
Un cineasta genial

Fernando R. Lafuente

La picaresca es una soberbia estética de la sobrevivencia, un **L**desaire al destino, un guiño estético a la lástima, una ética de la mentira y el engaño con un fin noble: escapar de la miseria, regatear minutos a la podredumbre, despertar la imaginación hasta encontrar un trozo de pan, un vaso de vino, una cama sin chinches. La picaresca española surge, paradojas de la historia y del suelo patrio, cuando España alcanza su mayor poderío cultural, político, militar y religioso. En sus dominios no se pone el sol, pero en los de Lázaro de Alba de Tormes el mismo sol no sale nunca. La cuestión es bien simple, aquí no hay otra ley que llegar a mañana; la vida es engañar a un ciego para poder beber y comer; distraer a un sacristán para conseguir una hogaza de pan o descubrir, apesadumbrado, lo que es la hidalguía española: unos muertos de hambre con ínfulas de señores. Todo se prolonga intacto hasta Galdós. Es la literatura del hambre. El hambre aparece como una constante en esos personajes rotos y erráticos. Es la marca indeleble de una es-

tética, una manera, trágica, y cómica, de estar en el mundo. Otra vez, la farsa de la imperial España, en el sórdido franquismo. recuperó la figura del pícaro, pero esta vez, desventurado, el canalla de antaño es ahora una víctima más del lamentable y trágico curso de la historia. Ahora no son lázaros, ni buscones, sino españoles mondos y lirondos, trabajadores, empleados, profesionales enredados en la madeja sin fin de una realidad cruel, anónima, miserable y anómala.

Berlanga hizo con su cine algo parecido respecto a la picaresca que lo que sugería Borges para el western y la épica, recuperar un género literario para el cine. En su caso, un género surgido en la España del siglo XVI. Un género literario duro, cruel con sus personajes, áspero, triste y risueño. De un humor tan negro que pareciera congelarse la sonrisa. Berlanga creó un estilo cinematográfico de la tradición picaresca, pero introdujo la melancolía y el cariño cervantino a esos seres desamparados y entrañables que viven, entran y salen, en sus películas; de manera especial en sus obras mayores: *Bienvenido Mr. Marshall*, *Plácido* y *El verdugo*. La España de Fernando de Rojas, del autor anónimo –¿Alfonso de Valdés?– del *Lazarillo*, del *Buscón* de Quevedo, del *Rinconete* y *Cortadillo* cervantino, de las pinturas negras de Goya, de los hambrientos galdosianos que deambulan por el Madrid de la Restauración, de los bohemios que no se lavan las manos (Alejandro Sawa) después de haberlas estrechado con Verlaine en París, de la fantasmagoría tenebrosa de Darío de Regoyos, del carnaval y la mascarada negra de Solana, de los errabundos personajes barojianos, de los espejos cóncavos y convexos del Callejón del Gato del esperpento vallein-clanESCO, de la literatura anómala de Ramón Gómez de la Serna –bien aprendió Berlanga esta sentencia ramoniana: «en la vida hay que ser un poco tonto, porque si no lo son sólo los demás y no te dejan nada», del equívoco y genial desparpajo de los Jardiel, Tono, Mihura y Mingote, del cine de Edgar Neville. La huella del ex-

traordinario autor de *La vida en un bילו* (1945), el Lubitsch en español, es constante y advertida en la filmografía berlanguiana; pero, está, también en los guiones de su colaborador esencial: Rafael Azcona, y está en el mejor Fernán-Gómez, como director, *El extraño viaje* (1964).

Una tradición que está en la mirada de la benevolencia hacia los personajes y está en el humor sin crueldad hacia los más desgraciados. Sí, cada qué y cada quién ahí están presentes: la picaresca, la «otra Generación del 27» (López Rubio), el gran Neville, la sórdida realidad española, las bromas benévolas y la crítica salvaje, todo es presentado, destilado, estilizado, en cuidadísimas imágenes. En el cine de Berlanga, todo ello es original y diverso, pero con una variante personal, formidable; una variación sensible y cercana: el cariño hacia ese centón de personajes, la mirada alegre y escéptica ante una realidad española, al tiempo, sombría, miserablemente sombría y confiada. La idea excluyente y calamitosa del dictador Franco respecto a España queda reflejada en la anécdota de la que fue protagonista el propio Berlanga.

