

Un tenue reflejo: *Villarriba y Villabajo* (1994) como palimpsesto desvaído del corpus berlanguiano

Ernesto Pérez Morán

Resumen: El artículo está dedicado a una de las pocas incursiones de Luis García Berlanga en la televisión, sin que esté demasiado claro hasta dónde llegó su participación. El hecho es que Berlanga figura como creador de *Villarriba y Villabajo*, producción de TVE cuya idea germinal y premisa argumental corresponden a un Berlanga sobre cuyo cine la serie formula unos guiños e inspiraciones que pretendemos repasar a la luz de toda su filmografía, si bien la moda televisiva del momento encadena este producto al cine popular de épocas pasadas.

Palabras clave: Luis García Berlanga; cine; televisión; TVE; análisis de contenido; cine tardofranquista

Abstract: This paper is dedicated to one of the few incursions of Luis García Berlanga on television, even without being certain about his real implication in the project. Berlanga figured as the creator of *Villarriba & Villabajo*, a TVE production whose main idea and plot came from Berlanga and his cinema is referenced by this TV series. We intend to study those Berlanga's filmography inspirations, although the television ways of doing chains *Villarriba & Villabajo* to the past decades popular comedies.

Key words: Luis García Berlanga; film; television; content analysis; late-francoist cinema

Anecdotario a modo de introducción austrohúngara

En 1991, Fairy, marca de lavavajillas fundada en el siglo XIX en Estados Unidos, pretende aumentar sus ventas en España frente a Mistol, y para ello lanza una campaña televisiva que toma forma en el ya famoso anuncio donde “Villarriba y Villabajo celebran su fiesta con una gran paella para

todos los vecinos. Como siempre, cada pueblo quiere que su fiesta y su paella sea mejor que la del otro. A la hora de fregar en Villabajo tienen un problema. Su lavavajillas de siempre no puede con la grasa incrustada. Tendrán que poner la paellera en remojo un buen rato y después frotar y frotar. En Villarriba no hay problema, porque su lavavajillas es Fairy” (Procter & Gamble 1991). Tras glosar las maravillas del “milagro anti-grasa” culminaba un *spot* que tuvo no pocas continuaciones en el tiempo y que incluso llevó a la marca, en 2001, a batir el récord de la paella más grande jamás cocinada (Simón 2014).

Cuenta De Luna (2021) que tras ver el anuncio dirigido por su hijo José Luis, un Berlanga de 70 años, que estrenaría en 1993 *Todos a la cárcel* y que apenas había tenido contacto con la televisión, pergeñó el proyecto de una serie en torno a la rivalidad de dos pueblos con nombres opuestos, y cuya particularidad era compartir plaza mayor e incluso viviendas, con la señalización de una línea pintada como separación. Los aires de eso que se ha llamado ‘lo berlanguiano’¹ despedían iridiscencias y conexiones en el tiempo. Casualmente, la primera campaña de Fairy en Europa, allá por 1900, consistía en un premio semanal de 500 libras para el ganador de entre todos aquellos y aquellas que enviaran los envoltorios de la marca a su fábrica de Newcastle, concurso idéntico al que vertebraba *Esa pareja feliz* (1951) y su jabón Florit. También casualmente, Berlanga, hablando de la idea germinal de *iBienvenido, Mister Marshall!* (1953), asegura a Cañeque y Grau (1993: 19) que “se nos ocurrió un argumento a partir de las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-Cola, con toda la participación popular que ello acarrearía en un pueblo español”, en lo que parece adelantar el pugilato publicitario que gesta *Villarriba y Villabajo*².

¹ Término casi siempre utilizado con cierta imprecisión, incluso aceptado por la RAE y a cuya delimitación Zunzunegui e Iturregui (2021: 69-82) son quienes más solventemente se han acercado, aunque realmente su acotación se centra más en lo que ellos llaman lo “azcoberlanguiano”. Como muestra de la generalidad con la que suele aludirse al término, Cañeque y Grau: “El término berlanguiano resulta aplicable a un tipo de situación definida que flota entre las aguas de la picaresca, el esperpento y hasta lo kafkiano que podemos hallar, sin demasiado esfuerzo, en la idiosincrasia de este país” (1993: 11-12).

² A su vez, señalemos que la práctica de tercer curso del IIEC del estudiante Berlanga llevaba por título *El circo*, e ilustraba la fascinación que ejerció en los madrileños la llegada del Circo Americano por primera vez en la primavera de 1950.

Y no tan casualmente, el último de los 25 capítulos que finalmente compondrán la primera y única temporada de la serie se llama ‘Villarriba-Tombuctú’, en clara alusión a la película que Berlanga estrenaría un lustro después. Y si acudimos a la anécdota chusca, tan querida por el propio cineasta, señalaremos que uno de sus hijos, con quien colabora aquí, actualmente regenta un restaurante de paellas (Soria Vallejo 2022), apunte baladí, pero que indica junto a los anteriores la presencia de un tejido de relaciones más o menos relevantes, más o menos sesudas, entre este primer acercamiento televisivo –poco analizado tanto por su fracaso de público como por su exigua calidad, a tenor de las reseñas críticas y de un análisis sobre el que procederemos aquí– y la muy admirada y estudiada filmografía berlanguiana. La pregunta que primero nos asaltó fue ¿qué queda del maestro en estos dos pueblos catódicos? Porque ese tardío inicio televisivo se produce durante el ‘final filmográfico’ del realizador...

