

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MISOGINIA Y FEMINISMO EN EL CINE DE BERLANGA

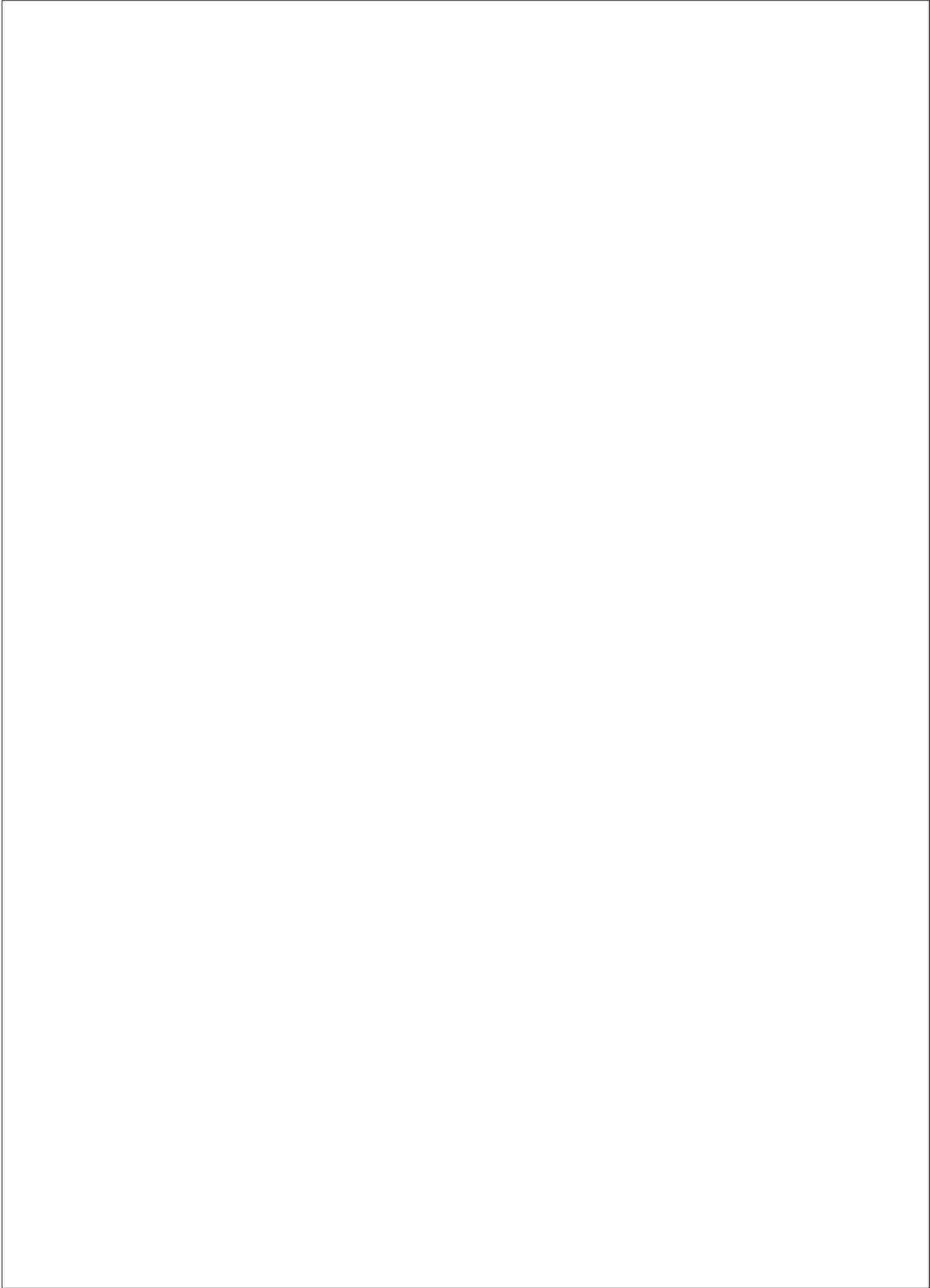
Discurso de la académica electa
EXCMA. SRA. D.^a JOSEFINA MOLINA REIG

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 26 de marzo de 2017

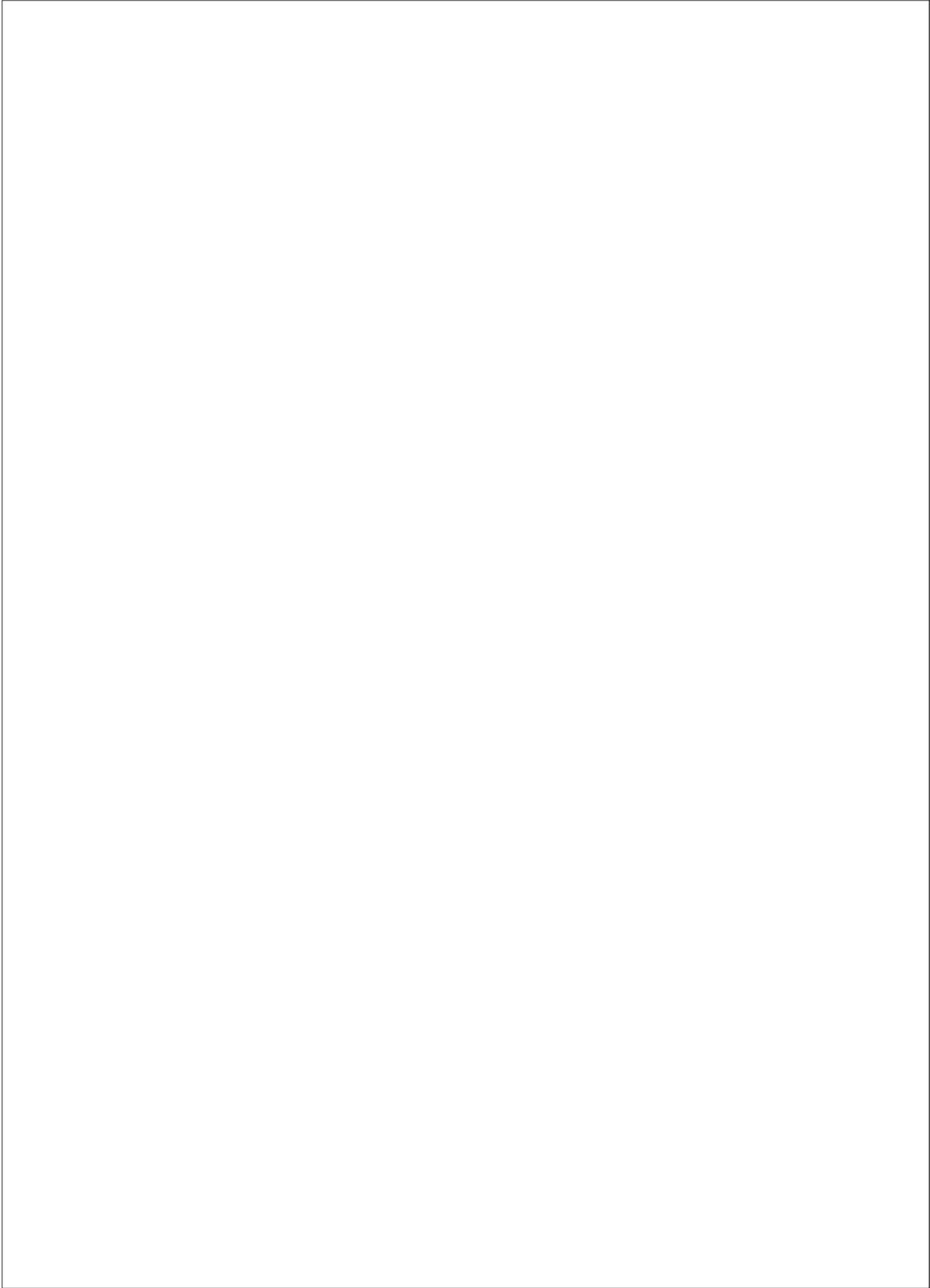
y contestación del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



