducido por la idea de construir un plano basado en una distribución razonada de sus elementos internos: de un lado, los funcionarios que escoltan el preso hacia el patíbulo; del otro, los que soportan al mismo verdugo, "condenado" a cumplir con un imperativo cruel e implacable. Berlanga y Azcona articulan el guion en torno a este plano, que, no por casualidad, y más allá del entrañable cinismo profesado por el director en sus muchas declaraciones, evidencia una fuerte carga alegórica, bastante insólita en una comedia, aun siendo esperpéntica. El espacio que ve la representación de los

acontecimientos, una habitación blanca con una puertecita negra en el fondo (detrás de la cual, genialmente confinado fuera de plano, se esconde el garrote vil), está reconstruido en los interiores de los estudios C.E.A. de Ciudad Lineal, en Madrid. Berlanga, en la elaboración de este plano, no se conforma con una cárcel real -la autorización para rodar en la penitenciaría de Carabanchel le fue denegada desde el primer momento-. Y exige a la producción unas escenografías capaces de evocar un lugar abstracto, dominado por un contraste seco entre los blancos y los negros, que vehicule las formas, suspendidas más allá del tiempo, de una prisión mental (*El decorado era muy simple, unas enormes paredes blancas, pero no os podéis imaginar las broncas que tuve con el productor. Me decía: "Mira que eres tozudo, para un solo plano, empeñarte en construir esto"*).

En la secuencia posiblemente más "planificada" de toda su carrera, Berlanga consigue sintetizar una crítica -cuanto más cómica, más feroz- a la pena de muerte, evitando caer en el paternalismo propio de los cineastas-ideólogos. La deformación facilitada por el registro satírico dinamita las estructuras de la lógica racional, al igual que las relaciones de causa-efecto, y desautoriza cualquier riesgo de hundir el pretendido j'accuse en la retórica tranquilizadora (auspiciada, según razones evidentemente opuestas, tanto por los franquistas como por sus más acérrimos adversarios, dos facciones rendidas a los esquemas propiciados por la ideología). Berlanga, en otros términos, apoyándose en los más característicos cánones del esperpento literario, opera lo que Mijail Bajtín define como "*desmembración como operación cómica*", "*destrucción de la distancia épica*". Lo épico, y eso nos parece importante subrayarlo, es un elemento cardinal tanto del cine histórico de derivación franquista (de *Raza*, 1941, a *Alba de América*, 1951), como de algunas de las obras más personales de Juan Antonio Bardem (*La venganza*, 1958; *Sonatas*, 1959), estas últimas influidas, entre otras fuentes de inspiración (Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Luchino Visconti ...), por las ampulosas epopeyas del "realismo socialista".

Por otra parte, lo épico, en sus vertientes más ideologizadas, establece siempre una relación de complicidad, ya sea subterránea, con uno u otro sistema de poder. En el cine de Berlanga, al contrario, no hay lugar para la épica. Y cuando el mito consigue insinuarse en los recovecos de la narración, parece destinado a caer, ineluctable, bajo los golpes de la farsa desmitificadora (véase, a este propósito, el sueño western de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* [1953], en el que Pepe Isbert interpreta el papel de un muy improbable sheriff). No parece un detalle insignificante el hecho de que la administración franquista, en los años de José María García Escudero como máximo responsable de la Dirección General de Cinematografía, eligiera *Nunca pasa nada* de Bardem -por otro lado, excelente película- para representar a España en el Festival de Venecia de 1963 (cabe precisar que Luigi Chiarini, en aquel entonces director de la Mostra, no solo acogió la oferta con desgana, sino que decidió invitar a competición también al film de Berlanga que aquí nos ocupa, suscitando así la reprobación del régimen). ¿Hay acaso algo más revulsivo que una crítica lacónica, sin moralina anexa, sin falsas esperanzas, que encima se da el lujo, riendo y bromeando por el camino, de echar mierda sobre los poderosos?



La *Weltanschauung* berlanguiana, desprovista de cualquier brújula ideológica (es decir, de decálogos a seguir al pie de la letra), no contempla ninguna deriva consoladora, así sea en mascarada de “toma de conciencia”: cumplida la ejecución del preso, a José Luis (Nino Manfredi) no le queda otro remedio que aceptar su estatus de asesino amparado por el poder, mientras unos jóvenes turistas extranjeros –estamos en los años del franquismo desarrollistas– se desatan al ritmo de un *twist*, arrollados por la euforia de quienes ignoran las infamias perpetradas a su alrededor. La alienación, en aquellos convulsos años, no era evidentemente una prerrogativa exclusiva de Antonioni (ni del cine “moderno” producido dentro de la Europa comunitaria, aquella misma Europa por la cual Ennio Flaiano, tercer guionista de **EL VERDUGO**, tal como comentaba sarcásticamente –y con una punta de envidia– Berlanga, “*se paseaba como Pedro por su casa...*”).

La alienación, también por la actitud protocolaria con la que varios intelectuales de la época solían aproximarse al tema, suponía un núcleo de debate “totémico”, casi intocable para quienes aspiraban a formar parte de los más avanzados circuitos culturales. Es conveniente señalar al respecto que el Dino Risi de **La escapada** (*Il sorpasso*) ya nos había lanzado en verano de 1962 un irreverente desafío, poniendo en boca de Vittorio Gassman unas palabras que saben a mofa liberadora: “¿Has visto “*El eclipse*”? [...] *Yo me dormí*!”. Berlanga, al cabo de muy pocos meses, de forma más encubierta, se ensaña con la broma en **EL VERDUGO** (una cinéfila esnob, en la feria de libros, pregunta al rancio académico Corcuera: “¿Tiene algo sobre Bergman o Antonioni?”). La disputa en torno a la modernidad cinematográfica, en resumidas cuentas, constituía caldo de cultivo para los humoristas más empedernidos, aquellos que sabían convertir cualquier cuestión “sagrada” en un potencial objetivo sobre el que disparar sin piedad (es patente que el blanco de la broma no fueran ni Bergman ni Antonioni, sino sus intransigentes y acrílicos seguidores).

El *twist* que sella **EL VERDUGO**, además, parece hacer un guiño, desde la distancia, al motivo que acompaña los títulos de crédito de **El eclipse** (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962), “Eclisse Twist”. Por parte del director levantino, se trata de un intento de adhesión, inevitablemente encaminado a la derrota, y, a la vez, un contrapunto paródico, léase meta-discursivo, al cine más adelantado de la época, atrapado en las punzantes tensiones socioculturales de aquel mismo “presente”. Berlanga y Azcona, pues, no se limitan a ridiculizar las clases dirigentes de su tiempo, sino también la pretendida “modernidad” promovida por el régimen tras la aprobación del Plan de Estabilización, cuando el país, bajo el eslógan “Spain is different”, alardeaba de veleidades democráticas y empezaba a abrirse a la masificación del turismo, sobre todo extranjero. La pregunta es retórica, pero Berlanga y Azcona nos la sirven igualmente, y en bandeja de plata: ¿una administración hundida en las arenas movedizas del absolutismo autoritario, si bien matizado por el aparente aperturismo de los tecnócratas, hubiera acaso podido favorecer el florecimiento de una cultura -no solo cinematográfica- realmente “moderna”, es decir, sintonizada con las ebulliciones y los interrogantes que sacudían en aquellos días la mayoría de democracias occidentales?

También el uso reiterado del plano secuencia y los planos largos -opciones estilísticas que Berlanga comienza a experimentar de forma cumplida en **Plácido** (1961) y en **EL VERDUGO**, hasta convertirlas en auténticas marcas operativas- evidencia un robusto trasfondo político. A partir del encuentro con Azcona, en 1959, el deseo de retener palabras y acciones, de ordenarlas y fijarlas en un bloque matérico acotado en la continuidad, se hace exigencia expresiva irrefutable, explícita constante dialéctica, piedra angular para acceder a la comprensión del mundo. El discurso berlanguiano sobre la sociedad, si bien “construido” -además, con profunda autoconciencia-, lejos de cualquier retórica “realista”, precisamente en aquellos años empieza a identificar en el plano secuencia, y más en general en los planos largos, un medio para hundir la mirada in medias res, entre un grupo selecto de actores que sepan “vivir” más que “actuar” y se dejen arrastrar por un histrionismo curtido en el contacto directo, epidérmico, exuberante y atormentado a la vez, con las calles de la España eterna (Berlanga posiblemente sea, con Edgar Neville, el cineasta “clásico” español que más haya empatizado con la categoría de los actores). Nino Manfredi traslada al “callejón del Gato” su máscara tragicómica de perdedor, víctima inerme de los eventos, ya brillantemente experimentada bajo los órdenes de Luigi Comencini en la espléndida **A caballo de un tigre** (*A cavallo della tigre*, 1961). Berlanga lo sigue en el juego, acentuando la deformación -según la tradición, típicamente hispana, del esperpento- y arrastrándolo a una ronca falta de poesía, rendida a la maquinaria abotargada de un Estado desalmado, cuyos únicos posibles desenlaces son el desencanto y la más sombría desesperación (...).

Texto (extractos):

Valerio Carando, “El verdugo: entre la risa y el llanto”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.







MARTES 20 **21 h.**
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LA BOUTIQUE (1967) España-Argentina 91 min.

Título original.- Las pirañas. **Dirección.**- Luis García Berlanga.
Argumento y Guion.- Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.**- Américo Hoss (B/N - 1.37:1). **Montaje.**- José Luis Matesanz y Jorge Gárate. **Música.**- Astor Piazzolla. **Productor.**- Cesáreo González y Atilio Mentastí. Producción.- Suevia Film - Argentina Sono Films.
Intérpretes.- Sonia Bruno (*Carmen*), Rodolfo Bebán -doblado por Simón Ramírez- (*Ricardo*), Ana María Campoy -doblada por M^a Luisa Ponte- (*Luisa Fuentes*), Osvaldo Miranda -doblado por Vicente Bañó- (José Martínez), Marilina Ross -doblada por Ángela González- (*Piti*), Juan Carlos Altavista -doblado por Antolín García- (*Mariano*), Javier Portales (*Rafael Gardel*), Lautaro Murúa -doblado por José Guardiola- (*Carlos*), Dorys del Valle -doblada por Pilar Gentil- (*Cristina*), Darío Vittori, Juan Carlos Calabro, Paula Marciel. **Estreno.**- (Argentina) octubre 1967 / (España) junio 1968.



versión original en español

Película nº 13 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)

Música de sala:
Centenario del nacimiento de
NEAL HEFTI
(1922-2008)

La pícaro soltera (*Sex and the single girl*, 1964) de Richard Quine
Banda sonora original de **Neal Hefti**



(...) Hemos leído que *LA BOUTIQUE* es una de tus películas que te menos gusta.

No, no, yo creo que es uno de mis mejores guiones, pero no pude llevarlo a cabo como quería. Tuvimos muchos problemas de realización.

La historia estaba escrita para Laly Soldevila y José Luis López Vázquez.

Sí, ése fue otro de los problemas. Me obligaron a cambiar el casting y a hacer la película con dos guapos. Sonia Bruno no es una actriz de comedia y Rodolfo Beban me horripila.

¿Crees que hubiera resultado López Vázquez en el papel del protagonista, en el papel de un playboy?

Sí, perfectamente. De todas formas tuvimos que adecuar la historia a los nuevos actores, incluso me acompañó Rafael

Azcona a Buenos Aires, que fue donde se rodó la película. Por ejemplo, en la idea de la cirugía estética, al personaje que hubiera interpretado Laly Soldevila pensábamos hacerle una operación importante que transformase completamente su aspecto, en cambio a Sonia, una chica tan guapa, resultaba difícil operarla de algo y hubo que pensar en lo de la operación de los senos. En general, con López Vázquez y Laly Soldevila, la cosa hubiera sido mucho más cómica (...)

(...) Eres considerado un gran director de actores ¿Cómo diriges a los actores?

No tengo ningún método. Yo intento provocar, en principio, la incomunicación total con el actor. Creo que el director que carga mucho la dirección de actores está perjudicando la película. El actor mimado se siente tan seguro que termina multiplicando sus "tics". Al actor hay que sacarlo de la sensación de que es el más importante, la estrella... Mi único mérito para considerarme buen director de actores tendría que ver con la elección del actor. En este sentido, y a pesar de los errores que he cometido, creo que he tenido también bastantes aciertos. Otro de los factores fundamentales es el escribir el personaje pensando en un actor concreto; el mero hecho de pensar, por ejemplo, en López Vázquez o en Agustín González para un personaje ayuda enormemente a concretar su actuación. Eligiendo bien a un actor ya tienes el noventa por ciento de su actuación. Elegir a un actor es también dirigirlo.

¿Qué te parece el actor que con sus tics y su personalidad es capaz de crear un personaje casi único que recrea a lo largo de su vida? Por ejemplo, Isbert, Fernán-Gómez o Cary Grant.

Todos los actores tienen sus tics, pero si el actor tiene la suficiente intuición, esos tics son importantísimos, son una aportación fundamental para la película. Isbert era capaz de meterse en los personajes hasta convertirse en ellos mismos o, lo que es parecido, era capaz de convertir a los personajes en él mismo. Su aspecto físico y su voz, lejos de ser una limitación, le hacían tan particular y característico que resultaba siempre creíble y entrañable y nunca tópico. Era un hombre que reaccionaba de una manera muy instintiva, por lo que las indicaciones del director le sobraban casi siempre (...).

(...) ¡Vivan los novios! y LA BOUTIQUE tampoco son películas excesivamente corales, además la trama refleja un conflicto que tienen los protagonistas entre el erotismo y la muerte. Nosotros creemos que ese conflicto entre el erotismo y la muerte se reproduce en cuatro películas tuyas que realizas sucesivamente. De hecho nos parecen una tetralogía sobre esta relación.

¿Ah, sí? Bueno, como tetralogía yo os puedo asegurar que no fueron concebidas, pero ¿a qué cuatro películas os referís?

*Nos referimos a **El verdugo**, **LA BOUTIQUE**, a **¡Vivan los novios!** y a **Tamaño natural**. (...) El personaje central de **LA BOUTIQUE** es el del argentino donjuanesco que mantiene una relación adúltera fuera del matrimonio. Pero por otra parte, la suegra, que se da cuenta de las permanentes traiciones de su yerno, se inventa una estrategia para mantenerlo con su hija: le dice que su hija se va a morir porque tiene una enfermedad incurable. De esta forma, él se siente entre esas dos aguas; de un lado tiende hacia lo erótico, hacia su amante, pero de otro, eso le crea una angustia de culpabilidad hacia su mujer, amenazada por la muerte, que le conduce finalmente a la impotencia sexual (...).*

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

Las películas de Berlanga son, primordialmente, películas “de hombres”. La mujer, salvo cuando adquiere el tono medio de la colectividad, permanece en un segundo plano; y si tiene carácter de protagonista no es precisamente para hacer resaltar sus encantos, sino para descubrirnos su capacidad como ser castrador. En la mayor parte de las ocasiones, Berlanga ha ignorado a la mujer (las esposas de los protagonistas de **Los jueves, milagro**, las de las fuerzas vivas de **Bienvenido Mr. Marshall**, las de los habitantes de **Calabuch...**). Cuando las ha hecho aparecer, o bien adquieren la “expresividad” encabezada por Lolita Sevilla en **Bienvenido, Mr. Marshall**, que solo sabe asentir con un “*josú*”, o la de elemento



destrutivo como en **LA BOUTIQUE** (la esposa en **El verdugo**, la *sra. de Galán* en **Plácido**, las esposas de **Novio a la vista**, con su protagonista, finalmente, “femenina” y estúpida, etc.). No se trata aquí de hacer un rudimentario análisis de la psicología privada de Berlanga, sino de señalar que venía presentándose en todas sus películas, y que en **LA BOUTIQUE**, **¡Vivan los novios!** y **Tamaño natural** se convierte en eje importante.

Con el predominante dominio del patriarcado, Berlanga no solo expone un problema de condicionamiento social en función de los sexos, sino que va más allá: la problemática de un individuo dominado por la madre, la esposa o la familia es, en sus propias palabras, la del hombre víctima de una estructura social.