Precisiones previas de rigor (y otras con menos rigor)

Conviene efectuar ciertas precisiones para establecer la medida y la magnitud de esta aproximación, puesto que, si bien Berlanga es la cara reconocible del proyecto, serán sus hijos quienes lleven el peso de la producción, sin que nunca se haya concretado hasta dónde participó el propio cineasta. Parece, como plantean Palacio e Ibáñez (2021: 134), que *Villarriba y Villabajo* fue una de las “esporádicas colaboraciones como asesor de guiones de su hijo José Luis, a quien aporta argumentos para la serie”, aunque será su hijo quien asegure a Villena (2021: 239) que, tras un intento de diseñar tramas con su padre, este resultó infructuoso, lo que parece confirmar que Berlanga se limitó a aportar ideas en un principio.

El reclamo de su nombre, sin embargo, coadyuvó a que el proyecto creciese en tamaño hasta un enorme presupuesto de 1.400 millones de pesetas, con la participación de Procter & Gamble, la producción ejecutiva de Juan Gona y TVE como el gran paraguas televisivo de la época, proclive a este tipo de megaproyectos mediante los que domeñar a golpe de talonario a las entonces incipientes televisiones privadas. Rodaje en formato cine, sendas unidades en el madrileño pueblo de Colmenar de Oreja, más de un año de rodaje y no pocos dispendios en dietas y sueldos para los oriundos

del lugar, amén de un reparto encabezado por Juanjo Puigcorbé, Ana Duato, Ángel de Andrés, Alfonso Lussón o Rafael Alonso, habitual de Berlanga desde *iBienvenido, Mister Marshall!* Todo ello para que la serie quedase relegada a la madrugada a los pocos capítulos debido al escaso interés que suscitó en la audiencia.

Ello no es óbice para detectar guiños, paralelismos y constantes entre *Villarriba y Villabajo* y el cine de Berlanga, desde una perspectiva del análisis de contenido más que acudiendo íntegramente a los testimonios de sus responsables. Siguiendo el famoso *dictum* de “Never trust the teller, trust the tale”³, rastreamos la serie a la luz de la filmografía completa de Berlanga en cuanto director, habiendo realizado escaletas de ambos formatos para alcanzar un mayor rigor mediante una idea que no tuvo tanta precisión en su génesis. Y es que la chispa saltó con un detalle, con una pista que surgía al analizar el último filme de Berlanga, *París Tombuctú* (1999), donde había abundantes guiños a *Calabuch* (1956), pues ambas compartían en la distancia una similar idea del pueblo y de la identidad, así como del papel de sus visitantes. También en *Villarriba y Villabajo* se establecen similares ejes temáticos, por lo que todo indica que es plausible trazar un hilo de Ariadna entre algunos hitos berlanguianos.

De esa manera intentaremos demostrar nuestra tesis: que la serie supone un llamativo –y oportunista– rastreo por las películas de Berlanga hibridado con el inmovilismo característico del cine popular tardofranquista que durante los años noventa se refugió en la ficción televisiva, como dan muestra de ello subproductos del estilo de *Lleno, por favor* (1993) o *¡Ay, señor, señor!* (1994-1996), que rescataban unos ideales reaccionarios presentes en *Villarriba y Villabajo*.

³ Formulado por D.H. Lawrence y esencial para la hermenéutica moderna, es revisado brillantemente por Watson (1985) en su artículo “The Real Meaning of Lawrence’s Advice to the Literary Critic”.

Un ensayo de análisis comparativo

Ejes temáticos comunes

Galán recordaba que “es imposible entender el cine español del franquismo sin las famosas tres B, las de Berlanga, Bardem y Buñuel” (1990: 5). Tan incuestionable es la relevancia del director como cierta progresión descendente en su obra a medida que esta va llegando a su fin. El mismo Galán reconoce, por ejemplo, que el humor de brocha gorda se “ha ido ampliando en sus últimas películas” (1990: 5), mientras que Perales (1997: 9) habla en genérico sobre un “cambio progresivo”, para significar esa paulatina pérdida, si bien “el cineasta insiste en contemplar la evolución de la sociedad española”, adversativa que parece revelar como de pasada la paradoja de que la carrera de Berlanga va de más a menos al tiempo que esa sociedad española recorre la evolución inversa.

Por lo riguroso del abordaje de Perales, seguiremos los ejes temáticos que marca, puntualizando que, como Sojo (2014)⁴, divide diacrónicamente su obra en dos periodos, siendo el gozne la irrupción de Azcona en los guiones. Así, nombra la dialéctica pueblo/ciudad y la presencia de los ‘poderes establecidos’ –entendiendo la religión, la política y las clases sociales en cuanto tales–, para relacionarlo con la coralidad y la presencia de ciertos personajes concretos, estereotipos berlanguanos.

