

De la subida a la atalaya: un espejo ligeramente curvado (Calabuch, 1956)¹

José Luis Castro de Paz
(Universidad de Santiago de Compostela)

“Como si se mirase en el cristal de un espejo ligeramente curvado, he querido que la Verdad tenga en este libro trazos de caricatura.”

(Wenceslao Fernández Flórez, *El espejo irónico*, 1921)²

“Cuando no gemimos ni nos encolerizamos ante lo que nos disgusta, no queda más que una actitud: la de la burla. (...). [En ella] hay varios matices, como en el arco iris. (...). [El humor es] el tono más suave del iris. Siempre un poco bondadoso, siempre un poco paternal. Sin acritud, porque comprende. Sin crueldad, porque uno de sus componentes es la ternura. Y si no es tierno ni es comprensivo, no es humor. El humor se coge del brazo de la vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla.”

(Wenceslao Fernández Flórez, Discurso de Ingreso en la Real Academia Española, 1945)

“El encuentro con una comedia como fue *El destino se disculpa* [1945, basada en un relato y con diálogos de Wenceslao Fernández Flórez y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia], que me marcó muy profundamente en aquel momento, me hizo pensar que quizá lo que a mí me gustaría, y lo que yo debería decir a partir de entonces, tenía que partir de ahí...”

(Luis García Berlanga, declaraciones a TVE)

“(...) [Cuando] la ternura forma parte de un intento de comunicación con los demás, entonces sí acepto que pueda ser uno de los componentes de mi cine.”

(Luis García Berlanga)³

¹ [Jornadas de Historia y análisis cinematográfico. Cátedra Luis García Berlanga. Valencia, 13 de diciembre de 2016. CulturArts/IVAC](#)

²Madrid, Juan Pueyo, 1921. Y en la “gemela” *Las gafas del diablo* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1918), el escritor coruñés precisaba la perspectiva elegida diferenciando entre las gafas de su diablo “jovial, bonachón..., manso y apacible” y “las gafas terribles” del “diablo horrendo de las tradiciones de Castilla” que revelaban la verdad sobre las personas y las cosas (“no aparecen sino como son”).

³Hernández Les, Juan e Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Luis García Berlanga*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 63).

“[Antes de *Plácido*] Berlanga trata a todos sus personajes con innegable cariño y ternura. [En *Calabuch*] su mirada es sainetesca y paródica, [a] medio camino entre la influencia del humor de Fernández Flórez y de la comedia italiana posneorrealista.”

(Jaime Pena)⁴

“[Después, cuando] Bardem y Berlanga con *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y *Calabuch*, renovaron el cine español, [lo hicieron], precisamente, desde el sainete, una de las fuentes más castizas del humor teatral nacional. (...). Y renovaron no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en riqueza de intenciones.”

(Fernando Fernán-Gómez)⁵

0.

Las citas que preceden a la ponencia que aquí comienza pueden ayudar a comprender el sentido —espero que solo inicialmente oscuro— del título de la misma, a la vez que permitir a los asistentes intuir nuestra voluntad en ella de situar analíticamente *Calabuch* en un periodo (o territorio) histórico (y formal) todavía no demasiado bien valorado en la obra, en verdad excepcional, de Luis García Berlanga: los diez años comprendidos entre 1951 (*Esa pareja feliz*, *opera prima* codirigida con Juan Antonio Bardem) y 1961 (*Plácido*, primer largometraje de Berlanga coescrito con Rafael Azcona).

Partimos de la hipótesis —a cuya demostración hemos dedicado años de investigación historiográfica y analítica— de que este decenio inaugural de su obra debe verse, de igual modo que en general ocurrirá en cierto cine español en dicha década —quizás el más arriesgado y violento—, como el del inicio y desarrollo de un proceso de progresiva crispación y distanciamiento de la mirada de un(os) cineasta(s) que, subiendo a duras penas a una atalaya de complicado acceso,⁶ acabará(n) observando desde arriba y con desgarrada ira la triste situación española.

⁴Pena Pérez, Jaime, “Berlanga 1954-1957: y de la ternura, ¿qué?”, en Castro de Paz, José Luis y Pérez Perucha, Julio, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente, 2005, págs.41-48.

⁵Fernán-Gómez, Fernando, “Prólogo a *El anacoreta*. (De Rafael Azcona y Juan Estelrich)”, recogido en *Desde la última fila. Cien años de cine*, pág. 37.

⁶Al que aludía el título del libro citado en la nota 3 y que hoy puede consultarse cómodamente en el Berlanga Film Museum (<http://www.berlangafilmuseum.com/>).

Habitado desde el periodo mudo por personajes sainetescos y zarzueleros, dicho cine se encaminaba así hacia una intransferiblemente ibérica y reflexiva modernidad popular, grotesca y esperpéntica, similar en ciertos aspectos y salvando las distancias de todo tipo, a las fracturas, resultantes en parte de los cuentos avatares históricos de España, surgidas en determinado momento en las obras de Francisco de Goya o Ramón María del Valle-Inclán a partir de materiales de partida igualmente costumbristas y populares, pero motivadas ahora por la barbarie franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra, que volvía a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de sus humildes y antaño festivos protagonistas. Pues bien, si este proceso *del sainete al esperpento*⁷ —crucial transformación ética y estética, virulentamente rechazada y arrinconada por el Régimen franquista y que tampoco podría entenderse sin el eslabón con el mejor cine nacional-popular republicano que supone la obra en la posguerra de Edgar Neville (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946)—⁸ solo habrá de culminar en títulos como *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), la citada *Plácido*, *La muerte y el leñador* (episodio de *Las cuatro verdades*, 1962) o *El verdugo* (1963), de Berlanga, o en *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), ambas de Fernando Fernán-Gómez,⁹ y presenta mojones de excepcional importancia en títulos del propio Fernán-Gómez (*Manicomio*, 1953; *El malvado Carabel*, 1955; *La vida por delante*, 1958; *La vida alrededor*, 1959), José Antonio Nieves Conde (*El inquilino*, 1957) o José María Zabalza (*Entierro de un funcionario en primavera*, 1958), en él la obra de Berlanga no puede menos que considerarse crucial.

