

Claves literarias en la vida y la obra de Luis García Berlanga

Alba Gómez García

Resumen: Berlanga y su obra son elementos vertebrales del cine español, y han trascendido los límites del ámbito cinematográfico para influir y actuar en otros dominios de la cultura. Este ensayo propone una aproximación panorámica a su biografía y filmografía desde la literatura, considerada en un sentido amplio. Nuestro propósito es esclarecer la pluralidad de vínculos que unen la biografía y la filmografía del cineasta español con la literatura, la lectura y la escritura.

Palabras clave: Luis García Berlanga; biografía; literatura; cine español; cultura española

Abstract: Berlanga and his life's work are the backbone of Spanish cinema. They have gone beyond the boundaries of the cinematographic field to influence and act in other domains of culture. This essay proposes a panoramic view to his biography and filmography from literature, considered in a broad sense. Our purpose is to clarify the plurality of links that unite the biography and filmography of the Spanish filmmaker with literature, reading and writing.

Key words: Luis García Berlanga; biography; literature; Spanish cinema; Spanish culture

Introducción: lo berlanguiano, más allá del cine

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “El Cine en nuestro lenguaje”, José Luis Borau reivindicó la necesidad de que el término “berlanguiano” ocupase un lugar en el *Diccionario de la lengua española* (Borau 2008: 24), lo cual no sucedió hasta doce años más tarde, en la vigésimo tercera edición de 2021. El recién nombrado académico de la Lengua volvía sobre una petición anterior, de 1997, firmada en *Diario 16* por

Antonio Gómez Rufo, biógrafo del cineasta (Gómez Rufo 2000: 83-84). La primera acepción de “berlanguiano” nombra lo relativo al cineasta Luis García Berlanga y su obra, si bien, la segunda –“Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga”– presenta mayor interés, pues refiere el semblante de la ficción en una realidad determinada. La Real Academia Española reconocía así la influencia de la obra de Berlanga más allá de sus confines cinematográficos, equiparando su autoridad conformadora de imaginarios con la que tradicionalmente han ejercido la literatura, la filosofía o la pintura: “lopesco”, “orteguiano”, “velazqueño”. Esta era, justamente, la tesis del discurso de Borau:

En otras palabras, además de la experiencia personal o literaria, si como tal entendemos la recibida por transmisión mediata, existe una tercera, prefabricada, industrial, ajena si se quiere, pero común a millones de personas en todo el mundo y de la que el hombre no sabe ya ni puede ni quiere prescindir, y a la que cabría denominar *imago franca*. A la manera de *La invención de Morel*, vivir se sustituye o se complementa de forma gradual con la capacidad de digerir y asimilar esas imágenes de libre circulación, ajenas y anteriores, que se nos ofrecen en derredor (Borau 2008: 51).

La trascendencia del cine de Berlanga más allá del ámbito cinematográfico señala a aquel como una fuente de motivos e imágenes activa en la creación constante de un imaginario social determinado, cuyos significados construyen la realidad accesible a los individuos de una sociedad concreta (Castoriadis 2013: 556-558; Cristiano 2012). El paso del tiempo no ha hecho sino apuntalar la distinción de la filmografía berlanguiana como un clásico del cine y, por extensión, un elemento clave en el patrimonio cultural español (Fernán-Gómez 1996; Gómez Rufo 2000: 102; Villanueva 2021). Así, su importancia –como ha manifestado Concepción Torres–, “hace esencial la continua revisión de su obra desde distintas perspectivas que la enriquezcan y presenten nuevos aspectos que hasta ahora habían quedado velados” (Torres 2014: 217). Precisamente, esta especialista se ha acercado al trabajo de Berlanga desde un ámbito que constataba poco explorado, que aúna el cine y la literatura (2014: 218), cuyos senderos han sido transitados por algunos trabajos recientes (Sojo 1997; Ríos Carratalá 2019; Castro de Paz / Zunzunegui 2021).

Este ensayo ofrece una aproximación a la obra berlanguiana desde los distintos vínculos que existen entre el cine, la literatura y la biografía del poliédrico creador, adoptando, sin embargo, una óptica distinta; esto es, atando ambas formas de expresión artística con la vida, a semejanza de la potestad que la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española* confiere a lo berlanguiano. Dicho de otro modo, se propone una revisión panorámica de la obra de Berlanga en relación con su biografía y con la literatura, entendida en un sentido amplio que abarca la lectura y la escritura, como prácticas que nos acercan y unen al arte de la expresión verbal. Si bien asumimos la premisa de que el lenguaje –pero no exclusivamente– es constitutivo de la identidad¹, sin embargo, nos ceñiremos al vínculo explícito con la literatura, la lectura y la escritura, así como al lugar que ocupan todas ellas en la biografía y el cine de Berlanga.

Siete claves para anudar la literatura con la vida y la obra de Berlanga

A continuación, reparamos en siete claves posibles para comprender el cine de Berlanga y la biografía del creador desde la literatura, la lectura y la escritura. La disposición de estas ideas parte de la biografía del cineasta y su experiencia como lector, escritor y editor, para luego discurrir por las influencias literarias que laten en su cine y así terminar con las repercusiones de sus películas sobre la literatura y la propia imagen de Berlanga, máximo representante del universo berlanguiano.

