
**El lenguaje de
Luis García Berlanga**

Francisco Perales Bazo



Al revisar las películas que componen la filmografía de Luis García Berlanga se evidencia un cambio progresivo en su estilo cinematográfico que abarca desde *Esa pareja feliz* hasta la que por el momento sigue siendo su última película, *Moros y cristianos*, que obliga a convencerse de que Berlanga es un director imprevisible.

Cuando se suponía que Berlanga ignoraba algunos temas conflictivos, él siempre respondía con un nuevo trabajo, asombrándonos con un enfoque diferente de las cosas, que lo convertían en un autor fresco y joven. Así, cuando estudiosos de su trayectoria filmica comentaban que dejaba la política al margen de su obra, rueda *Bienvenido Mr. Marshall*; Cuando se supone que le encantan los viejecitos, estrena *Vivan los novios*; o cuando todos creen que su ternura es blanda y superficial, reaparece con *Plácido*. Berlanga se convierte en un director inesperado, que nos sorprende con cada nueva producción. Al igual que Fellini, nunca ha permitido que su lenguaje cinematográfico permanezca estático, sino que su dinamismo ha provocado un cambio fluido y una evolución en cada una de sus películas sin permitir acomodaciones que lo inviten al aburguesamiento, como ha ocurrido tantas veces en las filmografías de otros realizadores de su misma generación.

Diego Galán confiesa que es imposible seguir la obra de este realizador sin asombrarse. Adivinar cuál será su evolución se convierte en una tarea imposible de conseguir. Cada film que estrena es nuevo, distinto, diferente, que sólo reconocemos como propiedad de Berlanga por las constantes tan peculiares que impregnan su obra. Lo cierto es que siempre nos coge descuidados y confiados, creyendo que ya lo sabemos todo acerca de él y nada nuevo puede aportarnos. Pero con él siempre nos equivocamos. Con cada nueva película, Berlanga consigue atrapar al espectador más difícil, y como si de un mago o ilusionista se tratase, lo hipnotiza con sus nuevos e inesperados espectáculos. Sólo estudiando profundamente su obra se descubre que su cine posee una coherencia global, clara y transparente, que impide que su dinamismo evolucionador carezca de una lógica admirable. En realidad, esa evolución no es otra que la de la propia España vista por un hombre que ha vivido paralelamente a ella, aunque para crecer e independizarse haya tenido que vencer y superar tantos problemas impuestos que a veces le obligaron a sufrir grandes períodos de inactividad profesional de hasta cuatro largos años, causando un daño irreparable al siempre endémico cine español.

Las historias de Berlanga, al igual que en el cine clásico americano, están compuesta de tres actos claramente diferenciados que son: planteamiento, nudo y desenlace. En el primero de ellos, se presenta a los personajes, se expone la situación que los envuelve, y se desvelan sus deseos y aspiraciones. En el segundo acto los personajes intentan mejorar esta situación previamente planteada y, para ello, solicitarán la colaboración de otros personajes. De aquí su tendencia, de forma general, a que la mayoría de sus películas se conviertan en obras corales. En el tercer acto parece que el milagro se va a convertir en realidad. El sueño es algo que parece posible y pasa tan cerca que parece rozar las manos del protagonista. Los personajes están a punto de conseguir aquello por lo que han luchado a lo largo de todo el tiempo; pero en el último momento la realidad se impone y las cosas vuelven a estar, en el mejor de los casos, como al principio. Los personajes así lo comprenderán y deberán afrontar de nuevo la situación inicial que padecían.

Esto es lo que ocurre en la última parte de su primera película *Esa pareja feliz*. En el segundo acto se produce el milagro con el que Carmen ha estado soñando desde el comienzo de la historia. La suerte llama a su puerta. Pero es una suerte fantasmal e inexistente que nada tiene que ver con la realidad.

En *Bienvenido Mr. Marshall* ocurre algo parecido; el pueblo parece estar muy cerca de conseguir aquello que pretende, pero justo en ese momento, las cosas no salen bien, y los personajes quedan al final en una situación peor de la que tenían al principio. Esto es lo que sucede en Villar del río; el pequeño poblado se hipoteca alquilando vestidos de flamencas y trajes andaluces, así como falsos decorados para adornar falsas calles que guarden un cierto parecido con la falsa imagen de Andalucía.