LA BOUTIQUE que significativamente se llamaba en un principio “La víctima” (por el hombre) y más tarde “Las pirañas” (por las mujeres), fue una película realizada en coproducción con la Argentina, e incluso rodada allí. Este factor condicionaría de tal modo el trabajo de Berlanga (al no posibilitarle ni un contacto directo con su medio ambiente habitual ni la utilización de actores que encarnaran a los personajes pensados desde una perspectiva española), que **LA BOUTIQUE** puede ser considerada como una película fallida. De hecho, toda ella tiene un aire de descuido por parte del director, como desinteresándose por la narración. Y, sin embargo, en ella, partía de un esquema argumental característico del autor, y bastante similar en esencia al de **El verdugo**. Ejerciendo su derecho de esposa y creando un monstruoso complejo de culpabilidad al marido, el personaje interpretado por Sonia Bruno -una españolita educada para el matrimonio como único fin en su vida-, sintetiza, de forma maestra, esa estructura social a la que se refería Berlanga. La víctima, el marido, tratará ingenuamente al principio de compensar su complejo, aunque, más tarde, procurará liberarse de la opresión que su mujer (y la astucia celestinesca de su suegra) ejercen sobre él; con ello labrará su perdición, ya que de una forma que se presenta casualmente -pero que todos sabemos no lo es en el fondo-, acabará muriendo a manos de su esposa. Se repite nuevamente la historia de un individuo esclavizado por su entorno del



que no puede liberarse. Él no es ningún héroe (como le ocurría igualmente al personaje de **El verdugo**) ni está libre tampoco de las represiones y limitaciones propias de su condición celtibérica. Es una víctima en la medida en que ese ha sido su papel asignado en el juego; no hay buenos ni malos, como tampoco los había en **Plácido**.

Este planteamiento, sin embargo, es deducible solo en la medida en que se conoce ampliamente el cine del autor, ya que **LA BOUTIQUE**, en sus resultados finales solo deja entreverlo. Los condicionamientos arriba señalados y la desgana lógica de Berlanga ante tanto problema, impidieron la superación de la comedieta ambigua (sin localización precisa, sin matizaciones verosímiles) en que acabó transformándose. Pero no es de extrañar esa desgana. Berlanga solo tiene una forma de encarar la realidad: su mundo propio, obsesivo y tenebroso, su violencia combativa, su humor corrosivo y familiar. Y al tratar de plantearse la expresión artística en unas claves diferentes, se obliga a esa ambigüedad. Quizá la nueva modalidad ofrecida por Berlanga en **LA BOUTIQUE** (en la medida en que él fuera también condicionante), dependiera de sus años de paro forzado tras **El verdugo** (años en los que, naturalmente, no dejaría de escribir guiones en colaboración con Rafael Azcona, sin conseguir llegar a plasmar en imágenes ninguno de ellos), y de las aventuras que el cine español (la sociedad española) había vivido en ese paréntesis. Bajo la directiva de García Escudero se habían concedido créditos bancarios, protecciones estatales, se habían promocionado las películas de los nuevos directores españoles recién salidos de la Escuela Oficial de Cinematografía, y se había pretendido una cierta apertura censorial



con el fin de lograr una digna representación española en festivales internacionales; se había llegado, en conjunto, a crear un ambiente optimista (excesivo, como más tarde sus mismos protagonistas reconocerían), y una producción de películas, que llega a la insólita cifra de 164 largometrajes en 1966. Pero, una devaluación de la peseta coincidió, según se dijo, con la desaparición de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, que pasó a convertirse en Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, bajo el mandato de Carlos Robles Piquer, hombre poco vinculado al cine. En función de una circunstancia económica, no solo se cerraron algunas fuentes de crédito y se limitaron las facilidades de producción, sino que también volvieron a sus primitivos cauces los rigores de la censura. Durante esta etapa se promocionarían los “nuevos valores” pero se olvidaría la existencia de Berlanga, de Bardem y Fernán-Gómez, hombres que venían luchando desde hacía tiempo, convergiendo desde distintos ángulos pero con similar dignidad, hacia un cine español más serio. Sin ánimo de crear explicaciones simplistas, esta última circunstancia pesaría en la moral de Berlanga que, poco tiempo después, declararía: *“Siento, claro, una especie de fatiga. Lo que para otros es madurez, para mí es cansancio. Pero no se refiere solo al terreno cinematográfico. Es un cansancio biológico, donde van metidas muchas cosas de tipo íntimo y que se tienen que reflejar en todo lo que haga. De cualquier manera, para los directores de mi generación, cansancio es el término, tópica y evidentemente, más adecuado para reflejar nuestra situación”.* (...)

Texto (extractos):

Diego Galán, estudio “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”,
rev. Dirigido, mayo 1974.



(...) Lejos de encontrar en la idiosincrasia de una operación internacional la libertad creativa persistentemente vedada en España, el cineasta padece en las distintas fases de la producción contratiempos e imposiciones. Se le exige, por ejemplo, rodar en Buenos Aires y trabajar con actores autóctonos, a excepción de la popular Sonia Bruno. Día tras día, debe asimismo lidiar con unos gerifaltes que parecen no comprender la amargura general y la despiadada mordacidad del libreto firmado con Azcona. Así, el herido film resultante pronto es señalado con la etiqueta de obra menor. Ciertamente, sobre las imágenes flota una marcada imperfección múltiple y también un regusto de superficialidad. No obstante, y a pesar de los numerosos hándicaps soportados, tras la aparente trivialidad y hasta la insignificancia artística, **LA BOUTIQUE** se revela como uno de los trabajos más corrosivos y desencantados de su autor.

Al contrario que en **Plácido** o **El verdugo**, ya no hay lugar para las víctimas y los personajes nobles lastimados. No caben la esperanza ni la redención. Los protagonistas son pirañas. La supuesta mártir (*Carmen*) es tan cruel como su marido, *Ricardo*. Una vez iniciada la treta ideada por su madre (la doctora *Luisa Fuentes*) para mantener al golfo tenorio junto a ella (y que consiste en un falso diagnóstico de letal esclerosis degenerativa), *Carmen* se vuelve una persona egoísta y caprichosa, el opuesto de la cándida e inocente muchacha de las primeras secuencias. El caradura y desleal *Ricardo*, por su parte, es posiblemente uno de los individuos más abyectos de la obra del cineasta. Al comienzo de la película, el personaje de Bruno no significa nada para un hombre complacido con los encuentros sexuales con ligues y la competición en carreras automovilísticas, junto a su amigo *Mariano*. En el momento en que la suegra le embauca con el falso diagnóstico resuelve conceder a su esposa todos los caprichos y atenciones negados en más de un año de convivencia, aguardando impaciente, desde luego, que la muerte sobrevenga lo antes posible para así volver a coquetear y seducir jovencitas, como esa dependienta a la que va preparando para convertir en su amante una vez la falsa enferma fallezca. Cuando el engaño se descubre, el marido decide asesinar a su pareja dejando abierto el gas del piso, en una secuencia tan hilarante como notable. Empero, la auténtica figura perversa de la



película no es otra que esa maquiavélica doctora que miente sobre la salud de su hija y vicia para que los hombres permanezcan a su lado. Esta mujer mueve a su antojo al grupo de protagonistas como si fueran marionetas.

El primer título de la película, “La víctima” (una alusión al marido), y el posterior, e internacional, “Las pirañas” (una obvia indirecta a *Carmen y su madre*), no dejan lugar a dudas de la voluntad de un realizador que carga con fiereza contra el matriarcado, de nuevo. *Ricardo* no es más que un pobre pelele en manos de dos mujeres que lo manipulan, mientras se ríen de su manifiesta mediocridad. Por supuesto, el tipo no es precisamente una víctima. En el largometraje, las falsas apariencias y las máscaras recogen más importancia que en cualquier otro de Berlanga. Todas las figuras ocultan sus verdaderas pretensiones, y únicamente buscan su propio beneficio. La boutique no es más que un pretexto que la chica utiliza para codearse con las rancias clases pudientes. Las intenciones de *Ricardo* tampoco tienen nada de nobles, es evidente. El local que monta es un pasatiempo llamativo, organizado para despistar a la compañera y volver a las andadas.

En el cruel sainete **LA BOUTIQUE**, igual que en la posterior **¡Vivan los novios!**, se encuentra la reflexión más amarga y lúcida sobre la muerte y los rituales o comportamientos que surgen alrededor de ella. Ante la inminencia de la muerte, el matrimonio de *Carmen y Ricardo* se metamorfosea. Surgen nuevos códigos de conducta totalmente artificiales y se representan unas láminas amorosas de mentira. La muerte crea una hipócrita actuación melodramática. Nada es de verdad, ni siquiera una instintiva lástima de Ricardo ante el hipotético fallecimiento de su esposa. *La suegra* parece conocer a la perfección los asun-

tos y los entresijos de la muerte, y sabe cómo utilizarlos para alcanzar su objetivo, que en definitiva no es otro que la destrucción del hombre. Así, las dos mujeres se convierten en sendas viudas negras preparadas para atrapar en su tela de araña a un mequetrefe al que devorarán (...).

Texto (extractos):

Ramón Alfonso, “La boutique: ni esperanza ni redención”, en dossier especial “Cen-
tenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”,
rev. Dirigido, mayo 2021.







VIERNES 23

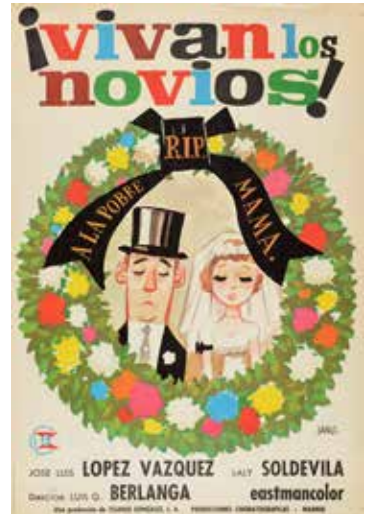
21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

¡VIVAN LOS NOVIOS! (1969) España 84 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento y Guion.-** Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.-** Aurelio G. Larraya (Eastmancolor - 1.37:1). **Montaje.-** José Luis Matesanz. **Música.-** Antonio Pérez Olea. **Productor.-** Cesáreo González. **Producción.-** Suevia Film. **Intérpretes.-** José Luis López Vázquez (*Leonardo Pozas*), Laly Soldevila (*Loli*), José María Prada (*Pepito*), Manuel Alexandre (*Carlos*), Xavier Vivé (*Pedro Calonge*), Teresa Gisbert (*doña Trinidad*), Jane Fellner (*la pintora*), Romy (Nadia), Luis Ciges (*el cura*), Víctor Israel (*Vicente*), Gela Geisler (*la alemana*), Juan Torres (*Manolo*), Francisco Jarque (*señor Fuentes*). **Estreno.-** (España) abril 1970 / (Francia-Festival de Cannes) mayo 1970.



versión original en español

Centenario del nacimiento de
JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ
(1922-2009)

*Película nº 14 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:
Centenario del nacimiento de
NEAL HEFTI
(1922-2008)

Cómo matar a la propia esposa (*How to murder your wife*, 1965) de Richard Quine
Banda sonora original de **Neal Hefti**

(...) Muchos de tus finales son metafóricos a pesar de que parece rechazar los símbolos en el cine.

El símbolo en cine tiene siempre el riesgo de ser pedante y pretencioso. Es muy difícil que un símbolo soporte el paso del tiempo. Si se simboliza algo, no se debe notar de una forma explícita. Por ejemplo, me arrepiento totalmente del final de **¡VIVAN LOS NOVIOS!** No me gusta nada esa araña que aparece, es pedantizar el final. Parece que la conclusión de toda la historia tenga que pasar por esa imagen tan tópica del insecto. Además fue un desastre, no quedó ni mucho menos como yo quería. Tenía previstos cuatro días para rodar la escena final y quería una figuración especial para poder ensayar la forma en que se iba a formar ese bicho. Me hicieron una canallada; de repente me dijeron que tenía media mañana para rodar la escena, sin figuración especial nada, además, ese día hizo un viento horrible en Sitges y el helicóptero no tenía estabilizador, de forma que la cámara vibraba y el piloto se la jugaba en cada toma. Así es que la secuencia que yo había imaginado como algo grandioso, uno de los mejores finales que se me habían ocurrido, quedo muy floja. De todas formas, ese final lo había planeado no como una metáfora sino como el intento de hacer un plano magistral que dejase huella entre los profesionales. La escena, tal y como estaba planeada, empezaba con un primer plano de López Vázquez; la cámara se iba elevando sin cortar el plano, y conforme subía, aparecía el cortejo fúnebre. En un principio vemos una mancha negra que poco a poco se va convirtiendo en un bicho, araña o insecto. Pero yo quería hacerlo de forma que no pareciera un dibujo de los que se hacen en las paradas militares o los que hacen las starlets de **Escuela de sirenas** sino que se formara con más naturalidad. Me pareció sugerente que ese bicho en el que se transforma el cortejo fúnebre fuera la representación de la sociedad que había fagocitado y devorado al protagonista.

La película también parece enfrentar a los extranjeros con los españoles.

Sí, porque puede entenderse como la convivencia entre la España tradicional y la España que se creía falsamente europea y que quería demostrar, de una forma oficiosa y oficial, que era una España más tolerante y más abierta. Yo pretendía decir que ninguna de las dos era válida, que todo era mentira, que esa tolerancia y esa integración en Europa eran una trampa, una falla de Valencia... (...)

(...) ¡VIVAN LOS NOVIOS! y La boutique tampoco son películas excesivamente corales, además la trama refleja un conflicto que tienen los protagonistas entre el erotismo y la muerte. Nosotros creemos que ese conflicto entre el erotismo y la muerte se reproduce en cuatro películas tuyas que realizas sucesivamente. De hecho nos parecen una tetralogía sobre esta relación.

¿Ah, sí? Bueno, como tetralogía yo os puedo asegurar que no fueron concebidas, pero ¿a qué cuatro películas os referís?



Nos referimos a *El verdugo*, *La boutique*, a *¡VIVAN LOS NOVIOS!* y a *Tamaño natural* (...) El personaje de Leonardo en *¡VIVAN LOS NOVIOS!* llega a la misma contradicción entre la muerte y el erotismo. El erotismo lo encarna la pintora inglesa, una chica joven y atractiva con la que quiere ligar traicionando a su novia (historia casi idéntica a la de *La boutique*). Pero la madre de Leonardo se muere justo antes de la boda. Muerte y erotismo se entrecruzan otra vez ya que Loli, su mujer, le persuade de que oculte la muerte de su madre hasta después de la boda. El trauma que eso supone para él hace que fracase sexualmente en su noche de bodas. (...)

Sí, parece muy convincente todo lo que decís, y es muy sorprendente que además hiciera las cuatro películas una detrás de la otra. Sí, en realidad es el mismo personaje que se debate en la misma angustia. Pero, de nuevo, nos encontramos con esta especie de psicoanálisis porque os aseguro que no solamente yo no lo pensé así al hacer estas películas, sino que ni siquiera había pensado nunca en estas relaciones (...).

José Enrique Monterde

¿Cómo ves *¡VIVAN LOS NOVIOS!* dentro de la obra de Berlanga?

¡VIVAN LOS NOVIOS! se sitúa en un momento histórico del cine español muy particular. Al finalizar la década de los sesenta, los cineastas del “Nuevo Cine Español” están casi todos en paro y los que no lo están trabajan en lo que se llamará un “cine comercial” o “cine de subgéneros”, como pueden ser las películas de terror o las famosas “españoladas”



de los catetos españoles con las turistas. Son las películas en las que aparecen actores como Alfredo Landa, José Luis López Vázquez y José Sacristán. La fase “desarrollista” de Pedro Lazaga y José Luis Dibildos ya ha quedado atrás y deja paso a este tipo de comedia en la que el turismo se convierte en el elemento de contraste para crear la figura del español “salido” que va buscando suecas por las playas. **¡VIVAN LOS NOVIOS!** era una película arriesgada porque corría el peligro de no ser más que eso: una comedia sobre la represión sexual en un ambiente turístico (de hecho se considerará por muchos como una película fallida de Berlanga). Cuando Berlanga vuelve de hacer **La boutique** en Argentina opta por reinsertarse, al menos en lo temático, en el cine comercial español. Pero lo interesante del caso de **¡VIVAN LOS NOVIOS!** es que, al llevar a todos los personajes al extremo de este subgénero del “landismo”, consigue una parodia del propio subgénero. Ese personaje que llega a Sitges para casarse con una novia que apenas conoce y que está dispuesto a correrse la última juerga de su vida convierte la película en una parodia. Incluso estéticamente, la película quiere ser extrema y paródica.