De hecho, el origen mismo de dicho proceso, a punto de emerger en toda su complejidad histórica y textual, podría encontrarse, encapsulado, en una seminal secuencia de *Esa pareja feliz*. En ella, desde la azotea del edificio donde (sobre)vive realquilada, la pareja protagonista mira hacia su pasado (mediados los años cuarenta) para narrar, desde una distancia temporal y enunciativa y como si de una película se tratase, el inicio de su relación en una verbena madrileña, en la que, a su vez, los personajes, subidos en lo más alto de una noria averiada, contemplaban todavía

⁷Castro de Paz, José Luis y Cerdán, Josetxo, *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra, 2011.

⁸Castro de Paz, J. L., *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*, Santander, Shangrila, 2012.

⁹Castro de Paz, J. L., *Fernando Fernán-Gómez*, Madrid, Cátedra, 2010.

esperanzados el oscuro anochecer del Madrid posbélico. En esa sutil y decisiva elevación de la noria y la azotea, que incorpora incluso referencias directas a los espejos cóncavos valleinclanescos y a la Guerra Civil, Bardem y Berlanga ponían sobre el tapete, bien que embrionariamente, el despegue del proceso crítico aludido, que el cineasta valenciano, como es bien sabido, contribuiría decisivamente a culminar.

1.

Calabuch constituye, como es sabido, la cuarta pieza —tras *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952, coescrita con J. A. Bardem y Miguel Mihura) y *Novio a la vista* (1954, a partir de un guion original de Edgar Neville)— de esta primera etapa de la filmografía berlanguiana, que parte de lo más fecundo de los modelos arnichescos y fernándezflorezcocos activados por Neville (*El malvado Carabel*, 1935, primera adaptación de la novela de Wenceslao Fernández Flórez; *La señorita de Trevélez*, 1936, versión de la tragedia grotesca de Carlos Arniches), Filmófono, Sáenz de Heredia, Benito Perojo¹⁰ o Luis Marquina en el cine republicano, para entroncar con los indiscutibles hallazgos que sobre aquellos fueron depositando en la posguerra, muy dificultosamente, los cineastas-humoristas de la conocida como “Otra Generación del 27” a los que Berlanga admira y con los que colabora directamente. Sus miembros (Neville, Tono, Mihura, Jardiel Poncela o López Rubio —como el propio, y mayor, Fernández Flórez, con el que guardan marcadas concomitancias y al que consideran un maestro indiscutible—), proclives en principio al proceso político republicano, habían apoyado después la sublevación franquista y adoptado, no pocas veces, posiciones aleatorias al fascismo. Pero, afirmó en su día Perez Perucha,

“La cuestión es que triunfantes los sublevados, las nuevas circunstancias están lejos de no ser problemáticas para los escritores que se han alineado con unos insurrectos de gesto agrio y poco proclives al humor. Y mientras quien más quien menos va estableciendo distancias con un Régimen tan autoritario y hosco como agresivo hacia su bienpensante liberalismo cosmopolita, los unos se refugian en la revista *La Codorniz* (fundada en 1941) [y] los otros se

¹⁰Parece clara y directa —vía Mihura— la influencia de *La última falla* (Benito Perojo, 1940) en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Otro texto en la encrucijada, como la anterior y muy destacada *Los hijos de la noche* —en cuyos diálogos también intervendría el célebre comediógrafo— el film, rodado en Roma, supone un eslabón crucial que enlazaba los *musicales* republicanos con cierto cine regional de los años cuarenta, pero su “exhibición valencianista (...) da pie a la sátira de las jerarquías locales, de sus liturgias y su retórica, en una línea que prolongará Berlanga a partir de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952)” (Gubern, Román, *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*, Madrid, Filmoteca española, 1994, pág. 330).

siguen dedicando, sobre todo durante los años cuarenta, al cinema, (siendo en ocasiones los unos y los otros las mismas personas)”.¹¹

Ya hemos señalado en otros lugares la indiscutible influencia de las primeras adaptaciones cinematográficas posbélicas de Fernández Flórez¹² en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, incidiendo, verbigracia, en el ejemplo que había supuesto en su configuración el sorprendentemente temprano uso de la voz *over* de un narrador en la negrísima comedia *El hombre que se quiso matar* (1941), opera prima de Rafael Gil que adapta un destacado relato breve del escritor coruñés. Como si llegase dolorida desde los partes bélicos¹³ a posarse sobre las maltrechas ficciones de la primera posguerra, nos encontramos ante un film narrado a modo de fábula por una voz externa a la diégesis; llamativa y *auditivamente* demiúrgica posición del apacible y didáctico narrador que envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica que sólo la firma del autor

¹¹Pérez Perucha, J., “Territorio de encrucijada”, en Castro de Paz, J.L. y Pena Pérez, Jaime J. (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998, págs. 49-60. La en extremo compleja pero productiva aproximación de los muy diversos sectores de disidencia cultural que se van produciendo durante la década de los años cuarenta —y que en el terreno filmico, como vimos, ejemplificaba tanto esta Otra Generación del 27 como, en otro sentido, el autodenominado grupo de “los telúricos”— podría analizarse, por ejemplo, a partir de la compleja gestación a finales de la década de dos proyectos malditos: *El cerco del diablo* (1952, pero cuyo inicio del rodaje estaba previsto para 1949) y *Cerco de ira* (también comenzada a rodar en 1949, pero inacabada, iba a ser dirigida por Serrano de Osma a partir de un guion de Bardem, Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro), pero no debe extrañar a quien conozca las confluencias y pactos de interés de comunistas y falangistas disidentes desde mediados de la década de los cuarenta, puestas de manifiesto en revistas como *Haz*, *Alferez*, *La Hora*, *Alcalá*, *Insula*, *Indice*, etc. y que José-Carlos Mainer analiza en su imprescindible y ya clásico ensayo *Falange y literatura* (Barcelona, Labor, 1971).