Esta forma de estructurar la trama es una constante muy acusada en el cine de Luis García Berlanga, a la que permanecerá fiel a lo largo de toda su obra, repitiéndose, si no en toda, en la mayoría de sus películas. Esta constante es conocida por su ya famosa denominación: arco berlanguiano, del que Antonio Gómez Rufo explica acertadamente que sucede con "un arranque en donde se expone una situación y un problema, un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resuelto de manera favorable, y una caída final hacia una situación igual o inferior a la del arranque". Berlanga, que es consciente de todo ello, manifiesta que en sus películas existe una firme y persistente idea: el personaje, que arranca de una situación social concreta, intenta mejorarla, pero finalmente acaba por desembocar en la misma posición o en otra peor, a pesar de haber tenido en el intermedio, la posibilidad de mejorar, ya sea por aportes mágicos o por su propio esfuerzo. Berlanga, literalmente, dice: "En mis películas hay siempre una miserabilización final del personaje. Mis personajes nunca consiguen mejorar de posición". Esta es la gran verdad del cine de Berlanga. Sus personajes son seres a los que se les presentan una salida falsa a una situación concreta, casi siempre, desesperada. Son seres condenados, tanto o más, que la víctima final de *El verdugo*. La falsa felicidad que siempre se les presenta, esa oportunidad que pasa casi tocándoles, lejos de ayudar, sólo consigue hacerlos más desgraciados.

El arco berlanguiano es una constante que aparece ya en su primera obra, y se irá repitiendo posteriormente en la mayoría de sus producciones, influenciando de manera profunda la filmografía del autor de *Plácido*, que condicionará los diferentes relatos a esta estructura de arco que lleva su nombre.

Pero es en su segunda experiencia cinematográfica, cuando Berlanga deja intuir lo que será la constante más acusada de su obra, la estructura coral; la historia de un amplio grupo que participa de un mismo problema y que afecta a cada miembro del mismo. A partir de su segundo largometraje, y en la mayoría de sus películas, va a desaparecer el protagonista que sirva de referencia para el desarrollo de la trama. O tal vez se podría entender que el protagonista no corresponde ya a un personaje, sino que ahora lo representa un hecho o acontecimiento; un problema que surge del grupo, y que brinda a los demás miembros de la comunidad la posibilidad de luchar para vencer ese contratiempo, y entre todos, poder así, resolverlo. Diego Galán dice textualmente que: "Los protagonistas de Berlanga no son tal o cual personaje, sino una colectividad. Son las incidencias de todo un pueblo o un grupo humano, definidos los ejes sobre los que giran sus historias".

Los relatos que Berlanga emprende en sus films, poseen un nudo argumental muy concreto del que el realizador nunca se aleja, a pesar de ser desarrollado con un planteamiento coral, que hace correr el peligro de conseguir todo lo contrario, ya que la multitud de personajes pueden provocar en cualquier momento una diversificación descontrolada de las líneas argumentales. Los guiones están estructurados con un rigor excepcional, gracias al cual, las películas estarán siempre agradecidas; y los diálogos, a los que con el paso de los años, Berlanga le ha ido concediendo mayor importancia, son a menudo, brillantes, y contribuyen a que las historias se definan con claridad y avancen sin detenerse hasta agotarse en el clímax.

En su primera época, el cine de Berlanga se caracteriza por poseer una ternura especial en el tratamiento de los personajes, y una mirada complaciente a los deseos y aspiraciones que los mueven, que acabará por desembocar en una visión que para muchos está dentro de la más completa ingenuidad. Existe en esta su primera época una clara influencia de René Clair en el universo berlanguiano. Diego Galán se pronuncia al respecto al manifestar: "Es esa ternura a lo René Clair que acompañará a Berlanga durante sus primeras películas".

Se le atribuye también una influencia del estilo de la comedia americana, y más concretamente, de Frank Capra. Esa ligera ironía con tinte poético y la crítica social que plantea, están presentes también en Berlanga. Sin embargo, él iba más allá; Sus personajes se movían, contrarios a los de Capra, en un marco de situaciones verosímiles, logrando que el espectador llegara a sentirse plenamente identificado.

Pero las mayores influencias le vinieron de Italia. Circulaba por Europa una corriente cinematográfica que iba a dejar su huella impresa en la obra de Berlanga. De este modo, el enfoque de sus primeros trabajos va a estar claramente determinado por uno de los impactos más grandes que una película pudo causar en este

cineasta. Esa película, titulada *Roma, città aperta*, cambió de forma brusca la concepción del cine en éste, entonces, joven realizador, tanto en lo referente al desarrollo de las historias como a la realización de las mismas.

Poco a poco, estas influencias fueron debilitando su presencia en futuras obras, desapareciendo totalmente en la segunda etapa, con la aparición de *Plácido*, título que marca en el realizador un profundo cambio en la concepción de su cine.

Si clasificamos la filmografía de Berlanga en dos grandes bloques, no cabe duda de que la frontera se encontraría en esta película. Con ella, comienza la segunda etapa del realizador, y su colaboración con el escritor Rafael Azcona, presencia fundamental e indispensable en la elaboración de los guiones de todas las películas posteriores de Berlanga. El mismo confiesa la influencia que este guionista ha tenido en la trayectoria de su obra al decir: "Profesionalmente, no sé lo que hubiera sido de mi carrera de no haber aparecido Rafael. No quiero decir que hubiera sido mala -es posible que incluso teminara resultando igual o superior, no lo sé, pero de lo que si estoy convencido es de que hubiera sido bastante distinta.