El pueblo y la ciudad

Películas como *iBienvenido, Mister Marshall!* o *Calabuch* presentan el ambiente rural como un lugar idílico o al menos mejor que las ciudades,

⁴ Sojo realiza su división en cinco partes, incidiendo en la relevancia inicial entre el pueblo y la ciudad: “Distinguimos las siguientes etapas cronológicas en el cine de Berlanga: 1. Inicial (1951-59). Desde *Esa pareja feliz* hasta *Los jueves, milagro*. Etapa netamente rural. 2. Etapa dorada (1959-67). Etapa urbana. Desde *Se vende un tranvía* a *El verdugo*. 3. Etapa misógina (1967-1974). Se compone de tres filmes: *La boutique*, *Vivan los novios* y *Tamaño natural*. 4. Etapa “nacional” (1974-85). Compuesta por los tres filmes de la saga de los Leguineche: *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. 5. Etapa final (1985-2002). Desde *La vaquilla* a *El sueño de la maestra*” (2014: 246).

casi siempre bosquejadas por Berlanga en cuanto *locus* de incomunicación –desde *Plácido* (1961) hasta *Patrimonio nacional* (1980)–. De hecho, Hernández Les e Hidalgo (1981: 43) preguntan al realizador si los pueblos de sus películas están idealizados: “Si no idealizados, son pueblos contruidos desde la imaginación que arranca de un cierto conocimiento de la realidad”, para posteriormente admitir que Villar del Río era, sin duda, símbolo de la “España entera”. Pues bien, parece que al final de su filmografía, el pueblo vuelve a ser esa especie de *locus amoenus*, tanto en *Villarriba y Villabajo* como en *París Tombuctú* unos años después. En ambos casos –con la excepción del primer tramo del filme– solo saldremos del universo rural, que funciona como sinédoque, para como mucho acceder a las carreteras de acceso al pueblo, pero sin poder salir de ahí, espacio centrípeto que en la creación televisiva es absolutamente hegemónico, como evidencia ya de partida el título.

Estereotipos de personajes, reflejos de los poderes establecidos

Hasta el propio Berlanga ha reconocido lo estereotípico de sus personajes (Cañeque / Grau 1993: 22), que en la serie se repite de manera mimética. Por lo que respecta a la religión, el cura en *Villarriba y Villabajo* es don Fidel (Rafael Alonso), un sacerdote que tiene la particularidad de ser también médico, escritor, detective, aventurero y mil cosas más que lo convierten en un comodín para cualquier trama y figura casi omnipresente. A pesar de compartir carisma con otros curas berlanguianos, no hay ya el empuje vitriólico del padre Calvo (Agustín González) de la Trilogía Nacional, aunque parecen copiarse en la distancia de los años, pues si aquel soltaba su famosa “Lo que yo he unido en la tierra no lo separa ni Dios”, don Fidel asegurará en el segundo capítulo que “Dios está en todas partes... y yo, más aún”.

Los políticos, que cobran verdadera importancia en el cine de Berlanga con la muerte del Caudillo –desde *La escopeta nacional* (1978) hasta *Moros y cristianos* (1987)– se convierten en protagonistas de *Villarriba y Villabajo*, encarnados en Buenaventura (Alfonso Lussón) y en Mariano (Ángel de Andrés), los dos alcaldes en pugna perpetua, como irreductibles son sus corruptelas. El primero regenta el *drugstore* –extraño híbrido entre supermercado, bar y prostíbulo–, trata de forrarse con un imposible

negocio de perlas y sus ínfulas artísticas rozan lo ridículo, mientras que Mariano explota a sus trabajadores en la fábrica y está obsesionado con especular, en una prolongación de la fiebre del ladrillo que ya se apuntaba de manera mucho más sutil en aquel glorioso final de *Esa pareja feliz*, cuando Juan y Carmen (Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá) caminaban entre indigentes con un edificio en obras al fondo (figuras 1 y 2). Los dos munícipes intentan beneficiarse de ayudas europeas para destinarlas a su lucro personal, aduciendo que lo hacen por el interés del pueblo cuando son requeridos por alguna instancia, que en este caso se reduce al tercer protagonista, también masculino, que completa la tríada de motores de la acción y que no es otro que Pepe (Juanjo Puigcorbé), estereotipo del tercer ‘poder establecido’ que marcaba Perales, el de las clases sociales.



Figura 1: Villarriba y Villabajo (1x11)



Figura 2: Esa pareja feliz

Y es que Pepe es un aristócrata. Como lo era el marqués interpretado por Adolfo Marsillach en *La vaquilla* (1985), como lo eran los Leguineche en la Trilogía Nacional o como antes lo fueron los Villanueva en *Novio a la vista* (1954). Y aquí se da una contradicción sugerente, pues si bien en las anteriores películas estos fracasaban (como casi todos los personajes berlanguianos), en *Villarriba y Villabajo* Pepe consigue a Paulina (Ana Duato), el cariño de los vecinos e incluso en el último episodio marcha en globo camino a Tombuctú entre vítores, encarando una aventura que se anuncia fastuosa desde unas alturas que recuerdan a los planos finales de *Calabuch*. Es como si Berlanga hubiera perdido mordiente o, de forma más contradictoria, hubiera acabado alabando sus orígenes en este final a modo de moraleja. Porque él era de familia adinerada (Galán 1990), pertenecía “a la burguesía comercial de la ciudad y al ámbito de los propietarios rurales” (Pérez Perucha 1999: 78) e incluso, como este último autor asegura, “es, actualmente, un hombre de posibles” (78), a pesar de que él mismo siempre se declaró antiburgués. Y ello no le restó –todo lo contra-

rio y a la manera viscontiniana— un ápice de virulencia contra esos “administradores” a quienes señala el rótulo final de *La escopeta nacional*, atacando igualmente a políticos y a las clases dominantes: “Y ni fueron felices ni comieron perdices... desgracia habitual mientras existan ministros y administrados”.