Es cierto, los colores de los trajes de baño, los flotadores de plástico y los muebles son terriblemente molestos y estridentes.

Esos colores estridentes irán sobresaliendo todavía más a medida que en la película avance el color negro y funerario de la muerte de la madre del protagonista. Con el contraste entre colores funerarios y festivos va paralelo el contraste entre la mujer con la que se tiene que casar y la fantasía erótica y polimórfica de todas las turistas.



Pero tampoco es tan polimórfico su amor hacia las turistas, ya que se acaba enamorando de una en concreto.

Es cierto, pero él sabe que por su diferencia cultural y por las barreras lingüísticas no sustituirá a la mujer “para toda la vida” que le supone su novia española. A la versión del personaje reprimido se añade la del personaje enajenado por su cultura que ve “un chica fácil” en todas las turistas. Para el protagonista, por lo tanto, se descarta la posibilidad de vivir con una turista, ya que la idea del matrimonio aparece en la película como institución castradora que termina relacionándose con la muerte. Así, finalmente, el protagonista no puede hacer el amor con su mujer en la noche de bodas porque el matrimonio le evoca la religión y la muerte de su madre. A la contraposición policromía-luto sucede eros-tánatos, entendiendo esto último como un resultado castrador (...).

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, col. DestinoLibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

José Luis López Vázquez

(...) Sinceramente no creo que sea de lo mejor de Luis, el guion era estupendo pero creo que se equivocaron con la elección del personaje protagonista femenino, una actriz americana llamada...

José Luis hace una pausa e inclina la frente sobre su mano derecha esforzando la memoria. Como veo que el nombre no acude con facilidad a su recuerdo, le ayudo con mis notas: “Patricia Fellner” le apunto.

Eso, sí, era una chica muy guapa pero no resultaba creíble... El otro personaje femenino sí que estaba muy bien interpretado por Laly Soldevilla, y estaban también en el reparto José María Prada y Manuel Alexandre que estaban fenomenal.

Una vez más la censura obstaculizó el camino de la película poniendo toda clase de objeciones al guion inicial, y prohibiendo expresamente una de las escenas más crueles, y también posiblemente más brillantes, del film, la cual Berlanga rodó contra viento y marea. En ella, una muerta en la bañera recibe una tarta de crema en pleno rostro, ante la impotencia y la desesperación de su hijo.

Pese a que seguramente el apunte de José Luis se corresponda fielmente a la realidad, y ¡**VIVAN LOS NOVIOS!** no sea una de las películas más relevantes de Berlanga, el trabajo de nuestro actor en el papel de Leonardo (algunos de cuyos planos nos remiten inevitablemente al que poco después realizará, brillantemente, en su segunda colaboración con Saura) sí que resulta más que notable (...).

Texto (extractos):

Luis Lorente, José Luis López Vázquez. Biografía autorizada
col. Foca Memorias 114, ed. Akal, 2010.

(...) El cine de Berlanga (y entre otras, ¡**VIVAN LOS NOVIOS!** es un buen ejemplo) es un cine popular. No tanto porque pueda conectar sentimentalmente con un público mayoritario o porque su lenguaje se haya hecho tan diáfano que cualquiera pueda asimilarlo, sino porque precisamente esa dificultad de comprensión (no debido a un hermetismo lingüístico de Berlanga sino a una indiferencia del público por lo que pueda ser su propio retrato) viene expuesta por Berlanga a través de sus personajes. Berlanga refleja la existencia de un pueblo que va desapareciendo como tal para afincarse en mimetismos sociales que no corresponden a su personalidad. El dramaturgo

Antonio Gala explicaba algo de esto en una entrevista refiriéndose a su teatro, y al teatro en general; me parece ahora que sería válido reproducir parte de sus declaraciones por considerarlas vinculadas igualmente a la España “popular” que Berlanga retrata y a la reacción del público frente a su obra. Decía Gala (y perdone el lector lo extenso de la cita): “*Lo terrible y espantoso de esto es que cuando se está hablando de teatro popular se está empleando una contradicción. Es como lo que decía Baroja del pensamiento navarro. No puede ser: o será pensamiento o será navarro; o será teatro o será popular, pero teatro popular no puede ser de momento, porque durante muchos años al pueblo se le ha mantenido ajeno a sí mismo. Al pueblo, más que ver en un escenario que tiene que emigrar, le divierten las películas de Sissi, aquello a lo que no puede llegar nunca (...)*”



No creo que el espectador español se reconozca; el español no se puede dar por aludido jamás. Como mucho, cree que se refiere al que está sentado a su lado, pero, a él mismo, reconocerse, no le gusta nada (...) Lo más estremecedor que le puede suceder a un pueblo es que se le dé un poco de dinero antes que un poco de cultura, porque entonces está definitivamente perdido. Y esto es lo que ha sucedido aquí. Ese poco de dinero no lo va a emplear en adquirir el poco de cultura, sino en comprarse un “frijoder” (porque, además, lo dicen así, en lugar de “frigidaire”...) ¿Dónde está el pueblo español? Lo puedes buscar como un loco. Yo he hecho viajes a pie, interminables, en los veranos de antes, y ya no existe: ya no lo veo. Ahora es un pueblo como desconfiado, como sabiondo, lleno de pequeños “tics”, de empleados de Banca, de maestrillos... Es un pueblo que no se entrega, que no se expresa, y eso era lo típico del pueblo español, que se expresaba, que acogía... Yo creí que el pueblo español iba a aceptar la sociedad de consumo como los italianos, con un cierto desdén. Pero el pueblo español ha pasado demasiado tiempo sin demasiadas cosas, y ahora se ha abrazado locamente a las cosas que se le han dado. Y no le interesa más que eso.”

Naturalmente, no hay comparación posible entre la obra de Antonio Gala y la de Berlanga; su aparición aquí tiene otro sentido. Partiendo de la definición del dramaturgo, no podría calificarse de “popular” el cine berlanguiano; pero entendiendo el término como reflejo de esa realidad popular, el calificativo es ajustado, y quizás precisamente por ello, se



haya rechazado en ocasiones el cine de Berlanga; justamente porque no mitificaba la realidad ni se evadía de ella. Su poética, en este sentido, ha sido -mucho más acusadamente en la segunda parte de su filmografía (es decir, a partir de **Plácido**)- esperpentización de la autenticidad que le rodeaba. Esta ha sido la constante primordial de esta etapa, acompañada de otras, no menos personales. El humor negro, que transformó la bonhomía inicial en realismo trágico. La localización de sus historias en las ciudades, olvidado ya de los pueblos, aun cuando siempre en pequeñas provincias que sirven más fácilmente al juego de representatividad nacional que Berlanga ofrece en todo momento. La evolución de película colectiva, que todavía es **Plácido**, hacia la de lucha individual entre un hombre y la colectividad, y de ahí también el juego comparativo entre la España eterna y la Europa del desarrollo. La insolidaridad, que transforma la ternura de los personajes de **Bienvenido, Mr. Marshall**, por ejemplo, en la crueldad inherente a una nueva estructuración social, de la que la mujer es principal artífice; por lo tanto, la misoginia que Berlanga no reprime, (...) no está entendida solo en función del personaje de la esposa, sino en cualquier elemento social que cuenta con el feminismo como el eje principal. Y, por último, en esta esquematización de las constantes berlanguianas de su segunda etapa, una más seca composición formal que parte de la ausencia del preciosismo del encuadre para remitirse, más adelante, a nuestra tradición cultural de la aridez y la impotencia (...).

(...) Cuando se habla de que yo he participado en un movimiento cinematográfico de crítica social, da la impresión de que yo me hubiese planteado conscientemente una postura de ataque y cosas así, cuando en realidad, si ahora resulta que en mi cine existe el testimonio del que habláis siempre en las críticas, yo te aseguro que es algo que surgió de forma indirecta e inconsciente. Yo siempre he sido en este sentido más superficial y frívolo de lo que todos decís. (...) Aludes bastante a que últimamente en mí hay una búsqueda de torpeza expresiva, que no es peyorativa según dices, porque responde a la búsqueda de un estilo... Esto (...) queda confuso (...) porque, para mí, esa torpeza, en definitiva, es la que siempre ha habido en mi cine, con dos juegos distintos de puesta en escena si quieres, pero en los que se encuentran siempre las mismas constantes de búsqueda de la espontaneidad que se aleje de la impresión de caligrafía. Yo creo que desde mi primera película hay un intento de camuflar, más que de ignorar, lo que pudiera llamarse una escritura cinematográfica pulida. Sin embargo, tú das por descontado que cada vez acentúo más esa torpeza cuando, en cambio, hay otros críticos -con los que no tengo que estar forzosamente de acuerdo- que opinan lo contrario, que dicen que ahora hago mejor cine, desde que utilizo el plano largo.

No, nunca he querido decir que ahora tu cine fuera peor o estuviera peor rodado, sino que tus primeras películas eran más ortodoxas en su realización, y las últimas más desmadradas, como si hubieras llevado el subdesarrollo que narras a la propia estructura de la película,



Yo también creía que las últimas eran más ortodoxas en su planificación... Creo que respecto a la construcción de una historia, a su progresión dramática, a los saltos de una escena a otra y todo eso, la influencia de Rafael Azcona en mí ha sido bastante fuerte. Él ha ayudado a quitarme aquello que tanto gustaba a algunos, que quizá tuviese también su encanto, y que tiene su cima en **Calabuch**; pero a mí me parece más torpe una realización que parte de un guion con altibajos y con aquellas euforias de decir de repente: "¡pues ruedo ahora esto que es muy bonito!, sin saber exactamente si aquello iba a pegar o no con el resto de la película. Puede que en mí sea más personal el caos... Mis últimas películas son menos caóticas y en esto es en lo único que estoy de acuerdo con los que hablan de la enorme influencia que Rafael ha tenido en mí. El caos también podía tener su lado positivo, podía haber un veinte por ciento de invención y de espontaneidad, pero un ochenta por ciento, en cambio, de freno para la película. Para mí, **Calabuch y Los jueves, milagro** son los dos momentos de caos total.

Yo creo, en cambio, que **Calabuch** era una película más coherente y ordenada que ¡**VIVAN LOS NOVIOS!**, donde hay una especie de desmadre por el que se salta del esperpento al chiste lineal, del humor a la tragedia...

¡Ah, no, claro! En ese sentido, sí. Yo hablaba solo de la realización. En esa línea, **Tamaño natural**, te va a parecer el colmo. Ahí se pasa de una situación angustiosa y extrema, al esperpento, y de éste a una insinuación romántica. Es un "puzzle" absoluto Pero a mí me parece que todo esto refleja un poco lo que es la vida ahora, ¿no? Antes, quizá mis películas eran más fantásticas, más evasivas, y ahora pasamos a esta escena en la que tú y yo estamos hablando y hay de pronto una explosión aquí al lado o te sale un hijo con la cara llena de sangre porque lo han atropellado... Yo siempre me he defendido íntimamente de esos ataques que recibía de descuidar la realización de las películas. La gente hablaba de dos grupos; uno, de los magníficos técnicos, y otro, en el que yo estaba, de los que hacíamos un trabajo desaliñado. En este segundo grupo también se incluía a Manuel Summers, que a mí en cambio me parece que lo hace muy bien. A unos cuantos se nos cargó el sambenito de suspensos en técnica. Lo que sí creo que yo podía hacer mejor -sobre todo, por ese mito mío de pintor y de poeta, que en cierto modo es siempre buscar una imagen- es la cuestión del encuadre. Como espectador yo creo que tengo una gran facilidad para juzgar los encuadres, pero, en cambio, al hacer mis películas, se transforma esta cuestión de una de las angustias del rodaje, hasta el punto de que ya sabes que he decidido renunciar a él. Hace cuatro o cinco películas en las que el encuadre ya no es mío sino del segundo operador. Yo monto el plano, y luego confío plenamente en el segundo.

Me das en cierto modo la razón de lo que decíamos antes.

No, no, es que el encuadre no es la planificación, según las magníficas lecciones que recibimos todos en la Escuela de Cine. El movimiento de cámara sí que lo marco; lo que no cuido es la composición. En aquella época, yo creía que lo que iba a hacer mejor en el cine era esto del encuadre, por aquello, ya te digo, de mi afición a pintar. Pero, a la hora



de la verdad, es donde me he encontrado más limitado. Quizás porque siempre he ignorado la cuestión de los objetivos, y luego, por el terrible problema de la falta de tiempo. Yo creo que tendría bastante gusto para los encuadres si tuviera un poco más de tiempo. Luego, lo que ha ocurrido -y volvemos a lo de siempre- es que, al ver estas limitaciones mías, lo que he hecho es irme acomodando a ellas, e ir desarrollando así una puesta en escena más personal. Y a la larga creo que esto ha sido bueno, porque si hubiese mantenido aquella pequeña vanidad de decir que yo podía encuadrar muy bien, a lo mejor me hubiese quedado en uno de esos directores preciosistas que sólo se preocupan de que el ojo quede bien situado en el plano y que todo se vea muy bonito... Pero, claro, esto son circunstancias históricas, como lo de que el 18 de julio te hubiera cogido en Burgos o en Valencia: es un poco eso. (...).

(...) ¡VIVAN LOS NOVIOS! revitalizaría su mundo particular, conseguiría acercar de nuevo a Berlanga al terreno que le es propio: el de una España mediatizada por prejuicios complejos, sorda picaresca, violencia mal disimulada, obsesiones y un subdesarrollo vital que la hace grotesca cuando se reviste con aires de grandeza. El pesimismo berlanguiano ha venido siempre alimentado por las circunstancias más próximas. Una intuición abierta y curiosa le ha permitido dejarse penetrar constantemente por esas circunstancias e ir depurando, incluso sin quererlo, su poética. Su anarquismo le permite, por otra parte, no comprometerse con troyanos ni troyanos y realizar una obra espléndidamente libre e intelectualmente lúcida. ¡VIVAN LOS NOVIOS! es un buen ejemplo de todo ello.

La película, naturalmente, tuvo en el momento de su estreno más detractores que defensores. Se reprochaba a Berlanga la “sal gorda”, la torpeza de la planificación, lo exa-



gerado de la historia narrada. Pero de hecho (y con independencia de algunas legítimas repulsas a la obra), la reacción general del público español se basaba más claramente en una respuesta agresiva frente a aquella película que venía a agujonearle en sus puntos más débiles. La carcajada sobre el mito de la madre, el matrimonio, la España europea, alcanza a puntos muy sensibles del español de los años setenta. Berlanga contrasta la fragilidad de esa mentalidad, y la permanencia de unas obsesiones eternas, con la apariencia del mundo nuevo que se nos impone. El contraste entre la autenticidad de la naturaleza del español (atacado justamente en lo que supone su mayor tabú, el de su vida sexual), y la apariencia de un mundo “libre” y sano como el europeo, era en **¡VIVAN LOS NOVIOS!** el resumen de toda una filmografía. Ese enfrentamiento entre la España oficial y la España real se traduce en las ilusiones de su personaje central (que quiere “ligar” con una extranjera antes de casarse, y, en definitiva, desea liberarse de la opresión que el entorno ejerce sobre él), ilusiones que, como en todas las películas de Berlanga, se derrumban estrepitosamente al final, en un fracaso personal, que nos revela a los espectadores los términos adecuados en que debe ejercerse ese enfrentamiento. La destrucción de todo ese engranaje sería, en términos berlanguianos, la única posibilidad de resurrección. Como síntesis de su poética, en **¡VIVAN LOS NOVIOS!** se presenta de nuevo la ternura, aunque matizada, sutil. De hecho, Berlanga siempre ha contemplado a sus personajes con



cierta caridad, si bien, (...) ésta haya ido evolucionando de forma tajante, hasta acabar convirtiéndose en una nueva forma de crueldad. En una entrevista hablaría de ello: *“Sí, existe esa crueldad hacia los personajes en todas mis películas, pero contrapunteadas con la nostalgia que siento por esos personajes que, en definitiva, están representando una época de mi vida, una etapa de acatamiento que yo viví. Aunque ahora creo haber superado esa sumisión, y a nivel de pensamiento soy un absoluto rebelde respecto a la sociedad, yo también he pasado por mi época de pobre hombre. De ahí esa nostalgia hacia los momentos en que uno se entrega a esas trampas, que conozco bien, pero que es lo que me hace mirar con cierta ternura a los personajes”*.