MADRID
MMXVII



MISOGINIA Y FEMINISMO EN EL CINE DE BERLANGA



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

MISOGINIA Y FEMINISMO EN EL CINE DE BERLANGA

Discurso de la académica electa
EXCMA. SRA. D.^a JOSEFINA MOLINA REIG

Leído en el Acto de su Recepción Pública
el día 26 de marzo de 2017

y contestación del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



MADRID
MMXVII

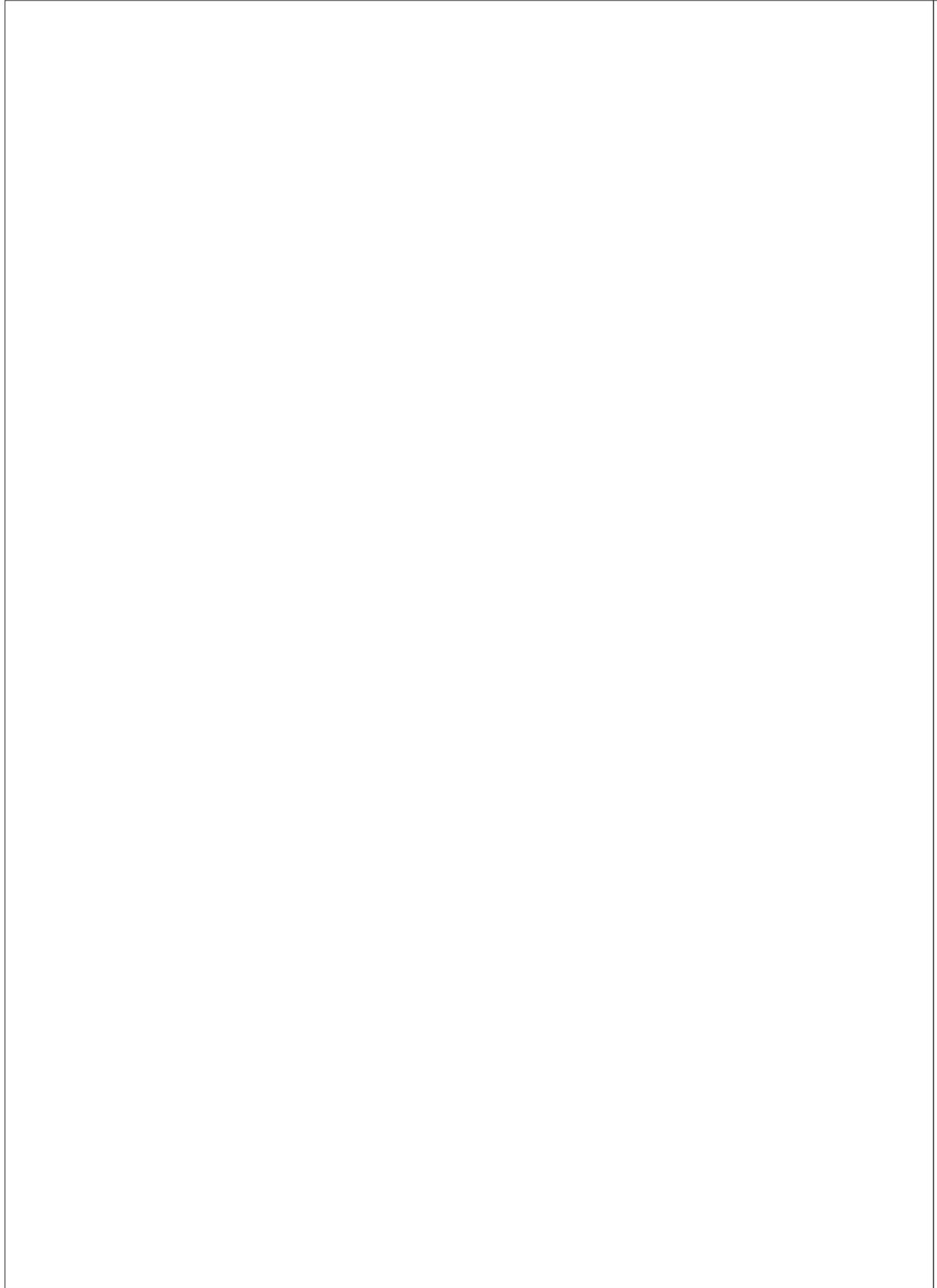


PINTURA Y CONCRECIONES
EN POBLACIÓN MEDIANA,
TODAVÍA.

me lo crearon
2005

Pintura y concreciones en población mediana, todavía. José Luis Cuerda, 2005.

Discurso de la
EXCMA. SRA. D.^a JOSEFINA MOLINA REIG



Excelentísimo señor Director, señoras y señores académicos,
amigas y amigos:

No puedo comenzar este discurso sin agradecer a los miembros de esta Academia, excelentísimos señores Publio López Mondéjar, José María Cruz Novillo y Manuel Gutiérrez Aragón, el haberme propuesto como académica de número en la Sección de Nuevas Artes de la Imagen; y a este último, especialmente, por su generosidad al querer acompañarme hoy aquí en el uso de la palabra.

[9]

Ellos me dan la ocasión de expresar ante ustedes mi admiración por el cine del maestro Berlanga, nuestro contemporáneo, que es ya figura histórica e inolvidable de la cultura española.

En cuanto a mí, hoy es la primera vez en mi vida que me enfrento a un reto semejante llamando a la puerta de una Academia centenaria, a cuyos componentes quizá nada nuevo les pueda descubrir sobre un cineasta de culto, que fue el primer director

de cine en ingresar en ella. Pero tal vez pueda hacerles notar un aspecto de su obra en que los imperativos del miedo forman parte esencial de su relato. Mi pretensión es mirar su cine desde el punto de vista de una mujer, ya que ha sido acusado de misoginia, y reflexionar sobre ello.

Estoy segura de que si hoy pudiera estar entre nosotros, Berlanga me gustaría algunas bromas a propósito de lo dicho.

[10] Me gustaría que estuviera ahí sentado con su cara de guasa, escuchando lo que voy a decir sobre él, como en aquella ocasión, hace... 53 años nada menos, en que yo me examinaba para ingresar en la especialidad de Dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía y él, que entonces era ya profesor, estaba en el tribunal.

Imagínense.

¿Qué creen que me preguntó cuando le llegó el turno? Me preguntó si a mí me molestaba que la mujer fuera considerada como objeto erótico. Esto inspiró cierto regocijo en los demás miembros del tribunal. Yo era muy joven entonces, y, como todos los jóvenes, creía saberlo todo, así que respondí terminante: «¡Para nada!», y a continuación, con cierto aplomo fingido y ligero temblor de piernas, añadí que el hombre también podía ser conside-

rado objeto erótico, ¡faltaba más! Y, reivindicativa, afirmé que las mujeres además de sexo, **como los hombres**, también teníamos cabeza.

Chispearon sus ojos tan claros, y le pasó, con sonrisa cómplice, el turno de pregunta a otro profesor. Así conocí yo en persona a Luis García-Berlanga.

En aquel momento, en septiembre de 1963, acababa de rodar *El verdugo*, que es una de las mejores películas del cine español de todos los tiempos; y, como la mayoría de los ciudadanos de este país, tengo que agradecer a Berlanga que con su obra entera nos pusiera ante un espejo para ver nuestra caricatura; tan descarnadamente como él se veía a sí mismo.

[11]

Aunque ni sus más rigurosos biógrafos saben a qué carta quedarse sobre este punto, Berlanga debió de elegir el cine –como todos los maestros del Séptimo Arte– para diseccionar su más profundo yo, entre bromas y veras, con el deseo de comprenderse y comprender este mundo ofreciéndose a veces como chivo expiatorio. Véase *Tamaño natural* o *París-Tombuctú*.

Pero no fue esto lo que dijo aquí mismo en su discurso de ingreso. Dijo que una de las razones que le empujaron a escoger su oficio fue buscar protección a su timidez ocultándose al otro

lado de la cámara, porque no encontraba nada más gratificante que ser el hombre invisible para curiosear sin ser descubierto. Esta del hombre invisible era, al parecer, una de sus fantasías recurrentes.

Yo tuve la suerte de ser alumna suya en la Escuela Oficial de Cinematografía, entonces situada en la madrileña calle de Montesquiza. Él daba la clase de 3º de Dirección, estábamos ya en 1968, y aquel año fue poco por la Escuela, entre los rodajes de *La boutique* y *¡Vivan los novios!* A pesar de todo, dimos algunas clases con él. Clases muy especialmente personales.

[12] A 3º, en la Escuela, llegaban muy pocos alumnos, era el último curso y cada uno tenía que hacer una práctica de entre 15 y 20 minutos en 35 mm. La Dirección se encargaba de que no hubiera demasiados por una cuestión de presupuesto. Las prácticas costaban dinero.

En aquel tercer curso todos los alumnos de Dirección íbamos de autores exquisitos. Berlanga, en la primera clase que dimos con él, ya nos explicó que lo de dirigir no se aprendía y que él no tenía mucho que decirnos. Por lo tanto, si no nos importaba, era partidario de dar la clase en la Cafetería Manila, a pocos pasos de la Escuela, en la calle Génova, donde podríamos tomarnos un café y charlar, en vez de perder el tiempo sentados en los incómodos pupitres de la Escuela.

Llegados a la cafetería, mientras se tomaba su café nos dijo que le habían propuesto hacer un «spot» publicitario para ensalzar las excelencias de... un papel higiénico. Y nos preguntó qué pensábamos del asunto. No recuerdo los disparates que pudimos decir los cuatro alumnos que éramos, pero sí que al terminar la clase, fuera verdad o no que le habían propuesto hacer aquel «spot», nos había obligado a plantearnos un problema que era posible que se nos presentara cuando accediéramos a la profesión, haciendo acrobacias entre el cine como arte y el cine como industria. Nos había obligado a pensar y a caer de las nubes. Algo impagable. Debieron de ser dos clases más las que nos dio en la totalidad del año académico, pero inolvidables y tremendamente instructivas.