Esa visión se corporeiza en Pepe durante gran parte de la serie. Él es un señorito infantilizado, venido a menos, apollado a pesar de su juventud... Pero finalmente el relato, y los mecanismos de identificación, están con él. El mejor modo de probar este extremo es analizando a quién corresponde la mirada y en qué lado se sitúa el narrador. Casi siempre la equivalencia entre la información que tiene el espectador con uno de los personajes corresponde a Pepe, es decir, que sabemos lo que él sabe, y es el personaje del que mejor conocemos su historia personal, antecedentes y conflictos: más de la mitad de los capítulos gravitan en torno a él y la subtrama central —entendiendo como subtrama aquella sucesión de acontecimientos centrados en torno a la relación entre personajes (Sánchez-Escalonilla 2001: 106)— es la de él con Paulina. Pepe tiene, además, la subtrama con Segundo y, por si hicieran falta más pruebas, su llegada y marcha marcan el inicio y desenlace de la serie.

Como otros personajes recurrentes en la filmografía berlanguiana, y sin agotar ni mucho menos la lista, encontramos a dos que interesan especialmente. Por un lado, una figura que aparece en los tramos posteriores de la carrera del cineasta, la de la prostituta, generalmente de buen corazón y sexualizada mediante una mirada masculinizante. Epítome son las chicas del *drugstore*, que aparecen por triplicado y que son objeto de las miradas de esos hombres rijosos que remiten a los reprimidos tardofranquistas del mal llamado landismo, y sobre los que luego volveremos al tratar de explicar nuestra tesis.

En segundo lugar, encontramos al personaje amnésico, Segundo (Carlos Trisancho), el criado de Pepe —así se alude a él, y su nombre coincide con el nombre de otro sirviente, el Segundo (Luis Ciges) de *Patrimonio nacional*—, como Mariano perderá sus recuerdos en el capítulo 18 (‘La memoria’) y para ello exigirá a todos que lleven una pizarra en el pecho con su nombre, en lo que parece un guiño voluntario a Julián Alonso (Manuel Alexandre), el amnésico de *Plácido* que portaba idéntico objeto. Y frente

a esa amnesia simbólica emerge para terminar el tema del doble, que recuerda a aquel personaje durante el final de *Tamaño natural* (1974), también interpretado por Michel Piccoli, que observa el Sena en el que flota la muñeca y que deja adivinar cierta circularidad, cierto volver a empezar. No con esa intención, pero el juego del doble se plantea de modo constante en *Villarriba y Villabajo*, tanto en el capítulo tercero ('El doble'), cuando un actor de teatro idéntico a Pepe arriba al pueblo, como en el hecho de que los familiares del protagonista mantengan en las fotos rasgos idénticos a los de él, sean masculinos o femeninos. Incluso en el episodio 24 ('Los padres de Paulina') Pepe se disfraza de mujer, lo cual reabre los ecos del travestismo en la obra berlanguiana, que ya encontraba ejemplos en *Todos a la cárcel* o *La escopeta nacional*, filme donde un personaje *trans* era objeto de cruel mofa.

Por último, y siguiendo a Perales, la coralidad es una nota de la filmografía de Berlanga que se exporta a la serie analizada y que también señala Galán (1990: 37), calificada por Guarnier como "la gran y succulenta especialidad del director" (Pérez Perucha 1999: 109). Si bien ese rasgo está aquí condicionado por el medio, también hay un aspecto que nos interesa en sus resonancias, y es la utilización de actores a los que el realizador, en palabras de Perales, profesa "cierta fidelidad" (1997: 191). Por ello, Juanjo Puigcorbé ya había sido un alférez seductor del bando nacional en *La vaquilla*, hemos comentado la habitualidad de Rafael Alonso, Antonio Gamero había aparecido en *Todos a la cárcel* y en *La vaquilla* y María Isbert ya intervenía en *El verdugo* (1963). Y para aquellos que no habían trabajado con él, Berlanga rescata en la serie la costumbre de contar con actores de teatro (caso de Alfonso Lussón).

Algunos capítulos más concretos

Se da la maniobra más específica de escribir alguno de los episodios con referencias explícitas o evidentes a alguna película de Berlanga. En el segundo ('La gran depresión') asistimos a la llegada de dos funcionarios para evaluar si la situación de los vecinos de ambos pueblos merece una subvención a cargo de los fondos europeos. A la inversa de lo que ocurría en *iBienvenido, Mister Marshall!*, los dos alcaldes deciden empobrecer el aspecto de sendas villas para sacar tajada de Europa, por lo que se dedicarán

a hacer parecer el lugar como absolutamente inhabitable, en una maniobra similar a la que años después llevará a cabo Dany Boon en *Bienvenidos al Norte (Bienvenue chez les Ch'tis, 2008)*, obra que también subrayaba la dialéctica pueblo/ciudad.

De hecho, en el capítulo hablan específicamente de una “tierra sin pan”, en una de las muchas citas a la figura de Buñuel⁵: en el noveno episodio (‘Las águedas’) se refiere “la fórmula Buñuel” para hacer copas; en el decimoprimer episodio (‘La estrella’) el cámara que acude al pueblo afirma que ese lugar es “puro Buñuel” y en el decimoquinto (‘La gripe’) hay un homenaje aún más explícito cuando Pepe baraja unos naipes y le dice a Paulina que “no sé por qué me parecía que usted y yo acabaríamos juntos jugando a las cartas”, en clara alusión al final de *Viridiana (1961)*. Al margen de las menciones al de Calanda, el final de este segundo episodio es inverso al de *iBienvenido, Mister Marshall!*, pues los funcionarios sí les concederán la subvención, y ello facilitará los desmanes de los siempre corruptos políticos.