La aparición de Azcona no es la única distinción de esta segunda etapa. Existen otras mucho más profundas.

En primer lugar, desaparece esa ternura amable que se dejaba ver en la primera época para pasar a una visión mucho más negra y más dura; y en segundo lugar, la puesta en escena. Berlanga, influenciado por el guionista, quiere aproximar el tiempo filmico al tiempo real, hasta hacerlo coincidir, llegando a confundir el uno en el otro, tal como sucede en el teatro. De este modo, el concepto de planificación empleado hasta *Los jueves milagro*, deja de tener sentido para él, y aborda la realización con un nuevo enfoque, tanto en lo referente al tratamiento de la cámara como de la acción. Desde que comienza a trabajar con Rafael Azcona, Berlanga cambia sustancialmente la forma de realizar sus películas.

A partir de *Plácido*, las cosas serán distintas. Si la primera etapa se caracterizaba porque las distintas escenas estaban resueltas de forma clásica, es decir, por varios planos con emplazamientos diversos de la cámara para reconstruir posteriormente en la sala de montaje la continuidad global del espacio y el tiempo, en ésta segunda etapa, Berlanga pretende resolver cada escena en un sólo plano que impide modificar el tiempo acortandolo o alargandolo según las necesidades de cada momento. Esta disciplina a la que Berlanga se somete voluntariamente, es una técnica difícil y arriesgada, que puede dañar profundamente el ritmo cinematográfico de la obra; pero con la utilización de unos ágiles y complejos movimientos de cámara, siempre en función de la acción de los personajes que intervienen, el director de *Tamaño natural* logra modificar el encuadre cuantas veces quiera, con precisión y destreza, consiguiendo alejar los peligros que esta técnica conlleva. La utilización del travelling se hace, de este modo, indispensable en su utilización, llegando Berlanga a afirmar que el travelling es él.

Este modo de afrontar la realización origina dos cambios fundamentales: 1.º Que los planos sean largos y precisos, haciendo coincidir cada movimiento de los

personajes con el encuadre previamente elegido. 2.^o Berlanga intenta prescindir, en la medida de lo posible, de la elipsis, para aproximarse en ese intento de identificar el tiempo real con el cinematográfico.

El tipo de planificación empleado le obliga a prestar singular atención a la puesta en escena, especialmente a la figuración, a la cual siempre ha concedido una gran importancia. El mismo dice al respecto: “Me suelo fijar más en los extras, en los figurantes, que en los protagonistas. A veces repito una toma porque algo ha fallado allí al fondo, y no me he entarado si los actores principales han estado bien o mal”.

En cuanto al sonido, ya lo apuntábamos antes, es un elemento esencial en el lenguaje de Berlanga. La atención que le presta a los diálogos es notable, cuidando éstos hasta las últimas consecuencias. Por ello odia el sonido directo, ya que no podría manipularlo posteriormente. El autor de *Calabuch* no quiere verse privado, en ningún momento, de la libertad de poder quitar y cambiar una palabra o una frase por otra, llegando a veces a transformar el sentido global de la secuencia. Por todo esto, el director permanece muy atento en los doblajes, inventando frases nuevas que no estaban previstas; introduciendo textos diferentes, preguntas y respuestas de los personajes que antes no estaban. Berlanga está pendiente hasta donde casi ya no se puede, para introducir, cambiar, poner o quitar.

Algunos teóricos y estudiosos del lenguaje cinematográfico han llegado a acusarlo de apoyarse de manera excesiva en la banda sonora en general, y en los diálogos, en especial; en valerse de un lenguaje cinematográfico fraccionado, del que sólo ha utilizado una parte del mismo: la palabra, los diálogos, sus preguntas y respuestas, las frases interrumpidas por las voces de otros personajes, logrando una confusión que impiden distinguirse con claridad, y que forman ese concierto tan característico en el cine del autor, que ha contribuido a sostener, por parte de algunos, la tesis de ser un cine en el que se ha prestado muy poca atención al poder de la imagen y su significación. Entre las diversas opiniones y tendencias, algunos sostienen que el cine de Luis García Berlanga basta para entenderlo con escucharlo, no siendo imprescindible, para su comprensión, ver las imágenes que se suceden en la pantalla.

Pero esto es sólo una postura extremista, de un estudio precipitado y superficial que no conduce a ninguna parte y que lo único que consigue es alejarnos de la realidad del cine berlanguiano. No hay nada más cinematográfico y tentador para un cineasta que el empleo del plano-secuencia como recurso principal del lenguaje fílmico. Basta recordar algunos títulos en la historia del cine en el que se utilizó con notable acierto: “La sogá”, “Manhattan”, “Ciudadano Kane”, o autores de tanto prestigio y talento como Alfred Hitchcock, Woddy Allen, Orson Welles o William Wyler. Todos ellos reconocieron en el plano-secuencia la cúspide de la expresión cinematográfica. En el cine español sólo existe un director que le ha dedicado especial atención al plano único: Luis García Berlanga.