¹²Enormemente popular en la época gracias a su actividad periodística (*ABC*, *Semana*, *La Codorniz*) y a la publicación, desde hacía ya tres décadas, de célebres novelas y relatos breves, temprano defensor del cinematógrafo y ocasional crítico y ensayista sobre cine, su pública adhesión a la causa rebelde no pueden hacer olvidar —además, y no es cuestión menor, de la calidad de su escritura— que casi todas las obras del autor llevadas al cine en los años cuarenta habían sido publicadas en la década de los veinte, antes de la proclamación de la República y, algunas de ellas, en pleno periodo primorriverista. Profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, *hondamente desesperanzadas*, impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado, o sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas breves de Fernández Flórez darán lugar a films muy diferentes entre sí, pero que habrán de convertirse, con una frecuencia altamente significativa, en fragmentarios esbozos, llamativos atisbos u originales formulaciones de esa ya citada revitalización de unas tradiciones estéticas propias, cruzándose luego —en un a menudo fértil proceso de mestizaje— con los modelos filmicos dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood), pero sobre el *humus* de unas formas culturales enraizadas en la tradición nacional; no en vano —como escribiría en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, otro gran admirador del escritor gallego—, el *olor a cocido* “debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba” (Fernán-Gómez, Fernando, *El tiempo amarillo*, Madrid, Debate, 1990, pág. 454).

¹³“La radio pertenece por completo al mundo de objetos de ese pequeño costumbrismo que, quiérase o no, se refleja en bastantes de mis películas. Yo, personalmente, no he sido un hombre ‘tocado’ por la radio, no he estado nunca sometido a la dictadura de la radio, salvo, como todo quisque, cuando la guerra, que la encendías para saber qué era lo que estaba pasando” (declaraciones de Berlanga en Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *Op. Cit.*, pág. 67).

gallego pudo hacer permisible, no sin tener que superar, empero, “suspensión temporal e indefinida” en toda España por parte de la correspondiente comisión censora.¹⁴

Reparábamos, asimismo, en cómo lo con todo más llamativo de la voz de Fernando Rey en el film berlanguiano no era su uso mismo, sino el inusitado poder que el narrador demostraba tener sobre el universo diegético, y no sólo por su *distanciado* y *elevado* punto de vista (planos fuertemente picados que retornarán cada vez que el narrador tome la palabra), sino también y sobre todo por su capacidad para congelar la imagen, aproximar o alejar la cámara (por medio de *raccord* en el eje), hacer aparecer o desaparecer a los personajes, penetrar en sus sueños *genéricos* y, en fin, mostrarnos vacíos los escenarios del film en beneficio de la claridad de su exposición y del didactismo fabulador y paródico de su propuesta (sin duda un escenario *metafórico*; un microcosmos rural que quiere representar la situación general española). Y señalábamos también, finalmente, cómo si no faltó quien creyó hallar en Hollywood su antecedente directo —la célebre narración divina de la capriana y posbética *¡Qué bello es vivir!* (*It's Wonderful Life!*, 1946)—, tenemos más cerca la anterior, y ya citada por su honda influencia en Berlanga, *El destino se disculpa*, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1945 y cuyo narrador (“el Destino”) se encarna en un simpático funcionario que no sólo habla directamente al espectador y se refiere de manera explícita al rodaje, sino que interviene en la diégesis, opinando sobre las peripecias ocurridas, y la detiene finalmente para despedirse del público.¹⁵

2.

Tras tres años forzosamente inactivo —periodo en el que ve como se frustran sus proyectos junto a Cesare Zavattini o fracasan los intentos de convertir en films guiones como “Los gancheros” o “Tierra de nadie”—, Berlanga encuentra en un argumento de Leonardo Martín (un gran científico norteamericano, experto en armas atómicas, se refugia en el aislado pueblo levantino y confraterniza con sus habitantes) material

¹⁴A.G.A. Alcalá de Henares. Expediente administrativo 525-41; c-5.512/3.521; c. 32.861/3.522.

¹⁵Pero por si ello fuera poco, el film de Sáenz de Heredia ofrece, sin duda, el primer y más cercano boceto del personaje que, como en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, interpretará un manipulador, pícaro y sainetesco Manolo Morán, y que tendrá todavía un segundo borrador en el papel, también encarnado por Morán, de la destacada *Calle sin sol* que Rafael Gil dirige en 1948 a partir del guion de Miguel Mihura. Pese a lo que se cree, es en *El destino se disculpa* la primera vez que Morán, sacándose a un incapaz alcalde, toma la palabra para pronunciar populistas y engañosas arengas, en este caso en la pueblerina y fraudulenta inauguración de una fuente a la que, visto lo visto, también iba a ser difícil incorporar “chorritos” de colores cuando, a la vuelta de pocos años, viniesen de visita los amigos americanos...

propicio para poner en pie —como en sus dos títulos anteriores, con la ayuda de Florentino Soria y del guionista italiano Ennio Flaiano y pese a la presencia de elementos melodramáticos y románticos de los que siempre habría de lamentarse— una nueva fábula humorística y coral, a la vez crítica y costumbrista, quejosa, ternurista y melancólica, que —como nuevo paso intermedio, previo a la grotesca explosión posterior— vuelve a ensayar la distorsión caricaturesca recurriendo al “espejo ligeramente curvado” de Fernández Flórez y a los hallazgos cómicos de la “Otra Generación del 27”¹⁶ para referirse con posibilidades reales de producción, exhibición y conexión con el público popular¹⁷ a la situación posbélica española de 1956.

No es de extrañar que, preguntado al respecto, el cineasta señalara que el personaje del científico George (Jorge) Serra Hamilton (Edmund Gwenn) constituía para él —antes del núcleo de un discurso antimilitarista y ecologista en el que la crítica incidió con el tiempo tratando de reivindicar una película en su día masacrada por su (supuesto) humanismo conformista, ingenuo y utópico, del todo alejado del pretendido “realismo social” salmantino—¹⁸ un jardielesco disparadero capaz de activar la coralidad sainetesca de los habitantes del pueblo, auténticos protagonistas del complejo y sutil discurso de Luis García Berlanga.¹⁹

Una vez más, como en sus dos películas anteriores (y en la inmediatamente posterior *Los jueves, milagro*), el pueblo, ahora costero y levantino, se alza en elocuente

¹⁶En un proceso bien semejante por cierto, y aunque cada uno por su intransferible camino, al que habrá de seguir un Fernán-Gómez que por la mismas fechas estrena *El malvado Carabel*, probatura directamente fernandezflorezca de sainete ennegrecido en el que ensaya ciertas distorsionantes soluciones formales y semánticas en las que ahondará en sus grandes títulos de finales de la década (*La vida por delante* y *La vida alrededor*, oscuros sainetes descoyuntados y jardielescos de singular espesor formal, inspirados tanto en Fernández Flórez como en el primer Berlanga) preludiando los ya citados títulos comienzos de los 60: *El mundo sigue* y *El extraño viaje*.

