

«Un análisis textual y contrapolítico de “Calabuch”»

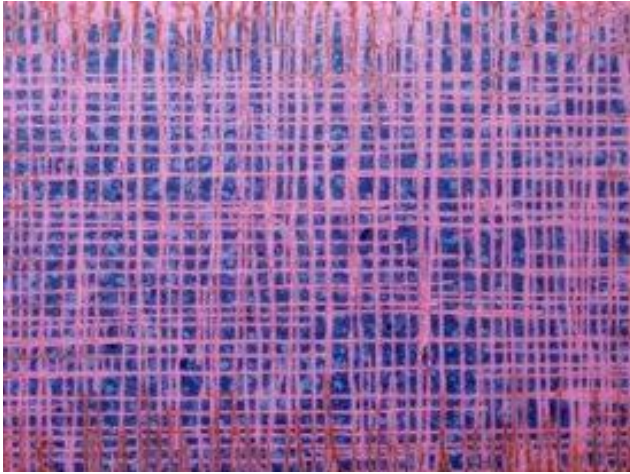
Luis Martín Arias

Universidad de Valladolid

“Calabuch” (1956) puede considerarse como una de las mejores películas de Berlanga. Junto a “Plácido” (1961) y “El Verdugo” (1963) configura una trilogía que es el núcleo más estimable de su filmografía. Pero “Calabuch” tiene además el valor añadido de pertenecer a la etapa anterior a 1961, es decir al momento previo a su colaboración con Rafael Azcona, desmintiendo de este modo que, como ha afirmado insistentemente la crítica cinematográfica dominante, ese encuentro marque el comienzo de lo realmente estimable de la obra de Berlanga. De este modo, y según está visión ampliamente aceptada en los estudios sobre cine español, Berlanga abandonó su supuesto “buenismo” anterior (cuando no, según otros, su ambigüedad ideológica) y, en definitiva, dejó atrás un cine tan carente de sentido crítico como de estilo propio, tras el inicio de su colaboración con Azcona, gracias a la cual el cine de Berlanga no sólo se haría más ácido, sino que, de esta manera, su nueva intención rompedora, rupturista con su pasado, entroncaría además con la adquisición de un estilo característico, el del plano-secuencia que sigue a una multitud de actores, todos moviéndose a la vez, configurando un “cine coral”; es decir un estilo cinematográfico de gran originalidad y con precedentes tan nobles como Max Ophuls, Marco Ferreri o Antonioni.

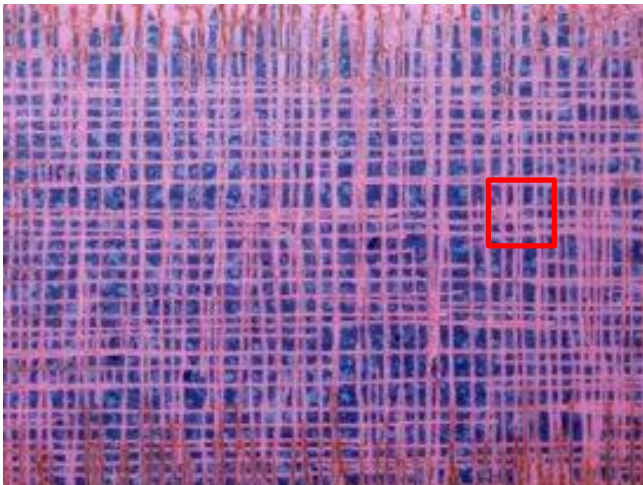
Pero “Calabuch” permite observar que, antes de todo esto, el cine de Berlanga era ya vigoroso, coherente y poético por sí mismo, de tal modo que, por su gran valor estético ha resistido perfectamente el paso del tiempo. No obstante, para percibirlo de este modo debemos abandonar los tópicos prejuicios sobre esta película, que tienden a deformar y anular su sentido, al reducirla a mero reflejo de su época, el franquismo; eso sí, un reflejo de una sociedad franquista siempre vista con la mentalidad actual, que proyecta su comodidad tranquilizadora sobre el pasado. Por eso vamos a abordar la película desde otro punto de vista, que deje de lado estas aproximaciones habituales, llenas de sesgos historicistas e ideológicos (1).

Nuestro punto de partida va a ser el “análisis textual”, una teoría que se basa en el supuesto constructivista de que la realidad, en su conjunto, está configurada como una trama que se construye desde el Lenguaje. Un entramado perceptivo, sensitivo, visual y sonoro que, pese a su realismo en apariencia inmanente, se constituye materialmente en su significado -que al fin de cuentas es lo que importa al ser humano, como animal que piensa- a partir de unos “Hechos de Lenguaje” que pueden clasificarse, de menor a mayor complejidad formal, como “enunciados”, “discursos” y “textos”. Pero todos ellos son los hilos que tejen esa realidad, esencialmente lingüística, entendida como trama significativa (F.1).



F.1

Pues bien, si adoptamos esta hipótesis interpretativa de la realidad, podemos entonces considerar a una película como un entramado de "Hechos de Lenguaje" que a su vez se entrama con la realidad en su conjunto (F.2); un entramado fílmico de hechos de lenguaje constituido esencialmente, y en proporciones disímiles -en función de qué tipo de película se trate- de discursos ideológicos y de texto poético.



F.2

Conviene precisar qué entendemos por "discurso". El discurso sería un Hecho de Lenguaje de cierta complejidad que produce Significado, aunque, en relación con el análisis de una película, nos interesa sobre todo un tipo de discurso que es el "ideologema" (2). El ideologema, para nosotros, es un discurso [o un conjunto de discursos] que activa la función ideológica inherente al Lenguaje, produciendo un Significado que remite al exterior del texto, es decir al

contexto, de tal modo que el ideograma se entrelaza con otros discursos de la realidad [que a su vez pueden ser ideogramas subrogados o secundarios].

Pues bien, en relación con “Calabuch” creemos que hay que analizar dos ideogramas principales: el del “*Adanismo o adamismo*” y el del “*Pensamiento utópico*”. Comencemos por el primero: el nombre de *Adanismo o adamismo* se refiere a una secta hereje cristiana, nacida en el S. II aunque existió hasta los Siglos XV-XVI, en los que volvió a resurgir al calor de las herejías protestantes, y que propone retornar a la inocencia originaria del paraíso, viviendo por ello sus seguidores en la desnudez física y emocional de Adán y Eva. Por eso su rasgo más popular y escandaloso era que iban desnudos (F.3).