Si esa ternura se transforma en crueldad es, porque, colocados los personajes en un medio ambiente insoportable, y definidos como esclavos de sus propias represiones, la ternura los humaniza, evitando la simpleza de la caricatura... Esa humanización los acerca al espectador, y la violencia del encuentro con su propia imagen puede llegar a hacerse intolerable. Es el caso de **¡VIVAN LOS NOVIOS!** donde, para mayor inri, la película, estructurada en principio clásicamente, va apuntando a lo largo de su desarrollo elementos independientes, de “happening”, que no se limitan a la mera contemplación de una historia bien narrada. Las tribulaciones del personaje protagonista, y los calificativos que recibe su mundo, se exponen de forma inesperada, dispersa, pero contundente.



En una entrevista, Berlanga diría de su película: “Si en *El verdugo* la tragedia surgía por la necesidad del Sí que debía dar el protagonista, chantajeado por el bienestar, la comodidad y todo eso, en *¡VIVAN LOS NOVIOS!* la tragedia está en la imposibilidad de decir NO a causa de las conveniencias morales, del matrimonio, de toda la herencia de sus instituciones. Por eso, la primera parte de la película necesitaba ser descriptiva de esas circunstancias y exponer el enfrentamiento del personaje con un mundo que él desconoce y que se pretende liberado gracias al turismo. Se quiere presentar también ese materialismo celestinesco de la madre (como en *La boutique*). Todo ello con connotaciones continuas de miserabilización del triunfalismo. Con la paella, nosotros abrimos todas las puertas, con la paella conquistamos el Mercado Común. Son esos detalles mínimos -la madre que se confunde de novia, limpiarse la mejilla después de un beso, el novio que cuando le toca un dedo a su novia va y se excita, el “Dolores’s Souvenirs” que pone la “s” después de Dolores, y encima la banderita española- los que intentaban, en esa primera parte, ser la clave de la película”.

Existe, pues, en el desarrollo dramático de la película su propia clave; sin necesidad de enunciados explicativos ni de conclusiones tajantes y cartesianamente definidas, *¡VIVAN LOS NOVIOS!* es otro dato clave en la filmografía de Berlanga por cuanto, aunque continúa la tradición del director en lo referente a la selección de actores (José Luis López

Vázquez, Lali Soldevila, Manuel Alexandre...en este caso) y la utilización de un lenguaje abierto y claro, se aprovechan también los caminos por los que en esos momentos discurre el cine nacional. Si (...) hablábamos de la utilización de una estética de revista teatral para su cine, en **¡VIVAN LOS NOVIOS!**, Berlanga no solo abunda en esa idea, sino que hace confundir en apariencia su película con títulos españoles (interpretados también por López Vázquez o por Alfredo Landa) en los que la situación del español medio se presenta con aire triunfalista y cachondo, camuflándose tras una aparente crítica social. Son las películas “eróticas” españolas, en las que queriendo burlarse de las obsesiones sexuales del ciudadano medio, se construye una nueva prueba de esas obsesiones. Berlanga utiliza la estética de primeras evidencias de esas películas para, desde dentro, darles la vuelta y provocar una convulsión en el espectador (...).

Texto (extractos):

Diego Galán, estudio “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”,
rev. Dirigido, mayo 1974.

(...) Después del estreno de **El verdugo**, la carrera de Berlanga entró en un pequeño impasse durante el cual las formas y temas del cine español cambiarían sensiblemente. A finales de los 60, Cesáreo González, productor de Suevia Films, encargó al valenciano una película “de bikinis”, que contaría la historia de *Leo Pozas* (José Luis López Vázquez), banquero burgalés a punto de casarse con *Loli* (Laly Soldevila) en Sitges, uno de los puntos calientes del desembarco extranjero en la Costa Brava. **¡VIVAN LOS NOVIOS!** es una de esas películas que se rebelan contra su propia naturaleza, convirtiendo la apelación a los instintos más bajos del espectador en un arma arrojada contra el mismo y ofreciendo al español ávido de suecas en traje de baño (y condescendiente con las costumbres extranjeras) un reflejo patético y trágico de su vida.

Así, **¡VIVAN LOS NOVIOS!** adopta la mirada del español cautivo primero de su madre y, más tarde, de su esposa, pero que observa con anhelo los cuerpos y las costumbres extranjeras recién aterrizadas en el puerto de Sitges. La madre venerada pero castradora, un tema habitual de la época junto al padre autoritario, es la representación de la pobreza, la tradición y la mentalidad de mesa camilla que amenaza con perpetuarse a través de la esposa. Frente a ella, la sueca (en realidad, una irlandesa interpretada por Jane Feller), que se convierte en evanescente objeto de deseo en este “Relato soñado” de Arthur Schnitzler cañí. La visión hipermasculina de su primera mitad puede desagradar al espectador de esta comedia, por entonces, aún amable: Berlanga no duda en retratar el trasero en pompa de Feller, en ridiculizar a la familia de *Loli* (ese Manuel Alexandre discapacitado) o en justificar las ganas de echar una cana al aire de *Leo*.

Poco a poco, la película comienza a arrojarse en los brazos de lo grotesco, una de las cualidades esenciales del cine de Berlanga/Azcona como lo definió Santos Zunzunegui citando a Charles Baudelaire: “*Los españoles están muy dotados para lo cómico. Llegan*

rápido a lo cruel, y sus fantasías más grotescas contienen frecuentemente algo de sombrío". El cine del tándem es, a su manera, un cine de la crueldad, y ninguna película mejor que esta para demostrarlo: ahí están las secuencias en las que Leo da de comer paella a un travesti negro y borracho, pensando que se trata de una mujer; la ambigua relación de sumisión, infantilización y perversión de las visitantes alemanas con su acompañante; o, sobre todo, el tartazo en la cara de la madre muerta. *"Hay un gag, un pastelazo en la cara de la madre, muerta en la bañera, que es una de las imágenes más salvajes del cine español. Berlanga se tiró casi diez años sin hacer cine después de esa película"*, recordaba Marcos Ordóñez, y aunque le bailasen las fechas, la impresión es válida y resume a la perfección el impacto desasosegante que causa la segunda mitad de **¡VIVAN LOS NOVIOS!**, que presagia la etapa final del cine berlanguiano, en la que nada queda de la ternura de sus primeras obras.

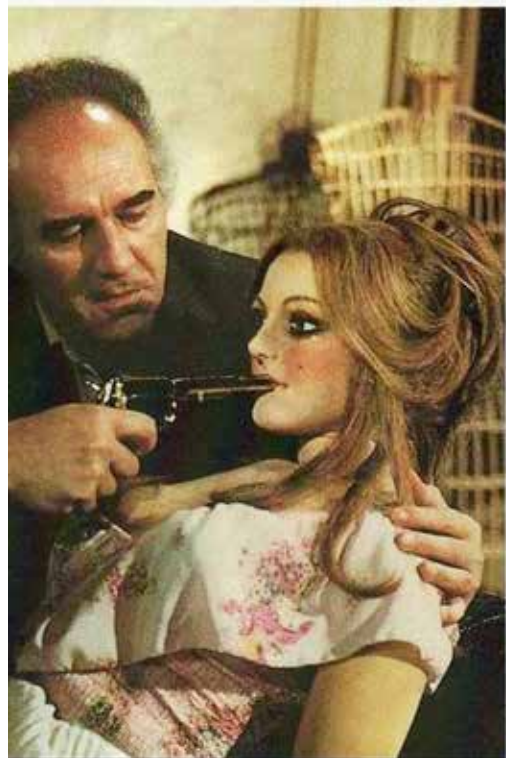
Todo aquello que había sido libidinoso en la primera mitad de la película, a partir de la muerte accidental de la madre se convierte en tragicómico, cuando no grotesco. El Leo de López Vázquez, uno de los primeros exponentes de la españolada, es paradójicamente su representación definitiva antes de la consolidación del género, un varón que no puede tener lo que desea, y cuya frustración agudizada por una sociedad anticuada y castradora no le da ninguna escapatoria más que hundirse en su patetismo. Es muy probable que el público que simpatizase con las cuitas amorosas de Leo terminase con una sonrisa congelada contemplando un descenso a los infiernos que concluye, como el protagonista de **El verdugo**, arrastrado a un destino del que no puede escapar, y que toma la forma visual de una araña gigante, último plano cenital de la película. La rebelión de la película contra sí misma no es más que otra forma de contar esa lucha entre el turismo de los años 60 y 70 y la vida de provincia, una boda y un entierro, o el humor blanco y el humor negro. (...)

Texto (extractos):

Héctor G. Barnés, "¡Vivan los novios!: retrato del españolito grotesco", en dossier especial "Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro", rev. Dirigido, mayo 2021.







MARTES 27

21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

TAMAÑO NATURAL (1973) Francia-Italia-España 90 min.

Título original.- Grandeur nature. **Dirección.-** Luis García Berlanga. **Argumento y Guion.-** Rafael Azcona, Luis García Berlanga y Jean-Claude Carrière. **Fotografía.-** Alain Derobe (Eastmancolor - 1.66:1). **Montaje.-** Françoise Bonnot. **Música.-** Maurice Jarre. **Productor.-** Alfredo Matas, Christian Ferry y Michel Piccoli. **Producción.-** Jet Films - Uranus Pro.- Verona Film - Film 66. **Intérpretes.-** Michel Piccoli (*Michel*), Rada Rasimov (*Isabel*), Valentine Tessier (*madre de Michel*), Lucienne Hamon (*Juliette*), Michel Aumont (*Henry*), Queta Claver (*María Luisa*), Manuel Alexandre (*José Luis*), Amparo Soler Leal (*dueña de la boutique*), Claudia Bianchi (*joven*), Jenny Astruc (*Janine*), Jean-Claude Bercq (*Jacques*), Julieta Serrano (*Nicole*), Agustín González (*guitarrista*), Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, Goyo Lebrero, María Elena Flores, José Luis Coll, Luis Ciges, Pedro Beltrán y Francisco Algora (asistentes a la fiesta). **Estreno.-** (Francia) agosto 1974 / (EE.UU.) junio 1976 / (España) enero 1978.



versión original en español

*Película nº 15 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

NEAL HEFTI

(1922-2008)

Descalzos por el parque (*Barefoot in the park*, 1967) de Gene Saks

Banda sonora original de **Neal Hefti**



Entrevista de Diego Galán a Luis García Berlanga

¿Qué hiciste desde que acabaste el rodaje de ¡Vivan los novios! hasta que comenzaste el de **TAMAÑO NATURAL**?

Yo tenía un contrato por tres películas en tres años con Cesáreo González. Después de hacer *La boutique* y *¡Vivan los novios!*, se iba a hacer “*Mi querida mamá en el día de su santo*”, pero el guion lo prohibió la censura. Con esto perdimos mucho tiempo, y aunque el contrato se prolongó un año, después de la muerte de Cesáreo no conseguimos hacer ninguna otra película porque los proyectos que yo presentaba no eran, al parecer fáciles, de cara a la censura. El caso es que yo había terminado ya ese contrato cuando un día se presentó aquí José María Gutiérrez diciéndome que había un productor francés llamado Christian Ferri, que estaba asociado a la Paramount y que quería hacer unas cuantas películas en España. Nos conocimos y yo le propuse dos historias, que Ferri aceptó y que, por lo tanto, íbamos a hacer. Una de ellas volvía a ser “*Mi querida mamá en el día de su santo*”, y la otra **TAMAÑO NATURAL**. La primera se presentó de nuevo a censura con el título de “*La demolición*”, pero fue prohibida otra vez. Debido a esto y a que yo creía que la película sobre la muñeca debíamos hacerla antes porque era un tema que estaba en el ambiente y que podían salir otras películas similares (de hecho Pedro Olea hizo una sobre el tema), cambiamos el orden de rodaje de las dos películas y empezamos por **TAMAÑO NATURAL**; también ayudó a esta decisión el que como **TAMAÑO NATURAL** es una película más intimista y más barata, Christian Ferri podía arriesgarse

a rodarla como producción únicamente francesa. Solo podía haber el inconveniente de que los sindicatos franceses no me aceptaran, pero esto se solucionó. “¡A ti sí te dejan!”, me decía Ferri.

Lo que ocurrió luego fue una historia muy larga y muy complicada. Se inició la construcción de la muñeca pensando que se trataba de una película de Hollywood, con escultores especializados, con talleres especializados, con viajes a Alemania para colaborar también en este asunto... En fin, en el proceso de fabricación de la muñeca se habían gastado unos siete millones de pesetas, es decir, tanto o más que con una vedette... Cuando ya íbamos a empezar, Michel Piccoli nos pidió que retrasásemos el rodaje porque Marco Ferreri tenía problemas para reunir a todos los actores de **La gran comilona**, y le venía mejor rodarlo en nuestras fechas. Como era un asunto de amigos, decidimos aceptar el aplazamiento, pero aquí las cosas se complicaron más, ya que esta demora tuvo la mala suerte de coincidir con una hepatitis de Christian Ferri y con su separación de la Paramount, tras el follón de **El último tango en París**.

¿Qué pasó?

Pues, que Ferri, al mismo tiempo que me contrataba a mí, contrató también a Bertolucci para hacer **El último tango en París**; estábamos los dos en el mismo hotel preparando cada uno su película. ¡Fíjate cuánto tiempo ha pasado desde entonces! Recuerdo que Bertolucci me presentó a María Schneider por ver si podía servirme para el papel de la criada de “Mi querida mamá en el día de su santo”... Bueno, los jefes de Ferri se negaron a que fuera Marlon Brando el protagonista de la película de Bertolucci porque debían pensar que Brando era un fracasado mal actor, que cobraba mucho y que siempre ponía problemas, que, en fin, estaba vetado... Entonces, vino un poco la separación de Ferri con la Paramount, el éxito loco de **El último tango en París** y la frase genial -que es una maravilla para describir las relaciones capitalistas del cine, de los productores y los técnicos-, que le dicen a Ferri los jefes de la Paramount en Nueva York: “Su obligación era habernos convencido”.

De cara a mi película, aparte del retraso de Piccoli y de los problemas de Ferri que, como ya te digo, estuvo en cama durante cuatro o cinco meses con un fuerte hepatitis, se añadieron dos cosas: la caída del dólar por un lado, y que la historia de la muñeca no le gustara nada al de la Paramount, que decía que él financiaba la película siempre que la muñeca fuera Brigitte Bardot. Él hizo su propio argumento que consistía en que un hombre está enamorado de Brigitte Bardot y que, como no la conoce, se hace una muñeca como ella. Entonces, en un momento determinado, conoce a la Brigitte Bardot real, se decepciona y acaba tirando la muñeca por la ventana. Yo, naturalmente, le dije que no me daba la gana rodar esa historia... Con todas estas cosas se produce un momento de crisis y la película se declara en quiebra. Se pensó reducir mucho el presupuesto, pero nos dimos cuenta de que con ese dinero no se podría rodar en Francia. Se pensó entonces rodar la película en España. Apareció entonces Alfredo Matas que estaba entusiasmado con el guion de la película. Matas convenció a Ferri que demorase cualquier decisión

sobre la película en tanto no se celebrara el festival de Cannes del año pasado (1973), ya que allí se podría conectar de nuevo con los de la Paramount, y en su defecto, con otra productora. Y así fue. En Cannes, Ferri interesó a la Fox, y con este tinglado, con la Paramount por un lado (que ya había puesto dinero), la Fox, Alfredo Matas y Christian Ferri..., se rodó la película.

Tú siempre has tenido una curiosa fama de erotómano o de amante de la pornografía y, sin embargo, ese aspecto tuyo nunca ha aparecido en tus películas. ¿Es **TAMAÑO NATURAL**, por fin, la revelación de esta faceta tuya?