¹⁷Coproducción hispano-italiana, participada por Aguila Films y Films Costellazione, *Calabuch* contaría en el reparto con Franco Fabrizi (el “Langosta”) y Valentina Cortese (la maestra Eloísa), además del guionista Ennio Flaiano y los músicos Guido Guerrini y Angelo Francesco Lavagnino. La presencia de Edmund Gwenn ampliaba los mercados de la película al ámbito anglosajón, estrenándose en Gran Bretaña y Estados Unidos. En España permanecerá 42 días en las carteleras de los cines Palace y Pompeya, donde se estrena en octubre de 1956, constituyendo uno de los mayores éxitos de la carrera de Berlanga.

¹⁸Según Carlos F. Heredero, por ejemplo, Berlanga “se descuelga entonces, después del sonoro aldabonazo programático que suponen las Conversaciones de Salamanca, con una propuesta que se aleja definitivamente de toda connotación realista y que sitúa, en primer término, una ficción idealizadora y pacifista deliberadamente alejada de toda voluntad testimonial sobre la España del momento” (Heredero, Carlos F., *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, pág. 328).

¹⁹“Jardiel Poncela solía utilizar mucho ese procedimiento: un personaje o acontecimiento exterior a un grupo modifica el comportamiento de ese grupo. Es un truco que puede servir muy bien para encontrar situaciones divertidas” (Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *Op. Cit.*, pág. 66).

microcosmos de la sociedad franquista vista “en su pintoresca mediocridad”,²⁰ pero a través de una mirada a la vez humorística, tierna y comprensiva, caricaturizada, deformada con la perspectiva de ese espejo ligeramente curvado que solo al final de la década adquirirá *de nuevo* la concavidad de aquellos del Callejón del Gato. Un cuento farsesco que —doblando la propia farsa que los pueblos berlanguianos suelen poner en pie con picaresca y que, cual burladores burlados, siempre acaba mal— llama constante y reflexivamente la atención sobre la posición discursiva elegida y obliga al espectador a reparar, en mayor o menor grado, en las con frecuencia mezquinas intenciones de unos y de otros, encubiertas por los sólidos estereotipos del sainete rural (el guardia civil, el alcalde, la maestra, el cura; meras referencias tipológicas caracterizadas por su función en el grupo social y el espacio a ella asociado),²¹ pero, sobre todo, radicalmente encarnadas por los intransferibles *cuerpos ibéricos* de nuestros grandes actores de reparto, capaces de activar un grado de credibilidad e identificación en verdad extraordinarios.

Nada que ver, en fin, con una supuesta “utopía Calabuch”; más bien, al contrario, un discurso crítico que, partiendo de la tradición escénica del sainete popular y de los modelos narrativos y formales del relato y la novela humorísticos, logra “incorporar a sus imágenes la intrahistoria contemporánea” a través de “microcosmos habitados por una galería tipológica de extrema vitalidad y acusada estilización”, recomponiendo “sobre la pantalla con extrema agudeza y notable complejidad”²² un universo de singular calado testimonial y discursivo.

El inicio del film es significativo para calibrar la calculada ambigüedad con la que el cineasta organiza las diferentes —e incluso aparentemente contradictorias— capas significantes de su discurso, así como para comprobar la manera en que prosigue su indagación acerca del uso de ciertos dispositivos ya utilizados en sus títulos anteriores e identificables como rasgos estilísticos de esta primera etapa de su

²⁰Pérez Perucha, J., “Vivre sa vie: tráiler” en Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J. (ed.), *Op. Cit.*, pág. 21. La operación, por cierto, no está demasiado lejos de la que pusiera en pie el propio Fernández Flórez en su novela *Los que no fuimos a la guerra*, publicada en 1930 y en la que la pequeña ciudad, significativamente llamada Iberina, representa metafóricamente a España. Profundamente antibelicista, en ella el autor satiriza humorísticamente el fanatismo de aliadófilos y germanófilos en tiempos de la Gran Guerra, y penetra con sutileza en las costumbres y las ruindades de la sociedad de la época.

²¹Cuadrado Alvarado, Alfonso, “La comunidad, el tiempo y el forastero. Una metáfora de la sociedad española de los años cincuenta y sesenta”, en Pérez Perucha, J. y Poyato, Pedro (eds.), *¿Savia nutricia? El lugar del realismo en el cine español*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía/A.E.H.C., 2006.

²²Herederó, Carlos, F., *Op. Cit.*, pág. 331.

filmografía. Vemos inicialmente un breve reportaje de un noticiario americano (“New of the Day Presents News Highlights of 1956”) acerca de la más moderna “arma para la paz” y de la desaparición de su inventor, el científico Serra Hamilton, buscado por los gobiernos de todo el mundo occidental. Tras incluir imágenes de su última entrevista, ocho días antes, en el puerto de Nueva York, un plano general del exterior del barco que supuestamente lo trasladaba da paso, por corte directo, a una panorámica sobre el mar que nos lleva al litoral de Calabuch (Peñíscola). La imagen se detiene y el logo de CIFESA y los títulos de crédito se suceden sobre la imagen fija de la playa, con el pueblo al fondo. Al concluir estos, y coincidiendo justo con el nombre en pantalla de Luis García Berlanga, el movimiento reaparece, y la *voice over* del narrador comienza a contarnos “*la historia de un pueblo llamado Calabuch, donde un día llegó un hombre llamado Jorge*”. Este hecho, continúa, sucedió “*el 17 de mayo de 19... Bueno, un día cualquiera de ese año en que Rusia firmó el Concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa*”. Con el destacado 1956 que presidía el noticiario todavía en la retina del espectador (tiempo fechado, histórico y referencial), el narrador, socarrón, se burla de la (supuesta in)temporalidad de la fábula o el cuento en el que nos está introduciendo, y señala literalmente la posibilidad/necesidad de leerlo como tal en primer término, pero de interpretarlo a la vez *sin perder de vista* su indiscutible anclaje histórico (la España de la posguerra, la Guerra Fría). Como Pena Pérez señaló con acierto, si la censura había utilizado la voz narradora, incorporándola en bien conocidos títulos extranjeros al ser doblados al español, “para tamizar ciertos discursos que podrían ser *malinterpretados* por el espectador”, “Berlanga recurre a ella para *imponer* su punto de vista: ‘yo les cuento esto pero, no se crean, no estoy en absoluto de acuerdo’ ”.²³

