

## En expectativa de destino

### ¿Tal como éramos?: una mirada “suavizada”

*Francisco Javier Gómez Tarín*  
*Universitat Jaume I. Castellón.*

#### I

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

Hay, sin embargo, puntos de contacto que tienen que ver con los estilemas que este autor ha ido generando y reiterando a lo largo de sus películas: ausencia de protagonismo individual por la acumulación de personajes cuyas pequeñas historias personales se cruzan y solapan a lo largo del film, puesta en escena coral (nos interesa especialmente separar el protagonismo colectivo de la coralidad actancial<sup>1</sup>), predominio de los planos mostrativos con movimientos de cámara y desplazamiento simultáneo de

---

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

los actores (en ocasiones entendidos como planos-secuencia por su longitud<sup>2</sup>) o diálogos superpuestos. Estilemas que, imbricados –y unidos a la presencia en el guión de Rafael Azcona–, confieren al cine de Luis García Berlanga una coherencia insólita en nuestro panorama cinematográfico que no dudamos en calificar de, cuando menos, difícilmente imitable.

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

## II

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

---

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

amenaza con rapar; marqués que pretende ocultar sus posesiones y que ve separadas sus tierras de un lado y otro como lo está su matrimonio: la mujer del lado republicano; cura dispuesto a satisfacer las demandas de aristócrata y militares; mandos deseosos de ver una buena “faena torera” antes que lanzar una ofensiva).

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

### III

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

La procedencia sainetesca de la tipología actorial berlanguiana, centrada antes en la cotidianidad (aquí inevitablemente ausente, ya que no lo permite la visión histórica) y en la imbricación actor-contexto (es decir, puesta en escena -en la que radica la esencia misma de los planos de seguimiento- en constante movimiento de la toma o de los personajes, con sucesivas entradas y salidas de campo), sufre una quiebra fundamental: los personajes ya no son “tipos” ni estereotipos, sino “berlanguianos”; su sola presencia

es suficiente para calificarlos como tales, y como tales es esperada su interpretación, pero, alejados de su contexto de cotidianidad –digamos de actualidad–, aparecen desposeídos de una parte de sus cualidades.

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

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

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

Pues bien, tales “cuerpos” han constituido a lo largo de la filmografía de Luis García Berlanga un elemento determinante que éste, muy sabiamente, ha sabido tratar estéticamente mediante la utilización de una cámara-testigo capaz de liberar al actor de la servidumbre de la fragmentación (montaje analítico) para “lanzarle al ruedo” sin ningún tipo de aditivos. Pero, con el paso del tiempo, la “coralidad”, en tanto que casi

---

<sup>3</sup> RÍOS CARRATALÁ, JUAN A., *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, 1997, pág. 121.

<sup>4</sup> *Ibid.*, págs. 54-55

<sup>5</sup> ZUNZUNEGUI, SANTOS, “Los cuerpos gloriosos” en PÉREZ PERUCHA, JULIO (EDITOR), *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2004, págs. 213-228.

una cuestión de coreografía musical al tiempo que protagonismo colectivo de los films, ha ido permitiendo la generación de un proceso de *feed-back* autor-actor-espectador que ha liberado parcialmente al autor, permitiéndole una dirección más cómoda y, en consecuencia, menos controlada.

#### IV

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

Por el contrario, en *Moros y Cristianos* la cámara “abre” su radio de acción y se mueve para incorporar en el interior del encuadre (a lo ancho y largo, pero también con profundidad de campo) el máximo de información y personajes. Es también, desde luego, una cámara-testigo, que sigue los estilemas del cine de Berlanga, ya apuntados previamente, pero es una cámara con menor capacidad enunciativa que recuerda en gran medida el cine de los orígenes, donde todo ocurre en el plano o cerca de él, y todo ocurre al mismo tiempo, linealmente y en profundidad (no hay plitud visual, no hay aplastamiento, pero sí una evolución-acumulación caótica).

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

## V

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

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

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

El exceso impide el desarrollo discursivo del componente crítico. En otras condiciones, estaríamos hablando de un argumento que “no deja títere con cabeza”, que arremete sin concesiones contra el provincianismo del empresario sabedor de la

---

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

necesidad de evolucionar mediante las campañas de *marketing* pero no dispuesto a soportar costes, de los políticos hechos a todo para mantener sus escaños y privilegios, de las relaciones familiares basadas en la propiedad, de la promoción de productos en los media, de los falseamientos llevados a cabo por los asesores de imagen, de las manipulaciones en los premios de reconocimiento a la calidad empresarial (que se pagan), de la relación-similitud entre los conceptos de vender y embaucar, etc...

## VI

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

Desde este punto de vista, la imagen “excesiva” de los pequeños empresarios, que nos atreveríamos a calificar como “cutre”, está muy cerca de la realidad del tejido empresarial de esta Comunidad, al igual que los flujos de “favores” a un precio razonable, las subvenciones, los “enchufes”, la explotación laboral, etc.<sup>7</sup> Se podrá pensar que esto es un hecho que se da en todos los contextos, y, si bien es cierto, no lo es menos que en aquellos lugares en que tejido empresarial y poder político van de la mano, la situación es mucho más crítica. En consecuencia, sí hay un posible reconocimiento de estos parámetros que, para funcionar debidamente, debe ligarse a una base cultural que no es otra que la vivencia “festiva” desde una doble perspectiva: las fiestas de Moros y Cristianos, radicadas esencialmente en la provincia de Alicante (de donde es Jijona, como se muestra en el vídeo que aparece en el film), y las Fallas de Valencia.

Visto así, *Moros y Cristianos* es como una gran falla en la que tienen lugar una serie de viñetas críticas sobre la sociedad contemporánea enraizada en la cotidianidad del contexto más inmediato; en cada uno de sus espacios se producen incidentes que se

---

<sup>7</sup> Esta realidad, conocida por todos, alcanza matices esperpénticos en el nivel institucional.

acumulan en una alegoría final sobre la falsedad, sobre la mentira del mundo mediático y publicitario, que conlleva la muerte del *pater familiae* y la llegada de una nueva era de la cual aparece una visión absolutamente falseada, hasta tal punto que la imagen de los personajes no es “retocada” sino directamente suplantada. La fiesta, el dominio de lo irracional, “arrastra” –como las *filas* de los Moros y Cristianos– a todos los personajes, que se balancean al ritmo de la música, cual inducidos por una fuerza sobrenatural que les mueve como marionetas.

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

## VII

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

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

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

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

Agosto, 2005  
Valencia