Para mí, la película solo tiene dos momentos que pueden considerarse eróticos. Todo lo demás es grotesco, esperpéntico, como siempre en mi cine. La película, por los que la han visto, despierta o auténtico entusiasmo u odios cervales. Hay quienes ven en ella -superando ya mi punto de vista- el acto de libertad más importante que pueda hacer un hombre. Y otros que han creído que se trataba de la historia de un loco y piensan que la intimidad de un hombre así no debe ser expuesta. Lo que está claro de momento es que no hay opiniones de término medio.

¿Cómo surgió la idea de hacer esta película?

Quizá sea ésta la única película que surge en mi vida pensando qué podía hacer. Es decir, poniendo los codos sobre la mesa y decidiéndome a hacer algo tras dos años de paro. Las otras películas surgían siempre de algo que me habían contado o de cosas que yo veía. Aunque claro, naturalmente, la historia de las muñecas hinchables estaba siempre ahí, por cualquier sitio, pero no creo que haya sido la existencia de estas muñecas hinchables el germen de la película... Quizá, quizá, en el origen, en el momento de pensar, fuera un libro que tengo yo aquí, que se llama "Erotic Fantasies"... Pero ya sabes mi desconocimiento total del inglés... Leí el libro así, más o menos por encima, intentando entender algo... Vamos, te digo todo esto, intentando yo ahora mismo buscar también los orígenes de la película ya que no es una cosa que haya tenido nunca clara. De esto del libro me acordé cuando ya había hecho la película. En fin, se habla de una novela de finales de siglo en la que hay un tío en la cárcel (esto es lo que vagamente entendí) que se construye una muñeca, pero que luego se la vende a un marqués, y este marqués se pone a vivir con la muñeca. Entonces, el tío de la cárcel se ha quedado como enamorado de la muñeca y comienza a escribirle cartas. Esto es lo que yo recuerdo del libro. Cuando leí esto me pareció que podía ser una película, pero yo le añadí algo más a la historia, y esto me parecía que podía haber sido muy bonito. Siguiendo la historia pensé que, naturalmente, las cartas que recibía la muñeca eran leídas por el marqués. Y entonces, él, como si fuera la muñeca, comienza a contestar las cartas, y se establece entonces un juego del juego dentro del juego por el que en realidad hay dos hombres escribiéndose cartas de amor con una muñeca de intermediaria; en uno de ellos aparecía el sentido de la posesión y en otro el de los cuernos. No puedo decirte si todo esto estaba de alguna manera latente en mí en el momento de escribir la historia que es hoy **TAMAÑO NATURAL**, que desde luego no tiene nada que ver con lo que leí yo en ese libro ni con lo que



inventé luego sobre ello. Mira, aquí, en esta carpeta, está lo primero que escribí sobre la película.

¿Lo puedo transcribir?

Sí, claro.

“La muñeca de goma. Te la compras divertido. Va adquiriendo presencia. La escondes en un armario. Pero le vas comprando cosas. Necesitas ampliar el escondite. Alquilar un apartamento, más vestidos, hay que maquillarla, cambiarle las medias que se rompen, peinar las pelucas, lavarla de las manchas, perfumarla. Cada vez se apodera de más tiempo de uno. Ya llega a ser la querida. Un día descubrimos que alguien ha intervenido en ella. Empiezan las sospechas. Hay que vigilar. Se tienden trampas. Por fin descubres: el portero de los apartamentos subía, la tocaba, gozaba de ella. ¿Qué hacer? En principio te irritas. Sientes asco. Piensas que la solución es fácil. Compras otra y regalas ésta al dicho portero. Pero inútil que intentes pintar o vestir a la nueva como la primitiva. Has perdido algo que deseas. Que te obsesiona. Que nada ni nadie sustituye. Y una noche te descuelgas por el patio de luces, rompes el cristal de una ventana, entras en la portería y arrebatas el objeto que ya es tu pasión. Huyes por la carretera. Intentas renovar un juego que no funciona. Ella pide más. Pide que en estas curvas peligrosas junto al mar aprietes el acelerador. Pide que des el salto en el vacío. Que caigas en el agua. Que te hundas con el descapotable, que desaparezcas, mientras ella queda flotando, quieta, tranquila, sin respirar, maquillada, superviviente.”

Pero todo esto permanece en la película, ¿no?

Sí, permanece relativamente. Poco más o menos es esto, ésta es la base. Luego, aparecen más personajes.

Lo que sí está claro es que es un cambio en tu temática...



Sí, eso sí. Esta es la primera vez que hago una película que se supone que es intimista, que entra en los problemas del hombre hacia sí mismo en lugar del conflicto del hombre con la sociedad, aunque también esté este conflicto porque es el caso de un hombre que huye de la sociedad. Es un estudio, un pequeño discursivo sobre la soledad. La soledad para alguna gente, y también para mí en algunos momentos, es el acto más libre que puede hacer un hombre. Para otros, en cambio, es una huida... (...)

Texto (extractos):

Diego Galán, estudio "Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre",
rev. Dirigido, mayo 1974.

Luis García Berlanga

*En **TAMAÑO NATURAL** parece que llegaron a existir cuatro o cinco finales, como el de Piccoli convirtiéndose en chulo de la muñeca.*

Es verdad, pero al final optamos por lo de tirarse en coche y con la muñeca al Sena. El protagonista muere hundido con el coche y la muñeca sale a flote como un ser doblemente indestructible; en primer lugar por ser mujer y en segundo por no ser de carne y hueso, por ser una muñeca...

Después de que la muñeca ha salido a flote, la cámara enfoca a un hombre sobre el puente que parece atraído por ella. Con ese plano termina la película.



Ese hombre es Piccoli. Me alegro de que no se note mucho que es Piccoli, porque de haberse notado, hubiera sido un final muy pedante. La idea era que un hombre, incluso parecido a Piccoli, vuelve a caer en la misma historia, rescata a la muñeca del río y entra en el mismo proceso que le llevará hasta la muerte. (...)

(...) *En **TAMAÑO NATURAL** también aparecen muchas referencias al erotismo y al fetichismo. La propia muñeca puede entenderse como un fetiche erótico, ¿no?*

No, precisamente **TAMAÑO NATURAL** es la única de mis películas donde he querido que no apareciese nada directamente erótico, a pesar de que se está bordeando todo el tiempo la panoplia de lo erótico, pues aparecen elementos como los senos de la muñeca, la ropa, el travestismo, etc. Sin embargo, no es una película erótica sino una película sobre la soledad. Piccoli se compra la muñeca porque está solo. Este es su gran error; se quiere largar del mundo llevándose a su isla la nostalgia que ha abandonado que es una querida, y se lo lleva a través de la muñeca que finalmente le destruirá. El mundo erótico que aparece en la película es sólo el testimonio circunstancial de la decisión de Piccoli de quedarse solo.

La relación de Piccoli con su madre es muy intensa, parece sugerirse un cierto edipismo.

Sí, en el proceso de sacralización de la muñeca hay una progresiva identificación del erotismo con la virgen y con la madre.

Hay una escena bastante inquietante; después de casarse y de hacer el amor con la muñeca descubre sorprendido una mancha de sangre en la sábana.

La idea es, por supuesto, que la ha desvirgado, pero lo que intenté dejar claro es que todo era una mixtificación que él mismo había organizado para autosorprenderse.

TAMAÑO NATURAL es tu película menos coral, en donde aparecen menos personajes en los encuadres.

Durante algunos años se consideró una de mis mejores películas, pero con el tiempo ha quedado un poco descolocada dentro de mi filmografía. En todas mis películas he tratado el tema de las relaciones del hombre con la sociedad. En **TAMAÑO NATURAL**,



por primera vez, se plantean conflictos internos del personaje. Eso imposibilitaba, efectivamente, el tratamiento coral de la mayoría de mis películas. El único toque coral, si recordáis, es cuando la multitud, en una borrachera festiva y en ausencia de Piccoli, profana y viola a la muñeca. La verdad es que la película se sitúa un poco fuera de mis temas recurrentes, que son el individuo y su desgaste frente a la sociedad. **TAMAÑO NATURAL** es una película que trata de un hombre fuera de la sociedad.

En tus películas no aparece el sexo directo, de cama. ¿Por qué?

No me gustan las escenas de follar, y eso que a Azcona le encantan y muy a menudo las pone en los guiones. Esas escenas las retiro normalmente, no me siento cómodo, no me aporta nada el sexo explícito, por eso rechacé el proyecto sobre la novela de Almudena Grandes **Las edades de Lulú**, que hizo finalmente Bigas Luna.

O sea, que te interesa más el sexo insinuado y reprimido que el visualizado.

Sí, me gusta el típico sobón que va tocando el culo a las señoras. Ése sí me gusta, es

parte de la comedia popular. Por ejemplo, yo admiro mucho el género español de la revista-espectáculo y creo que es muy traducible al cine. (...)

(...) En **TAMAÑO NATURAL** vemos el morbo de la mujer objeto, algo que nos recuerda a lo que decía Marilyn Monroe en **Los caballeros las prefieren rubias**: “A los hombres no les gusta que las mujeres sean inteligentes” ¿No es la muñeca una metáfora de la feminidad entendida como idiotez?

Sí, en realidad es la mujer objeto perfecta, porque ni habla ni dice nada y está a disposición de que el hombre se la folle, la golpee o la escupa, es el estereotipo de la niña bien que es educada para que un rico la compre. Aunque, por otra parte, hay silencios que pueden ser muy inteligentes... Ése es el misterio de Dios... (...)

Pedro Beltrán

(...) **TAMAÑO NATURAL** es la película más intimista de Berlanga y donde mejor se manifiesta su misoginia. Él quiere mostrar en esta película la superioridad y el poder de la mujer. El protagonista abandona a su esposa, pero se lleva una sustituta a su retiro: una muñeca de tamaño natural con la cual reproduce lo que ha abandonado. Incluso, se casa con ella. Piccoli suple la falta de vida de la muñeca; le otorga las mismas funciones e importancia y tiene los mismos problemas y placeres que con una mujer viva. La película, por su carácter intimista, puede no parecer de Berlanga, pero tiene estallidos falleros muy característicos, por ejemplo, cuando los emigrantes españoles, yo era uno de ellos, roban la muñeca y se la llevan a su barracón para organizar la gran fiesta.

¿Crees que **TAMAÑO NATURAL** resulta creíble?

Me parece una historia totalmente creíble, existen historias reales mucho más increíbles: por ejemplo, un médico al que se le murió su hija, la embalsamó y la llevaba a pasear a la ópera hasta que se descubrió que estaba muerta y le obligaron a enterrarla. Perón también tenía a Evita embalsamada en el sótano y llevaba a sus invitados para que la vieran. **TAMAÑO NATURAL** es una película que me gusta mucho, y no entiendo por qué las feministas estuvieron en contra de ella porque Berlanga no está en contra de la mujer al revés, la considera superior. Lo que Luis intenta explicar es que la mujer está en su mente, como *Dulcinea* en *Don Quijote*. Se lleva una muñeca pero para Piccoli es una mujer tan real como cualquier otra. Por cierto, que hay una letra de cante que resume mucho la actitud de *Dulcinea* con *Don Quijote*: “Porque a canelita y clavo me hueles tú a mí, y al que no le hueles a canela y clavo no sabe distinguir”. Para *Don Quijote* el amor es emblema de toda su panoplia de caballero andante. Pero no se corporeiza la mujer, no tiene contacto con ella. En cambio, *Piccoli* se lleva un objeto con forma de mujer a la cual él da vida como si fuera una mujer normal.

¿Representa la mujer pasiva, la mujer objeto?



El hombre que quiere una mujer de este tipo es el tímido.

¿O el tipo Casanova?

No, en absoluto. Casanova quiere respuesta puesto que quiere constatar su capacidad de seducción, como cualquier conquistador. El caso de *Don Juan*, que para mí no es un feminoide como dice Marañón, es el de un adolescente, puesto que actúa como tal; el adolescente no centra el amor en una persona. Por tanto, no puede tener pareja estable. En la madurez lo que te importa es la pareja y la respuesta. El tímido no quiere constatación, lo que necesita es una mujer que no le intimide; prostitutas o mujeres jóvenes que no tienen respuesta, el extremo de esto es la necrofilia. Casanova, en cambio, es un exhibicionista y tiene un sentido más lúdico de la relación, más maduro. *Don Juan* solo enamora para luego explicarlo. Casanova busca la participación sexual de la mujer.

TAMAÑO NATURAL es una película sobre la soledad...

Sí, es tanta la soledad del protagonista que se encierra con una muñeca. Un marinero se puede llevar una muñeca para echar un polvo, que sería como una masturbación, pero Piccoli se la lleva como mujer, como amor. Su proyecto es delirante porque va más allá del puro onanismo.

De todas formas, la "locura" del personaje de Piccoli es algo muy privado porque en la calle no se comporta como un loco.

Las aberraciones sexuales se practican en la intimidad. El que sí trasciende es el exhibicionista, porque necesita público para exhibirse. El personaje de Piccoli no es precisamente el caso de un exhibicionista. Es un hombre tímido que se circunscribe a los reductos de su intimidad. Un hombre parecido a sus creadores, es decir, a Berlanga y Azcona... (...).



Jean-Claude Carrière

*Usted participó en la película de Berlanga **TAMAÑO NATURAL**. ¿Qué le parece?*

No llegué a trabajar en el guion, mi participación se limitó a un trabajo de adaptación del guion de Azcona y Berlanga al francés. Michel Piccoli y Berlanga me pidieron que les ayudara y lo hice muy gustosamente. Recuerdo que durante el rodaje me encontré con Piccoli. Me contó su versión de la película que estaba haciendo y mi reacción a sus comentarios fue algo pesimista porque me parecía un proyecto imposible. Pero cuando vi la





película me gustó mucho. Creo que **TAMAÑO NATURAL** es una de esas películas que se salvan del salto sin red. Resulta extraordinariamente arriesgada porque en el argumento no hay nada más que la repetición de la misma situación. Es un guion que se puede descomponer en doce o quince escenas que se repiten hasta la muerte del protagonista (como ocurre también en **La gran comilona**). Pero, sin embargo, nunca pierde el ritmo ni deja de ser inquietante, lo que resulta muy difícil en un proyecto de este tipo.

*Entre los guiones en los que usted ha trabajado, ¿hay alguno que tenga alguna relación o que le recuerde al de **TAMAÑO NATURAL**?*

Creo que hay algo que puede recordar al tono de las películas que yo escribí con Buñuel. No sé cuál en concreto, pero ese erotismo obsesivo y fetichista puede encontrarse tanto en **Diario de una camarera** [*Le journal d'une femme de chambre*, 1964] como en **Belle de jour** [1967]. Por otra parte, yo viví más tarde una aventura muy similar con Nagisa Oshima al escribir **Max, mon amour** [1986], una película que contaba la historia de amor entre una mujer y un mono. Fue una película que no funcionó comercialmente, supongo que al igual que **TAMAÑO NATURAL**.

¿Por qué lo cree?

Porque la gente no acepta una relación en la que uno de los dos protagonistas es un animal, una bestia, un maniquí o una muñeca. Pero **TAMAÑO NATURAL** me parece especialmente interesante porque es muy fiel a sus primeras intenciones, es una película muy consistente que nunca se viene abajo.

Es una película que se suele considerar algo descolocada en la obra de Berlanga, porque resulta muy intimista y Berlanga suele utilizar a muchos actores.



Yo veo la película como una reacción a la liberación sexual de los años sesenta. Con esto no quiero decir que sea una película conservadora o reaccionaria. Me parece que se puede entender como la historia de un hombre al que no le gustan las mujeres, sino solo una cierta imagen de la mujer. Por ello, el protagonista no quiere conocer ni enamorarse de una mujer en concreto, porque ello le impediría llevar a cabo su ideal abstracto. En este sentido la película dice justo lo contrario de lo que decían las películas de la época, ya que en éstas, el erotismo se entendía como liberación sexual, como algo real y concreto. El protagonista de **TAMAÑO NATURAL** es un solitario, un marginal. Por eso la película difícilmente puede ser comercial, porque el público quiere identificarse con un personaje reconocible y no lo consigue con el que protagoniza Piccoli. Creo que Berlanga es un maestro del humor implícito, en esta película -como también en **El verdugo** o en **Plácido**- vemos un tipo de marginación próximo a la locura que, al menos a mí, me resulta muy irónico y atractivo.