F.3

Como una ampliación del campo semántico inaugurado por el nombre de esta secta, también se entiende por *adanismo* la creencia de que el mundo se inaugura, de que comienza con nosotros, con nuestra generación [“hacer las cosas como si nadie las hubiera hecho nunca antes”], pensando de este modo que la actualidad contemporánea es radicalmente diferente al pasado, es decir que vivimos algún tipo de novedad histórica y, por extensión, *adanismo* es creer que somos los primeros en buscar el “paraíso perdido”.

Dicho paraíso pedido, o edad dorada de la humanidad, se encontraría en la “aldea”, tal y como se desvela en un clásico de la literatura hispana de la época de la constitución y apogeo del Imperio Católico Universal, como es el libro “Menosprecio de corte y alabanza de aldea”, de Antonio de Guevara [Valladolid, 1539]. Antonio de Guevara fue uno de los autores más populares del Renacimiento y se ha calculado que sus obras se publicaron durante los siglos XVI y XVII más de 600 veces por toda Europa. Del significado de su citada obra nos pueden dar una idea los títulos de algunos de sus capítulos. Así, “Capítulo V: Que la vida de la aldea es más quieta y más privilegiada que la vida de la corte”; “Capítulo VII: Que en la aldea

son los hombres más virtuosos y menos viciosos que en las cortes de los príncipes” o bien “Capítulo XIII: De cuán poquitos son los buenos que hay en las cortes y en las grandes repúblicas”.

Más allá del indudable valor literario y poético de esta obra (que ahora no vamos a analizar), el libro contiene asimismo un ideograma de tipo *adanista* (la aldea como lugar del paraíso perdido) que se basa en la intención de considerar a la civilización (a la Polis, en tanto que “Corte” imperial) como causante de un malestar, que exige una vuelta al origen o edad dorada, a ese paraíso perdido que es la aldea: pero, como todo ideograma, demuestra su incoherencia, ya que pese a su persistencia a lo largo del tiempo, ha sufrido un continuo vaivén en su significado, de tal modo que los habitantes de esa aldea han oscilado entre ser considerados el paradigma del salvaje feliz a ser denigrados como paletos e incultos (como ocurre en la actualidad, sin ir más lejos, tras los cambios electorales operados en todo Occidente con el Brexit, el referéndum colombiano o la elección de Trump en los EE.UU.).

Se delata así el componente político de todo ideograma y en concreto en relación a la “aldea” conviene recordar lo que dijo Aristóteles: “necesitándose unos a otros, los seres humanos se agrupan en familias, que, a su vez, forman aldeas y estas, finalmente, una polis”, ahora bien “como consecuencia de las insuficiencias de las familias y las aldeas surgió la polis (ciudad-Estado) que se caracteriza por su autosuficiencia”. Por tanto, yendo de Aristóteles a Carl Schmitt (que introduce en este debate la idea de “comunidad”) podemos establecer dos categorías en esta dialéctica en torno a la ideología y la política:

- Domus- Oikos/ aldea / comunidad cultural
- Polis / comunidad política

Muy relacionado con esta dialéctica que acabamos de señalar está el otro ideograma que nos hemos propuesto analizar, el del “*Pensamiento utópico*”, que considera las condiciones de existencia de la Ciudad o Polis perfectas. Es el ideograma de la Utopía política o Ciudad ideal, cuyo dos grandes referentes son la “República” de Platón [370 a.C.] y la “Utopía” de Tomás Moro [1516].

Pues bien, vamos a realizar un análisis de “Calabuch” como texto que va más allá de los discursos ideológicos, partiendo de la hipótesis de que la película de Berlanga es un texto poético que, debido a la fuerza de su estructura estética, trasciende sus implicaciones políticas. Evidentemente el análisis que proponemos, si bien parte de él, desborda el marco teórico del análisis textual y se acoge a la idea de “contrapolítica” en tanto que cosmovisión explicativa, tal y como ya la hemos expuesto en un libro recientemente publicado (3).

De este modo, entendemos que “Calabuch” no es una utopía ni tiene que ver con el malestar en la civilización. Es un texto porque se trata de un Hecho de Lenguaje complejo y autosuficiente [una obra], que trasciende el ámbito de los discursos ideológicos, por lo cual su función esencial no es la mera e ideológica producción de significados pragmáticos, sino que su noble objetivo es encarar, mediante metáforas, el sentido de la vida humana y sus paradojas. Y por eso conviene diferenciar en ella el Texto del Contexto; un contexto [el de 1956] del que la película se distancia explícitamente, mediante el uso del humor absurdo, al decir la voz en

off del supuesto narrador el contrasentido de que la historia se inicia el “año en que Rusia firmó el Concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa”.

En realidad 1956 fue el año en que un bombardero B-52 lanzó la primera bomba atómica de hidrógeno en el Atolón de Bikini, donde se habían iniciado las pruebas nucleares ya en 1946; de tal modo que al salir al mercado aquella prenda de baño femenina, que iba a ser una “bomba”, el nuevo bañador se llamó bikini. Una prenda que empezaron a usar las grandes estrellas como Marilyn Monroe (F.4) y que muy poco tiempo después del año en que se rueda “Calabuch” inundará las playas españolas, actuando como arma de ruptura sociológica y cultural. El bikini, lucido en los cuerpos de unas jóvenes rubias y desinhibidas, englobadas bajo el término genérico de “suecas”, fue el verdadero emblema del cambio moral operado en España (coetáneo por lo demás del ocurrido asimismo en todo Occidente y que anuncia ese momento de ruptura antropológica que fue mayo del 68).



F.4

Que este cambio se va a producir, y que la hegemonía cultural del imperio americano es su vehículo, lo sugiere la película, por ejemplo nombrando al artefacto armamentístico creado por el profesor George Hamilton / Jorge (Edmund Gwenn) como el cohete “Marilyn” (F.5). Al analizar el arranque de la película, sobre todo si nos centramos en ese falso documental cinematográfico al estilo del que aparece al inicio de “Ciudadano Kane”, sin duda nos encontraremos con la presencia de otros ideogramas menores, subrogados o secundarios, como pueden ser el del “Rechazo neorromántico del progreso tecnológico” o, sobre todo, el

del “*Antiamericanismo*”, un ideologema comprendido a su vez dentro de la variante ideológica que podemos denominar como “*Imperiofobia*” (4), y que está ya presente desde el principio en el cine de Berlanga en “*Bienvenido Mister Marshall*” (1953), siendo además un ideologema común y compartido tanto por la oposición comunista como por el franquismo, en aquel momento.