Biografía de un ávido y curioso lector

El primer punto de contacto entre la literatura y el universo berlanguiano radica en la biografía del cineasta, en el trato familiar e íntimo con los libros. La primera clave para plantear una comprensión del cine de Berlanga desde la literatura y la vida es la convivencia prolongada y libérrima del director con libros y lecturas de distinto pelaje. Cuando era un niño,

¹ En palabras del propio Berlanga: “sólo en mi lengua puedo estar seguro de que se me pueda entender totalmente. Y mi satisfacción es que los críticos hayan entendido esa extraña rabia que hay detrás de mis comedias” (García Berlanga 2007).

Berlanga tenía permitido acceder a la biblioteca de sus padres como estimulante premio al cabo de la semana (Muñoz 1995: 14). La colección de ejemplares era notable y el pequeño supo en seguida apreciar cuanto caía en sus manos, desde el diccionario Espasa, los ejemplares de la biblioteca López Barbadillo y las obras de Stendhal y de Barbusse, sin olvidar las novelas galantes de Joaquín Belda y de Álvaro Retana (Muñoz 1995: 50). Su curiosidad por la naturaleza humana lo hizo decantarse por los diarios de las Cortes de la Restauración, extraídos directamente de la biblioteca de su abuelo Fidel García Berlanga, antes que preferir los tebeos infantiles (Muñoz 1995: 22; García Berlanga / Franco 2005: 16).

Su relación con los libros se intensificó y adquirió un sentido más concreto a partir de la adolescencia y la primera juventud, cuyo fondo transcurrió durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Esta etapa vital presenta dos facetas o estados anímicos escasamente diferenciados, el placer y el dolor, que marcarán la biografía de Berlanga. En un primer momento, el estallido y el curso de la guerra en España favorecieron un tiempo de excepción, que el joven aprovechó principalmente leyendo –y robando algún que otro libro–, con el regocijo y la temeridad propias de quien empieza a abrirse a la vida: “como cualquier joven no comprometido de quince años, viví la guerra como la salvajada que es, pero sobre todo como [...] una juerga acompañada de ese afán de conocer y de leer todo lo que podía. La pequeña parcela de cultura que tengo me viene de aquellos años” (Gómez Rufo 2009: 89). La llamada a filas, sin embargo, quebró esta apacible existencia y Berlanga se presentó como voluntario en la batalla de Teruel, con poco más de dieciséis años. En 1941, a petición de su madre, marchó como voluntario de la División Azul al frente ruso, con la esperanza de que sus méritos librasen a su padre de la pena de muerte (Villena 2021: 48). El siguiente texto, escrito en 1943, ilustra el dramatismo de este punto de inflexión en su biografía y la importancia que cobraron en él los primeros devaneos de Berlanga con la literatura:

Julio ha empapado de sangre esta retrasada primavera. Todavía queda nieve para grabar iniciales en su blanca superficie, pero ya han surgido las rosas que han de dulcificar la sepultura. Cerramos los ojos a esta angustia que nos invade, porque ya no está entre nosotros el mejor compañero. [...] Tengo su diario entre mis manos. Es de tapas azules, y

sus páginas están llenas de una letra apretada y ágil. Todas sus confidencias están trasplantadas –y aquí con más pureza– a la blanca amistad del papel. Por todas partes alusiones a su eterna entrega a la Falange. Se dictaba a sí mismo la violencia y la fe en la revolucionaria tarea. Leo... (García Berlanga 1943)².

Fruto de esta terrible experiencia, arraigó en el joven veinteañero una visión fatalista de la vida. En la superación de este trance, la lectura y la escritura desempeñaron un papel crucial (Villena 2021: 53). Así lo reconocería el propio Berlanga en 1960, en la revista *Film Ideal*, donde dio cuenta de la importancia del basamento literario en el recorrido vital del individuo y de cómo ambos, la literatura y la vida, se influyen entre sí e intervienen a su vez en el quehacer del cineasta:

Durante una época de nuestra vida más o menos larga, no solo estamos atentos al hecho literario de nuestro tiempo, sino que vivimos este hecho. Es la época formativa y su huella señala para siempre nuestra labor creadora en actividades más o menos separadas de la literatura, como es el cine. Creo que la vivencia literaria es fundamental para el director, pero actuando en lo hondo como un dardo, no a lo largo de su espacio. Y una vez recibida esta herida, uno debe (por lo menos a mí me ha sucedido) olvidar el impacto y creerse dios de su propio paisaje (García Berlanga 1960).

El nexa que Berlanga establece aquí entre la literatura y el dolor ahonda en la herida temprana que infligen determinadas lecturas en un momento concreto y en la manera en que el acto creador alcanza propiedades paliativas para lo leído y lo vivido: “[l]os libros que componen mi biblioteca me han ayudado a identificar mis fantasmas interiores, a conocerlos mejor y a cultivarlos” (Muñoz 1995: 11). Quizá por esta razón, un Berlanga de cuarenta años reconocía su predisposición a las superficies –la imagen envolvente en detrimento de la palabra punzante–, si bien, el humor de sus películas nunca cegó el pozo del abismo humano. De hecho, en pleno auge de la cultura visual frente a la cultura escrita, el director reivindicaba el

² Este texto recibió el Premio Luis Fuster del Sindicato Español Universitario de Valencia. El original fue publicado en *Hoja de Campaña de la División Azul*, el 21 de marzo de 1943.

merecimiento del cine a disponer de “las bases humanísticas de las que [sic] lo precedieron” (García Berlanga 1960).