El cuarto capítulo (‘Rusos sin fronteras’) mantiene una premisa bastante similar a la de *Los jueves, milagro (1957)*. Si allí la estructura venía dada de forma binaria por la simulación de unos milagros iniciales seguida de la consecución de milagros reales tras la llegada del verdadero San Dimas⁶, aquí la disposición se invierte: la irrupción de los médicos rusos genera ‘milagros’ de índole variada, desde los puramente médicos – las mujeres ven ampliados sus perímetros pectorales, en un ejercicio machista sin disimulos– hasta los que superan lo quirúrgico –un hombre blanco es convertido en uno negro, por ejemplo–. En ambos casos la fascinación y el proselitismo se disparan de un modo similar al del largometraje de referencia, hasta llegar a un final donde se desinflan todas las ilusiones (el segundo sentido, sí, está en el capítulo). Desde otro prisma, estos rusos que al final devienen en gran engaño, en pura ficción, podríán

⁵ No hay que olvidar que el tercer capítulo del proyecto nunca realizado por Berlanga *Cinco historias de España*, junto a Cesare Zavattini y Ricardo Muñoz Suay, se titulaba *Las Hurdes* (VV.AA. 1963: 96).

⁶ Aquí de nuevo lo que ocurrió y lo que declara el cineasta muestran fisuras: si bien Berlanga ha sostenido siempre que el padre Garau rescribió la segunda parte completa (Hernández Les / Hidalgo 1981: 72), otros cuestionan una intervención tan profunda y lo achacan a las “fabulaciones” del realizador (Zubiaur Gorozika 2021: 191).

ser sosias de aquellos ‘americanos’ –valga la imprecisión geográfica de raíz colonialista– de la canción de *iBienvenido, Mister Marshall!*, quienes para Company serían unos “Reyes Magos” en el fondo inexistentes (Pérez Perucha 1999: 80).

En tercer lugar, el octavo episodio (‘Serafín’) aparece plagado de conexiones, en esta ocasión a varias películas. La llegada del primo de Buenaventura que da título al episodio (Joaquín Climent) supone una alteración en el pueblo equiparable a la de Jorge (Edmund Gwenn) en *Calabuch*, por esa estructura de ‘intruso benefactor’ que glosasen con tanta precisión Balló y Pérez (2006) y que responde a ese ‘personaje desestabilizador’ berlanguiano del que hablaba Perales (1997: 178), con la diferencia de que allí el espectador sabía de la identidad del protagonista y aquí el pasado de Serafín se va descubriendo. Como también hay un dato de Buenaventura que conoceremos en este capítulo en la referencia más explícita de la serie: en un momento dado aparece una foto enmarcada del Pepe Isbert de *iBienvenido, Mister Marshall!*⁷ (figura 3) y se explica que él es el abuelo de Buenaventura, en un *crossover* que ancla directamente la serie con aquella creación. No acaban aquí los ecos, pues el duelo del Oeste con el que amagan Serafín y Mariano recuerda al del filme citado, al igual que las mujeres de raza negra que acompañan al primo de Buenaventura parecen sacadas de aquellas que intervenían en *Todos a la cárcel*, con ciertas diferencias en las que conviene detenerse a pesar de ser personajes coetáneos.

⁷ En conversación con Cañeque y Grau (1993: 47-48), Berlanga les cuenta una idea de largometraje que ha tenido el día anterior y que giraría en torno a unos “investigadores cinéfilos que deciden estudiar mi cine y recorren lugares que son a la vez reconstrucciones de mis películas o de mis personajes”. Desarrollando la idea, habla de utilizar a los actores originales, a lo que los entrevistadores responden que “Isbert ya ha muerto...”. Berlanga responde: “Isbert podría aparecer en una foto”.



Figura 3: *Villarriba y Villabajo* (1x08)

Si en aquel largometraje la cosificación de las mujeres era evidente, al menos contaban con líneas de diálogo, algo que no ocurre en *Villarriba y Villabajo*, lo que contribuye a su deshumanización. Meros reclamos sicilípticos, su presencia se acompaña de una muy intencional música de tambores, en una racista asociación nada original, por cierto, como tiempo atrás demostraban mediante idéntico recurso *La Lola nos lleva al huerto* (Mariano Ozores, 1984) y años antes *El alma se serena* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970). En aquellas cintas también había unos españolitos reprimidos que observaban e incluso perseguían rijosos a cualquier mujer con cierto atractivo físico. Eso sí, sorprende que en *Villarriba y Villabajo*, en plena década de los noventa, sigan apareciendo estos comportamientos y muchas veces otros peores, pues Pepe y Mariano acosan sexualmente a Paulina de manera constante.

Como anverso, en el noveno episodio, 'Las águedas', hay algo del empoderamiento que aparecía ya en *El autocar*, proyecto de Berlanga y Enrique Llovet, nunca realizado y del que se conserva una sinopsis (VV.AA. 1963: 63-69). En ella se puede leer en su primera página una descripción de las mujeres que pretenden peregrinar a Lourdes que recuerda en su

tipología a las féminas de otros pueblos, los de la serie, e incluso en el citado proyecto, doña Emilia se desplazaba en silla de ruedas como en *Villarriba y Villabajo* lo hace doña Deudora (María Isbert)⁸.

Por último, en el capítulo 16 (‘El anuncio’), Mariano decide rodar un *spot* para su empresa de embutidos y la cutrez buscada con tintes cómicos recuerda en varios momentos a las maniobras publicitarias de los protagonistas de *Moros y cristianos*, a la campaña de las ollas en *Plácido* o la electrónica y el jabón Florit en *Esa pareja feliz*, mientras que en la parodia que se hace de los programas de cocina de la época aparecen ecos de maniobra similar en *Nacional III* (1982), película en la que el personaje de Luis José (José Luis López Vázquez) era escayolado como aquí lo será Pepe.