F.5

El recurso a estos ideogramas secundarios, y sus contradicciones políticas consecuentes, ha ocupado hasta ahora a la crítica dominante en relación con “*Calabuch*”, demostrando una vez más, con sus superficiales comentarios, la incoherencia inevitable que conlleva toda aproximación a un texto poético hecha exclusivamente desde la ideología. Así, en su momento, y en los años inmediatamente posteriores, el filme de Berlanga fue denostado por escapista, bienpensante, buenista o ingenuo; utilizando como pruebas adicionales de su sospechoso contenido ideológico el hecho de que recibiera el premio de la OCIC (Organización Católica Internacional del Cine y del Audiovisual) en el Festival de Venecia de 1956 o bien otros tres premios oficiales en la España de Franco.

Pues bien, si en cambio ahora leemos los comentarios mejor puntuados por los usuarios de la web de cine más utilizada por la juventud actual -Filmaffinity- fechados en 2007, nos encontramos con valoraciones opuestas (aunque no menos imaginarias o incluso delirantes): “bajo la apariencia de una comedia inofensiva y costumbrista de tono festivo, vuelve a dinamitar valores ya de por sí desvalorizables (la guerra, lo atómico, el capitalismo...)” o bien “si no hubiera estado ya ampliamente documentada la estupidez manifiesta de la Censura franquista, sería sorprendente que *Calabuch* escapara en su momento a la acción de sus agentes. Todas las convenciones, todas las instituciones represoras -Iglesia, Guardia Civil, Cárcel, Fiesta Nacional...- pierden su influjo e incluso su sentido y permanecen sólo nominalmente”.

Una cierta distancia crítica y el paso del tiempo desvelan a la perfección lo que la ideología tiene de impostura contradictoria y de discurso arbitrario; aunque quizá lo más interesante respecto al contexto histórico del cine Berlanga de la época de “Calabuch” sea lo que ha manifestado recientemente su hijo José Luis García-Berlanga, en el sentido –que compartimos– de que la situación actual haría inviable que su padre hubiera podido rodar aquellas películas: «Mi padre hoy no podría rodar 'Plácido'. El productor le exigiría a Mario Casas y más ternura» (5).

En todo caso, hay que recordar que, más allá de sobrevenidas consideraciones ideológicas, el personaje de Jorge –interpretado por Edmund Gwenn, actor internacional, que acababa de actuar, por ejemplo en “ Pero quién mató a Harry” (1955) de Alfred Hitchcock– se mueve en el mismo espectro, compartido por otros muchos personajes característicos de las corrientes artísticas españolas de la época, que el protagonista de la obra de teatro “Mi adorado Juan” de Miguel Mihura [estrenada en enero 1956], el cual “decide vivir como un ratón”, llevando “una existencia marginal y ociosa, casi de vagabundo, aunque imaginativa y alegre. Juan considera que la ambición, el ansia de poder y el afán de medro nos conducen a la desdicha, y esa es la razón por la que se ha propuesto convertirse en un bohemio”. En efecto, es el bohemio absurdo, personaje de humor negro, que bebe en la fuente inagotable del maestro Mihura el que explica en gran parte al personaje de Jorge.

Pero, insistimos, nuestro trabajo se aparta finalmente de todas estas consideraciones ideológicas o contextuales, que en realidad ya han sido expuestas antes, de mil maneras, por la crítica dominante; para plantear la hipótesis esencial de nuestro enfoque analítico, la de que la eterna poesía que contiene “Calabuch” está en realidad en el lado opuesto, absolutamente contrario, al del discurso utópico tal y como dicho discurso se configura en sus referencias clásicas, como puede ser la famosa “Utopía” de Tomás Moro (1516).

En esta obra son continuas las alusiones a que esa ciudad o república ideal debe regirse por la exactitud matemática. Así, la isla de Utopía está formada por 54 ciudades-estado situadas a distancias semejantes y con la misma extensión; cada ciudad está dividida en 4 distritos iguales; sus casas son idénticas, con 2 puertas y cada 10 años se cambia de casa por sorteo. Además, cada 30 granjas eligen a un sifogrante; cada grupo de 10 sifograntes (300 familias) depende de un jefe o traniboro y en cada ciudad, el grupo de 200 sifograntes elige por voto secreto al príncipe. Por otra parte, cada año, el 50% de los agricultores es enviado a la ciudad y el 50% deja la ciudad y va a trabajar en el campo (idea utópica aplicada luego por regímenes totalitarios utopistas, como el maoísmo en China, con consecuencias devastadoras o incluso directamente genocidas).

De igual modo, aunque con finalidades opuestas a las de la Utopía de Moro, “Calabuch” empieza y acaba con una alusión a las matemáticas, al informarnos, desde diferentes voces, que el pueblo tiene 928 habitantes. Si bien al final es Jorge quien lo confirma desde el helicóptero que nos muestra un plano cenital, a vista de pájaro, del pueblo; en el comienzo de la película fue una voz en off, un emisor de información que suscita la pregunta: ¿de quién es esa voz? Por supuesto que de un narrador oculto, que ahora se explicita brevemente, pues luego desaparecerá; un lejano narrador que parece dirigirse al espectador igualmente, como Jorge al final, desde arriba, desde el cielo, dando a la película en su inicio ya un aire de cuento

o fábula que anula de paso esa referencia matemática censal como dato realista, verosímil, demográfico diríamos, propio de un mundo pragmático. Y es que la película está sorprendentemente llena de alusiones a los números y las matemáticas, pero siempre en este registro de cuento maravilloso o fábula festiva. Recordemos algunas de esas referencias a los números y cálculos matemáticos. En la escena en la que Jorge asiste a una boda, y comprueba que esta se celebra con fuegos artificiales, charla con Andrés (Nicolás Perchicot), el encargado de los cohetes, y este le dice:

Andrés: *"50 gramos de pólvora, 150 m de altura, No se puede más"* (F.6)



F.6

Asimismo en la visita que hace Jorge, acompañado por el niño Felipe (F.7), al farero Don Ramón (Pepe Isbert), este comenta que su faro es tan potente que:

D. Ramón: *"Vieron la luz ¿a cuantas millas Felipe?"*

Felipe: *"A 100 millas"*

D. Ramón: *"No hombre no, a 100 millas fue lo del transatlántico"*



F.7

Después el entusiasta niño le dirá al entrañable farero:

Felipe: *"Háblele de las estrellas"*

D. Ramón: *"Ah, las estrellas..."* (mirando al cielo)

Felipe: *"Cuéntele, cuéntele lo de las distancias"*

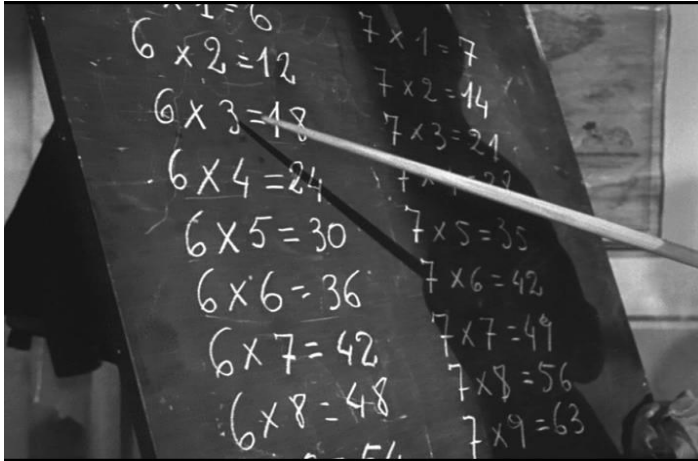
D. Ramón: *"Uf, es muy complicado, hay que barajar números de 10 cifras"* (F.8)



F.8

En todas estas ocasiones se pone en escena la contradicción entre el exacto saber matemático del científico Jorge (un saber oculto para los habitantes de Calabuch pero presente para el espectador) y ese uso popular y festivo, entrañable e impreciso de los números, por parte de los habitantes de la aldea, de tal modo que las matemáticas propiamente dichas definen al malestar político del que viene huyendo Jorge, mientras que en la comunidad de Calabuch, como anti-utopía que es, los números son recreativos y divertidos.

No obstante la maestra Eloísa (Valentina Cortese), cumpliendo con su deber de personaje exterior, que ha llegado desde fuera a la comunidad anti-utópica y que todavía no ha arraigado en ella (como demuestra su deseo, paradójico, de encontrar en la aldea su amor y, a la vez, de abandonarla), trata por todo ello de disciplinar a la aldea, de someterla al orden matemático, mediante la tabla de multiplicar (F.9).



F.9

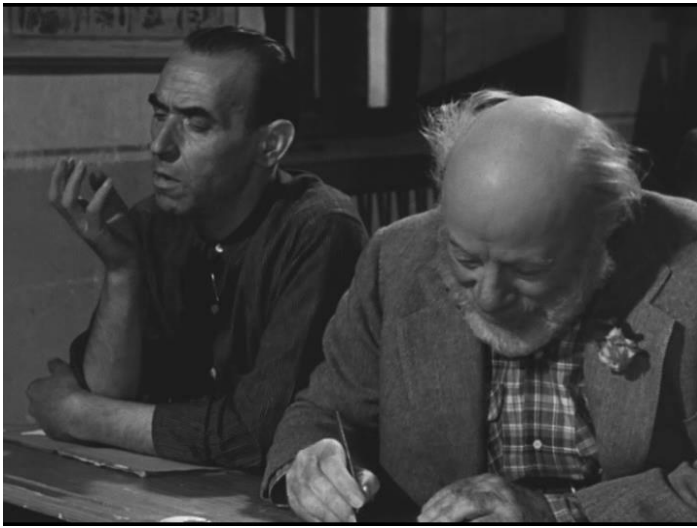
Pero esa comunidad hace un uso absolutamente externo y desplazado, elemental e inminentemente pragmático de los números y cálculos, por oposición a la matemática científica del mundo del que procede Jorge; un proceder retórico ordenancista, el de ese mundo de Jorge, del que la película se distancia una y otra vez. Así, en la escuela nocturna para alumnos adultos, Eloísa plantea el siguiente problema, en el que las matemáticas (que se relacionan, evidentemente, con el orden que instaura el componente del Lenguaje más lógico y formalizado) se utilizan para justificar la trasgresión y el desorden, es decir para apuntalar la actividad ilegal del pueblo: el contrabando.

Eloísa: "José tiene 12 plumas Parker, 4 le han requisado, si de las que le quedan vende 3 ¿Cuántas plumas le han quedado a José?" (F. 10)



F.10

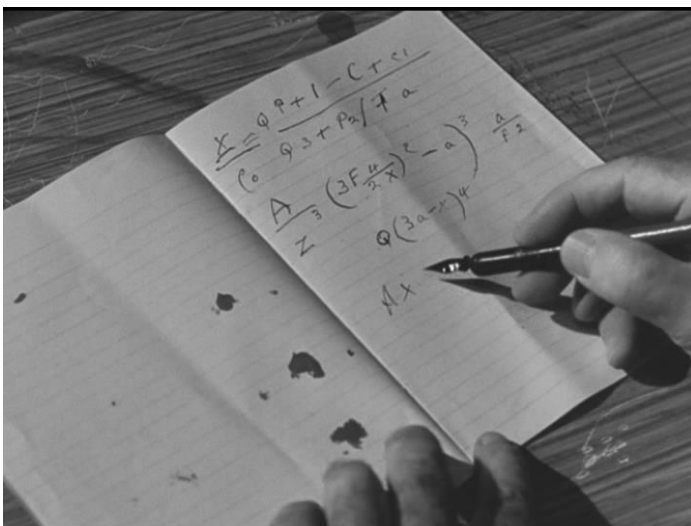
Jorge, obediente y disciplinado, se lanza a hacer el problema en su cuaderno, mientras que el pueblerino que tiene a su lado, mucho más práctico, cuenta con los dedos (F.11).



F.11

Jorge: *“Es muy sencillo”*

No obstante, pese a esta afirmación y de manera grotesca y absurda, Jorge se pone a escribir complicadas fórmulas en su cuaderno que la cámara nos muestra mediante un plano detalle (F.12).