[13]

Por lo demás, como yo era la única chica del curso, no se privaba de hacer comentarios sobre las piernas y los tobillos de las mujeres que pasaban cerca de la mesa que ocupábamos en la cafetería, los ojos guasones fijos en mí, a ver si saltaba para obsequiarme con un comentario socarrón que hiciera reír a mis compañeros.

Luego, nuestra relación se limitó a breves encuentros a lo largo del tiempo. Pero yo tenía su cine y, a través de sus películas, nunca dejó de regalarme sus enseñanzas con su particular forma de usar el lenguaje cinematográfico.

Disculpádmeme si me he extendido en el relato de mi recuerdo personal de Luis García-Berlanga. No puedo ocultaros mi simpatía y, sobre todo, el respeto hacia él y su obra, porque en ella retrató con sarcasmo unos modelos de mujer —el eterno femenino tradicional y los modelos retrógrados impuestos por el franquismo—, de tal manera que nos obligó a reflexionar a las propias mujeres españolas sobre la imposibilidad de perpetuarnos en esos modelos. A través del humor y el esperpento, contribuyó a nuestra toma de conciencia y a la transformación de este país empezando por nosotras mismas.

[14] Cinco siglos antes de Cristo, ya Pitágoras decía, si es cierto lo que la tradición oral nos ha transmitido, que *«hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer»*.

Veintitrés siglos después, a principios del siglo XVIII, el escritor y filósofo Poulain de la Barre, uno de los primeros feministas, pareció contestarle cuando aseguró: *«Todo cuanto ha sido dicho y escrito por los hombres acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez»*.

Y dos siglos más tarde, Berlanga, que se sabía juez y parte por su propia experiencia vital, parece querer demostrarnos, mediante su cine, que es el miedo lo que impera en el veredicto de los hombres sobre las mujeres.

Cuando llegué a la Escuela Oficial de Cinematografía, el problema era que mi aprendizaje de contadora de historias, a pesar de todo, se basaba generacionalmente en la literatura y el teatro, y yo tenía que hacer una reconversión porque el mundo de la imagen, como es bien sabido, tiene otras normas, es otro lenguaje, y conocerlo y asimilarlo cuesta. Hoy, después de estar más de treinta años en la profesión, me doy cuenta de que me falta mucho por aprender sobre las imágenes y los sonidos, especialmente en su evolución tecnológica actual.

Si, como ha dicho alguien, la vida de cada ser humano es un camino de aprendizaje en todos los órdenes, o al menos el intento de un camino, el esbozo de un sendero, mi experiencia me dice que no hay bastante con una vida para recorrer ese camino, ni siquiera para esbozarlo. Y aquí debo hacer notar la paradoja consistente en que, en este oficio de dirigir cine, los puntos de referencia con que contaba una mujer de mi generación estaban siempre establecidos por hombres. Para mí, las obras de los maestros, de los clásicos, Jean Renoir entre ellos, fueron en definitiva puntos de referencia indiscutibles. ¡Ningún nombre de mujer en esa lista! Hasta el momento en que entré en la Escuela de Cine, la realidad conocida era que los hombres han inventado el Séptimo Arte, han descubierto y desarrollado su técnica, su lenguaje, han sentado las bases de los géneros, han seguido sus propias tradiciones culturales y han expresado sus puntos de vista.

Que yo recuerde, nunca en los primeros veinte años de mi vida pude ver una película dirigida por una mujer, aunque desde muy pequeña estaba acostumbrada a ver cine. Nadie me habló de Alice Guy, por ejemplo. Ni de tantas otras, de nuestro país o de otras nacionalidades, que aportaron su grano de arena a la creación de un nuevo lenguaje a partir del «*invento de un juego recreativo*», como diría Berlanga.

[16] En la España de los años veinte y treinta del pasado siglo, hubo mujeres españolas que lograron acceder a puestos importantes y obtuvieron, con su esfuerzo, esferas de libertad de expresión y de poder. Pero sobre esto mi generación –los que nacimos en 1936– no fue informada. La dictadura y la Iglesia nos volvieron al siglo XIX y corrieron un tupido velo de silencio sobre todas aquellas mujeres que durante la II República lucharon por la igualdad y consiguieron evidentes progresos en este aspecto. La historia de España que nosotras estudiamos tenía una sombra oscura sobre este periodo y solo se nos decían mentiras. Y en cuanto a tomar posición respecto al tema feminista, tuve que leer *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, cuando lo primero que tendría que haber leído es el discurso de Clara Campoamor en el Congreso de los Diputados que logró el voto para las mujeres españolas en 1931.

Durante mucho tiempo, las mujeres no hemos tenido que hacer grandes esfuerzos para permanecer invisibles. Y a veces me

pregunto en la situación actual: ¿deberíamos hacer un esfuerzo mayor por ponernos ante el espejo y, con sentido autocrítico, preguntarnos si estamos haciendo algo verdaderamente positivo para explicar y hacer valer nuestros puntos de vista, el fruto de nuestra experiencia, más allá de lamer nuestras heridas y dar vueltas una y otra vez a nuestra situación de desventaja? Y sobre todo, ¿deberíamos evitar imitar a los hombres adquiriendo sus vicios de comportamiento, como si nuestro propósito fuera suplantarlos en lugar de obtener un mundo mejor para todos, hombres y mujeres?

El mundo creado por los hombres (**que ni a ellos mismos satisfacen**) tiene muchos flancos débiles. ¿Deberíamos dejar de hablar de nosotras y hablar más de ellos, poniendo en evidencia el fracaso de su mundo y proponiendo nuevos modelos?

[17]

Pero no quiero alejarme del tema de mi discurso, aunque esta reflexión tenga mucho que ver con lo que a continuación trataré de explicar.

Desde luego, no es idea mía sacar a relucir el miedo en relación con Berlanga y las mujeres, sino de él mismo... y de sus biógrafos, como veremos.

Dice D^a María Moliner, en su Diccionario, que el miedo es un estado afectivo de la persona que ve ante sí un peligro o una causa

posible de padecimiento en la creencia de que puede ocurrirle algo contrario a lo que desea.

En mi opinión, a partir de que la censura dejara de existir, y de que las feministas comenzaran a hacerse visibles a mediados de los años setenta, la obra de Berlanga estuvo dictada más explícitamente por un mandato genético que le arrastraba hacia las mujeres, y, a la vez, por un «estado afectivo» que veía ante sí un peligro en ellas, una causa posible de padecimiento o molestia, en la creencia de que siempre ocurriría un gran desastre en la relación entre ambos sexos. Algo contrario a lo que él, como hombre, profundamente deseaba.

[18]

Berlanga reconocía que la mujer ha sido tratada injustamente a lo largo de la Historia, pero que esa situación involuntaria le ha permitido desarrollar una psicología especial, un instinto estratégico astuto gracias al cual, la madre, la novia, la esposa, la hija, siempre acababan dominando la voluntad de sus hombres, debilitada por la comodidad.

Extraído del libro *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, escrito por Antonio Gómez Rufo (a mi juicio, quien más ha profundizado en la psicología berlanguiana), citaré algún párrafo sobre las confesiones del cineasta en torno a las mujeres. Dice Gómez Rufo textualmente: «*Berlanga confiesa tener 'terror vaginal' a las mujeres:*

el universo femenino, como él dice, le da pavor, le estremece. Nadie le quitará nunca de la cabeza que la mujer es un ser superior, tanto biológica como intelectualmente, y para referirse a ellas utiliza siempre el mismo adjetivo, IN-DES-TRUC-TI-BLES. Las mujeres son odiosas en tanto en cuanto sobreviven siempre al hombre».

Resumiré, pues, que Berlanga tiene una opinión muy particular sobre las mujeres, opinión que es misógina y no misógina al mismo tiempo. Dice que son indestructibles y superiores, pero las miserabiliza y se ríe de ellas como los niños cuando juegan a «¡que viene el coco!». Las utiliza para que le quiten de en medio lo cotidiano y así lo miserable no le alcance a él. Por ejemplo: Su mujer se encargaba de llevar la casa y la economía doméstica y le daba cincuenta mil pesetas mensuales para sus gastos, que a veces, por cierto, no le llegaban. Le gustaba a él perpetuar su estado adolescente. Pero como él mismo dice, *«en la adolescencia se busca a la mujer ideal, pero cuando te das cuenta de que no existe, buscas algo más cómodo, una mujer que no te oprima demasiado, que te moleste lo menos posible, que no se pase el día llorando, que te complique la vida lo imprescindible... Uno acaba siempre casándose con la mujer que parece va a resultar más cómoda».*

[19]

Se pueden sacar fácilmente conclusiones de esto, ¿verdad?