Una serie de evocaciones

La tercera posibilidad de diálogo entre el cine de Berlanga y esta serie nos lleva a aspectos más anecdóticos, a guiños más o menos conscientes, en forma de apunte u homenaje... El corazón que Pepe luce en el trasero como marca de nacimiento recuerda al forúnculo de Michel (Michel Piccoli) en *París Tombuctú*, filme en el que se utiliza de modo permanente la palabra “pervertido”, como aquí desde el inicio llaman a Pepe cuando aparece por ese prostíbulo *sui generis* que es el *drugstore*. Como prostíbulo había en *La vaquilla* y en la serie hasta en dos ocasiones alguien se queda encerrado con idéntico animal en alguna estancia. El tema del asilo político en clave de comedia se trata tanto en el cuarto capítulo (‘Rusos sin fronteras’) con el personaje de Vicente (Juan Viadas) como en el noveno (‘Las águedas’), cuando Pepe se refugia en el *drugstore*, lo que adquiere ecos de *Patrimonio nacional* y su marqués de Leguineche (Luis Escobar), aristócrata que parece un antepasado del finolis Pepe, quien juega al ajedrez con el cura, lo que recuerda a su vez a las partidas análogas de *Calabuch*.

En el quinto episodio (‘La epidemia’), Jessica (Violeta Cela), una de las chicas que frecuentan el *drugstore*, le dice a Vicente que si la invita a

⁸ Sugerimos también el texto de Schilhab (2021) sobre los guiones que Berlanga nunca llegó a rodar.

Nueva Orleans le hace “un austrohúngaro”, introduciendo un adjetivo/fetichismo que Berlanga gustaba de incluir en sus películas (lo hizo en 17 de ellas). Y la famosa frase “Como alcalde vuestro que soy...”, que viene de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, se pronuncia hasta en dos capítulos (quinto y séptimo).

A propósito de referencias, hay otra cuando Pepe rompe la cuarta pared en el décimo episodio (‘La fundación’) para hablar con el espectador... Recordemos un recurso en el largometraje de 1953 que establecía un interesante abismo intertextual. En el inicio, el narrador (Fernando Rey) presentaba la vida en el pueblo y a sus habitantes, jugando con los congelados de imágenes, como ya hacía *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), con la diferencia de que Berlanga lo va a conjugar de manera aún más audaz, cuando en un momento determinado se disculpa con Genaro, el conductor del autobús, por haberlo dejado congelado⁹, mientras carga con un pesado fardo, en un recurso metatextual que evoca a los que planteaba Laurence Sterne en la magistral novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, cuando se disculpaba, como narrador, por haber dejado a sus familiares esperando, fruto de una de sus múltiples digresiones:

But there is no time to be lost in exclamations – I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his oldfringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour; and five-and-thirty minutes are lapsed already (Sterne 1903: 211-212).

Otro congelado aparece, ya para terminar, en el último y extraño capítulo, cuando Pepe mira a cámara, la imagen se detiene –como en el último plano final de los 24 episodios anteriores– y parece que llega el cierre. En su lugar la narración arranca una recreación paródica del NO-DO, que, sin embargo, contiene no pocas cargas de profundidad ideológica que convie-

⁹ A Cañeque y Grau (1993: 23) el cineasta les asegura que la voz *over* fue idea de Bardem, pues a él no le gustaba nada este recurso, si bien en otras entrevistas (Hernández Les / Hidalgo 1981: 45) no asevera lo mismo y deja la autoría de esta herramienta extradiegética en el aire, nueva muestra de lo indeterminado del acercamiento puramente testimonial.

nen analizar, por cuanto es sinécdoque de algunos de los principales mensajes de esta serie que, como adelantábamos, no solo encuentra destellos del cine de Berlanga, sino que supone una prolongación de la comedia popular tardofranquista, especialmente en lo que se refiere a los roles de género.

Una televisión que prolonga un cine carpetovetónico

Los personajes masculinos frente a los femeninos perpetúan el heteropatriarcado, donde Pepe es el protagonista absoluto frente a una Paulina cuya doble función se limita a la de reclamo sexual y cuidadora del héroe. Tan solo en el capítulo 22 (no por casualidad titulado ‘Paulina’) se rebela contra su papel, mientras que en el resto no es más que el objeto de deseo y premio al pugilato que sostienen Pepe y Mariano. Ellos bien podrían ser sendos reflejos de la evolución de aquello que se dio en llamar el macho ibérico. Mariano es el españolito medio, sin demasiados atractivos, pero una natural rijosidad frente a la mayor sofisticación de ese macho modernizado que simboliza Pepe. Una tercera opción sería Buenaventura, que responde más al modelo del macho en la Transición –piensen en Andrés Pajares y Fernando Esteso– ya desvestido del ímpetu celtibérico, una vez la figura dictatorial ha desaparecido:

Así, la disolución patriarcal parece tener una explicación de tintes freudianos: la desaparición del referente político unipersonal que durante 40 años rigiese los destinos de España lleva aparejada en el imaginario popular una evanescencia de algunos roles patriarcales (Pérez Morán / Huerta Floriano 2017: 10).