De lo que no puede caber duda es de que el poder de dicho narrador (inextricablemente identificado aquí con el gran imaginero que controla el contenido, pero también el tamaño, la distancia y la posición de las imágenes que vemos), pese a su aparición más comedida y limitada al arranque, no ha variado desde *¡Bienvenido, Mister Marshall!*: nos presenta el faro y a algunas mujeres y un niño del pueblo reparando las redes de pesca, y se aleja en planos más y más elevados y distantes para mostrarnos la totalidad cerrada y compacta del mismo (“*desde lejos parece una fortaleza*”), sensación

²³Pena Pérez, J., *Op. Cit.*, pág. 44.

de aislamiento e insularidad multiplicada con respecto a films anteriores por la situación de Peñíscola en un tómbolo rocoso que se adentra en el mar y coronada por un castillo. “*En otro tiempo lo fue*” —prosigue el narrador, bien poco respetuoso con las heroicidades militares (del pasado)—, “*pero de las guerras antiguas hoy solo quedan los juegos de los niños*” (planos de los pequeños balanceándose en un cañón antiguo o escondiéndose detrás de otro) “*y unos oxidados cañones que aquí sirven para esto, para esto o... para esto*” (en varios planos la cámara se mueve mostrando como los cañones son usados para amarrar una barca de pesca, secar la ropa o incluso como lugares donde orinan los niños, hasta que el propio narrador le llama la atención: “*¡Niño!*”).

Es justo entonces cuando se despide (“*Bueno, ante ustedes el ejército de Calabuch y la historia que les prometimos*”) y nos introduce en el ensayo del desfile “de los romanos”, para lo que suponemos las fiestas patronales del pueblo, que dirige Matías (Juan Calvo), el cabo de la Guardia Civil (al que muchas veces los pueblerinos se referirán como carabinero, pero que lucirá en varias secuencias un inequívoco tricorno).²⁴ El silbido de un niño alerta a Juan (Mario Berriatúa) y Crescencio (Francisco Bernal), dos de los lugareños disfrazados, que abandonan la instrucción (de nuevo plano general fuertemente picado) para ir a recoger un alijo de contrabando, escondido en unas rocas de la playa, encontrándose en su apresurado camino con Teresa, la hija del carabinero (María Vico), a la sazón novia de Juan. Allí entablan contacto con Jorge, que les habla inicialmente en latín (“*¡Este tío es alemán!*” - “*¡Nosotros españoles! Este, Juan. Yo, Crescencio*”). Al darse cuenta de su ausencia, Matías va tras ellos y los contrabandistas confían el paquete al viejo, encargándole que se lo lleve al “Langosta”, en Calabuch. Mientras los dos hombres huyen por la playa, Matías les dispara, haciendo diana en el casco romano de Crescencio (“*¡Arrea! ¡Casi le doy!* -*¡Canastos, mira donde tiras!* -*Hombre, no tiraba a dar... ¡Pero es que ya me estáis jeringando!* -*Eso Juan! ¿Yo qué tengo que ver con tu hija?* -*Pues ya que te pones así te diré que no hago más que cumplir con mi deber porque llevabais*

²⁴Quizás porque su función de vigilancia costera era la que ese cuerpo —muy arraigado en Peñíscola— desarrollaba hasta su incorporación a la Guardia Civil en 1940. Dicha denominación fue utilizada por la crítica —que insistía en la falta de compromiso “realista” de Berlanga— para señalar que el film pretendía situarse en un lugar fantástico que no era realmente la España franquista. Empero, nada nos permite realmente dicha lectura, por mucho que la gestualidad de Valentina Cortese y, sobre todo, de Franco Fabrizi, pudiese sorprender en algún momento al espectador hispano en el contexto sainetesco de la propuesta.

contrabando -Mira a mí me importa un cuerno lo de Juan y Teresa, pero si seguís así ¿sabes lo que te digo? -Qué? -¡Que me iré de aquí y haré los alijos en Guardamar!’’).

A punto de matar al hombre por la espalda sin motivo alguno, salvado solo gracias al casual y festivo casco romano, el tono, los diálogos, y la proverbial capacidad interpretativa, costumbrista y popular, de Juan Calvo y de Francisco Bernal convierten en (aparente) comicidad, próxima y burlona, comprensiva e incluso solidaria,²⁵ lo que de otra manera no podría leerse sino como una devastadora crítica a la autoridad “militar” franquista, que actúa por motivos particulares y —todo parece indicarlo, incluido el verdadero almacén de productos que tiene en la casa-cuartelillo— está de algún modo involucrada en el negocio del contrabando.²⁶ Autoritario y violento también con su hija, mantiene próximo al “Langosta” en esa cárcel abierta que tanto enervó a la crítica de izquierdas en buena parte por propio interés, y apenas puede hallarse en él algún rasgo positivo que no provenga de la proximidad humorística y popular que le otorga la portentosa encarnación de Calvo. Algo similar ocurrirá con el cura, tramposo, aprovechado y egoísta, dispuesto a considerar un milagro —anticipando de algún modo el embrión del film berlanguiano de 1957— que las luces que decoran la iglesia se divisasen una noche de tormenta (y supuestamente) más lejos que las del propio faro, pero, otra vez, cercano y hasta simpático para el espectador gracias a las prestaciones actorales de Félix Fernández.