Al acercarse a una mujer, Berlanga prefiere pensar: Esperemos

que sea tonta, porque así la podré manejar, y enseguida añade: «Y si es lista, mejor, porque me abandonará pronto y me podré dedicar a mis cosas».

Pero nos equivocariamos si pensáramos que en sus películas trata mal a las mujeres; solo hay que fijarse en los tipos de hombre que las rodean. Obsesivos con el sexo y el dinero, cobardes, débiles mentales, miserables a más no poder... Solo hay una división: las clases dirigentes, además de imbéciles y rijosas, son sinvergüenzas, y los pobres son ingenuos y honrados, tal vez serviles, tal vez pícaros. Personajes que siempre terminan peor de lo que empezaron. Pero esto último en sus primeras películas. En las últimas, sobre todo a partir de *La escopeta nacional* —en que además hay una crítica feroz de la clase aristocrática española y del franquismo tardío—, hará extensiva su crítica a quienes los soportan y los sirven, a la Iglesia, al estereotipo del español en general, y a los valencianos en particular.

[20]

Sea cual sea el instante político en que vivan, Berlanga busca, porque así lo percibe su talento, el lado miserable hasta la escatología de lo que en el momento es considerado «políticamente correcto»; y por la vía del humor pone ante el espejo a la sociedad española, desde los años 50 hasta culminar en *París-Tombuctú*, su última película, en que lanza su crítica a diestro y siniestro. En la que no se salva ni él mismo, sino que se implica de manera evi-

dente en esta especie de testamento en que nos viene a decir: no me gusta nada como van las cosas, esto no puede acabar bien; el mundo es un fangal y tengo miedo de la vejez que lleva aparejada impotencia sexual, deterioro mental, dolor y muerte. Medio siglo de nuestro país contemplado y analizado, con verdadero rigor, por este cineasta singular, pero desde el caos más tremendo, por muy paradójico que esto resulte.

Las mujeres nunca son las protagonistas de sus películas, es cierto. Son comparsas necesarias, ocupan un lugar secundario. Y es que Berlanga asegura, con un discurso muy común entre algunos hombres, que no sabe cómo somos, que le resulta imposible describirnos porque no hay quién nos entienda. La mujer es un ser complicado, extraño, demasiado diferente al hombre. Se disculpa él diciendo que no sabe reproducir artísticamente a la mujer. Y que no es por desprecio por lo que tiene esa escasa consistencia en su cine, sino más bien por su ignorancia, por desconocimiento propio.

[21]

Suena un poco a falso todo esto, ¿verdad? Más bien diríase que Berlanga se inventaba una filosofía para disimular. Es imposible que ignorase cómo somos las mujeres o las formas de conducta femeninas, sobre todo las tradicionales, ya que su obra está llena de estos tipos de mujer que ha retratado con mucha propiedad.

A este propósito, recuerdo una escena de *El verdugo* (1963) que nos proporciona la más interesante secuencia de su obra relacionada con un personaje femenino. Un personaje que, a lo largo de toda la película, mantiene una importancia crucial. En realidad, es uno de los primeros enunciados de su teoría de la mujer como ser indestructible y chantajista.

José Luis, empleado de pompas fúnebres que sueña con irse a Alemania, inicia una amistad con Amadeo, de oficio verdugo, en edad de jubilación. De esta manera conoce a su hija Carmen, con la que al parecer nadie quiere casarse para no ser el yerno de un verdugo.

[22] La escena a la que me refiero empieza después de que Carmen y José Luis se hayan acostado. Parece que no es la primera vez, pero en esta ocasión va a pasar algo: son sorprendidos por el padre de ella. La secuencia está planteada con mucha economía de planos. Los actores se mueven lo imprescindible.

De qué manera Carmen conduce la situación para que se cumpla su objetivo, «cazar a José Luis y que se case con ella», nos muestra que tanto Rafael Azcona, el guionista, como Berlanga, conocían bien la capacidad de las mujeres de su época para sobrevivir con los escasos medios de que disponían.

No ignoraba Berlanga, y mucho menos Azcona, que el modelo

de mujer creado por el franquismo respondía a unos principios ideológicos no ya conservadores sino reaccionarios.

Se había creado una realidad en la que el varón ocupaba el centro de la organización social y bajo él, subordinadas y oprimidas, estaban las mujeres, de cuya vida material el varón tenía siempre la llave. El Estado franquista refuerza los rasgos fundamentales del sistema patriarcal y elimina las otras opciones que suponen cambios en los roles de género atribuidos a las mujeres. Y son las propias mujeres quienes se convierten en pieza clave de esta política y de su sistema de dominación. En los años de la posguerra, son el instrumento para reproducir y consolidar la base social de la dictadura y los valores que la garantizan.

[23]

La mujer que necesita e intenta crear el franquismo es la «mujer-esposa-madre», que se va imponiendo a través de la legislación, la acción de la Sección Femenina y el apoyo ideológico y práctico de la Iglesia católica. Todo ello tiene como fin secuestrar a las mujeres en las tareas reproductoras en el seno del hogar, convirtiéndolas, a su vez, en guardianas de la familia tradicional.

Eso es lo que representa Carmen, el personaje femenino de *El verdugo*. No tiene –no le dejan– otra opción que casarse para no quedarse soltera y poder mantenerse. Al igual que el verdugo, que no tiene otra opción que matar para vivir medianamente bien, que

le den un piso y mantener una familia, ella debe chantajear hasta conseguir su objetivo: un marido que la mantenga. Realista, asume su situación e intenta sacarle partido. Mientras tanto, José Luis, que se quiere escapar siempre, se enreda más y más en la situación. No podrá escapar al final: por un lado, Berlanga lo retrata como un hombre débil e irritante y, a la vez, víctima de Carmen, pero en realidad es víctima de un sistema que para satisfacer su natural y sencillo deseo sexual, le obliga a pagar un peaje de por vida, sumido en la máxima miserabilización. Lo mismo —el mismo peaje— que a las mujeres.

[24] Alguna vez, Berlanga ha dicho que se siente más identificado con los personajes que son capaces de sacar provecho personal de la picaresca y de la malicia. Siguiendo su lógica, Carmen sabe sacar partido de la astucia y la picardía; por tanto, podríamos decir que el director se siente más identificado con ella, y con el padre verdugo. Pero no, el protagonista es indiscutiblemente José Luis, un ser sin carácter y sin malicia que siempre hace lo que **no quiere**. Los demás conspiran contra él, le presionan hasta conseguir que entre por el aro. Pero lo esencial de *El verdugo* es que, además de ser un alegato valiente contra la pena de muerte en un momento político de nuestra historia en que no se podían gastar bromas, es una crítica de los españoles, de la situación social y política del momento, hecha con una gran profundidad y una enorme sencillez y, por tanto, muy eficazmente.

Otro personaje, o debería decir personajes, es la protagonista de *La boutique*, también llamada Carmen, que hace conjunto con su madre, «la suegra», tótem de la misoginia.

Ricardo, hombre de negocios, tiene éxito con las mujeres, se comporta como un «play-boy», de tal manera que su esposa, Carmen, a la que apenas hace caso, no tiene más remedio que buscar comprensión y ayuda en su propia madre, médico de profesión. Esta le propone que cambie e intente provocar el interés de su marido inventándose una grave enfermedad que le causará la muerte en breve, con lo cual Ricardo –que ya ve el horizonte de su libertad y la sustanciosa herencia– se dedica a mimarla y darle todos los caprichos. Mediante este plan y una ligera infidelidad con un amigo, Carmen logra el interés de su marido. Ambos entran en una dinámica de juegos que acaba cuando Ricardo se entera de que todo era un engaño y que tendrá que cargar con su mujer toda la vida. Entonces decide preparar el asesinato de Carmen por escape de gas. Pertrechado de una máscara antigás exagerada, la espera detrás de la puerta del piso común cuando ella regresa de pasear al perro. El asesinato está perfectamente planeado, pero Carmen no encuentra la llave y tiene que pulsar el timbre, lo que hace estallar el gas.

[25]

Un paso de tiempo y en la puerta que antes ponía en una placa «R. Calaza», ahora pone: «Viuda de R. Calaza»...

Como en el «regador regado».

Berlanga insiste: las mujeres sobreviven siempre. Esta idea de la indestructibilidad de la mujer, de su superioridad, se halla en una parte muy importante de su cine, esa parte que, precisamente, se ha acercado al universo femenino. Y está en *La boutique* y en *¡Vivan los novios!* y está también en *Tamaño natural*, donde incluso una muñeca, una representación simbólica de la mujer, es capaz de sobrevivir al hombre dueño de ese objeto-símbolo. Algunos de sus biógrafos, entre ellos Gómez Rufo, cuentan que Berlanga quiso continuar esa reflexión personal, aumentándola, en una película que nunca hizo y en la que un travesti termina destruyéndose a sí mismo porque su parte femenina destroza a su parte masculina. Mujer, muñeca, hombre vestido de mujer..., es lo mismo: el poder femenino es imposible de vencer.