*En **TAMAÑO NATURAL** la muñeca parece, en algunas ocasiones, a punto de cobrar vida. Incluso, cuando se sugiere que Piccoli hace el amor con ella, se sorprende al ver sangre virginal... ¿Estamos cerca de la ruptura de la lógica? ¿Estamos en el camino que lleva al surrealismo?*

Hay alguna huella en el tono y en el sentido del humor, pero Berlanga no pertenece a la generación que protagonizó el surrealismo y debemos pensar que no se puede ser surrealista después del surrealismo o romántico después del romanticismo. Son movimientos históricos a los que no tiene sentido volver (...).



Román Gubern

(...) En **TAMAÑO NATURAL**, que es cuando Berlanga quiere ir más allá de ese erotismo primario e intrascendente, me parece forzado y artificial. El asunto de **TAMAÑO NATURAL** es en principio muy interesante. La realización de un fantasma fetichista en el que el simulacro objetual adquiere mucho más valor que la esposa. En el fondo, es un film más desesperado que erótico, un film sobre la soledad y sobre la incomunicación sexual. Y lo más potente de la película, que es el final con la violación colectiva de la muñeca, es muy español, muy machista y muy bárbaro, pero nada erótico. Creo que la erotomanía de Luis es en general algo postiza, o muy interiorizada, aunque él no estaría seguramente de acuerdo con esta afirmación. (...).

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) No creo que sea mucho aventurar que a un erotómano declarado como Luis García Berlanga debió interesarle la exploración del sexo como refugio existencial que realizó Bernardo Bertolucci en **El último tango en París** (*Last Tango in Paris*, 1972): en una entrevista, de hecho, aseguraba que coincidió con el italiano mientras escribía dicho guion en París. Así que, cuando el productor de la misma, Christian Ferri, le ofreció varios argumentos previos sobre los que trabajar, debió reconocer enseguida en el que firmaba Jean-Claude

Carriere, y del que parte **TAMAÑO NATURAL** (*Grandeur nature*, 1973), la posibilidad de mofarse de forma más o menos sutil del existencialismo del italiano -sin ir más lejos, el aire jazzístico de algunas de las composiciones de Maurice Jarre parecen mirar de reojo a la banda sonora de Gato Barbieri-. No es difícil ver, de hecho, la muñeca de poliuretano con la que se obsesiona *Michel* (Michel Piccoli) como una proyección cargada de mala leche de la utilización de Maria Schneider por parte de Bertolucci -que, aseguraba Berlanga, intentó convencerle de contratarla para su propio largometraje- como una figura sexual casi abstracta, sin más atributos personales que su propio atractivo físico... Lo que, llevando esa sugerencia a un nivel de lectura más global, hace que también funcione como metáfora metanarrativa de la propia (y obligada) maleabilidad de las actrices para (cor)responder a los deseos y obsesiones de los directores y, por extensión, del público de la época -de nuevo, un reflejo del propio encaje de la figura femenina dentro de un contexto social tan rabiosamente heterocéntrico¹-: el momento en el que la mujer del protagonista, *Isabelle* (Rada Rassimov), posa como la muñeca identifica, quizás de forma inconsciente por parte de Berlanga, dicha condición de género. No me parece, en ese sentido, baladí que dicho juguete sexual venga a representar para todos aquellos con los que se cruza, tanto hombres como mujeres, una especie de lienzo en blanco sobre el que volcar sus deseos y sus frustraciones más inconfesables. Resulta interesante que a ese respecto, y desde un prisma satírico, Berlanga y Azcona lleguen a la misma conclusión que Bertolucci y Franco Arcarli: que la huida de la presión de la vida burguesa por parte de sus personajes implique, de forma casi inevitable, una regresión mental (y moral, si cabe).

Aquí la película se hermana con un trabajo coetáneo de Azcona para otro de sus directores predilectos, Marco Ferreri: el guion de **La gran comilona** (*La grande bouffe*, 1973). En el mismo, ambos llevaban a extremos mucho más grotescos esa primitivización del comportamiento de sus protagonistas, así como el carácter progresivamente autodestructivo de sus acciones... Lo que permite trazar también paralelismos entre ambos proyectos a través de la interpretación de Piccoli, pues en ambas parece responder a un perfil semejante, representación ficcional, según Josefina Molina, del “*grito angustiado del hombre que quiere descargarse del tremendo peso de ser Protagonista de la Historia y olvidar sus deberes, su papel de conquistador; su necesidad de violencia para resolver sus problemas, su obligación de suministrar el dinero y ser árbitro de la moral, su rol de padre y productor... para descansar y ser él también un Objeto, para verse mimado, acariciado, disculpado, utilizado, como cuando era ... un niño*”². No menos interesante resulta constatar la presencia de Juan Estelrich como uno de los directores de producción de **TAMAÑO**

¹ No hay más que ver el tratamiento que hace el propio Michel de la chica (Claudia Bianchi) con la que está a punto de mantener relaciones sexual en el hotel de su madre: “*Es una puta, no te preocupes*”.

² Josefina Molina, “Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga”, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017.

NATURAL. Seguramente tomó nota de que, aunque Berlanga y Azcona abren de forma constante la acción, colocando a su protagonista en contextos espaciales y/ o sociales distintos para hacernos entender quién es en relación a los demás, en realidad le están haciendo atravesar un proceso de aislamiento que, finalmente, le lleva a desconectar casi por completo de su realidad cotidiana, refugiándose en una fantasía, conectado con la cita antes aludida, entre lo infantil y lo edípico -no es casual que la única mujer que acepte su *madre* (Valentine Tessier) sea, precisamente, la muñeca, pues es un conjunto vacío que no supone amenaza alguna para su visión conservadora-. Un concepto que, mano a mano con Azcona, Estelrich radicalizó hasta el extremo, dejando fuera el componente más abiertamente sexual, para dibujar en su única incursión en la dirección largometrajística, **El anacoreta** (1976), otra descorazonadora constatación de que el desconcierto del hombre heterosexual respecto a su posición social no nace, como acostumbramos a pensar, en la época moderna.

Realmente, **TAMAÑO NATURAL** funciona como una especie de isla, una peculiar excepción creativa, dentro de la filmografía de Berlanga. Puede entenderse, si se quiere, como una especie de puente entre su etapa inicial, en la que tuvo que rehuir de la mirada reprobatoria de la censura franquista -no en vano, fue la prohibición sobre su proyecto "A mi querida mamá en el día de su santo" lo que le llevó a refugiarse en Francia-, y la etapa posterior que arranca tras la caída del Régimen, cuando abre la saga de los Leguineche con **La escopeta nacional** (1978). Convendremos que, en ambos extremos de su carrera, el valenciano se sentía especialmente cómodo con los repartos corales y las ficciones de tono expansivo, esto es, con acciones y diálogos de carácter vivaz, mediterráneo, gracias a los cuales podía explotar su talento no solamente para la construcción de largos planos secuencias (que también), sino lo que es mucho más importante, para entender el ritmo interno de aquéllos a todos los niveles del encuadre: como explicaba él mismo, "*a veces estoy tan pendiente de los fondos, que cuando digo: "¡Corten!", los actores que están diciendo su diálogo me miran y dicen: "¡Pero si lo estoy diciendo bien!". Y les tengo que explicar que un tío, al fondo, en vez de comer la sopa está totalmente fuera de la situación*". Sin embargo, en esta ocasión Berlanga, consciente de que el minimalismo dramático de la idea inicial de Carrière chocaba frontalmente con el estilo de sus colaboraciones habituales con Azcona, lo tomó como un reto personal y se lanzó por primera y única vez en su carrera a cambiar de tercio a nivel expresivo, saliéndose de su zona de confort para colocar el centro dramático, sobre todo, en la interpretación de Piccoli y su interacción, uno a uno, con el resto de personajes -con su mujer, su madre, su secretaria *Nicole* (Julieta Serrano)... -. El plano secuencia adquiere en esta película, pues, un sentido muy distinto, pues no acompaña al espectador por la escena para dividir la acción en segmentos narrativos más pequeños, ni hay diversos niveles de lectura, salvando dos escenas muy concretas: la comida en la casa de los amigos de *Michel e Isabelle*, y la fiesta final de los españoles emigrados a París -esa sí, muy berlanguiana en el sentido más clásico del género-. La cámara del director ejerce, pues, una función más contemplativa, más atmosférica, transmitiendo,

seguramente de forma inconsciente, una extrañeza y un punto de melancolía que acompañan muy bien la desubicación existencial de su propio protagonista: cfr. el uso de los travellings de aproximación a los rostros de los actores para reflejar cómo va variando la visión que tienen todos los demás del personaje de Piccoli.

Claro que si Berlanga se atrevió aquí a salirse de su estilo habitual, amagando con un afrancesamiento que no llegó a cuajar más allá de lo aquí mostrado, quien sin lugar a dudas asume mayores riesgos es el actor francés. No solamente por echarse a sus espaldas una película que, en gran parte del metraje, tiene que defender en solitario, logrando venderle al espectador una conexión (más o menos) palpable con un ser inanimado como la muñeca de poliuretano. También porque se lanza a explorar, en connivencia con el propio director, su lado más patético, vomitando a través de su interpretación todos los miedos, las incertezas y las inseguridades (sobre todo sexuales) de un hombre maduro que, incapaz de tomar las riendas de su propia vida, prefiere renunciar y buscarse un placebo que le evita sentir frustraciones. Lo doloroso de **TAMAÑO NATURAL** es ver a *Michel*, en la piel de Piccoli, pasar del burgués altivo que muestra ser en los primeros compases del largometraje al niño vulnerable en el que se acaba convirtiendo, repitiendo todas las fases de una relación sentimental convencional -lo que nos permite leer entre líneas su comportamiento en las mismas- para acabar topándose con la realidad de que la muñeca no es, como él pensaba, un folio en blanco, sino una metafórica esponja de todas sus limitaciones como ser humano. Un reflejo deformado, monstruoso en su naturaleza inerte, de su propia miserabilidad. (...).

Texto (extractos):

Tonio L. Alarcón, “Tamaño natural: muñeca en blanco”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.







VIERNES 30

21 h

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

LA ESCOPETA NACIONAL (1978) España 87 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento y Guion.-** Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Fotografía.-** Carlos Suarez (Eastmancolor - 1.85:1). **Montaje.-** José Luis Matanzas. **Productor.-** Alfredo Matas y José Manuel Herrero. **Producción.-** Incine. **Intérpretes.-** José Sazatornil (*Jaume Canivell*), Mónica Randall (*Mercé*), José Luis López Vázquez (*Luis José*), Amparo Soler Leal (*Chus*), Antonio Ferrandis (*Álvaro*), Rafael Alonso (*Cerrillo*), Luis Escobar (*marqués de Leguineche*), Bárbara Rey (*Vera del Bosque*), Andrés Mejuto (*De Prada*), Conchita Montes (*Soledad*), Rossana Yanni (*Libertad Iris*), Laly Soldevila (*Laura*), Luis Ciges (*Segundo*), Agustín González (*padre Calvo*), Fernando Hilbeck (*López Carrión*), Antonio Costafreda (*Faustino*), Félix Rotaeta (*príncipe Konchosky*), Chus Lampreave (*Viti*), Mimi Muñoz (*la madre de Segundo*), Pedro del Río (*Castans*), Luis Politti, Héctor Alterio. Maribel Ayuso, Ángel Álvarez, José Antonio Rico, Florentino Soria. **Estreno.-** (España) septiembre 1978.



versión original en español

Centenario del nacimiento de
JOSÉ LUIS LÓPEZ VÁZQUEZ (1922-2009)

*Película nº 16 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Centenario del nacimiento de

NEAL HEFTI

(1922-2008)

La extraña pareja (*The odd couple*, 1968) de Gene Saks

Banda sonora original de **Neal Hefti**



Luis García Berlanga

(...) Hablemos ahora de esa trilogía de películas tuyas: **LA ESCOPETA NACIONAL**, **Patrimonio nacional** y **Nacional III**. ¿Surge como una trilogía desde el principio, o los tres capítulos de la serie de la familia Leguineche continúan según vais viendo Matas, Azcona y tú el panorama nacional de la transición?

No, nunca se planteó como trilogía, fuimos haciendo la segunda y la tercera porque nos divertía mucho pensar que la familia del marqués tendría muchas dificultades fuera de sus feudos y, en ese contraste, veíamos un escenario propicio para la comedia.

*¿Cómo surge la idea de **LA ESCOPETA NACIONAL**?*

La idea (...) se me ocurre a raíz de un accidente conocidísimo para todos los que asistíamos a las tertulias del Café Gijón durante el franquismo. En una cacería, Fraga, recién nombrado ministro, le pegó a la hija de Franco, a Carmencita Franco, un tiro de cuarenta perdigonazos en el trasero. Eso no llegó a salir en los periódicos pero nos enteramos todos y a mí me lo contaron testigos presenciales. Me contaron que Fraga se quedó completamente blanco pensando que aquello le costaría el cargo. Parece que, por el contrario, Franco reaccionó de una manera elegantísima. No solo no tuvo ninguna reacción violenta sino que incluso estuvo cariñoso con Fraga animándole y diciéndole que aquello no era nada y que le podía haber pasado a cualquiera.

Pero, ¿cómo se le ocurrió a Fraga apuntar precisamente en ese lugar del cuerpo?

Bueno, es que en las cacerías parece ser que, en algunos momentos, todo es muy rápido y Fraga, que debía estar nervioso y ser un poco novato cazando, dio una vuelta de ciento ochenta grados apuntando a una perdiz velocísima. Todo esto me lo contó luego el nieto de Franco, que fue mi asesor en **LA ESCOPETA NACIONAL**. A partir de esta primera

anécdota voy perfilando la historia de un industrial de Barcelona que viene a montar un negocio confiando en las influencias de una serie de intermediarios. La idea inicial era que en uno de los momentos en que el industrial catalán estaba cazando, le pegase un tiro a la hija del jefe del Estado o a la hija de un ministro importante, desbaratando todos sus proyectos industriales con ese acto.

Y, ¿por qué abandonaste esta versión basada en la hija de Franco?

Bueno, luego, hablando con Azcona pensamos que esto se basaría demasiado en una anécdota histórica y que podría perder actualidad con el tiempo o incluso traernos algún disgusto. Además, siempre se pueden contar las cosas de otra forma.

Pero la película tiene unos componentes históricos muy coyunturales: la sucesión de ministros, la entrada del Opus Dei, etc.

Es verdad que se refleja, más que en otras películas mías, un momento de la Historia de España: el de la crisis ministerial y la transición de Falange al Opus. La historia reproducía un poco las situaciones que se crean en el teatro de Jardiel Poncela, o sea, un personaje neutral, por ejemplo un fontanero, que se ve metido en un follón colosal. En este caso, el personaje del industrial catalán, que quiere montar un negocio, se ve superado por unos problemas a nivel de Estado que nunca acaba de entender. Al margen del escenario de la cacería, por lo tanto, se fraguan entre bastidores dos historias paralelas que reproducen dos sistemas de valores completamente distintos.

Uno de los logros de LA ESCOPETA NACIONAL parece residir en una acertadísima elección de actores.

Sí, no me arrepiento en ningún caso, Saza y Mónica Randall están muy bien como el industrial catalán y su secretaria, Agustín González también está espléndido haciendo de cura y luego, Luis Escobar, en el papel de marqués, me parece un descubrimiento importante. Sabéis que Luis Escobar no había actuado antes, había sido director de teatro y de cine pero nunca intentó ser actor.

¿Y escribisteis el papel pensando en él?

Por descontado, lo escribimos pensando en él como actor, aunque el personaje está basado mucho más en un amigo mío aristócrata que tiene una visión feudal de la vida, con un apego a la tierra que casi incluye el derecho de pernada.

Pero no tiene nada que ver con un absolutista agresivo a lo García Márquez.

No, porque éste es un propietario decadentón que ha heredado también una forma de vivir y que tiene más que ver con el personaje entrañable del marqués de Bradomín de Valle Inclán. Es como un niño caprichoso que quiere que todos los juguetes sigan siendo suyos, como muestra en la escena del huevo de gallina que cree que le han robado, cuando aparece por primera vez en la película.

O cuando dice: “¿Habéis comido bien?, pues se dice, se dice”.