Como adelantábamos, pues, es el mullido colchón cómico que le proporcionan nuestros “cómicos de tripa” —como sucediera ya, por citar solo el más célebre de los ejemplos, con el alcalde Don Pablo, encarnado por José Isbert en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*: el rostro y la voz derrotada y cazallesca del pueblo vencido, en los que late una verdad honda más allá de cualquier personaje, interpretando al cacique del lugar, humanizándolo, complejizando el discurso— una de las principales estrategias discursivas y soporte artístico prioritario del cine de Berlanga. Actores —como Juan

²⁵Berlanga lo tenía claro: “En *Calabuch* hay algo que cabreó, y quizás siga cabreando, a la progresía, y es que el carabinero no tuviera la presunta dureza de un guardia civil (...). ‘¡Coño! —decían— en un país lleno de presos, donde están fusilando a la gente, no se puede presentar así a un carabinero’. Creo que no se tenía en cuenta que la historia estaba narrada en clave de fábula” (en Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *Op. Cit.*, pág. 61).

²⁶Como de pasada, incluso, los personajes se referirán a oscuros pactos con Tabalera —sociedad mercantil creada por el Régimen en 1946 para gestionar el monopolio de las labores de tabaco y timbre— lo que supone elevar la corrupción mucho más allá del “idílico” *Calabuch*.

Calvo o Félix Fernández, pero también y enseguida Manuel Alexandre (Vicente, el pintor), el propio José Isbert (el farero), José Luis Ozores (el torerillo “Cocherito”), Pedro Beltrán (Fermín) o Nicolás Perchicot (Andrés)— que forman parte de pleno derecho de ese grupo de “secundarios” que, formados en las variedades, el enredo cómico, el sainete o la zarzuela, arrastran un incomparable bagaje comunicativo, y son capaces además de reactivar al contacto con su tiempo elementos tipológicos de honda tradición popular respondiendo a las necesidades de la sociedad que consumía entonces el espectáculo cinematográfico.²⁷ Voces y cuerpos, en suma, peculiares y *excéntricos*, portadores de una imperfecta *fisicidad* esencial —“radical y virulento materialismo hispano” en brillante expresión de José Luis Téllez—²⁸ cuya sola presencia activa la identificación con el espectador popular y pone en marcha resonancias plásticas y escénicas de hondísimo calado.

Un ejemplo más, en verdad excepcional, de cuanto decimos —y por no insistir en ese inolvidable farero interpretado por Isbert que juega al ajedrez con el cura vía telefónica y conoce los secretos de estrellas que se hallan a “distancias siderales”; un cuerpo, en palabras de González Requena, “denso y singular que se impone como materia bruta a la escenografía” y que exige a la puesta en escena berlanguiana “entrar en una dialéctica con su cuerpo”, con el grano de lo singular que lo anida—,²⁹ otro ejemplo excepcional —decíamos— bien podría ser la a la vez *codornicesca*, “casi

²⁷Cfr. sobre José Isbert, Pérez Perucha, J. (ed.), *El cine de José Isbert*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984. Una interesante reflexión de alcance más general sobre el actor español, a partir de otro célebre intérprete, en Zunzunegui, S., “El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa”, en VV. AA., *El paso del mudo al sonoro*, Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, Complutense, 1993.

²⁸Téllez, José Luis, “La eternidad dispersa”, en Pérez Perucha, J. (ed.), *El cine de José Isbert*, págs. 41-43.

²⁹González Requena, Jesús, “El cuerpo del actor”, en *Ibidem*, págs.37-38. Como señala José Luis Téllez en ese mismo libro, “cuando en *Calabuch* anuncia Isbert aquella cosa magnífica de que “*las estrellas están a distancias siderales*”, lo hermoso, lo verdadero, no radica tanto en el ostensible pleonasmismo, ni siquiera en el evidente desconocimiento del personaje con respecto a la literalidad de su enunciado, sino en que, de inmediato, nos hace comprender que es imposible que el farero pueda decir otra cosa distinta. La voz de Isbert, su gesto, —esa mano abierta, levantada no se sabe si para dar más énfasis a su abusivo aserto, o para tomar por testigo a alguna divinidad cósmica— convierte el risible y banal enunciado en una suerte de objeto verbal autosuficiente e inevitable,, se diría que poseído de un sino, una índole de secreta predestinación. Por encima de su lado grotesco o desaforado, más allá del enorme regocijo que inevitablemente produce, cualquier cosa en boca de Isbert posee también el peso de una revelación insospechada, adquiere de inmediato un espesor casi trágico, a fuer de inevitable. De este modo, lo que verdaderamente se antoja maravilloso es el choque, el profundísimo rechinamiento entre el nivel poderosamente terrenal, concreto y contingente de los enunciados que los guionistas depositaban en sus personajes, y la especie de súbita eternidad en que la voz y el gesto del actor de inmediato los sumían. Hasta el más leve rasgo de su trabajo se hallaba diseñado para generar, de un solo golpe, una presencia arquetípica que de todo se adueñaba” (Téllez, J. L., *Op. Cit.*).

surrealista”³⁰ en palabras del propio cineasta y entrañable aparición del humilde torero de feria felizmente encarnado por José Luis Ozores, un pobre carpanta siempre dispuesto a comer su lata de conservas y su trozo de pan, que traslada su manso torillo de pueblo en pueblo en una camioneta destartalada y lo cuida por cariño, pero también porque su sustento depende de él (la suerte de matar supondría de hecho, para “Cocherito”, la ruina del negocio). Entre el humor absurdo y el testimonio devastador, el episodio —como supo ver en su día José Luis Guarner— multiplica su singular eficacia gracias a la intuición espacial de Berlanga, que explicita la amarga condición del personaje “con toda naturalidad, sin operación estética aparente, por el simple hecho de situar la escena en una playa, es decir, mitad en la tierra, mitad en el agua. En otras palabras, la elección del escenario y su uso no responde a un simple designio decorativo, sirve para expresar con magnífica sencillez una idea universal de incertidumbre y precariedad”.³¹