Frente a ellos, siempre motores de la acción y vehículos de identificación con el espectador, las mujeres son o bien prostitutas –las chicas del *drug-store*– o bien cuidadoras –no solo Paulina, también la mayor parte de las esposas– y, en tercer lugar, prolongando el abanico de roles tardofranquistas, amenazas y obstáculos para los héroes, como ejemplifica Nines (Kiti Mánver), permanentemente malhumorada y persiguiendo a su ‘pobre’ marido Vicente (un “putero” impenitente). Y es que ya lo resume el

NO-DO citado, a modo de moraleja, cuando relata con absoluta normalidad el hecho de que una pareja de casados acuda al *drugstore*, ella a hacer la compra y él a “satisfacer otras necesidades inherentes a su sexo”: “El marido y la mujer abandonan juntos el local después de haber obtenido cada uno lo que necesitaba”. No acaban aquí los mensajes que revelan esa mirada masculina¹⁰, pues en otro capítulo donde se supone que una mujer se reivindica (en el 23, ‘Doble o nada’, Jessica gana un concurso televisivo), pero Vicente, cliente suyo, se siente abandonado. Una compañera de la chica los encierra juntos, pues “hay necesidades [las del hombre] que no pueden esperar”. Finalmente, Vicente consigue lo que quiere, gracias al sacrificio de la mujer, y, además, su esposa Nines ese día lo recompensa llevándoselo a la cama, en una moraleja inequívoca.

Por último, solo cabe aquí ese esquema patriarcal y los inseguros modelos de masculinidad obligan a humillar a todo aquello que es diferente. Si antes señalábamos el trato deshumanizador a las mujeres de raza negra –algo que se podría hacer extensivo a los personajes chinos y japoneses que aparecen en la sacristía y que son tratados como si simplemente fueran ‘orientales’–, algo muy parecido ocurre con las constantes y denigrantes menciones a los homosexuales, en las que caen todos los personajes protagonistas, cuando no realizan simplificadoras asociaciones, caso de Buenaventura en el episodio 17 (‘El celoso’, todo un manual de costumbres machistas aquí dignificadas), cuando llama “mariquita” a Mariano por el mero hecho de fregar...

Porque, como se va advirtiendo a poco que se escarbe, no está tan lejos la serie aquí estudiada de ese cine popular tardofranquista que tiene su prolongación en la Transición y que encuentra aún exponentes en los noventa con engendros como *Disparate nacional* (Mariano Ozores, 1990) y que siguen cosechando una asistencia en salas bastante estimable, además de llamativas audiencias en sus pases televisivos, de lo que da cuenta el éxito, que llega hasta hoy, del programa de la televisión pública *Cine de*

¹⁰ No por tantas veces referido debemos dejar de mencionar el estudio fundacional *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey 1975), donde la autora aseguraba que el heterocentrismo sitúa a la mujer como imagen y al hombre en cuanto sujeto que observa, estipulándose una relación entre la pasividad femenina y la actividad del hombre, motor de las acciones.

Barrio. Un nuevo botón de muestra: en el capítulo 19 (‘El párroco de Villabajo’) un nuevo cura arriba al pueblo y los vecinos lo engañan aduciendo que le han destinado a las misiones. Mariano lo engolosina afirmando que allí “se conocen negras”, mientras gesticula libidinosamente. Más de una década antes, al religioso Ludovico (Antonio Ozores) lo mandaban a Tanganica como castigo en *El hijo del cura* (Mariano Ozores, 1982) y él concluía: “me voy a hinchar de negros y de leones”.

En este punto, antes de abrir las conclusiones, queremos rescatar el discurso que pronuncia Luis García Berlanga en 1994 al recibir el premio Goya a la Mejor Dirección por *Todos a la cárcel*:

Me gustaría dedicar este premio a una serie de amigos y compañeros: José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Pedro Lazaga, Mariano Ozores... que durante los años cincuenta rompieron de una vez con aquel cine sombrío, histórico, que representaba el cine del franquismo y fueron ellos los primeros en crear un género autóctono español, que no existe nada más que en España, que es la comedia popular, que ha sido muy maltratada por los críticos y que, sin embargo, creo que ahí está nuestro mejor género y, como he dicho, el único género genuino español. Yo he sido discípulo de ellos, me considero discípulo de ellos y quiero dedicarles este premio a todos ellos y al insigne Carlos Arniches, del que creo que descendemos todos nosotros (García Claver 2021: 17).

Conclusiones

No parece casual la mención y ello plantearía un tema interesante que excede a este artículo: la vinculación de algunas películas del director con ese cine popular tan alejado de *El verdugo* o *Tamaño natural*. También para abordajes venideros, y relacionado con la vinculación arriba mencionada, cabe sugerir el tema de la tan traída misoginia de Berlanga¹¹, que,

¹¹ A este respecto, cuando ya era un lugar común aceptar la misoginia berlanguiana (Galán 1990: 32-33), Josefina Molina, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga*), vino a desenterrar el debate gracias a unos provocadores argumentos.

sin embargo, se resuelve aquí en una innegable cosificación femenina (figura 4) mediante los encuadres y la titularidad masculina de las acciones, protagonizadas por tres hombres heterosexuales, barriendo cualquier atisbo de identificación con lo diferente.



Figura 4: Ejemplos de cosificación femenina en Villarriba y Villabajo

Frente a esa ‘rectitud’ entendida en términos de género hay una contradicción que destaca el propio realizador en declaraciones a Hernández Les e Hidalgo (1981: 81): “Yo siempre hablo de las contradicciones entre mi tripa y mi cabeza, del caos berlanguiano, pero quizá sea la ambigüedad el concepto que mejor explique mi vida y mi cine”. Una entropía que refleja adecuadamente la serie analizada en cuanto la vida en el pueblo recuerda las convivencias ruralizantes en largometrajes de su creador, en los que también aparecen contradicciones. Aquí, la principal es la presencia de referencias y guiños al corpus berlanguiano, pero pasado por el tamiz de una televisión que condiciona formas de narrar y estructuras pretéritas como los resabios advertidos de la comedia popular tardofranquista.