Los tenues confines entre el placer y el dolor también se plasmaron, en la biografía del joven, en un llamativo descubrimiento. La lectura de *Psychopatia sexualis* (1886), del psiquiatra alemán Richard von Krafft-Ebing, inauguró en la mente del muchacho un mundo de comportamientos sexuales desconocidos, que soflamaron su imaginación (Muñoz 1995: 58). Tal vez, esta nueva galería de prácticas lo afianzaron en la decisión de recorrer un camino en busca de la expresión más libre. Con el tiempo, Berlanga llegaría a la conclusión de que el marqués de Sade dominaba su singular podio de escritores en virtud de su voluntad de transgredir los límites de la libertad. El camino de la ficción se erigió, pues, como la vía idónea para alcanzar la autonomía que anhela cualquier creador: “he tenido la suerte de encontrar una profesión en la que la imaginación no es un estorbo o una quimera, sino una parte esencial del trabajo” (11).

La vocación escritora

La segunda clave que abunda en la triada vida-literatura-cine deriva de la anterior: el ávido y curioso lector se propuso la escritura como forma de subsistencia, antes que el oficio del cine. No en vano, fue *Don Quixote*, de Georg Wilhelm Pabst, la película que lo empujaría a dirigir. A su prematuro anhelo de escritura lo asistía una “pasión enfermiza” por la soledad, que Berlanga deseaba cultivar a imagen y semejanza del fotógrafo y poeta Pierre Molinier (Cabezón 2008: 25). Sus poemas adolescentes de tema amoroso constituyen una indagación natural de la identidad, así como el principio de un corpus de escritos susceptibles de participar de las prácticas autobiográficas (Caballé 2015: 39). En este sentido, parece útil retomar la noción de identidad narrativa de Paul Ricœur, para quien “el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales” (1999: 227). Gracias a la mediación narrativa, el individuo comprende quién es cuando interpreta ficciones y urde su propia narración, como asidero para estructurar un conjunto de experiencias.

En *Los cuadernos inéditos de Berlanga*, su editor, Miguel Losada, ha identificado en la poesía juvenil del cineasta la huella de Federico García

Lorca, Pablo Neruda y Rainer Maria Rilke (García Berlanga 2011: 25-26). La fiebre poética envalentonó al joven para presentarse al Premio Adonáis, escribió algunos guiones con José Luis Colina –ambos se hicieron socios de la Sección de Literatura del Ateneo de Valencia– y, después de trasladarse a Madrid, se matriculó en la carrera de Filosofía y Letras, para no pisar las aulas (Gómez Rufo 1997: 125-126). Losada confirma el interés de estos ensayos en el ámbito de la poesía, que revelan “el peso de lo poético en su futura obra cinematográfica” (García Berlanga 2011: 26). Por otra parte, el editor de *Los cuadernos inéditos* señala una serie de textos en prosa, que su autor denominó “novela”, aun cuando su forma se asemeja más a la del diario, que, en el caso de Berlanga, contiene alguna que otra greguería deudora de Gómez de la Serna. En cualquier caso, en sus últimos días, el cineasta le confesó a Gómez Rufo que quería escribir una novela, aunque no dejó de escribir poesía (Gómez Rufo 2009: 335; y 2000: 48-49).

Por otra parte, Berlanga inició sus colaboraciones periodísticas en Valencia, en el diario *Las Provincias*, la revista *Acción*, del Sindicato Español Universitario, y en Radio Mediterráneo. Escribió numerosos artículos en la prensa generalista y en las revistas especializadas a lo largo de su vida, dado que era el modo habitual de procurarse un porvenir en la industria del cine, si bien, a menudo Berlanga escribió basándose en su propia experiencia (Nieto 2021: 151-153). Digna de mención es su colaboración mensual “Los lunes, Berlanga”, que publicó la *Hoja del lunes de Madrid* en el lapso temporal que separa *Patrimonio nacional de Nacional III*. Su participación se prolongó durante veinticinco entregas, desde el 5 de octubre de 1981 hasta el 22 de noviembre de 1982. La serie, que en principio versa sobre cine, coquetea con la columna de opinión y la autobiografía. Esta convergencia, común entonces, afirma el asentamiento del yo en el discurso periodístico y su ligazón con la literatura (López 2012: 14-17):

[M]e dicen unos amigos de la prensa, maestros en el oficio, que el nuevo periodismo se reduce a contar las cosas desde uno mismo y que por tanto debo escribir sobre lo que me pasa en la vida. Me pongo muy contento con esta consigna: llego a casa, me siento frente a la máquina y en ese mismo momento descubro con estupor la desaparición de mi existencia. [...] podría consolarme la certidumbre de que, en relación

con esa sociedad inevitable e irreversible, el hombre universaliza cada vez más su propio precinto convirtiéndose en narrador, espectador y crítico simultáneos del triste espectáculo que él solo protagoniza por el simple hecho de estar censado en la vida (García Berlanga 1981b).