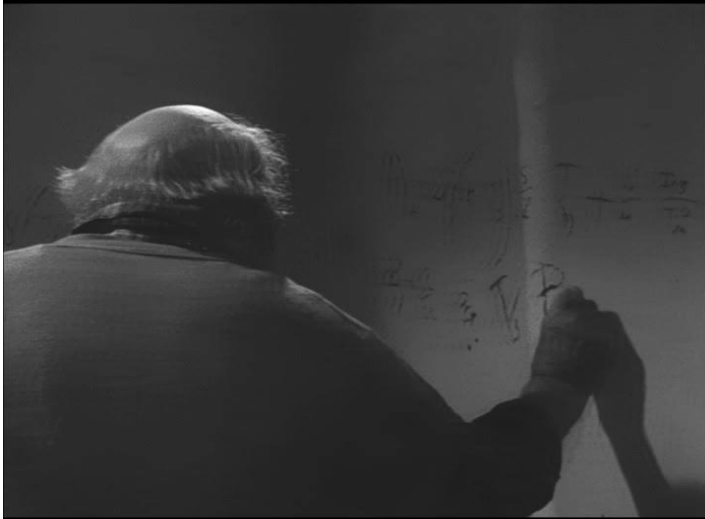


F.12

En resumen, aquello que en Calabuch es inmediato y sencillo, en cambio en el mundo del que procede Jorge, que es el de la utopía matemática –la del discurso que busca instaurar el orden político-; en ese mundo, decimos, que es el de la “Corte”, se complica innecesariamente todo

lo que en la “aldea” es simple y directo. Por eso en la cárcel, las intrincadas fórmulas que dibuja Jorge en la pared (F.13), son deliciosas e infantilmente definidas por la encantadora Teresa (María Vicó):

Teresa: *“Jorge ¿Cuántas veces te he de decir no me pintes monigotes en la pared”*.
Jorge: *“¿Monigotes? Son fórmulas”*.



F.13

Esa ingenuidad, ligada a un uso casi infantil, pragmático y festivo de las matemáticas reaparece en la escena en la que Carmen la telefonista (Isa Ferreiro) cuenta con los dedos hasta el número 4 en su pequeña centralita:

Carmen: *“¿Qué número es?”*
D. Ramón (desde el otro lado de la línea): *“el 4”*



F. 14

En la aldea de cuento popular se hace una utilización de los números finalmente jocosa, divertida y popular, como ocurre en la instrucción o ensayo del “ejército” romano, en el inicio de la película, donde un pelotón de pueblerinos mal disfrazados, dirigido por el cabo de la Guardia Civil, Matías (Juan Calvo), contesta así la tajante orden que recibe (F.15).

Matías: *“A ver a numerarse”*

Soldado romano: *“Es que por números romanos no sabemos”* (risas en todo el grupo)

Matías: *“Menos guasa, eh”*



F.15

Y llegamos así a otro tema clave, que separa radicalmente y coloca en extremos opuestos a los discursos utópicos y a la película de Berlanga en tanto que texto poético. En la “República” de Platón se establece muy pronto la necesidad imperiosa de que la ciudad ideal cuente con un buen ejército, bien formado y constituido; de tal modo que esa república platónica se divide esencialmente en dos clases sociales, la de los productores o trabajadores y la de los llamados guardianes, que a su vez se subdivide en guardianes-auxiliares (los soldados) y guardianes-filósofos (los dirigentes políticos extraídos del grupo de los guardianes).

Del mismo modo en la “Utopía” de T. Moro un capítulo lleva el explícito título de “El arte de la guerra” y en él se afirma que en ese Estado ideal es imprescindible el ejército, exigiendo que “tanto hombres como mujeres, se ejerciten en el adiestramiento la guerra, con el fin de estar preparados para la lucha”. Del mismo modo se afirma que en Utopía “el oro lo destinan a movilizar y pagar espléndidamente a mercenarios extranjeros, pues prefieren exponer a la muerte a éstos que a sus conciudadanos” y que “hacen la guerra a los que oponen resistencia. Consideran como causa justísima de guerra el que un pueblo, dueño de un suelo, que no necesita y que deja improductivo y abandonado, niegue su uso y su posesión”.

Pueblo inevitablemente expansionista, militarizado y belicoso, por tanto, el organizado políticamente de modo ideal. Calabuch asimismo, tal y como nos explica el narrador

imaginario al inicio de la película “desde lejos parece una fortaleza” (F.16), al tiempo que la cámara nos muestra su castillo en ruinas, a vista de pájaro y luego desde más cerca.



F.16

Y es que, nos aclara la voz en off, “*En otro tiempo lo fue (una fortaleza), pero de las guerras antiguas hoy solo quedan los juegos de los niños y unos oxidados cañones*”. Mientras, la cámara, que ya ha bajado al suelo, nos muestra a unos revoltosos pequeños, jugando tras los viejos cañones antes utilizados para la guerra y ahora dedicados a un inofensivo, divertido e infantil uso lúdico, diametralmente alejado del que le daban aquellos belicosos soldados ya afortunadamente desaparecidos (F.17).



F.17

El narrador de cuento de hadas nos confirma que ahora también las viejas armas se usan con otra finalidad, festivamente escatológica y chistosa (F. 18).

Narrador: *"...que aquí sirven para esto... o para esto... ¡niño!"*

La cámara nos muestra en primer plano a una niño orinando en el cañón, al tiempo que la irrupción del narrador en el interior mismo de la narración -como si el personaje pudiera oírle cuando le recrimina de un modo paternal- nos confirma su calidad de enunciador de cuento, que va a desaparecer de inmediato, para dar paso al enunciador implícito, a ese "sujeto de la enunciación", un término que ha caracterizado bien la Teoría del Texto (6), en tanto que agente o dispositivo textual que estructura el fluir de la película, desde dentro de ella misma, configurando la mirada y propiciando la necesaria atención flotante que debe prestarle el espectador.



F.18

La poética popular y festiva de "Calabuch" nos muestra un mundo ficcional donde es posible hacer una parodia de la guerra; una guerra que en la realidad es, como dice Carl Schmitt, la expresión más acabada y cabal de lo político, del "Polemós" ideológico que seduce y atrapa, en su goce siniestro, al "zoon politikon" que todos somos. Guerra paródica y festiva, la de la película de Berlanga, que nos habla de una preeminencia sobre la Polis (la política) de la comunidad cultural, arraigada en su opuesto dialéctico, el Domus- Oikos que, a su vez, configura a la aldea aristotélica.

Por eso si la isla de Utopía o la República de Platón ante todo se configuran en torno a su ejército, a sus guardianes armados, la anti-utopía poética de "Calabuch" se regodea en un simulacro paródico de esas imprescindibles, para la política, fuerzas armadas:

Voz en off: *"Bueno, ante ustedes el ejército de Calabuch"*

Y lo que vemos es al cabo Matías dirigiendo la instrucción de un grotesco pelotón de soldados romanos de guardarropía (F.19), de esos “armaos” que desfilan en las procesiones de Semana Santa de media España.