[26]

A este respecto –de la película no realizada–, Berlanga dijo alguna vez que lo que le pasaba es que no se atrevía a retratar con más profundidad el mundo de las mujeres porque lo sentía ajeno, como antes señalábamos. Le era imposible ponerse en el lugar real de una mujer y, a mi juicio, ni lo intentó ni lo pretendió nunca. Porque en el fondo, hombre al fin y al cabo, producto de su época, de su educación (y esto quedará muy claro en *Tamaño natural*), las mujeres están ahí para ser comparsas de los hombres; y

en tanto en cuanto sirvan para sustentar sus fantasías y sus juegos, se las puede valorar en mayor o menor medida.

Pero Berlanga es inteligente, su talento le impide ignorar la situación real de las mujeres que desfilan por sus películas y tiene el cuidado de darles coartadas para su conducta, siempre apoyadas en el comportamiento de los personajes masculinos, con los que tampoco tiene piedad. *Plácido*, *La escopeta nacional* y *Patrimonio nacional* son ejemplos de ello, películas en las que se describen novias y esposas de diversa índole, rodeadas de hombres engañados en cuanto se descuidan, hombres que no se quieren casar ni a tiros, hombres esclavizados por mujeres, hombres a quienes las mujeres impiden guardar colecciones fetichistas de pelos de pubis femeninos, hombres que quieren a toda costa inhabilitar a su mujer porque es quien tiene el dinero o, en otro caso, el hombre que debe impedir que su amante divulgue sus secretos inconfesables. Las mujeres poseen la llave y obligan a los hombres a hacer cosas que no quieren. En broma, pero la mujer es un tirano para el hombre. Aunque el hombre sea un desastre y un caos. **Porque el creador Berlanga defiende a ultranza que en el caos está la vida.**

[27]

A medida que avanzaba su edad, es patente en su obra que las mujeres de carne y hueso le parecían poco, ya no le estimulaban y tiene que empezar a profundizar en la idea de un cierto erotis-

mo, del fetichismo y demás elucubraciones en busca del placer; entonces no considera el todo de una mujer, sino la pierna, el empeine del pie, se excita delante de un escaparate de lencería, etc., etc. En fin, cosificaciones.

Algunos de sus biógrafos insisten en que Berlanga fabula para dárse las de perverso: «*Soy un viejo verde* –dice muy convencido–, *pero no solamente ahora. A los catorce años ya era un viejo verde*».

Sin embargo, en *Tamaño natural* Berlanga y sus guionistas, Rafael Azcona y Jean-Claude Carrière, se plantean más a fondo el asunto: el hombre, con respecto a las mujeres, víctima de sí mismo; esto es lo que, a mi juicio, verdaderamente se desprende de *Tamaño natural*.

[28]

Estoy de acuerdo con Isabel Escudero, crítica de cine y profesora de Psicología, cuando comenta a raíz de haber visto la película: «*Y cuál no sería mi sorpresa como crítico, pero sobre todo como mujer, cuando me encontré, por primera vez en el cine, tan certeramente explicados y tan humildemente expuestos en la pantalla los terrores masculinos. Contados así, tan desamparada y desesperadamente...*».

Tiene razón Isabel Escudero. Creo que en la película se analiza, mediante una anécdota afortunada, la historia íntima del comportamiento repetitivo y nostálgico de los hombres hacia las mu-

jeros, logrando así en mi opinión el film más claramente feminista del cine español.

Frente al «eterno femenino», Berlanga contrapone «el eterno masculino». Dos caminos sin retorno y sin salida.

Lo que se pregunta Berlanga es por qué al hombre le esclaviza tanto su deseo, por qué necesita tanto a las mujeres y, al mismo tiempo, rechaza con tanta virulencia que asuman el rol que los hombres desde su situación de poder tradicional les asignan; y no solo les asignan, sino que se lo imponen. Y lo que le indigna es que ellas lo lleven con tanta naturalidad, tan indiferentes, tan poderosas en su debilidad. Tan supervivientes.

[29]

El protagonista de *Tamaño natural* quiere liberarse de esa esclavitud genética a la que se siente forzado. Parece que lo ve claro e inicia el camino del erotismo fetichista que culmina en la muñeca. «*Con la muñeca, a solas, podrá sumirse en un mundo donde no se filtren las miserias del exterior, ha escrito Diego Galán. Una apología de la masturbación, entendiéndola en una dimensión más amplia que la del placer sexual*».

Por lo demás, el vestido del XIX, el vals, el sombrero con que el protagonista disfraza a su muñeca, respiran la nostalgia de otros tiempos: «La mujer desaparece (decían algunas voces del momen-

to, estábamos en 1974), las mujeres ya no son como las de antes, ¡adónde vamos a llegar!».

En el zarandeado mundo de las ideas en torno al entendimiento entre los sexos, *Tamaño natural* contribuye pidiendo disculpas por la arcaica dominación del sexo masculino sobre lo femenino. A lo largo de la película, se asiste al reconocimiento de que esa tiranía antediluviana no es más que un mecanismo de compensación de la deficiencia originaria masculina que el azar ha impuesto a los varones en pro de la supervivencia de la especie. Una deficiencia que, a lo largo de los siglos, el hombre ha equilibrado con un perfecto juego de dominación del hombre y sumisión de la mujer en el mercado socio-económico.

[30]

Como dice Isabel Escudero, este equilibrio a niveles más subconscientes se mantiene por dos ingredientes bélicos, cada uno en un platillo de la balanza: **la culpa** en el platillo masculino y **la venganza** en el platillo femenino.

Tamaño natural es también un grito angustiado del hombre que quiere descargarse del tremendo peso de ser Protagonista de la Historia y olvidar sus deberes, su papel de conquistador, su necesidad de violencia para resolver sus problemas, su obligación de suministrar el dinero y ser árbitro de la moral, su rol de padre y productor..., para descansar y ser él también un Objeto, para ver-

se mimado, acariciado, disculpado, utilizado, como cuando era... un niño.

Es curioso: en las críticas que he leído de esta película escritas por hombres, todos hablan de la muñeca como de un personaje femenino real con capacidad de acción. Y dicen cosas como: «*Aquí estamos todos en esa secuencia casi final en la agonía del personaje que va a morir poco después a manos de la propia muñeca*»...

¿A manos de la muñeca?

Veamos:

Después de descubrir que su portero se ha aprovechado con creces de la muñeca, nuestro protagonista la maquilla como una prostituta, la insulta y le obliga a hacerse el «hara-kiri» clavándole un estilete. Sin embargo, el plástico se restablece sin dejar rastro de la agresión, pero él, en cambio, cae enfermo y mientras lucha con la fiebre y el delirio, el portero invade de nuevo la casa y roba la muñeca para organizar una orgía con sus amigos.

Si miramos con atención el doble final de la película, nos encontramos con los siguientes hechos para cuyo relato elijo el fragmento correspondiente escrito por Juan Antonio Pérez Millán en su trabajo *El erotismo en el cine de Berlanga*. Y lo hago con el deseo

de ser lo más objetiva posible y utilizar un testimonio masculino de solvencia comprobada.

Relata Pérez Millán: «Será el portero, tan falso y servil como de costumbre, quien le ayude a recuperar a la muñeca. Cuando lo logra, nuestro protagonista huye con ella en coche, reprochándole por última vez: ‘¿Qué hago yo contigo ahora? ¿Te devuelvo a Japón, te perdono o te hago puta y te chuleo, que en el fondo es lo que te gusta?’ Hace una pausa y continúa: ‘¿O acabamos esto como una bonita historia de amor?’».

[32] *Y al decirlo, se tira de pronto con el coche al Sena. Se hunden rápidamente, e instantes después reaparece la muñeca, flotando inmortal, insumergible a la vez como mujer –desde la perspectiva berlanguiana– y como el objeto de plástico que en realidad ha sido siempre, en esta tempestad de fantasías acumuladas... Pero he aquí que desde un puente lejano, otro hombre solitario observa a la muñeca atentamente, como fascinado. Y es imposible no pensar (por su actitud) que está a punto de caer en sus redes (y rescatarla del agua), en otro desenlace perfectamente circular de los que tanto gustaban a Berlanga».*

Por mi parte, termino ya.

He tratado de explicar por qué, como mujer, siempre agradeceré a Berlanga que con *Tamaño natural* nos exculpe a las mujeres de

su miedo, y que gracias a su sinceridad, pretendida o no, nos haya ayudado a lo largo de su obra a comprender mejor la angustia existencial de determinados hombres. De alguna manera, parece haber querido señalar que el camino del pasado, de la imposición, de la ignorancia, de la sumisión y la anulación de la parte viva de las mujeres es un camino de perdición que no arreglará la soledad del ser-humano-hombre y aumentará la del ser-humano-mujer.