Intuición espacial que, por cierto, comienza a mostrar en *Calabuch* —film de tránsito y probatura estilística también en lo que la concepción de la puesta en escena se refiere— un progresivo abandono de la influencia de las escuelas europeas de montaje que tanto él como Juan Antonio Bardem recibieran en línea directa de su profesor de realización en el Instituto de Investigaciones y experiencias cinematográficas Carlos Serrano de Osma, para tender hacia un predominio de planos amplios y con muchos personajes, más y más largos, que habrán de derivar *naturalmente* —pues, de origen nevilliano, surgían de las fértiles búsquedas a la hora de materializar filmicamente la coralidad sainetesca— hacia el célebre plano secuencia del Berlanga maduro. Todavía “cortadas” aquí y allá por planos próximos de tal o cual detalle o personaje, ciertas composiciones plásticas, milimétricamente contraladas en su abigarramiento, parecen fragmentos de un plano secuencia todavía no asumido y preludian su elaborada (y en extremo crispada) utilización futura, en la que dicho dispositivo se convertirá en intransferible y bien caracterizado indicador “de la no existencia de espacios ‘fuera de campo’ que constituyan una salida histórica y social para esas capas populares acorraladas por la historia”; un encuadre que —en ajustadas palabras de Pérez Perucha— cercará “a unos personajes que se debaten en el único lugar que pueden, en la

³⁰Declaraciones de Luis García Berlanga en Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *Op. Cit.*, pág. 64.

³¹Guarner, José Luis, “Notas sobre el concepto de espacio en el cine de Berlanga”, en Pérez Perucha, Julio, *Berlanga* 2, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981, págs. 42-43.

profundidad del campo filmico, con una frenética y desesperada actividad, las más de las veces sin sentido ni perspectiva histórica alguna”.³²

Aunque podrían ponerse a lo largo de film numerosos ejemplos de lo dicho, parece especialmente significativo el desfile tras la boda, cuando el séquito y buena parte de los invitados y vecinos abandonan la iglesia (cuyo órgano, por cierto, esconde también tabaco y whisky de contrabando, como descubre Jorge cuando, en plena celebración del sacramento, inicia su ceremonialmente inoportuna “Oh, Susana”) para dirigirse al acto de bendición de la barca, cuyo nombre —“Esperanza”, como la novia— todavía está acabando de pintar el puntilloso y perfeccionista Vicente (un Manuel Alexandre, por cierto, bochornosamente doblado).³³ Planos llenos de gente y milimétricamente medidos y compuestos, acompañados muchos de ellos de la música popular de la banda, y entre los que destaca aquél —de singular ferocidad pese a que el acolchamiento humorístico haya hecho que fuese leído como ingenuo chiste, al igual que sucede, por ejemplo, con la asombrosamente exacta definición del NO-DO que se permite el “Langosta”, calificándolo como “*aburrido, porque es como un periódico pero más atrasado*” que no habla de lo que pasa en el mundo, sino solo de “*procesiones y casas baratas*”—³⁴ en el que el cura, al son de los acordes del himno español franquista, lanza el agua bendita contra la barca, haciendo que la pintura, que no ha secado aún, se corra. La iglesia (y el Régimen) matando toda Esperanza, que “llora” (lágrimas de pintura) mientras jóvenes con cara de palurdos, muy similares a los que escucharan el discurso del Alcalde y de Manolo en Villar del Río, no necesitan ya ser puntuados *ad hoc* por el montaje, insertos ahora naturalmente en el furibundo discurso político —de mitigada pero aún legible raíz falangista— y la amarga queja frente a los poderes que esconde la solo en apariencia inocente broma.³⁵

³²Pérez Perucha, J., “Un desconocido trabajo de Berlanga: *Se vende un tranvía* (1959), en Castro de Paz, J. L. y Pérez Perucha, J. (eds), *Op. Cit.*, págs. 163-169.

³³Y es que la modesta barca de pesca es, junto al contrabando, el único modo de subsistencia de los lugareños. El film lo deja claro —pese a las críticas que se quejaban de que no se veía a nadie trabajando— desde sus primeras imágenes, cuando las mujeres (habitantes reales de Peñíscola), como vimos, reparaban las redes. Sin barca no hay boda posible. Ni sustento.

³⁴O aquellas otras frases “no dichas por casualidad” —en palabras de Berlanga— en el que el cura pide a “los romanos” que marchen con marcialidad durante la procesión, y el guardia civil que lo hagan “con devoción”, y que alude —como señalaron Hernández Les e Hidalgo— “a la complicidad y el intercambio de papeles, entre Iglesia y Ejército, durante el franquismo”: “la Iglesia como milicia y el ejército como cruzada (*Op. Cit.*, pág. 66).

³⁵Pero que aún era nítida en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, pese a la presencia en el guion de Bardem y a la apriorística y tópica lectura “regeneracionista” de izquierdas que sobre ella se ha colocado

Es de hecho en un trabajo formal que, por encima (o por debajo) de su humorístico y supuestamente utópico contenido narrativo, es capaz de materializar las opiniones críticas frente a las circunstancias imperantes en términos fundamentalmente (audio)visuales, donde debe(n) rastrearse, sin duda, el meollo discursivo (y la relevancia histórica) de *Calabuch*. A la búsqueda de una “miserabilización de todo”³⁶ capaz de *contradecir* fructíferamente el tono festivo y tierno de los sucesos, la fotografía notabilísima de Francisco Sempere³⁷ se coloca del lado del realismo documental del pueblo y sus habitantes frente al humorismo diegético, voluntario *desajuste* que se convierte en auténtico punto de partida visual para una puesta en escena que, una y otra vez, y por medio de los más variados dispositivos, tratará de (al menos) discutir la ternura humorística de las situaciones.