Ante esa supuesta “desaparición de la existencia”, Berlanga cultivó la tendencia a fabular, a invocar la ficción en la existencia cotidiana, manteniéndose dentro de los límites éticos de su propio relato (Ricœur 1996: 170-171). No en vano, es preciso señalar que la autobiografía se presta como un espacio privilegiado para la experimentación, donde el autor no se conforma con reproducir su propia vida, sino que puede recrearla y hacerla participe de un “juego de desplazamientos de la identidad del sujeto” (Pozuelo 1993: 195). Por consiguiente, aunque el yo autobiográfico ofrezca atributos de verdad y pueda ser leído de ese modo, no por ello deja de ser un discurso ficcional (202), un artefacto que se debe a ciertas convenciones lingüísticas y, naturalmente, a unos intereses personales. Precisamente en el extremo postrero de su vida, el cineasta escribió, al alimón con Gómez Rufo y Jess Franco, *Berlanga. Contra el poder y la gloria* (1997) y *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga* (2005). En la segunda, Villena detecta inexactitudes e incluso algunas invenciones (2021: 20), quizá por su contradictoria aspiración a la intimidad –como personaje público– y al mismo tiempo querer paladear su correspondiente ración de vanidad (Gómez Rufo 1997: 19; Álvarez 1996: 15-24). Tampoco es difícil localizar cápsulas autobiográficas en los prólogos que el cineasta escribió para diversas publicaciones. Mucho menos lo es en un texto tan relevante como su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1989, titulado “El cine, sueño inexplicable”, de contenido invariablemente autobiográfico.

La tenue frontera entre ficción y realidad nos conduce a la vasta labor de Berlanga como guionista, donde halló la ocasión de lanzar otros destellos autobiográficos; algunos inspirados en la rutinaria experiencia de leer la prensa (Villena 2021: 282). Esos girones de vida dormitan en *El verdugo*, *La boutique*, *Tamaño natural*, *La escopeta nacional*, *La vaquilla* y *París-Tombuctú*, principalmente. Así, por ejemplo, Berlanga explicaba que *La boutique* “es, para Rafael [Azcona] y para mí, nuestro mejor guion. Al menos es en el que desarrollamos más otra identidad nuestra [sic],

como es la misoginia, que tenemos muy acusada. Era la película más misógina de todas las que hemos escrito, y eso nos divertía mucho” (Cabezón 2008: 32).

Según el propio cineasta, no contempló esta posibilidad, es decir, el deslizamiento de su experiencia vital en sus películas, hasta completar los rodajes de *Novio a la vista* y *Calabuch*, cuyos guiones, en efecto, no lucen su firma autoral (Villena 2021: 118 y 174). Como es bien sabido, Berlanga no emprendió solo esta tarea, sino que se rodeó de guionistas y escritores, entre los que despunta Rafael Azcona, de quien se consideraba discípulo: “Yo empecé a escribir guiones, incluso en solitario –explicaba el director– antes que Rafael [Azcona] y me considero capacitado para terminar un guion solo, pero sería tan eterno el tiempo, que busco colaboradores, porque además me enriquecen” (Cabezón 2008: 19). Empero, no desmerece la labor de otros coautores, que, como el escritor riojano, cultivaron el teatro, la narrativa y la poesía; a saber, Edgar Neville, Miguel Mihura o Cesare Zavattini, entre otros.

En consonancia con la tentación de fantasear sobre su biografía, Berlanga dio pábulo a una imagen indolente de sí mismo. José Manuel Sande y Casimiro Torreiro (2021) desmienten la pretendida vagancia del cineasta y señalan una enorme capacidad de trabajo que alumbró numerosos guiones sin rodar, debido a múltiples causas: la injerencia de la censura, el rechazo de los productores, el estado embrionario de su desarrollo o su venta en el extranjero.

El oficio de editor

La afición lectora de Berlanga y el cultivo de un gusto muy personal lo reclamaron para ejercer el oficio de editor o, cuanto menos, para encabezar el impulso de un género literario pertinente en los años que sucedieron a la muerte de Franco. Con la supresión de la censura, en 1977, el cineasta inauguró y dirigió la colección literaria “La sonrisa vertical”, junto a Beatriz de Moura, editora de Tusquets. Dejando a un lado la erotomanía confesa del director, el anhelo de este proyecto consistió en rescatar una literatura que los censores habían reprimido durante décadas, siguiendo la ultraconservadora moral del nacionalcatolicismo y, en particular, su visión de la sexualidad. Además, “La sonrisa vertical” prestó su nombre a

un premio literario cuyo objetivo fue erigirse como catalizador de un proceso de actualización que la sociedad española tenía pendiente, a saber, remediar su breve y superficial cultura del erotismo a través de la literatura (Gavarrón 1982: 11; Díaz 2018).

Si bien esta empresa adquirió gran relevancia en el ámbito literario de las dos últimas décadas del siglo XX, es justo mencionar que, muchos años antes, Berlanga ya se había desempeñado como editor: en su juventud, aún en Valencia y en compañía de José Luis Colina, ambos se afanaron en editar *Perfil. Revista de Contornos*, una iniciativa consagrada a la poesía, que murió después de la tercera entrega (García Berlanga 2011: 25-26).