He aquí, sustancialmente expresado por el maestro, lo que ha sido el cine para mí. A partir de la experiencia vivida, la imaginación busca el camino para encontrar la atención de los demás y comunicarse con el otro mediante la expresión de una idea; lo que es, al fin y al cabo, una película. Y lo hace asistida por las demás artes, todo ello con la intención –y la ambición imposible– de desen-
trañar el significado último de la existencia humana.

[33]

Y aunque el mismo Berlanga sea pesimista, yo me adhiero a la utopía y quiero pensar que, tanto el sexo femenino como el masculino, mutaremos a mejor en el futuro.

Que en el futuro, juntos seremos capaces de evitar el hambre, la violencia y el sufrimiento, que aprenderemos de los errores, que cultivaremos la sensibilidad y ejerceremos la inteligencia. Y, sobre todo, que primaremos el entendimiento **con el otro** para compartir la alegría y el dolor de la vida. Para sentirnos parte

activa del conjunto que formamos los seres vivos y la Naturaleza, preservándola para conservar la extraordinaria belleza de nuestro planeta.

Mientras viva, agradeceré a Luis García-Berlanga, mi predecesor en esta medalla número 49 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que me haya hecho sentir tantas cosas con su cine y, sobre todo, reflexionar sobre ellas.

Muchas gracias.

TEXTOS CITADOS

BERLANGA. CONTRA EL PODER Y LA GLORIA.
Antonio Gómez Rufo. *Ediciones Temas de Hoy*, 1990.

LA VIDA CASI IMAGINARIA DE BERLANGA.
Joan Álvarez. *Editorial Prensa Ibérica*, 1996.

CARTA ABIERTA A BERLANGA.
Diego Galán. *Semana de Cine Iberoamericano de Huelva*, 1978.

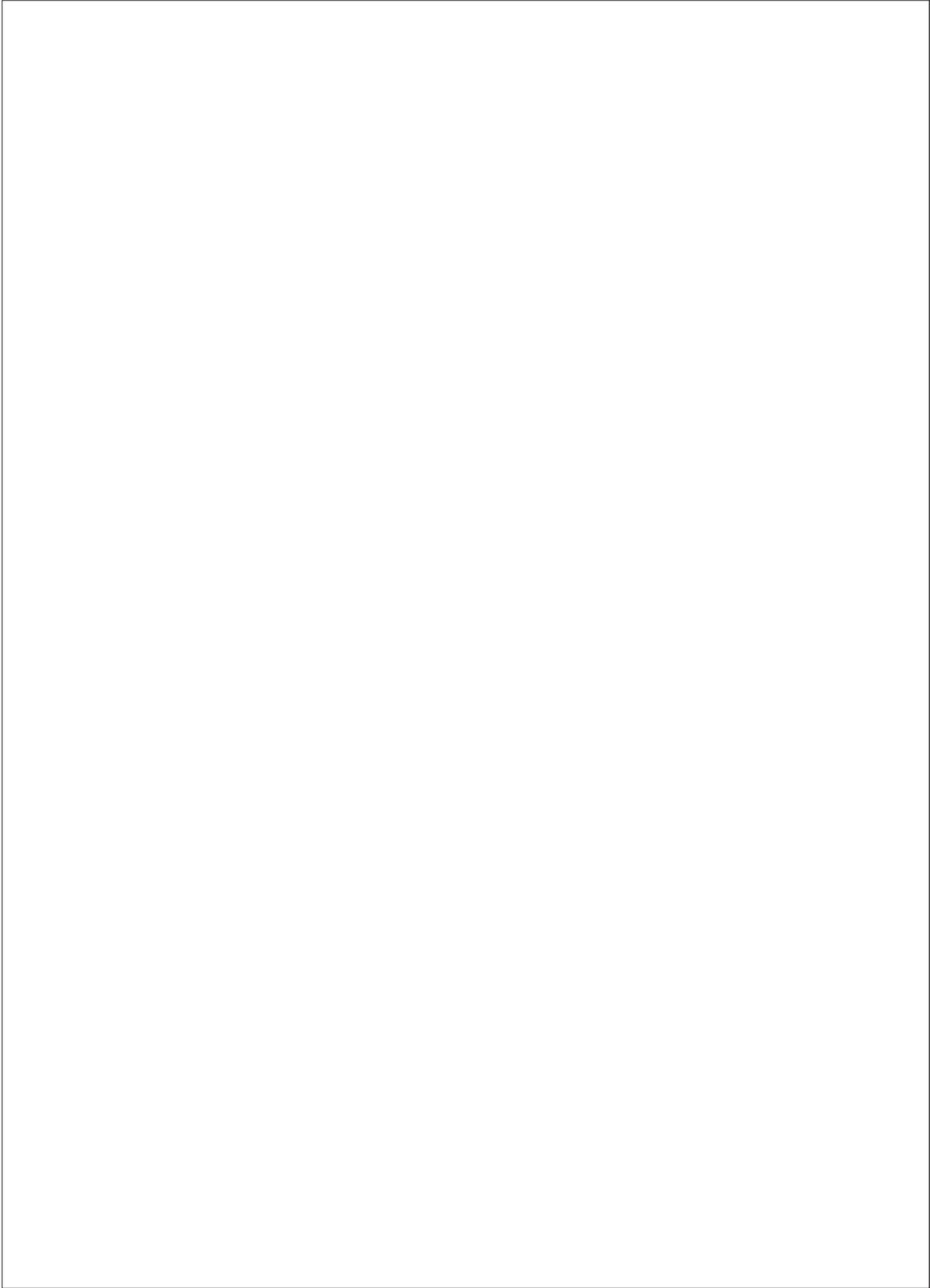
CRÓNICA SOBRE *TAMAÑO NATURAL*.
Isabel Escudero. *Cinema 2002*. Marzo de 1978.

EL EROTISMO EN EL CINE DE BERLANGA.
Juan Antonio Pérez Millán. Ponencia presentada en el Curso
sobre Luis García-Berlanga. *Universidad Rey Juan Carlos, Aranjuez*,
julio de 2011.

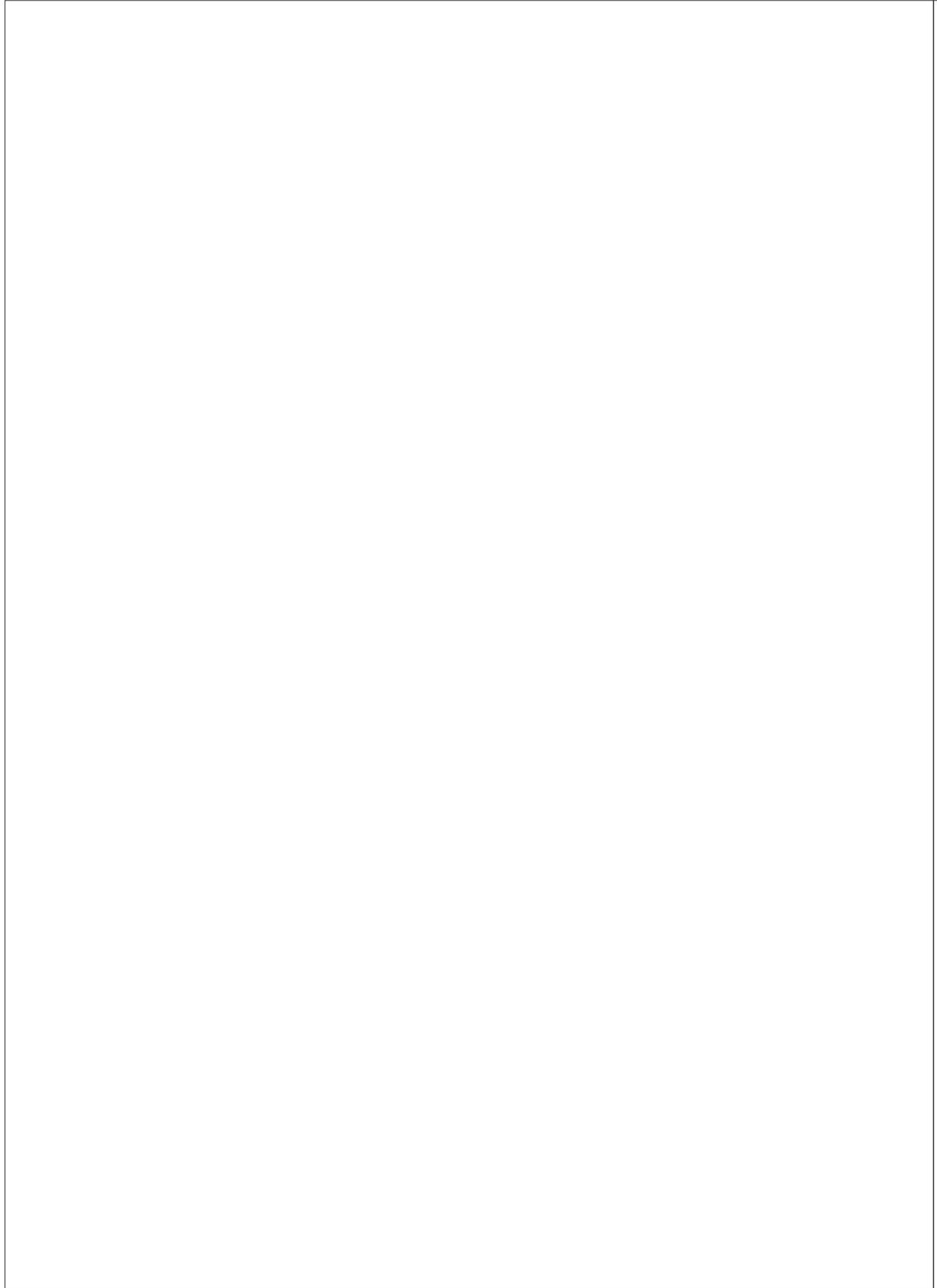




¡Vivan los novios! José Luis Cuerda, 1986.



