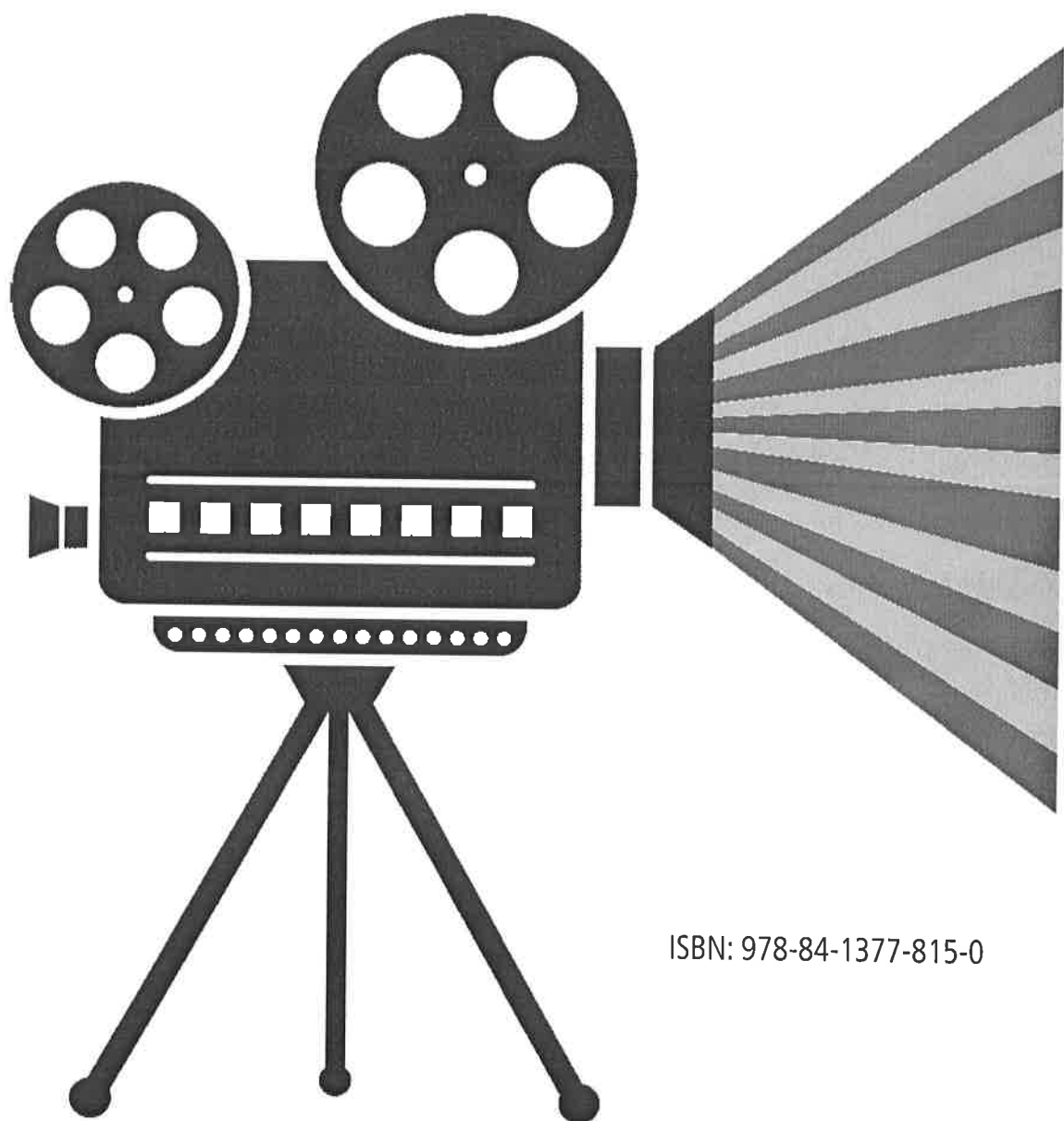


**Mucho más que cine:
historia, literatura y arte en el cine
en español y en portugués.**

María Marcos Ramos
(coordinadora)



Dykinson, S.L.