Influencias literarias en el cine de Berlanga y viceversa

El influjo literario en el cine berlanguiano y su correspondiente análisis han conformado una de las líneas de investigación más transitadas por la crítica, por lo que, en el presente artículo, nos limitaremos a remitir a algunos de estos trabajos, de obligada consulta (García Berlanga 1961; Ríos Carratalá 1997; Larraz 1998; Torres 2014; Zunzunegui / Iturregui 2021; Villanueva 2021), que quizá pudieran ampliarse con otros, dedicados a averiguar si la filmografía de Berlanga ha llegado a influir estilísticamente en el quehacer literario.

Como cabía esperar de un gran lector y escritor vocacional, Berlanga acudió al amparo estilístico, moral y espiritual de los escritores, dramaturgos, novelistas, poetas y cuentistas que lo precedieron. Su disposición crítica se refugió en el humor intemporal que le proveyó la tradición literaria española, gracias, principalmente, al genio de Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, así como de la novela picaresca. Las diversas inquietudes del cineasta también se dieron cita con el sainete cultivado por Ramón de la Cruz y con el de su heredero contemporáneo, Carlos Arniches, para terminar mirándose en el cóncavo e irónico reflejo especular de Ramón del Valle-Inclán y de Wenceslao Fernández Flórez. Asimismo, la filmografía berlanguiana demostró un vivo interés por el devenir y las contradicciones del individuo en su sociedad, lo cual tiende puentes de afinidad con el realismo crítico decimonónico de Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez. Al final de este sintético recorrido por el bagaje y las influencias literarias del cineasta, sus pretensiones más trágicas podían

relajarse con la sonrisa de sus coetáneos, miembros algunos de “la otra Generación del 27”, o bien enmudecer con el tremendismo de Camilo José Cela.

En cuanto a la posible influencia del cine berlanguiano en la literatura española, Francisco Umbral aseveró que el cineasta no era tal cosa, sino el “novelista de medio siglo español”. El escritor enunció en 1981 la que podría haber sido una “teoría del cachondeo”, por la cual –junto con Cela, en la novela, y Fernán Gómez, en el teatro–, “Luis inaugura un género tan importante como el esperpento de Valle o el capricho de Goya” (Hidalgo / Hernández 2020: 20).

Imágenes de la literatura, la lectura y la escritura en el cine de Berlanga

Otra clave para rastrear la huella literaria en lo berlanguiano consiste en examinar la representación que esta filmografía ha ofrecido de la literatura, la lectura y la escritura. Esta aproximación merecería un espacio mayor del que dispone este ensayo. Sin embargo, mencionaremos algunos rasgos comunes.

En su primera etapa como cineasta, Berlanga no parece dispensar acomodo a la representación explícita de la literatura, ya que sus películas se ocupan de las vicisitudes de las clases populares, de modo que el móvil que hace avanzar las distintas tramas converge con cuestiones de clase y, en definitiva, con problemas económicos (Perales 2011: 110-115). Por ejemplo, don Luis, el honorable hidalgo de Villar del Río, es uno de los pocos personajes que puede quedarse dormido sosteniendo un libro entre las manos. La presencia excepcional de los libros responde a contextos formativos, como presuntos garantes de un ascenso social nunca consumado: es el espacio de la escuela (2011: 121), los manuales de electrónica que estudia afanosamente Juan Granados en *Esa pareja feliz*, o el diccionario de inglés que repasa a toda prisa la maestra Eloísa en *iBienvenido, Mister Marshall!*. En otras palabras, los libros sirven una función pragmática, mejorar la posición socioeconómica de los individuos. En cambio, hay una versión popular y nada intimista de la literatura que se concreta con la introducción de representaciones teatrales, tanto en *iBienvenido, Mister Marshall!* –en el sueño de don Luis-conquistador–, como en *Esa*

pareja feliz y *Novio a la vista*. No es casual, pues el teatro es el género literario que añade la semántica de la fiesta y la estética del artificio, asiduos compañeros de viaje de Berlanga.

En otro orden se encontrarían las lecturas preferidas por las fuerzas vivas de la comunidad, y es todo un síntoma –Pedro Salinas los denominó “leedores” (1983: 183-184)–, pues se trata de periódicos y revistas: el párroco de Villar del Río está suscrito a *Rosas y espinas*, los veraneantes de *Novio a la vista* leen prensa política en la playa y, en *Los jueves, milagro*, don Ramón soba su viejo tomo encuadernado de *La esfera*, mientras el quiosco de Fontecilla vende *El caso*. Sin embargo, en *Calabuch*, un militar se enfrasca en la lectura de las biografías de Napoleón y Chesterfield, no así sobre el caudillo invicto.

El hábito de leer tampoco es frecuente en la filmografía posterior, de distinta factura, pero con ciertas constantes en cuanto a la sociología berlanguiana. En *Patrimonio Nacional*, el marqués de Leguineche rebusca, en una librería echada a perder, un documento que incapacite a su esposa y reconoce, sin miramientos –ni la egregia nobleza española se preocupa de guardar la memoria de su linaje– que “aquí, como hay tanto polvo, nadie toca”. Excepcionalmente, una secuencia de *El verdugo* transcurre en la Feria del libro de Madrid, donde, por cierto, nadie tiene idea de quién pueda ser Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni. Allí acuden Amadeo y su yerno José Luis para recabar el favor de Corcuera, el *ilustre* escritor –casi tanto como José María Pemán– del único libro que aparece en la película, titulado *El garrote vil*. Este redicho personaje es quien explica a las claras que toda sociedad necesita un ejecutor de la justicia, un discurso que une de forma inexorable la literatura con la muerte y la tragedia sin sentido. También en *París-Tombuctú* hay alusiones de carácter biográfico relativas a la literatura. La película es el testamento fílmico de un Berlanga casi octogenario, que repasa su filmografía y sus obsesiones personales. Por eso, intervienen el mecánico anarquista que renuncia a la revolución y se marcha a Cancún con una maleta atiborrada de libros, así como el erotómano Gaby y su espléndida biblioteca. La breve conversación que mantienen él y Michel des Assantes es reveladora: “Siempre me ha gustado la provocación. ¿Qué le parece la biblioteca?”, pregunta Gaby al protagonista de la película, que responde en seguida: “La prisión de los libros”.