Discurso de contestación del
EXCMO. SR. D. MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN



Excelentísimo señor Director, señoras y señores académicos, amigos.

Imaginen ustedes una niña que mira sentada en su rincón. Para ella el entorno familiar, la vida que transcurre ante su mirada –padre, madre, vecinos, conocidos y desconocidos, que van y vienen, que aparecen y desaparecen–; es decir, todo el movimiento que conlleva el vivir, debe tener un sentido: la misma clase de sentido que se puede encontrar en el guion de una película bien narrada, en la que los personajes y los hechos tienen una razón para hacer lo que hacen. Y así debería suceder en el entramado de la vida. Hay que encontrarle el tranquilo, piensa la joven, adolescente ya, que sigue sentada en su rincón de provincias observando lo que pasa a su alrededor. ¿Está la vida tan ordenada como un buen guion, en el que cada suceso se encadena con naturalidad con los demás, o hay que buscarle un sentido propio?

[41]

El libro de memorias escrito por Josefina Molina a manera de biografía se llama precisamente *Sentada en un rincón* –qué ca-

sualidad, ¿verdad?— y en esa autobiografía se muestra claramente cómo la adolescente observadora y silenciosa va entretejiendo el sentido mismo de su vida con la de las historias que cuenta.

Dice Josefina que a los quince años, asistiendo a un pase de la película *El río*, de Jean Renoir, le impresionó la forma de contar el comportamiento de una adolescente y también la proximidad de la historia, la cercanía de lo que estaba pasando. Hay que anotar aquí que la película de Renoir transcurre nada menos que en la India, y que la narración misma es como el fluir de un gran río de aguas teñidas de pasiones y de colores intensos. Confiesa Josefina que ella era muy novelera, y que se dejó arrastrar por lo que veía en la pantalla, pero al mismo tiempo comprendió que las películas estaban hechas por directores, y decidió que quería ser una de ellos.

[42]

Josefina Molina ingresó, pues, en la Escuela Oficial de Cinematografía, y nuestros caminos se cruzaron en las aulas en las que enseñaban, charlaban y sobre todo discutían con nosotros —que éramos unos alumnos muy respondones—, profesores como Berlanga, Carlos Saura, Martín Patino o José Luis Borau. En aquel galimatías entre partidarios del cine norteamericano contra partidarios del cine comprometido, la alumna Josefina Molina era más bien callada, pero cuando hablaba se hacía oír. Por ejemplo, a mí me dijo un día, después de asistir a la pro-

yección de una de las pequeñas historias que filmábamos como prácticas de clase:

–Bueno, Manolo, tú puedes hacerlo mucho mejor.

Creo que es una frase que me persigue desde hace cinco décadas.

La Escuela de Cine, tan mencionada por Josefina en sus evocaciones del contradictorio mundo berlanguiano, era un lugar de aprendizaje y de controversia. En ella se aprendía tanto técnica de cine como se practicaba la esgrima dialéctica. Las discusiones de teoría del cine se combinaban con las discusiones políticas. Todo ello sin piedad para el contrario. En cualquier caso, eso formaba parte del aprendizaje, ya que en el cine siempre está zarandeado desde múltiples lados y sufre sacudidas continuas. Las mordeduras de los cachorros aprendices de cineastas, criticándose entre sí, nos endurecían para futuras batallas.

[43]

Josefina fue la primera mujer en titularse como realizadora en la Escuela de Cine. No tardaron en unirse a la nómina Cecilia Bartolomé y Pilar Miró. Por lo pronto, aquella chica callada y observadora se vio obligada a salir del rincón y a gritar ¡cámara, acción! entre cables, luces, actores y técnicos. En Televisión Española comenzó nuestra realizadora a entretrejer el sentido de la vida, de su vida, con el de las historias que le gustaban. Sin duda

gozó de la colaboración de grandes guionistas, los mejores que un director pueda desear. Gracias a una parrilla de programación ahora añorada, Josefina Molina colaboró con Kafka, Maupassant, Allan Poe, Dostoievski, Von Kleist, Gorki, Chejov..., y también con Agustín Moreto, Lope de Vega y Rafael Alberti. De Miguel Delibes grabó una serie de referencia sobre su novela *El camino*. Siguieron películas como *Función de noche* y *Esquilache*.

Al revisar la serie *Teresa de Jesús*, filmada por Josefina Molina en 1984, observamos que la realizadora maneja la cámara con sencillez para introducirse en el personaje de Teresa sin violar su misterio. Un ambiente doméstico y cercano domina la puesta en escena. Uno no puede dejar de recordar la frase de Malraux sobre cierta manera de pintar: «*Lo que la pintura holandesa inventó no fue cómo colocar un pescado en un plato, sino que ese plato de pescado dejara de ser la comida de los apóstoles*».

[44]

También podemos comprobar en la composición del personaje de la monja carmelita el fino entrelazado de pensamiento místico y carnalidad. Aparecen en pantalla unos fuertes ardores espirituales ligados a un cuerpo estremecido. Levitaciones y quejidos, laceraciones y éxtasis.

La serie es un diálogo a tres entre la doctora de la Iglesia, por un lado, y por otro la actriz Concha Velasco y la directora de

la serie, Josefina Molina. Curiosa relación entre tres mujeres que sin duda pudiera haber excitado sobremanera al maestro Berlanga.

Precisamente la nueva académica nos ha traído en su discurso un ejemplo de ese «*aparecer y retraer*» con que los presocráticos hablaban de la obra de arte, en el caso de Berlanga como atrevimiento y temor ante la representación de lo femenino, y que es uno de los aspectos más interesantes de cualquier reflexión sobre la creación artística.

La representación de la mujer ha sido motivo recurrente del arte a través del tiempo. Y las relaciones de los creadores con la sociedad y el poder se pueden medir por el comportamiento de unos y otros ante la mujer y, sobre todo, con el cuerpo femenino, ya sea en la pintura, la escultura y, cómo no, en el cine. El control sobre la mente ajena nunca puede ser completo, pero el control sobre el cuerpo es posible. Pues bien, el objeto principal de ese dominio ha sido el del cuerpo femenino. Quien lo administra posee la mitad del cielo.

[45]

El tema del cuerpo femenino no es uno más en la historia del arte occidental. Podríamos decir que es el Tema por antonomasia. Significa la transformación de la materia de la naturaleza en formas elevadas de la cultura y el espíritu, como dice la profesora

británica Lynda Nead. Pero, por eso mismo, es un cuerpo vigilado, legislado, a veces maltratado también en la imagen, y constantemente sometido a examen. La vigilancia de ese cuerpo, en el cine, no corresponde a sus legítimas poseedoras, las mujeres, sino que siempre ha correspondido a los censores, preferentemente masculinos. Aun así, es difícil que el cuerpo pierda su significación; precisamente ese decir algo que no llega a oírse rebosa expresividad, nos llama sin nombrarnos.