F.19

Por eso, la única vez que se utiliza un arma en toda la película (F.20), el tiro es eminentemente teatral y paródico, y los propios personajes se asombran de que en Calabuch se haya disparado un fusil, que es por un instante algo más que un mero objeto teatral, decorativo.

Matías: *“Arrea, casi le doy”*

Soldado romano: *“Canasto mira a donde tiras”*

Matías: *“Hombre , no tiraba a dar”*



F.20

Ese fusil, tan inofensivo como grotesco y chistoso de Matías es el contrapunto lógico, propio de la comunidad cultural, el Oikos, al cohete atómico que el mundo político del que huye Jorge ha producido, como terrible y devastadora arma para la guerra de verdad.

En el cine de Berlanga de este periodo la batalla festiva e infantil, propia de una guerra teatral y paródica, es un elemento importante que remite, por ejemplo, a la pelea final de “The Quiet Man” (1952) de John Ford (7). Recordemos, en este sentido, la divertida batalla lúdica entre niños y adultos, hijos y padres del final de “Novio a la vista” (1954). Pues bien, “Calabuch” acaba, mediante un alarde escenográfico de cine coral, en una zafarrancho de combate, según el modelo de la fiesta de Moros y Cristianos, en el que todo el pueblo participa, para defender a Jorge frente a, nada más y nada menos, que el ejército imperial americano.

Este combate desigual e imposible en un despropósito que de inmediato desvela su carácter paródico y, sobre todo, doméstico –en relación directa por tanto, aunque sea metafórica, con la Domus-; ya que el mejor chiste o gag de la secuencia (y probablemente de toda la película) es cuando una lugareña sale por el balcón de su casa y grita a su, solo en apariencia, belicoso marido (F.21):

Mujer: *“¡Leonardo!”*

Leonardo: *“Ya vuelvo, déjame”*

Mujer: *“No sudes mucho y en cuanto se termine ja casa!”*



F.21

Vamos viendo por tanto cómo “Calabuch” construye, de manera poética, un mundo ficcional que es el contrario de los imaginarios universos utópicos que nos ha propuesto la filosofía política. Así, por ejemplo, en dichas utopías políticas -como igualmente ha ocurrido en los intentos totalitarios de llevarlas a la práctica- el sistema de normas y castigos es algo necesariamente sobredimensionado. En la “Utopía” de Moro no se puede viajar libremente, ya que para desplazarse es necesario un “salvoconducto expedido por el príncipe que autoriza el viaje y fija la fecha de vuelta”; las actividades políticas fuera del Senado se castigan con la pena

de muerte y casi todos los delitos son castigados con la esclavitud, que está plenamente integrada en dicho Estado ideal, ya que “son esclavos los ciudadanos de Utopía convictos de un crimen y los ciudadanos extranjeros condenados a muerte”. Para Moro esta esclavitud es preferible a la pena de muerte ya que “es más ventajosa al Estado que hacer desaparecer inmediatamente a los malhechores. Porque un hombre que trabaja, es más útil que un cadáver”.

¡Qué diferente es el mundo anti-utópico de Calabuch! Quizá lo más impactante de la película de Berlanga, aún hoy y que, como ocurre con todo lo poético, seguramente lo seguirá siendo durante mucho tiempo, es cómo nos muestra en múltiples y divertidas escenas la cárcel-cuartel-hogar de Matías, que si bien remite a las Casas Cuartel de la Guardia Civil, aquí esa cárcel metafórica adquiere un aire más difuminado respecto a su verosímil realista de referencia, cuando ya de entrada al cabo se le nombra como “carabinero”.

Se ha discutido sobre el porqué de la presencia de este término, el de carabinero, que remite a un cuerpo policial español que desapareció tras la guerra civil (es decir casi 20 años antes de que se rodara la película) y que ya nadie utilizaba en España en ese momento. Puede ser en realidad una referencia explicable por el hecho de que se trata de una coproducción con Italia; una coproducción cuyo magnífico relato se basa en un trabajo de Ennio Flaiano, guionista del primer Fellini, de Antonioni y también de “El verdugo”, de tal modo que en “Calabuch” se percibe la beneficiosa influencia de la *commedia all'italiana* de Luigi Comencini y de otros excelentes cineasta italianos de la época. Y es que la Peñíscola de la realidad empírica aparece transformada en un lugar mágico, representativo de la cultura popular mediterránea latina; un universo de cuento, un lugar eminentemente poético; del mismo modo que una aldea de fábula es también, por seguir con la comparación que antes hicimos, la Innisfree de “The Quiet Man”, un pueblo de cuento que adopta parecidas distancias poéticas en relación con la realidad de los pueblos irlandeses de la época.

En este mundo de Calabuch, de contornos esencialmente estéticos, propios de una ficción que se arriesga a ser obra de arte, destaca, como ya hemos apuntado, la forma de representar a la cárcel, que aparece como una estancia más, acogedora, de la Domus; como una especie de habitación de invitados, en el contexto de un Oikos que se contrapone al espacio – tiempo ordenador y represivo de la Polis, de la política.

En esa cárcel de ficción poética el Langosta (Franco Frabrizi) está como en su casa, puede tocar la trompeta tranquilamente para pasar el rato, sin hacer caso a lo que le dice el poco convincente número de la Guardia Civil.

Guardia Civil: *“Langosta, tú te has creído que estás en tu casa. En la cárcel está prohibido tocar la trompeta”*

El Langosta en vez de obedecerle toca otra vez la trompeta, dirigiéndose hacia él con un gesto de burla evidente, demostrando así que la supuesta autoridad represiva del número de la Guardia Civil es aquí, en esta casa cuartel de ficción, completamente nula (F.22).



F.22

De eso se trata de la “casa”; esa misma casa a la que la mujer de Leonardo le dice que vuelva enseguida, en cuando se acabe la guerra de opereta (F.21). La cárcel es una estancia en la que el Langosta y Jorge se sienten como en su casa y por eso piden permiso para salir por la noche a Matías, como si este fuera su padre.