Una serie, en definitiva, que hoy se antoja tan antigua como el imperio austrohúngaro, si bien la indefinición en torno al verdadero papel de un

Berlanga ya por entonces en retirada deja también entre comillas algunas inferencias, salvo que *Villarriba y Villabajo* queda como un particular palimpsesto, más o menos consciente, del cine del director valenciano.

Filmografía

¡Bienvenido, Mister Marshall! España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Bienvenidos al Norte (Bienvenue chez les Ch'tis). Francia: 2008. Duración: 106 minutos. Dirección: Dany Boon.

Calabuch. España e Italia: 1956. Duración: 93 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Disparate nacional. España: 1990. Duración: 87 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

El alma se serena. España: 1970. Duración: 104 minutos. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.

El hijo del cura. España: 1982. Duración: 82 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

El verdugo. España e Italia: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Esa pareja feliz. España: 1951. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Eva al desnudo (All About Eve). Estados Unidos: 1950. Duración: 138 minutos. Dirección: Joseph L. Mankiewicz.

La escopeta nacional. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

La Lola nos lleva al huerto. España: 1984. Duración: 90 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

La vaquilla. España: 1985. Duración: 122 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Los jueves, milagro. España e Italia: 1957. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Moros y cristianos. España: 1987. Duración: 116 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

- Nacional III*. España: 1982. Duración: 102 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Novio a la vista*. España: 1954. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- París Tombuctú*. España: 1999. Duración: 113 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Patrimonio nacional*. España: 1980. Duración: 112 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Plácido*. España: 1961. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Tamaño natural*. Francia, Italia y España: 1974. Duración: 101 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Todos a la cárcel*. España: 1993. Duración: 99 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Viridiana*. España y México: 1961. Duración: 91 minutos. Dirección: Luis Buñuel.

Bibliografía

- Balló, Jordi / Pérez, Xavier (2006). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Cañeque, Carlos / Grau, Maite (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- De Luna, Manuel (2021). “Villarriba y Villabajo’, el debut de Berlanga en la tele”. En: *Vamosaver.tv* <https://www.vamosaver.tv/villarriba-y-villabajo-el-debut-de-berlanga-en-television> [consultado 01.01.2022].
- Galán, Diego (1990). *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- García Claver, Esperanza (2021). *Berlanguiano: Luis García Berlanga 1921-2021*. Madrid: Academia de Cine.
- Hernández Les, Juan / Hidalgo, Manuel (1981). *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.
- Molina, Josefina (2017). *Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga* [leído en el Acto de Recepción Pública del ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26.03.2017]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017.

- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Screen*, 16, 3, 6-18.
- Palacio, Manuel / Ibáñez, Juan Carlos (2021). "Berlanga y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva: *Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)* (1997)". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 133-146.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Morán, Ernesto / Huerta Floriano, Miguel Ángel (2017). "Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: cartografía cinematográfica de un país en transición". En: *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1, 2, 245-264.
- Pérez Perucha, Julio (1999). *Berlanga*. Valencia: Fundació Municipal de Cine.
- Procter & Gamble (1991). *Anuncio de Villarriba*. <https://www.youtube.com/watch?v=q11B-gnGdWk> [consultado 05.01.2022].
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Schilhab, Matthias (2021). "Berlanga sobre los guiones que no llegaron a rodarse". En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 3, 107-112.
- Simón, Alfonso (2014). "Fairy, el lavavajillas del pueblo de Villarriba". En: *Cinco Días*. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2014/08/27/sentidos/1409163423_485140.html [consultado 04.01.2022].
- Sojo, Kepa (2014). "El cine de Berlanga y su proyección internacional". En: *Brocar*, 38, 241-254.
- Soria Vallejo, Laura (2022). "El arroz de película que prepara el hijo de Berlanga: en su restaurante por 21 euros". En: *El Español*, 20 de marzo, https://www.lespanol.com/reportajes/20220320/arroz-pelicula-prepara-hijo-berlanga-restaurante-euros/657184637_o.html [consultado 04.01.2022].
- Sterne, Laurence (1903). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759]. London: Grant Richards.
- VV.AA. (1963). "Las películas que no ha hecho Berlanga. Historias y guiones". En: *Temas de cine*, 27-28.

- Villena, Miguel Ángel (2021). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets.
- Watson, Garry (1985). “The Real Meaning of Lawrence’s Advice to the Literary Critic”. En: *University of Toronto Quarterly*, 55, 1, 1-20.
- Zubiaur Gorozika, Nekane (2021). “Entre caricias y bofetadas. Berlanga y la censura”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 183-192.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui, Víctor (2021). “Celuloide carpetovetónico. Los ‘felices 60’ de Azcona y García Berlanga”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds.. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 69-82.

Sobre el autor: Ernesto Pérez Morán es licenciado en Derecho y en Comunicación Audiovisual y doctor en Comunicación. Es profesor en la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte clases de Cine y de Historia del Arte. Ha publicado, entre otros volúmenes, *Antimanual de guion* (Sello Editorial Universidad de Medellín 2017) y *Comedia popular española. La tragedia del tiempo* (Laertes 2022).