históricamente. Prácticamente cada figura formal, cada punzante frase de diálogo —y de ahí buena parte de su riqueza y trascendencia histórica— presentaba en el film de 1952 tanto el *haz* como su posible y enrojecido envés interpretativo. Inequivocamente antigubernamental, su utilización de ciertos recursos estilísticos de herencia soviética —aparte del tantas veces citado y políticamente intrascendente “plano pudovkin”, que se sitúa casi siempre, y de manera bien superficial, en el haber de los militantes comunistas Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay—, como la *eisensteiniana* relación entre animales y campesinos al ver llegar el automovil del Delegado General, puede ser leída también a partir de más recientes y cercanas mediaciones nacionalsindicalistas, ya que idéntica comparación entre la *descabezada* masa campesina y vacas, burros y mulas puede verse en la excelente y manifiestamente falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942). De igual manera, si existe una solidaridad con los más humildes —lo que se ha llegado a señalar como una de las pocas auténticas vinculaciones *neorrealistas* de la película— y el sueño del casi anónimo Juan es el único que hace referencia a su medio de trabajo, no es menos cierto que la frase del discurso de Manolo en el balcón del Ayuntamiento “*vosotros, que sois inteligentes y despejaos...*” se puntúa con los rostros de dos “paletos subdesarrollados” que constituyen paradigmáticos ejemplos de la “masa informe” que nutre Villar del Rio, es decir España. Un pueblo que no está a la altura (tampoco y sobre todo del iracundo, aunque aparentemente capriano, enunciador), y que se deja engañar (salvo el empobrecido pero incorruptible hidalgo, al que nunca llega esa carta... y que, como reconoce Berlanga, es el único caso que plantea un verdadero conflicto político, “*un enfrentamiento total con el resto de las fuerzas vivas*” y que se atreve a interrumpir el célebre discurso) por el alcalde Don Pablo, como hace con éste el sinvergüenza Manolo, como hace con todos un gobierno alejado, despreocupado e impresentable, despótico. La necesidad de un líder ilustrado —alguien que elabore discursos y actúe en consecuencia con honradez y altura intelectual— parece a todas luces estar latiendo debajo de algunas de las corrientes de sentido que nos ofrece ese tumulto filmico que es, bajo su apariencia festiva, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*

³⁶Declaraciones de Berlanga en Hernández Les, J. e Hidalgo, M., *Op. Cit.*,

³⁷Francisco Sempere dirige la fotografía de cinco films de Berlanga hasta 1962: *Calabuch*, *Los jueves, milagro*, *Se vende un tranvía* (1959, Juan Esterlich, supervisión de Berlanga), *Plácido* y *La muerte y el leñador* y de dos de los tres títulos españoles de Marco Ferreri (*El pisito* y *Los chicos*, 1959). Con Nieves Conde colabora en *Rebeldía* (1953), *Los peces rojos* (1955), *Todos somos necesarios* (1956) y la decisiva *El inquilino* (1957).. Un tipo de fotografía que, en efecto y como señala Sánchez-Biosca (“Fotografía y puesta en escena en el film español de los años 1940-50” en Llinás, Francisco [coord.], *Directores de fotografía del cine español*, Madrid, Filmoteca Española, 1989, págs. 57-91), se enfrenta “a nuevos objetos, a nuevos cuerpos y [establece] un pacto siempre precario entre desvelar su grano y supeditarse a las estructuras narrativas más tradicionales” (pág. 77).

Por un lado —continuando la senda abierta en films anteriores y a la vez que Bardem lo desarrolla al máximo en títulos contemporáneos como *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1956)— ciertos enlaces intersecuenciales a través de diálogos o sonidos (que parecen continuarse de un episodio al siguiente) expanden y *generalizan* asuntos o cuestiones aparentemente concretas y aisladas (como el contrabando) hasta convertirlas, por ejemplo, en asunto para los problemas matemáticos en la escuela, propagando así los atrasos económicos (y sus consecuencias) en enlaces sociales que se expanden por el pueblo, cual subrepticia metástasis. Otro ejemplo, del todo diverso en lo que a los mecanismos formales se refiere, pero semánticamente próximo, es el de la frecuencia del uso de barrotes que —más allá de la tan criticada cárcel abierta, de la que por cierto otro engarce intersecuencial que vincula su luz con la del haz cinematográfico indica su carácter meramente ficcional— encierran a los personajes como trasunto visual de sus estrechos márgenes vitales.

Todavía dos ejemplos, formalmente relevantes y semánticamente significativos, han de ilustrar nítidamente cuanto decimos. El primero —situado justo después del llanto de una Teresa maltratada— es la manera en la que Berlanga rueda y monta la triste y melancólica mañana del día de la fiesta que, de la mano de la fotografía realista de Sempere y mientras suenan las matinales campanadas de la iglesia, parece exceder su función narrativa para delectarse en lo aislado, lo destartado y lo vacío. Vemos planos de las farolas con reusadas banderolas españolas, maltrechas atracciones vacías, barcas solitarias meciéndose sin niños —al modo de las que quince años antes aparecieran en la memorable y oscura *Verbena* de Edgar Neville— o molinillos infantiles girando con el viento en primer término mientras observamos, al fondo, la humilde decoración de las casas. Cuando un niño entra en campo, la cámara se eleva extraordinariamente en el plano general que le sigue, hasta convertir al infante en minúsculo receptor del dolor *histórico* y formal que la serie destila. Otro niño, a continuación, dispara haciendo la metralleta con sus propias manos. Es de esa “lógica” miserable de donde surge, justo entonces, la desvencijada furgoneta de “Cocherito”.

Y aún, cuando Jorge abandone finalmente Calabuch en helicóptero, unos planos aéreos rodados desde un Junkers del ejército que sobrevolaba el pueblo desde muy abajo y en los que Berlanga puso todo su empeño, servirán narrativamente para testimoniar el tierno cariño del anciano sabio hacia los novecientos veintiocho

habitantes que lo habían intentado vanamente “defender” de la VI flota americana, pero, al mismo tiempo, abandonándolos allí, aislados y empequeñecidos, sin salida en la España miserable de 1956, dichas composiciones plásticas parecen anunciar, de algún modo, la mirada esperpéntica, desde arriba, “levantada en el aire” de la que Valle-Inclán hablara a Martínez Sierra en la célebre entrevista publicada en *ABC* en 1928.³⁸ Una mirada que, solo unos años después, Berlanga asumirá definitivamente como propia:

“Creo que el camino es el esperpento —declarará a *TeleRadio*—, el humor negro. La picaresca en todas sus fases, desde Quevedo a Solana, pasando por Goya. Esa es la dirección de nuestro cine”.³⁹

³⁸Martínez Sierra, Gregorio, “Hablando con Valle-Inclán de él y su obra”, *ABC* (7 de diciembre de 1928).

³⁹*TeleRadio*, nº 147 (17-23 de octubre de 1960).