A diferencia de las producciones anteriores, la serie de televisión *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* se adentra de lleno en la biografía “novelada” –es decir, recreada en una lectura muy personal, necesariamente ficticia– del escritor valenciano, y de otros portentos de la novela y el teatro de finales del siglo XIX. No obstante, y de forma coherente con la tendencia del cine berlanguiano que acabamos de constatar, la literatura, la lectura y la escritura ocupan un lugar secundario a instancias del protagonismo que, a juicio de Berlanga, merecían las correrías políticas, nocturnas y femeninas de Vicente Blasco Ibáñez. El cineasta desmitifica y humaniza la figura eminente del literato, con quien detectó ciertas complicidades, y en la que tal vez proyectó –como reflexiona Villena– sus aspiraciones y frustraciones (2021: 247-248). En el inicio del primer capítulo de la serie, el joven Blasco Ibáñez se interesa por la colección de libros que le muestra Emilia Pardo Bazán, hasta que las insinuaciones de la escritora vencen sus inquietudes intelectuales. La imagen del escritor y político de prestigio se retuerce aún más en la segunda entrega, cuando –también al comienzo– posa para Joaquín Sorolla mientras escribe una carta vestido de mujer. Es, en fin, un Blasco Ibáñez que participa de lo berlanguiano y, en virtud de su lógica, rezuma los excesos y los vicios de la bulliciosa sociedad mediterránea (250); quizá un tanto arbitrariamente, con el fin de sintonizar con el conjunto de la obra filmica del realizador (Oleza 2002: 11).

Acercamientos al teatro

La presencia del teatro en la biografía de Berlanga se remonta a sus primeros años. Ya entonces admiraba a su tío Luis Martí Alegre, que había alternado la regencia de la pastelería familiar con la escritura de un teatro costumbrista y conservador (Villena 2021: 27 y 252). Con posterioridad, el cineasta reconoció la importancia del medio teatral como cantera de formación de “cómicos” –sobre todo, de actores y actrices genéricos, para quienes enarboló una defensa acérrima (García Berlanga 1981a)–, de la que él extraía la materia prima de sus películas. En términos profesionales, Ríos Carratalá afirma que el director solo se acercó al teatro cuando las oportunidades de hacer cine parecían bloqueadas (Ríos Carratalá 2019: 197). Por eso, en 1995, Berlanga dirigió *Tres forasters de Madrid* en

el teatro Rialto de Valencia, una refundición de varios sainetes de Eduard Escalante efectuada por Rodolf y Josep Lluís Sirera. La experiencia lo indujo a no repetir, habida cuenta de la mayor dificultad que planteaba la dirección teatral (2019: 198)³.

Por otra parte, merecen atención las adaptaciones teatrales del cine berlanguiano que se han llevado a cabo en las últimas dos décadas. *El verdugo* (2000) y *iBienvenido, Mister Marshall!* (2007) fueron llevadas a la escena, por Luis Olmos y José Antonio Escrivá, en el teatro de La Latina, en Madrid, y en teatros de la Generalitat Valenciana. Asimismo, hay noticia del intento de escenificar *Tamaño natural* en Argentina (Cabezón 2008: 33).

A tenor de los actos previstos para celebrar el centenario del nacimiento del cineasta, se han estrenado nuevos montajes que actualizan la obra berlanguiana. Así, Assaig-Grup de Teatre de la Universidad de Valencia ofreció una lectura actualizada de *Plácido* (2021); el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de Valencia acogió un musical de *iBienvenido, Mister Marshall!* (2022) basado en la adaptación de 2007; y Josi Ganzenmüller dirigió una lectura dramatizada de *Querido Calabuch* (2022) en el patio de armas del castillo de Peñíscola (Castellón). De gran interés resultan, por último, las adaptaciones teatrales elaboradas para medios menos convencionales. *Teatro Berlanga* (2021) es una pieza de radioteatro escrita por Mona León Siminiani, que compendia varios momentos seleccionados del conjunto de la filmografía berlanguiana; o la versión para marionetas de *El verdugo* (2023), adaptada y dirigida por Ángel Calvente, cuyo montaje acentúa la cosificación de los personajes – las marionetas se parecen a los actores de la película– y el distanciamiento del espectador, al incluir un narrador en escena.