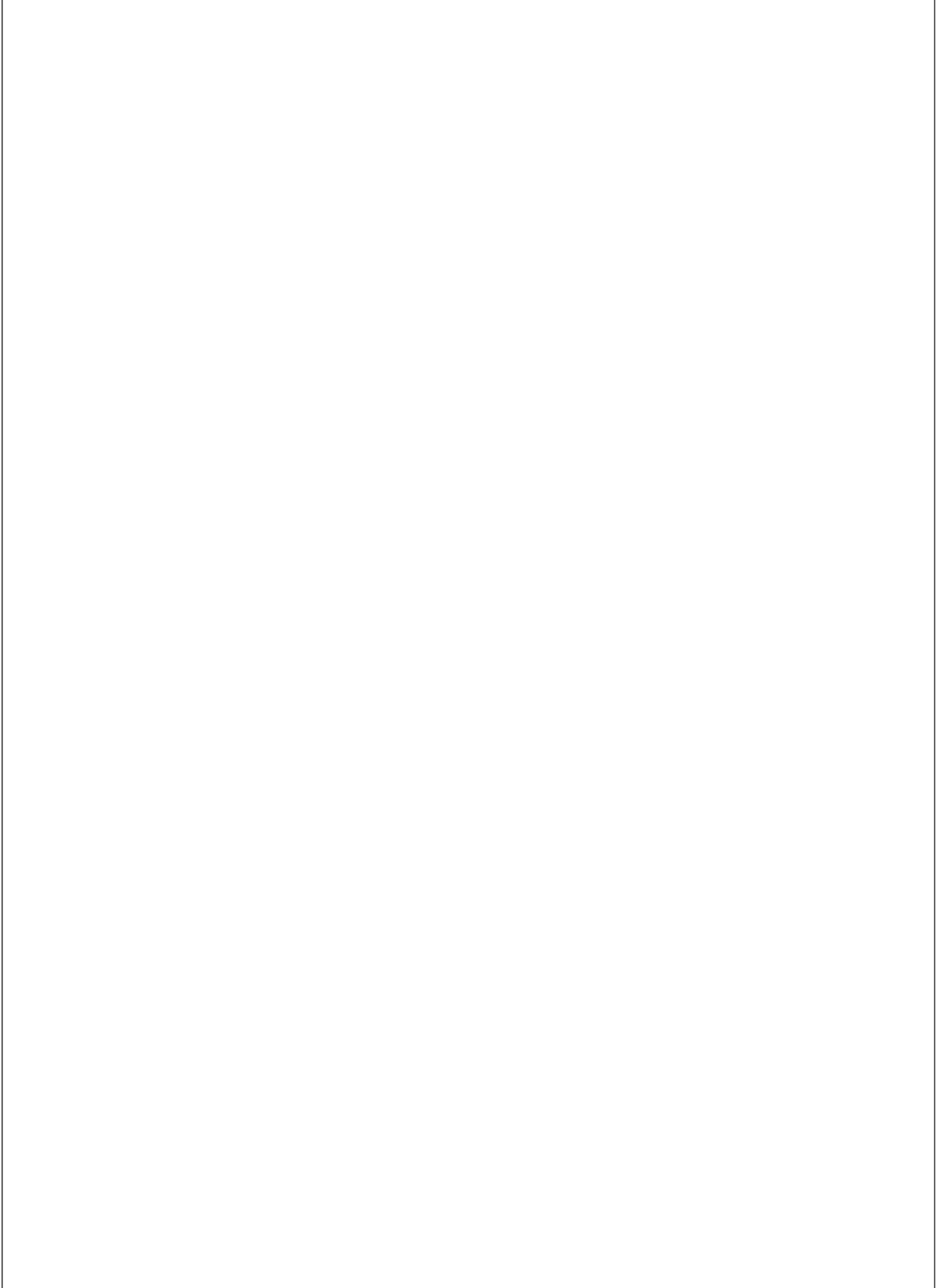
[46]

Concha Velasco, en la serie televisiva en la que encarna a Teresa de Cepeda, nos ofrece un personaje de compostura monástica, pero su cuerpo, cuando entra en éxtasis, se retuerce y arquea, a la vez que emite unos sonidos extraños y ambivalentes, con lo que aquello que le ocurre resulta un tanto embarazoso y enigmático. En el cine, el cuerpo dice tantas cosas como las palabras, y a veces las desmiente. Oímos una cosa, pero sucede otra. Josefina Molina, en el discurso de ingreso que acaba de leernos, nos muestra el revés de la trama de una película de un misógino confeso como era nuestro admirado compañero Luis García-Berlanga. Hay que escudriñar detrás de lo establecido, de lo aceptado, de lo académico, para que la obra muestre un sentido que, a veces, va más allá de lo que el propio autor admitía.

Querida Josefina: la historia del arte es larga, la de la mujer artista no es tan larga y numerosa, y no digamos nada la de las muje-

res académicas, que es todavía más corta y reciente. Aquí, en la Academia, podrás mirar de nuevo las obras –pinturas, fotografías, esculturas– que ya han transitado ante otras formas de mirar, o escuchar lo que otros ya han oído, en un ejercicio de estrategia que no te será ajeno, porque aquella niña reflexiva, desde su rincón, ya intentaba buscarle sentido a lo que hacían los demás. La obra renace cuando es contemplada, y la Academia se renueva cuando en ella entra alguien capaz de aportar una mirada distinta, una nueva escucha, una nueva estrategia. Te estamos esperando.

Muchas gracias.

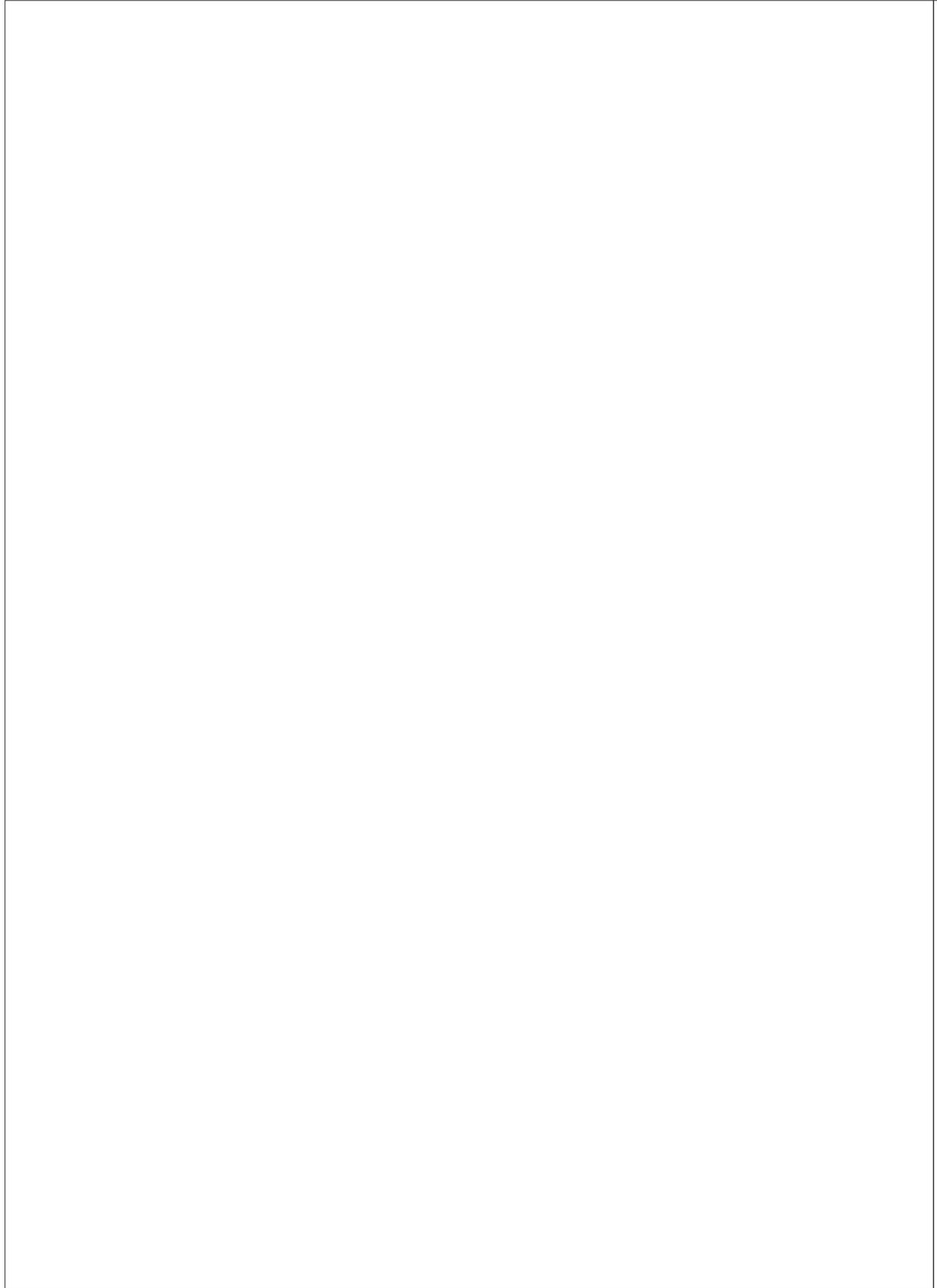


AGRADECIMIENTOS

Gracias a JAVIER UREÑA por la edición de este libro.

Gracias también a JOSÉ LUIS CUERDA por prestar sus dibujos.

Y, por sus consejos, un agradecimiento especial a FERNANDO LARA.



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EL 8 DE MARZO DE 2017, DÍA INTERNACIONAL DE LA MUJER,
EN LOS TALLERES DE LA IMPRENTA TARAVILLA, ARTES GRÁFICAS.

Depósito legal: (no lo sabemos de momento)