Sí, es la idea de la omniposesión, del propietario absoluto al que hay que estar constantemente agradecido nada más que por su mera presencia. Pero yo quería enamorarme del



personaje y, como en **El verdugo**, quería que fuese simpático y entrañable y, sobre todo, que no tuviera nada que ver con el que muere ahorcado en un árbol en la película **Los santos inocentes** de Mario Camus.

El deporte de la caza se suele asociar con la aristocracia, por eso, curiosamente, en Barcelona apenas existe un ambiente burgués que practique este deporte. Es el gran problema del industrial catalán de la película, que no entiende ese mundo social.

Esta semana viene en la revista “Tribuna” un artículo sobre la caza. Dice que se ha descubierto que Felipe González practica la caza y mata constantemente ciervos y venados. No estaría mal hacer una película de ese morbo secreto del presidente en la que apareciese incluso disfrazado de aristócrata inglés para no ser reconocido.

Sí, eso estaría muy bien, “los socialistas también cazan”.

Pero normalmente, además, es de suponer que para cazar hay que tener o ser invitado a una finca y esto ya implica un altísimo nivel social. Como jugar al polo; recuerdo una anécdota de un aristócrata amigo mío que se preguntaba: “Yo no comprendo por qué en Madrid no hay mucha más afición por el polo, con lo bonito que es, y total, solo hacen falta tres o cuatro caballitos, un terreno y unas cuerdas”.

*Un personaje acertadísimo en **LA ESCOPETA NACIONAL** es el personaje del cura que interpreta Agustín González. Siempre que vemos la película nos morimos de risa.*

Bueno, es un personaje un poco tópico que a mí me divierte mucho porque soy valenciano y en Valencia tenemos una gran tradición anticlerical. Curiosamente, todos los curas que yo conocí en mi infancia y adolescencia valenciana eran tipos bestiales que organizaban unas paellas inmensas y querían que todo el mundo comiese hasta reventar. Y luego llegaban al púlpito y se ponían agresivos y decían gritando: “Yo ya estoy hasta las narices de ustedes y si no pagan una estufa para la iglesia yo no vuelvo aquí ni a dar misa ni a confesarles ni a nada”.



Es un cura que no repara en las formas y se convierte en un tipo amenazante. Esto contrasta con la ética del cristianismo, que dice que hay que controlarse y que los placeres del mundo deben ser evitados a toda costa. Aunque también, por otra parte, existe el dicho gallego “Follas más que un cura”.

Sí, porque, popularmente se pensaba que follando con un cura, el pecado era inferior.

El cura de la película es preconciliar, abusa de su autoridad institucional como el cardenal Richelieu.

Sin embargo, yo prefiero mucho más al cura preconciliar que al cura progresista. A mí lo que me revienta y no he podido sacar nunca en mis películas son los curas progres. Azcona piensa que esta posición mía es algo de derechas, pero yo creo que no es una cuestión ideológica sino más bien estética. Un cura sin sotana es lo más siniestro que puede haber.

LA ESCOPETA NACIONAL se convierte en el primer gran éxito económico de tu carrera.

Efectivamente, **LA ESCOPETA NACIONAL** es un éxito arrollador y todo el mundo estaba encantado con el marqués y con la ironía que aparece en la película sobre algunos personajes del franquismo. Sin embargo, he de deciros que en ningún momento tuve presiones de Alfredo Matas para hacer una continuación de **LA ESCOPETA NACIONAL**, sino que salió de Azcona y de mí el empezar a pensar en hacer un nuevo guion sobre una familia española “en la transición a la democracia”. Inicialmente, esa familia no iba a ser la de **LA ESCOPETA NACIONAL**. Fue solo al cabo de un tiempo cuando pensé que podían ser los mismos personajes del marqués y demás. Tuvimos que rehacer el guion para que no hubiera contradicciones de parentesco. De manera que, quede muy claro, la idea de saga vino después de haber trabajado en otro guion con personajes diferentes (...).

(...) ¿Te parece postizo (...) cuando el marqués de **LA ESCOPETA NACIONAL** colecciona pelos de coño?

Creo que este detalle no es tanto erótico como grotesco, lo que no hay que confundir con inverosímil. Insisto, a diferencia de otros directores, como Bergman o Bigas Luna, Luis Berlanga no tiene lo que podríamos llamar una “mirada erótica” en su cine. La Mónica Randall de **LA ESCOPETA NACIONAL** tiene la misma asexualidad que la muñeca inflable de **Tamaño natural**. Al no ser personajes femeninos creíbles, o con una sexualidad creíble, no componen escenas eróticas convincentes. Yo pienso que a pesar de ser el presidente del jurado de un premio de novela erótica y de publicitar su interés por el erotismo y la perversión, Berlanga siente una atracción más intelectual que visceral hacia este mundo. Sería cosa de diván de psicoanalista averiguar cómo se ha configurado este interés a través de sus experiencias personales, pero esas perversiones de las que tanto habla no aparecen en absoluto en sus películas. (...)

Alfredo Matas

*Parece que en un principio el título de la película, **LA ESCOPETA NACIONAL**, iba a ser otro.*

Sí, hubo varios títulos pero ninguno tenía fuerza. Tanto Berlanga como Azcona son muy malos para poner títulos. **Plácido**, sin ir más lejos, se tituló así por desesperación de no encontrar otro título que el del protagonista. Recuerdo que lo de “La escopeta nacional” surge cuando estábamos en Benicasim con unos amigos tomando unas cervezas. Había uno que decía que le podíamos llamar “La cacería”, pero no nos gustaba porque ya existía **La caza** de Saura. Y al final alguien dijo lo de “la escopeta nacional”. A mí me gustó tanto lo de “nacional” que en la segunda película de la saga le dije, como condición, que tenía que aparecer esa palabra. Por fin, la palabra apareció en **LA ESCOPETA NACIONAL**, en **Patrimonio Nacional** y en **Nacional III**. Para **Patrimonio Nacional**, Luis –que insisto es muy malo poniendo títulos– le quería poner algo así como “La casa de los errores” o “El palacio de los errores”. Creo, por cierto, que **Nacional III** fue un error como película. Es curioso que en **Patrimonio Nacional**, fui yo el que se empeñó en llevarla adelante –ya que Luis la hizo a regañía dientes–, mientras que **Nacional III**, como tercer proyecto, yo nunca lo vi claro y fue Luis el que presionó. Reconozco, sin embargo, que el guion me pareció muy divertido, pero yo intuía que como película era ya forzar un poco la cosa. (...)

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!, col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

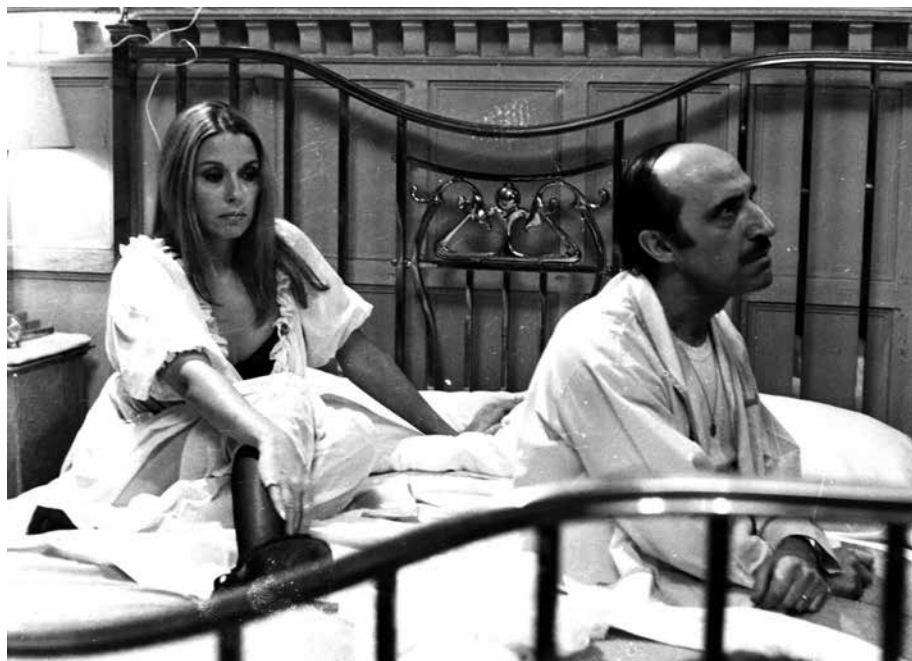


(...) **LA ESCOPETA NACIONAL** (1978), **Patrimonio Nacional** (1981) y **Nacional III** (1982) componen una trilogía que nunca estuvo pensada como tal y que, de haberse dado las circunstancias necesarias, habría sido mucho más amplia. El gran éxito de público de la primera condujo a la realización de la segunda; y, aunque esta no tuvo la misma repercusión que la anterior, las presiones de los productores, entre otras cuestiones, dieron como resultado la tercera. Después, hubo un intento de producir una cuarta, de la cual se llegaron a escribir dos guiones. El primero, bajo el título de “Nacional IV” y pensado para que, nuevamente, Luis Escobar fuese el protagonista; tras fallecer el actor en 1991, se reescribe el guion bajo el nombre de “¡Viva Rusia!”, pero su producción no podrá llevarse a cabo. Se trataría, entonces, entre lo filmado y lo propuesto, de un proyecto que abarcaría de 1978 a 1991 y que, en términos generales, fue prácticamente surgiendo de manera paralela a la realidad social, política y económica de España a partir de la llamada Transición. Tres películas que, además, marcan una suerte de punto de inflexión en la carrera de Berlanga y en las que se percibe la cierta decadencia en la que se fue introduciendo su cine, albergando en su interior aquellos elementos estilísticos que habían forjado su personalidad cinematográfica, pero también, dentro de esta, ejemplificando la cierta desidia ante el trabajo visual que fue poco a poco adueñándose de su trabajo.

Las tres películas, incluso la cuarta que no llegó a realizarse, giran alrededor de la familia del *Marqués de Leguineche*, interpretado por un impagable Escobar, y responden y representan momentos específicos de aquellos cambios -al menos en apariencia- que se produjeron entre el paso de la dictadura franquista y la monarquía parlamentaria.



LA ESCOPETA NACIONAL surge de una idea de Berlanga cuando “me cuentan la cacería de Franco en la que Fraga le pegó un tiro en el culo a Carmen, la hija de Caudillo, y Franco reaccionó como reaccionan los cazadores: “Nunca podemos meternos con un sueño que ha fallado y nos ha metido una perdigonada”. El suceso me lo contó mi vecino Mayalde, el que fue alcalde de Madrid, que estuvo en aquella cacería. (Algunas de las anécdotas de Mayalde como cazador eran tan estupendas, que incluso están en **LA ESCOPETA NACIONAL**. En cuanto me lo cuentan, veo que ahí hay una película, si, además, se tiene en cuenta, como toda España sabía, que las cacerías eran el sitio donde mejor podías conectar para hacer un buen negocio”. De ahí surge la idea del empresario catalán, Jaume Canivell (José Sazatornill), quien acude a la cacería para conseguir que Álvaro (Antonio Ferrandis), ministro franquista tecnócrata, se alíe con él para lograr implantar a nivel nacional los telefonillos electrónicos en los portales. A su alrededor, surgirá un crisol de personajes que dan cuenta de una parte de la sociedad española: junto al marqués de Leguineche, su hijo Luis José (José Luis López Vázquez) y su hermanastro Segundo (Luis Ciges); el padre Calvo (Agustín González), un religioso afín al régimen que acompañará a la familia a lo largo de las tres películas como fiel -y necesitado- capellán particular; Chus (Amparo Soler Leal), la esposa de Luis José, que irá adquiriendo poco a poco más protagonismo... Un grupo humano variopinto, neurótico y desquiciado, que pulula por la finca del marqués en una cacería pagada por el empresario catalán, aunque nadie parece querer reconocer su inversión. Porque, en realidad, a nadie le importa.



Al comienzo de **Patrimonio Nacional**, durante los títulos de crédito, vemos varios vehículos abandonar una finca campestre. Es la *familia Leguineche* que deja el escenario de la primera entrega y pone rumbo a Madrid. El modo en el que Berlanga presenta esa marcha resulta ya sintomático del modo de ser y de comportarse de la familia cuando interrumpen el tráfico en varias ocasiones como si no les importase nada el resto de los coches; también es una manera de revelar su falta de conexión con la realidad, como se podrá ir comprobando, después, a lo largo de la película. El destino de los *Leguineche* es el decadente palacio de la familia¹ en el que se encuentra la *esposa del marqués*, interpretada por Mary Sempere: el *marqués* y ella han vivido separados mientras él mantenía en su pazo una relación con otra mujer que, tras su muerte, ocasiona esa mudanza que el *marqués de Leguineche* pinta como el regreso de un exilio totalmente inventado, pero que le sirve para dar constancia de su aristócrata contraposición a la dictadura, algo que su esposa, la condesa, en cambio, no comparte como férrea fascista y fiel franquista. En su maniobra está recuperar no solo el palacio, sino sumarse al resurgir con la democracia de la monarquía encarnada con el ahora rey emérito Juan Carlos I. Así, **Patrimonio Nacional** sirve como alegoría a través de esta singular y noble familia de la construcción casi mítica en

¹ Se trata del palacio de Linares de Madrid, en la plaza de Cibeles, y actual Casa de América. Un palacio que es de los pocos que quedan de las edificaciones construidas en el eje de la castellana entre el siglo XIX y principios del XX y es el edificio mejor conservado del Madrid de la Restauración.

nuestra democracia de la figura del rey. La imagen final de la película, con los marqueses devenidos en momias vivas del museo en el que han convertido su palacio, es también una de las imágenes más potentes de la trilogía y de las más relevantes en cuanto a que muestra la resignificación que se llevó a cabo de muchos elementos en aquella época y a la apropiación de un legado, de una herencia cultural, insertada en los nuevos designios democráticos del país para contemplación del turismo.

Aunque **Patrimonio Nacional** no había funcionado en la taquilla como la primera entrega, gozaba de la suficiente popularidad como para poner en marcha una tercera entrega, aunque ni Berlanga ni Azcona estaban demasiados convencidos. De las tres películas realizadas, fue la única que consideraron un encargo y reconocieron que fue producto más de las decisiones de los productores. Si la segunda pieza de la trilogía terminaba con esa imagen ceremoniosa y falsaria de unos marqueses que han llegado a sus límites, vendiéndose para ser fotografiados por unos turistas japoneses como reliquias del pasado a capitalizar en el presente, **Nacional III** arranca con Luis José creando una absurda bandeja de comida con productos típicos españoles de cara a ponerlos en venta durante el mundial de fútbol de 1982. Así, la tercera entrega se centra en la decadencia económica de la familia, visto ya el derrumbe simbólico en **Patrimonio Nacional**. La película, además, arranca con el Golpe de Estado de 1981 como fondo: los personajes escuchan en la radio su desarrollo como un fondo ajeno a sus intereses y a una realidad ensimismada: para los *Leguineche* su devenir, no tiene demasiado que ver con lo que pasa en realidad en el país. De lo mejor de **Nacional III** se encuentra en este arranque de la película, donde Berlanga es capaz de aunar diferentes niveles narrativos, algo que, poco a poco, irá perdiéndose durante la película. *Luis José* abandonará su proyecto de empresa cuando reciba el comunicado de que su suegro ha muerto, marchando toda la familia al campo para el funeral del padre de *Chus*. Poco después, el matrimonio reaparecerá en Madrid con una maleta llena de dinero: han vendido todas sus tierras y quieren sacar el dinero del país. Para conseguirlo, tendrán la complicidad de toda la familia e idearán un plan para evadir el capital a través del tren a Lourdes, que estaba exento de pasar por las aduanas. Un plan que tiene como fondo la llegada de la izquierda al poder en España y que, en la película, se representa al final mediante la victoria en Francia de François Mitterrand.