En Consejo de Ministros se criticó y condenó a Berlanga, tras el estreno de *El verdugo* en el Festival de Venecia. Cada ministro pugnaba por decir lo más fuerte: «Berlanga, excelencia, es un comunista», «Berlanga es un anarquista» hasta que Franco mandó callar y habló: «Berlanga es mucho peor que eso, es un mal español». A Berlanga le divertía mucho la escena y la condena, que se la contó, años después, un ministro que había pretendido un «cameo» en una de sus películas posteriores. Por eso, quizá, mostró, como nadie, la España real, filmó el retrato conciso, abierto, plural, desengañado, tan profundamente cervantino, que tan poco casaba a Franco con su idea de España; la de Berlanga era una España tan real, fijada, para siempre, en cada escena, en cada guion, en cada primer plano, en cada nota de vida, en cada paisaje, en cada lástima que hoy, mañana, el paso del tiempo no hará sino engrandecer sus fotogramas.

Berlanga no se recrea en la miseria moral de los personajes (como sí gustan Quevedo o Cela) sino que, a la manera cervantina, son las condiciones creadas por los poderosos –y en cualquier época siempre encontraremos el mismo modelo– las miserables; los personajes son las víctimas. Los bienintencionados habitantes de Villar del Río, un noble pueblo castellano disfrazado de andaluz, que piden a los americanos lo que de niños habrían pedido a los Reyes Magos; el hidalgo que evoca el pasado imperial en la penumbra hambrienta de un pueblo perdido en la historia; el buen padre del motocarro que el día de Nochebuena le cumple una letra y remueve Roma con Santiago para pagarla, mientras su mujer atiende los baños públicos y espera al marido para celebrar la Nochebuena, entre los hedores nauseabundos de los retretes y con un bebé en los brazos; el verdugo jubilado que espera un piso del Estado en Moratalaz y le pasa el testigo a su desdichado yerno; el guardia civil, jefe del puesto, en *Calabuch*, que advierte a los detenidos del cuartelillo, cuando les permite salir a pasear al atardecer, que si llegan tarde no entran en la celda; la maestra que se embelesa con el glamour de Hollywood; el alcalde que sueña con el Lejano Oeste; el párroco que se ve perseguido por los protestantes; el campesino que sueña cómo desde el cielo le cae un tractor, y el fotógrafo, Quintanilla, emocionado ante la llegada de las artistas que vienen de Madrid, y ese cura, qué cura, que en *La escopeta nacional* pronuncia una de las frases más desternillantes del cine español: «Lo que yo he unido en la tierra no lo separa ni Dios en el cielo».

Unidos sí que quedan en un matrimonio irreverente –no podía ser de otra manera– Luis García Berlanga y las futuras generaciones de espectadores. Un clásico contemporáneo, porque descubrió, como Paolo Fabri, que «es muy difícil ser contemporáneos de nuestro presente». Berlanga no sólo lo fue, lo creó y lo filmó. *Revista de Occidente* presenta dos soberanos textos, gracias a su hijo

José Luis García Berlanga, uno inédito, el preparado inicialmente para *Las cuatro verdades* y otro, el argumento original de *Siente un pobre a su mesa*, embrión de lo que sería la magistral *Plácido*, escritos ambos en colaboración con otro genio de la cinematografía española, Rafael Azcona. Valgan los dos como prólogo, de lujo, al Ciclo sobre las películas de Berlanga y la realidad española del siglo XX, que comenzará este mes de enero en la sede madrileña de Caixa-Forum, organizado conjuntamente por la entidad catalana y la Fundación José Ortega y Gasset-Gregorio Marañón. Una ocasión única para revisar y volver a vivir la obra del que es considerado el más grande director del cine español. Nada menos.

F. R. L.