Langosta: *“Quédate tranquilo [Matías] después del cine volveremos, deja la puerta abierta, entraremos despacito, así... para que no te despiertes ¿te parece?”*

Matías (impostando un tono severo, como de padre buenazo): *“A ver si estáis de vuelta cuando termine la película, si tratáis de tomarme el pelo dormís en la calle”*

Langosta (condescendiente): *“De acuerdo Matías”* (F.23)



F.23

Mientras Jorge y el Langosta se van al cine (aunque el objetivo de este último, travieso y trasgresor, es hacer contrabando), vemos al fondo la puerta de la celda, permanentemente abierta (F.23), dándonos así la clave de esta cárcel no represiva, que no castiga; una puerta de celda que incluso no tiene cerradura, como nos confirma lo que dice Matías al Langosta en

otra escena, mientras este se afeita tranquilamente, detrás de unas rejas meramente decorativas, sin hacerle caso (F.24).

Matías: *“¿Creéis que esto es un hotel, no? Pues hoy mismo arreglo las cerraduras y os encierro a los dos”*



F.24

Repárese en que ese reproche (¿te crees que esto es un hotel?) es el típico que le hace un padre a su hijo adolescente que se extralimita en sus trasgresiones.

Inmediatamente después, dirigiéndose a Jorge, Matías parece instalarnos a todos, personajes y espectadores, por un momento, frente a la cruda realidad:

Matías: *“¡Esto es una cárcel y no un balneario!”*

Pero lo que el diálogo, más bien monólogo de Matías, dice la imagen lo desmiente, porque mientras el cabo echa la bronca a Jorge, vemos como su hija Teresa baja desde la cocina para servirle amorosamente el desayuno al anciano invitado (F.25). Por cierto, que se trata de un plano magistralmente desarrollado, en el que se aprovecha la profundidad de campo para mostrar dos situaciones narrativas a la vez: Matías y Jorge en primer término, inmersos en lo que parece un conflicto entre policía y prófugo, y al fondo la hija, cuya tranquilizadora acción costumbrista desmiente esta dramática impresión. Estamos ante un uso del campo representado que ya nos anuncia el plano-secuencia con movimientos simultáneos de varios actores, que va ser tan típico de la siguiente etapa de Berlanga.



F.25

Matías será mostrado una y otra vez como un padre gruñón y bondadoso, que dirige los asuntos de la cárcel - cuartel como si fueran una mera extensión de su propia casa:

Matías: *“¿Ha vuelto el Langosta?”*

Guardia Civil: *“No”*

Matías (mirando su reloj): *“Cuando venga no le dejes entrar, ¡vaya unas horas de venir!”* (F.26)

Matías (dirigiéndose amablemente a la celda): *“Buenas noches Jorge, cuando quieras puedes cerrar”*



F.26

Por eso, cuando discute con su hija, ya que Matías rechaza al novio contrabandista de esta, su amenaza de meterlo en la cárcel (F.27) hace que Teresa se alegre: sería como casarse y tener por fin a su novio en el hogar.

Matís: *“Y no sabes que si le pesco le meto en la cárcel, aquí”*

Teresa: *“De verdad?”* (le lanza un beso a su padre)



F. 27

En resumen, si “Calabuch”, como texto poético que es, se contrapone a los discursos ideológicos que proponen una utopía política es porque el texto se despliega en un espacio – tiempo contrapolítico: el de lo sagrado de la estética y la ética; en el que predomina el Domus / Oikos, es decir, y en este caso literalmente, la “aldea” prepolítica descrita por Aristóteles frente a la Polis, militarizada y con inevitables sistemas represivos carcelarios.

O dicho de otro modo, en la aldea poética que es Calabuch se plasma la Comunidad cultural frente a esa otra Comunidad política (militar y policial) que construyen los discursos ideológicos. Una Comunidad cultural que no es política; entendiendo en este sentido a la Cultura como identidad en la que –partiendo de la familia como célula básica de construcción de la subjetividad- se articula la relación entre los seres humanos; una religación que es eso, religiosa, sagrada y festiva. Y de todo esto ofrece un precioso y preciso catálogo la película de Berlanga. Por ejemplo, de las bandas musicales (F. 28).



F.28

O bien de ese otro elemento, esencial en las fiestas, sobre todo en el marco de la cultura popular hispana y mediterránea, como son los fuegos artificiales, que además constituyen un motivo central en la trama argumental de la película, pues sus inofensivos cohetes contrapolíticos son el contrapunto metafórico y poético de los peligrosos cohetes nucleares de la política. El duelo nocturno de pirotecnia entre aldeas se plasma, de nuevo, como divertida e inofensiva batalla teatral, en una bella imagen (F. 29), donde la excelente composición del plano, con una angulación en contrapicado que nos muestra a un personaje en escorzo y el ángulo superior derecho del encuadre ocupado por la diagonal que dibujan las banderitas festivas movidas por el viento, demuestra el buen saber hacer técnico de Berlanga, y su excelente formación en cuanto a los fundamentos mismos del arte cinematográfico, probablemente adquirida cuando, en 1947 y con evidente provecho, ingresó en el por entonces llamado "Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas" de Madrid (y es que, como ya se sabe, la inspiración poética y estética requiere siempre la compañía de una buena técnica, no suficiente pero si necesaria).



F.29

Pero la trasgresión festiva sólo encuentra su verdadero sentido si se articula en la dimensión de lo sagrado, tal y como teorizó Bataille; por eso las referencias religiosas son importantes en "Calabuch"; como la procesión, de nuevo puesta en escena mediante un magnífico plano con angulación ligeramente en contrapicado y considerable profundidad de campo, que permite recoger en cuadro el perfil de la hermosa iglesia de Peñíscola, al cortejo religioso festivo saliendo de ella y a los niños que, en primer término, acuden corriendo (F. 30).



F.30

Pero sin duda los planos mejor acabados desde el punto de vista escenográfico y de composición del encuadre son los de la escena de la boda, especialmente el plano (F. 31) y su contraplano (F. 32) que, mediante un raccord directo de 180 grados, nos muestran a la pareja de recién casados avanzando por el malecón, primero de espaldas con las gentes del pueblo saludando desde el ángulo inferior derecho del campo representado (F.31) y luego por delante, mientras la pareja avanza para subirse a la barca.



F.31

Este segundo plano (F.32) nos muestra a la pareja de recién casados en primer término, avanzando hacia la cámara, y al fondo la hermosísima línea del cielo en la que se dibuja Peñíscola, marcando una diagonal ascendente de izquierda derecha, de tal modo que ambos planos (F. 31-32) conforman un documento visual entrañable y realista a la vez. En conjunto, toda la secuencia de la boda nos ofrece unas imágenes que oscilan entre el documento

antropológico y la calidez de cuento popular, con su barca perdiéndose en el mar, el baile, la música y los cohetes.