Imágenes de Berlanga y de lo berlanguiano en la literatura

La última clave que proponemos para comprender la interrelación entre el cine, la literatura y la biografía de Berlanga se asienta primeramente en

³ “En ese marco, el paso de Luis García Berlanga al teatro por una generosa oferta fue la causa de enfrentamientos con los profesionales del escenario, que sabían de la necesidad de fijar el texto, las escenas y los demás elementos antes de levantar el telón” (Ríos Carratalá 2019: 203).

las numerosas apariciones del director en películas de corto y largometraje, y en programas de televisión, casi desde el inicio de su carrera. En concreto, nos interesan aquellas colaboraciones en las que su interpretación participa de la autoficción de manera total o parcial. En el primer caso, los cameos muestran a Berlanga haciendo de sí mismo –véase, por ejemplo, el capítulo “Apartamento 117: en el 92, todos al cielo”, de la serie de televisión *Séptimo cielo* (1989-1990)– o parodia sus rasgos personales más conocidos: en *A la pálida luz de la luna*, de José María González Sinde (1985), Berlanga interrumpe el rodaje de una escena masoquista porque no está satisfecho con la interpretación de una de las actrices ni con la turgencia de sus pezones. En el segundo caso de estas autoficciones, el cineasta se enmascara en un personaje que luce rasgos provenientes de su filmografía, como sucede con Mr. Marshall, un turbio ciudadano norteamericano en *Días de viejo color*, de Pedro Olea (1967).

Esta misma guía de autoficciones audiovisuales, de Berlangas imaginarios (vid. Álvarez 1996: 21-22) –que confluye de algún modo con las prácticas autobiográficas del cineasta sobre el papel– resulta válida para los distintos géneros literarios y su aprovechamiento del potencial significativo de lo berlanguiano, si bien, hasta la fecha, no tenemos constancia de la publicación de literatura de ficción que ilustre semejante posibilidad.

A modo de conclusión

Berlanga y su obra son elementos vertebrales del cine español y han trascendido los límites del ámbito cinematográfico para influir y actuar en otros dominios de la cultura. A partir de esta premisa, este ensayo ha pretendido constatar las diversas formas en las que, a la inversa, la literatura, además de la lectura y la escritura, se manifiestan en la obra y la biografía del cineasta.

Para ello, se han propuesto siete posibles claves que esclarecen la pluralidad de vínculos entre la literatura, la experiencia vivida y la ficción circundantes a Berlanga y lo berlanguiano, para así obtener una especie de colección de identidades escindidas del realizador, que tienen que ver con las prácticas y los oficios propios de la literatura: Berlanga lector, escritor

y editor; Berlanga receptor de la tradición literaria clásica y contemporánea y generador de imágenes de la literatura y sus prácticas anejas, inclusive en el ámbito de la escena; y Berlanga como influencia principal del quehacer literario, hasta el extremo de convertir al cineasta en un elemento más de la ficción sobre el papel y la escena. En suma, hemos tratado de ilustrar la multiplicidad de perspectivas desde las que aproximarnos al cine de Luis García Berlanga y cómo esta operación –solo posible gracias a su activo papel como configurador de imaginarios sociales– reafirma la importancia de su continua revisión a partir de nuevas perspectivas, no necesariamente del ámbito cinematográfico, que contribuyan a enriquecerlo y a actualizarlo.

Por último, quizá pueda mencionarse una última faceta del realizador, una octava clave derivada de la conclusión anterior: el valor del conjunto de su obra como objeto de estudio conforma todo un corpus de literatura académica, todavía en auge. Ante los futuros estudios en torno a este tipo de producción escrita, el propio Berlanga dejó escritas unas palabras, entre bromas y veras, con las que finalizamos este ensayo:

¿Por qué utilizáis mi despiste, a mi mirada resbaladiza hacia un escaparate, hacia una mujer que pasa, hacia un proyecto, para comprometerme en este difícil menester de la escritura? Y, en general, ¿por qué escribís tanto? ¿Por qué se escribe tanto sobre cine, sobre novela, sobre Picasso, sobre cualquier labor de creación? Acabará el mundo el día en que, del censo total de cien mil escritores autorizados por un sindicato, noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve escriban ensayos sobre el pobrecillo último inventor de cuentos. (García Berlanga 1963)

Filmografía⁴

A la pálida luz de la luna. España: 1985. Duración: 95 minutos. Dirección: José María González Sinde.

¡Bienvenido, Mr. Marshall! España: 1953. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

⁴ Según los datos del catálogo de Filmoteca Española.

- Blasco Ibáñez, la novela de su vida*. España: 1998. Duración: 164 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- La boutique*. España / Argentina: 1967. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Calabuch*. España / Italia: 1956. Duración: 96 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Días de viejo color*. España: 1967. Duración: 88 minutos. Dirección: Pedro Olea.
- Don Quixote*. Reino Unido / Francia: 1933. Duración: 84 minutos. Dirección: Georg Wilhelm Pabst.
- Esa pareja feliz*. España: 1951. Duración: 80 minutos. Dirección: Luis García Berlanga / Juan Antonio Bardem.
- La escopeta nacional*. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Los jueves milagro*. España / Italia: 1957. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Nacional III*. España: 1982. Duración: 102 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- No somos de piedra*. España: 1968. Duración: 89 minutos. Dirección: Manuel Summers.
- Novio a la vista*. España: 1953. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- París-Tombuctú*. España: 1999. Duración: 113 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Patrimonio Nacional*. España: 1981. Duración: 110 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Plácido*. España: 1961. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Séptimo cielo*. España: 1989-1990. Duración: 350 minutos. Dirección: Rafael Galán.
- Tamaño natural*. España / Francia / Italia: 1974. Duración: 100 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- La vaquilla*. España: 1985. Duración: 122 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El verdugo*. España / Italia: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