“¡Viva Rusia!” también estaba pensada para Escobar, de ahí que no se pudiese realizar, y giraba en torno a las restauraciones monárquicas en la Europa del Este. La idea para el primer guion, “Nacional IV”, era que *Leguineche*, totalmente arruinado y viviendo en la casa de los guardeses de la finca de **LA ESCOPETA NACIONAL**, de repente, recibía la visita de unos parientes lejanos. Pero la muerte de Escobar ocasionó la reescritura del guion, bajo el nuevo título de “¡Viva Rusia!”, y cambiaba la historia arrancando con el entierro del marqués, a quien, según el *padre Calvo*, la muerte ha sorprendido en plena lujuria con *Viti*, el ama de llaves. La película comienza con *Luis José* siendo detenido en el aeropuerto cuando baja la escalerilla de un avión entre ancianos decrepitos que despliegan una pancarta que



reza: “Los últimos exiliados saludamos a la España del 92”. De esta situación es rescatado por un político de nuevo cuño, *Álvaro*, marido actual de *Chus*, su exmujer. Toda la familia *Leguineche* se da cita en el cementerio para, desde allí, dirigirse hacia Serranillo del Cigarral, donde *Jaume Canivell* (*Sazatornil*) y *Mercé* (*Mónica Randall*), su esposa, son actualmente los propietarios de la finca, ahora “*Can Canivell*”. La pareja había cedido al marqués la casa de los guardeses y el pozo contiguo, situación que será motivo de litigios a lo largo de la historia. A mitad de la película debía aparecer un nuevo personaje, *Sisita*, una hermana monja de *Luis José* (trasunta de la *Madre Teresa*), que viene desde África rodeada de negros para disputarle el título y dedicar la herencia a crear una aldea para emigrantes. Otros personajes, recuperados de la primera versión del guion, son invitados que el marqués había acogido en su casa: la condesa *Olga Anitchova*, el barón *Igor Zhilinsky*, el pope *Nikolai* y Su Alteza Imperial *Alexis*, bisnieto del Zar *Nicolás* y la *Zarina Alexandra*, nieto de la duquesa *Tatiana*. *Luis José* intentará convencer a *Canivell* para que financie la restauración de la monarquía en Rusia, que, según todos los indicios, “*está a punto de abandonar el comunismo*”. A partir de este momento la enrevesada trama da entrada a los políticos, quienes, finalmente, aduciendo la razón de Estado, se quedan con la troupe rusa, secuestrándola en un helicóptero ante las narices de *Luis José* y *Canivell*, quien será, una vez más, estafado.

De esta manera, hablamos de tres -cuatro películas- que surgen al calor de la actualidad en la que *Berlanga* y *Rafael Azcona* escribían los guiones y realizaban las películas. De esto



podría deducirse que estamos ante películas-crónicas que a través de la ficción inciden de manera crítica, aunque siempre tamizada por la comedia y el absurdo, en la realidad española que iría desde 1978 hasta los años noventa con el año 1992 como horizonte a modo de fecha de aparente asentamiento de la democracia española a través de la Expo de Sevilla y las Olimpiadas de Barcelona. Sin embargo, resulta interesante la apreciación de Fernando Fernán-Gómez al declarar, sobre **LA ESCOPETA NACIONAL**, que más allá de lo específico de cada contexto en cada película, estamos ante unas obras que poseen cierto componente abstracto en cuanto a que revelan modos y costumbres heredados y perpetuados en la sociedad española. En este sentido, la trilogía, casi tetralogía, tiene conexiones con las obras que Berlanga realizaría tras ellas, como **La vaquilla** (1985), **Moros y cristianos** (1987) o **Todos a la cárcel** (1993), adaptaciones de su universo a la nueva coyuntura de la democracia y al surgimiento de problemáticas que podían ser tan heredadas como de nuevo cuño. O, simplemente, nuevas formas para viejos fondos.

De todas ellas, **LA ESCOPETA NACIONAL** es la que mejor representa una unión con los grandes logros del cine anterior de Berlanga, especialmente **Plácido** (1961) y **El verdugo** (1963), en concreto, con la primera: *Canivell* es heredero del personaje interpretado por Cas-sen, hombres moviéndose entre el tumulto en busca de conseguir sus propósitos. El sentido coral que tan bien supo manejar Berlanga y que fue signo de identidad en gran parte de su obra, con sus consabidos planos secuencias y sus largas y, en ocasiones, mareantes conversaciones a múltiples bandas, adquiere en la primera entrega un trabajo maestro a la hora de crear confusión, como lo era también en esos interiores asfixiantes de las Navidades en **Plácido**. Una idea que permanece, aunque mucho más dispersa en **Patrimonio Nacional**, y que se pierde en **Nacional III**, en un proceso de simplificación de personajes en las tramas, lo cual conlleva más concreción, pero también una cierta pérdida de potencial. No obstante,



como demuestra **Moros y cristianos** o **Paris Tumbuctú** (1999), Berlanga fue perdiendo con el paso de los años fuerza a la hora de conformar esos retratos a modo de retablos dodecafónicos, a lo cual se debe añadir que, a pesar de contar con obras maestras como **El verdugo** o **Plácido**, o películas tan notables como **Los jueves, milagro** (1957), Berlanga no fue un cineasta particularmente interesado en la puesta en escena ni en la creación de imágenes. Al menos, en apariencia. En la trilogía es patente esto, sobre todo en la tercera entrega y algo en la segunda, pero no tanto en la primera, donde hay en las imágenes de **LA ESCOPETA NACIONAL** una suerte de pulsión entre el universo visual de Berlanga forjado en sus películas previas y nuevas formas de expresión que se introducían en el cine español y que, al menos en los contornos de las producciones más comerciales, devinieron en cierta dejadez a la hora de tomarse el cine como un medio de expresión artístico. Sin embargo, la capacidad de Berlanga, incluso en sus peores películas, para imprimir su sello personal y dejar constancia, a modo de firma, que estamos ante una película suya, con la siempre inestimable ayuda de Azcona, acaba supliendo sus carencias a la hora de orquestar una puesta en escena que fuese más allá de un trabajo normativo. En cierta manera, lo anterior resulta casi lógico si se tiene en cuenta que la gran herencia con la que juega Berlanga en la trilogía, así como sucedía en algunas de sus obras anteriores, se encuentra en el absurdo de cierto teatro popular español, en especial, el de Jardiel Poncela. Berlanga tenía más fe en los actores y en sus diálogos que en la imagen, lo cual no es óbice para que, por ejemplo, en **El verdugo**, desplegase un enorme ingenio para la composición de los planos, o para que en **Plácido** perfeccionase los planos secuencia para conseguir que la cámara y sus movimientos apenas se perciban, introduciendo al espectador en un ritmo que convertía el caos en una experiencia hipnótica.

En **LA ESCOPETA NACIONAL** algo permanece de todo esto, pero comienza a introducirse algo que estará presente en el cine de Berlanga de los años ochenta y noventa y

es la predilección por el gag, por la secuencia cómica, por la unidad dentro del conjunto. Esto no quiere decir que no exista una continuación, una linealidad, pero sí que transmite la sensación de que importan más los momentos cómicos por sí mismos antes que por su relación con el todo. Esto produce irregularidad, pero también la posibilidad de que, puntualmente, sus películas adquieren fuerza cuando parecen que están decayendo. También que haya en determinados momentos de **Patrimonio Nacional y Nacional III** la sensación de que algunas secuencias son de relleno, necesarias para dotar de coherencia al desarrollo narrativo, pero que en el fondo no importan tanto como aquello que está por venir a nivel cómico.

En cierto modo, regresando a lo apuntado anteriormente sobre el nivel de abstracción que tiene las tres películas, esto se debe a que, en verdad, ninguna de ellas tiene una historia, especialmente **LA ESCOPETA NACIONAL**, la cual parece desarrollarse en un espacio sin tiempo y sin reglas en la que los participantes de la cacería son parte de ella y de una realidad representada y que hace referencia a una realidad física; pero todo pertenece a un universo ficticio y alegórico que se mueve por sus propias, y absurdas, reglas. Todo puede pasar sin necesidad de que haya una justificación sobre sus causas, como tampoco importa demasiado sus consecuencias.

Del mismo modo, **Patrimonio Nacional y Nacional III** surgen a partir de leves ideas que Berlanga desarrolla enlazando momentos absurdos de unos individuos que quieren ser parte de una realidad a la que ya no pertenecen. Hay una resistencia pírrica para volver a ser parte de la sociedad: en **Patrimonio Nacional** es una idea central que vertebrata todo el proceso de revitalización del palacio como símbolo de una familia que, con la monarquía de regreso, exige de nuevo su lugar. Claro que, como gran parte de la aristocracia de rango medio, se darán de bruces con una falta de capital que imposibilita una restitución de ese espacio.

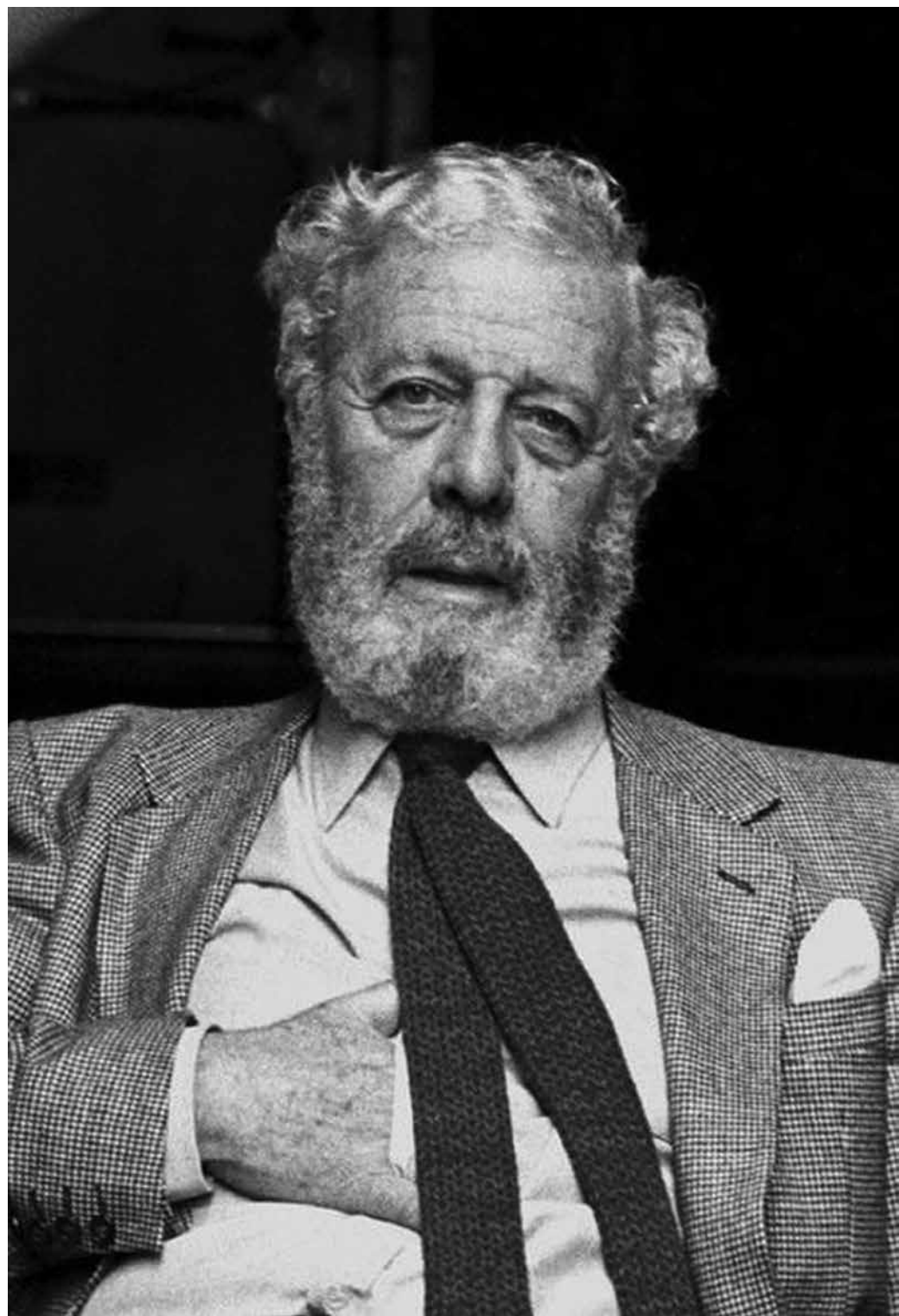
La familia Leguineche surge como una forma fantasmal: en **LA ESCOPETA NACIONAL** residiendo en una casa de campo como reliquias que acogen a sus invitados; en **Patrimonio Nacional**, habitando un palacio en ruinas, como su propia familia y aquello que representan, en un contexto social de cambio cuya realidad no es la que han conocido; y, finalmente, en **Nacional III**, intentando poner en marcha un negocio mientras, finalmente, deciden sacar el dinero que han logrado al vender unas tierras –que no pertenecían, en realidad, a la familia– para poder vivir en el extranjero más cómodamente –al menos en teoría–. La visión de Berlanga de los integrantes de esa familia, por tanto, corresponde a la visión de una parte social extinta desde cierto punto de vista, pero todavía presente: como esa santa de cuerpo incorrupto que, finalmente, acaba desintegrándose en sus manos como perfecto símbolo de lo que representan y su fragilidad.

Pero estos personajes, como todos aquellos que rodean a la familia noble, muestran una corrupción que va más allá de las esferas franquistas, que también, y Berlanga indaga en la medida de lo posible en una esencia del poder corrupto que cambia de manos: como deja constancia en **LA ESCOPETA NACIONAL** cuando el empresario catalán, con tal de conseguir sus contratos, no tiene problemas de intentar pactar con el nuevo ministro:

intereses por encima de ideologías, el dinero y el poder como intercambio puro y duro tanto en dictadura, como en democracia. De hecho, la figura del empresario resulta más que interesante en cuanto a retrato de una burguesía catalana que no tuvo problemas de pactar y alimentar al fascismo franquista y que, sin embargo, paradójicamente, o no tanto, durante la democracia, introducida en el interior de un partido político, asumió otros discursos contrarios al Estado para seguir consiguiendo lo mismo, pero por otros medios. Aunque en la trilogía Berlanga, poco a poco, fue reduciendo el campo de acción a través de un conjunto menor de personajes, la idea de abstraer su visión para poner de relieve problemas sistémicos y, posiblemente, irresolubles, es más que patente y, años después, la trilogía, con todos sus defectos según fue avanzando, queda como una más que lúdica representación de la transformación de España en el paso de la dictadura a la democracia, asimilando miserias heredadas y creando unas nuevas (...).

Texto (extractos):

Israel Paredes Badía, “La escopeta nacional, Patrimonio nacional y Nacional III: la trilogía nacional”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.



LUIS GARCÍA BERLANGA

Luis García Berlanga Martí

Valencia, 12 de junio de 1921
Madrid, 13 de noviembre de 2010

FILMOGRAFÍA (como director)

1

1948 Tres cantos [cortometraje documental].

Paseo por una guerra antigua [cortometraje documental].

1949 El circo [cortometraje].

1951 ESA PAREJA FELIZ [codirigida con Juan Antonio Bardem].

1952 ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!

1953 NOVIO A LA VISTA

1956 CALABUCH

1957 LOS JUEVES, MILAGRO

1957 Se vende un tranvía (Juan Estelrich)

[episodio piloto de la serie de TVE “Los pícaros”, como asesor.

1961 PLÁCIDO

1962 Las cuatro verdades (episodio “La muerte y el leñador”) [película de episodios]

1963 EL VERDUGO

1967 LA BOUTIQUE

1969 ¡VIVAN LOS NOVIOS!

¹ Dossier Especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido por, mayo 2021.

1973 TAMAÑO NATURAL

1978 LA ESCOPETA NACIONAL

1981 Patrimonio nacional

1982 Nacional III

1985 La vaquilla

1987 Moros y cristianos

1993 Todos a la cárcel

1997 Blasco Ibáñez [mini serie para TVE].

1999 París-Tombuctú

2002 El sueño de la maestra (cortometraje).



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2022

AGRADECIMIENTOS:

RAMÓN REINA/MANDERLEY

JOSÉ GUTIÉRREZ

MANUEL TRENZADO

ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, JUAN CARLOS
LARA & GEMA RODRÍGUEZ)

OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)

ISABEL RUEDA

M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM

MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,

ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:

FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (III):
LUIS GARCÍA BERLANGA (2ª PARTE)

SEPTIEMBRE 2022