F.32

No es casual que las imágenes más logradamente neorrealistas, las mejor trabadas técnicamente, y que más poderosas resultan desde el punto de vista visual y compositivo, sean estos planos generales de grupo que pertenecen a las escenas y secuencias en las que se representan los diversos acontecimientos festivos, así como los rituales que conforman el universo de la identidad cultural popular hispana y mediterránea.

Pero de todas estas representaciones de lo popular, la más completa, la más orgánicamente construida es la del festejo taurino en la playa, mezcla de toreo bufo y de tauromaquia popular valenciana, con sus “bous a la mar” o “al carrer”. Berlanga, enormemente inspirado, logra impagables imágenes, literalmente redondas, de la tauromaquia de talanquera (F.33), tan precisas como pocas veces se han visto en el cine español (que en general ha sabido retratar muy mal a las fiestas de los toros).



F.33

En las diversas escenas que recogen, en tono de comedia, este ritual taurino, esencial para la cultura popular hispana y mediterránea, se van sucediendo las imágenes de estilo neorrealista, con connotaciones antropológicas y documentales (F. 34), alternando con otros planos en los que un maravilloso José Luis Ozores borda su interpretación del entrañable personaje del torero, medio bufo, medio serio (F. 35).



F. 34

Pocas veces se ha fotografiado con tanto acierto lo que la tauromaquia tiene, más allá de ser asimismo un espectáculo comercial, de fiesta popular -además recogida aquí en su especificidad valenciana más característica, los “bous” al borde del mar (F. 35)-. Una fiesta en torno a la cual se reúne una comunidad cultural para celebrar un rito alegre, divertido y gozoso, oficiado por un humilde torerillo, hermanado tanto con los propios mozos del pueblo (rompiendo así con lógica carnavalesca la barrera entre actor y espectadores) como con la vaquilla que lleva consigo, yendo ambos de pueblo en pueblo, como hacían los antiguos cómicos de la legua.



F.35

Todo este impresionante muestrario de escenas de cine coral, que recogen prácticas culturales populares (bandas de música, procesiones, bodas y festejos taurinos) sirven para definir la identidad de una comunidad cultural (en este caso hispana y mediterránea). Ahora bien, como han dejado claro los teóricos de una filosofía política totalitaria y utópica, y más en concreto Carl Schmitt, el triunfo total de la política se produce cuando las élites que manipulan las ideologías logran utilizar las identidades culturales tanto para su acceso al poder como para su posterior mantenimiento en el mismo (es el proceso que, por ejemplo, dio lugar al nazismo, al franquismo o, actualmente, a los nacionalismos secesionistas).

Transformar una comunidad cultural en una comunidad política; es ese el intento intrusivo y devastador (para la cultura) de la política, de tal modo que el poder político (militar y carcelario, no lo olvidemos) utiliza lo que puede asimilar y aprovechar en un momento concreto (por ejemplo, las Fallas o las fiestas de Moros y cristianos para los actuales políticos populistas de diversas tendencias o en el caso de Franco las corridas comerciales y el flamenco); mientras que lo que la política totalitaria no puede controlar lo prohíbe e intenta aniquilarlo (“bous al carrer”, procesiones o bien, tanto en la época de Franco como actualmente en Castilla, el festejo popular del Toro de la Vega, por poner ejemplos clarificadores).

Para concluir con nuestro análisis, debemos recapitular sobre el recorrido que hemos llevado a cabo hasta aquí. Hemos partido de la Teoría del Texto, que nos permite llevar adelante una “lectura lenta” de los discursos y los procesos textuales que conforman la película, para conocerlos y estructurarlos a partir de una visión del mundo que, en nuestro caso, es “contrapolítica”. Este análisis, textual y contrapolítico, ofrece simplemente un testimonio – esperemos que suficientemente riguroso y razonado- de nuestra experiencia subjetiva de la película, sin esperar seducir o convencer a los demás, sino con la idea de proponer un material de reflexión para que -en el mejor de los casos- lo procese como crea conveniente la conciencia del lector / espectador que se haya aventurado por estas líneas, después de haber visto la magnífica película de Berlanga.

- (1) Este artículo se basa en la conferencia que impartí en las Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Malestar y Cine (Valencia, 13 diciembre 2016); conferencia titulada «Menosprecio de Corte y alabanza de aldea: un análisis de “Calabuch”» que ahora, aprovechando su paso a la versión escrita, se amplía, precisa y explica algo más, o de otro modo, en su contenido teórico; cambiando por eso algunas cosas, entre ellas su título.
- (2) Mijail Bajtin fue el creador de este término, siendo el “ideologema” una forma específica de enunciado, un juego abierto de enunciaciones, de voces, en eterna y multiforme lucha por el signo ó la significación. El ideologema traduce lo real en "texto" (tejido, campo de lucha) o sistema de valores en diálogo con un horizonte ideológico u "horizonte de expectativas“. Véase: Bajtin, M (Voloshinov, V) “El marxismo y la filosofía del lenguaje: Los principales problemas del método sociológico

en la ciencia del lenguaje”. Alianza Editorial, 1992; o bien Bajtin, M (Medvedev, P) “El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica”. Alianza Editoria, 1994. Después de Bajtin han utilizado este mismo término Julia Kristeva y Edmond Cros (este último dentro de su teoría del *Sociocriticism*, traducido como Sociocriticismo o Sociocrítica). El sentido que damos a este término –ideologema- es en todo caso diferente al que le dan todos estos autores.

- (3) Luis Martín Arias. “Contrapolítica. Manual de resistencia”. Castilla ediciones, 2016.
- (4) María Elvira Roca Barea. “Imperiofobia y Leyenda Negra”. Siruela, 2016.
- (5) José Luis García-Berlanga. “Mi padre hoy no podría rodar 'Plácido'”. En: Fernando Muñoz. ABC, 17/01/2017.
- (6) Jesús González Requena. “Enunciación, punto de vista, sujeto”. Revista de cine “Contracampo” nº 42, 1987.
- (7) “Aquí la violencia emerge como celebración colectiva, como una fiesta que todos comparten (los personajes entre sí y estos con los espectadores) y que vendría a demostrar esa relación que Bataille establece, en el ámbito de lo sagrado, entre fiesta y violencia”. En: Luis Martín Arias. “La violencia y lo simbólico. Análisis de The Quiet Man”. Revista “Trama y Fondo” nº 33-34, 2013 (págs 7-26).