Bibliografía

- Álvarez, Joan (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.
- Borau, José Luis (2008). *El cine en nuestro lenguaje. Discurso leído el día 16 de noviembre de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. José Luis Borau Moradell, y contestación del Excmo. Mario Vargas Llosa*. Madrid: Real Academia Española.
- Caballé, Anna (2015). *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cabezón, Luis Alberto (2008). *Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga*. En: *Cuadernos de Kabemayor*, 9.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Castro de Paz, José Luis / Paz Otero, Héctor / Gómez Beceiro, Fernando (2021). “Berlanga en los años 50: del espejo ligeramente curvado al cóncavo”, En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, Vol. I, 53-67.
- Cristiano, Javier (2012). *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María: Eduvim.
- Díaz Fernández, Estrella (2018). *Sonrisas verticales. Homoerotismo femenino y narrativa crítica*. Madrid: Icaria.
- Fernán-Gómez, Fernando (1996). “Berlanguiano”. En: *Nickel Odeón*, 3.
- García Berlanga, Luis (1943). “Fragmentos de una primavera”. En: <https://berlangafilmuseum.com/escritos/fragmentos-de-una-primavera/> [consultado 13.02.2023].
- García Berlanga, Luis (1960). “Sobre cine y literatura”. En: *Film Ideal*, 60, noviembre.
- García Berlanga, Luis (1961). “Plácido y yo”. En: *Temas de cine*, 14-15, agosto-septiembre.
- García Berlanga, Luis (1963). “Buster Keaton”. En: *Film Ideal*, 131, noviembre.

- García Berlanga, Luis (1981a). “Los genéricos”. En: *Hoja Oficial del lunes*, 14 de diciembre, 55.
- García Berlanga, Luis (1981b). “Nada”. En: *Hoja Oficial del lunes*, 12 de octubre, 47.
- García Berlanga, Luis (2007). “Prólogo de *Las grandes películas del cine español*”. En: <https://berlangafilmuseum.com/escritos/prologo-de-las-grandes-peliculas-del-cine-espanol/> [consultado 13.02.2023].
- García Berlanga, Luis / Franco, Jess (2005). *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid: Aguilar.
- García Berlanga, Luis (2011). *Los cuadernos inéditos de Berlanga* (ed. Manuel Losada). Madrid: Pigmalión.
- Gavarrón, Lola (1982). *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina* (prólogo de Luis G. Berlanga). Barcelona: Tusquets.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga: confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Gómez Rufo, Antonio (2009). *Luis G. Berlanga: la biografía*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Hidalgo, Manuel / Hernández Les, Juan (2020). *El último austrohúngaro*. Madrid: Alianza.
- Larraz, Emmanuel (1998). “L’humour macabre de Luis García Berlanga”. En: Larraz, Emmanuel, ed. *Voir et lire García Berlanga. El verdugo*. Dijon: Université de Bourgogne, 23-45.
- López Hidalgo, Antonio (2012): *La columna. Periodismo y literatura en un género plural*. Zamora: Comunicación Social.
- Muñoz Puelles, Vicente (1995). *Infiernos eróticos. La colección de Berlanga*. Valencia: La Máscara.
- Nieto Ferrando, Jorge (2021). “Los escritos sobre cine de Berlanga”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 151-153.
- Oleza, Joan (2002). “Novelistas españoles del siglo XX (VII): Vicente Blasco Ibáñez”. En: *Boletín de la Fundación Juan March*, 323, 3-14.
- Perales, Francisco (2011). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

- Pérez Perucha, Julio, ed. (1980). *Primera Mostra de Cinema Mediterráneo. En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Ricœur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricœur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2019). “Berlanga y Bardem, directores teatrales”. En: García-Abad, María Teresa / Pérez Bowie, Juan Antonio, eds. *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Madrid: Sial Pigmalión, 187-207.
- Salinas, Pedro (1983 [1948]): *El defensor*. Madrid: Alianza.
- Sande, José Manuel / Torreiro, Casimiro (2021). “Un Berlanga de papel”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. II, 265-275.
- Sojo Gil, Kepa (1997): “La importancia del guion en *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952): aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura”. En: Ríos Carratalá, Juan A. / Sanderson Pastor, John D., eds. *Relaciones entre el cine y la literatura*. Alicante: Universitat d’Alacant, 57-65.
- Torres Begines, Concepción (2014). *España vista desde el aire. Influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Villanueva, Darío (2021): “Berlanga en la cultura española: cinefilia y esperpento”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 27-50.
- Villena, Miguel Ángel (2021): *Berlanga: vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui García de Motilola, 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)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 69-82.

Sobre la autora: Alba Gómez García es doctora en Humanidades. Ha desarrollado su actividad en España (Universidad Carlos III de Madrid) y Alemania (Universität Passau – Fundación Alexander von Humboldt). Estudia el teatro y el cine español de posguerra, y la representación del género y la diversidad funcional. Es autora de *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán* (Bala Perdida, 2021), *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra* (IGDA, 2021) y, con Julio E. Checa (eds.), *Diversidad funcional en clave de género* (Peter Lang, 2022).