ISBN: 978-84-1377-815-0

**Mucho más que cine:
historia, literatura y arte en el cine
en español y en portugués.**

María Marcos Ramos
(coordinadora)

Este libro recoge las contribuciones de los asistentes al VI Congreso Internacional de Historia, Arte y Literatura en el Cine en Español y en Portugués – CIHALCEP celebrado los días 21-25 de junio de 2021 en la Universidad de Salamanca con la colaboración del Centro de Estudios Brasileños.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a Cedro (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con Cedro a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 917021970/932720407

© Los autores
Madrid

Editorial DYKINSON, S.L.
Meléndez Valdés, 61 - 28015 Madrid
Teléfono (+34) 915442846 - (+34) 915442869
e-mail: info@dykinson.com
<http://www.dykinson.es>
<http://www.dykinson.com>

ISBN: 978-84-1377-815-0

Índice

Español

De la revista musical al cine, el caso de *Las Leandras* (Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, 1931), *Alfonso Ortega Mantecón*

Kalimán: Un héroe extranjero y su enseñanza moral en el celuloide mexicano, *Alma Delia Zamorano Rojas*

El Juicio a las Juntas en la pantalla de *El Nuremberg argentino* (2004), *Ana Bartol Gutiérrez*

Formas de la modernidad en el audiovisual de Iván Zulueta: de *Último grito* a *Un, dos, tres... al escondite inglés*, *Andoni Iturbe Tolosa*

La conquista del público hispanohablante. Las versiones en español rodadas en Hollywood en los años 1930, *András Lénárt*

Cine e imaginario histórico iberoamericano: *Oro*, de Díaz Yanes (2017), *Andrés Cobo de Guzmán Medina*

Laura, de la novela de Vera Caspary al film de Otto Preminger, *Ángela Martín del Burgo*

Humanidades digitales y arte digital como nuevas formas híbridas de narrativa en el mundo del cine y los videojuegos, *Beatriz Garrido-Ramos*

Humanidades digitales, analítica cultural y educomunicación como formas híbridas de narrativa transmedia, comunicación y educación aplicadas al cine, *Beatriz Garrido-Ramos*

Aprender con el cine: el cortometraje como herramienta educativa, *Carlota Coronado Ruiz*

A Esmorga y Parranda: homosexualidad, ocultación y violencia, Carme Fernández Pérez-Sanjulián

Antes y después del fin. Nuevos relatos (post)apocalípticos a través del cine de las últimas décadas, Carmen Sáez-González

Post-traducciones en la era digital, Delfina Spratt

El escritor en el texto y otras coincidencias entre Crónica de una muerte anunciada y El secreto de sus ojos, Edward Waters Hood

La Cecilia más atípica: la Böhl de Faber revolucionaria que reinterpreta otro Fernán (Gómez), Elena María Benítez-Alonso

Fresas salvajes y lo onírico como forma de conocimiento: In ictu oculi, Enrique Ortiz Aguirre

Lenguaje y simbolismo en La Llamada, Eva Núñez Méndez

La Frontera del Otro: utopía y versiones alternativas en La película del Rey de Carlos Sorín (Argentina, 1986), Héctor Ruiz Rivas

Microcinefórum en el aula, un instrumento eficaz para suscitar conceptualizaciones en los alumnos, Javier Voces Fernández, Óscar González Fernández y Enrique Gudín de la Lama

El cine como representación de la frontera México-Estados Unidos, José Jesús Osorio

Una invitación cinematográfica para conversos. 800 balas de Álex de la Iglesia, Juan Agustín Mancebo Roca

Cada ver es. En torno a la imagen no espectacular del cadáver, Lorena Camacho Gea

Suecas, costa, modernidad: perspectivas en torno al turismo en las ficciones españolas de los sesenta, *Lucía Rodríguez García de Herreros*

Fiesta y carnavalización en el cine de Luis García Berlanga, *Luis Veres*

La escritura cinematográfica de las series documentales españolas: reescribiendo la historia en la era Netflix, *Manuel Blanco Pérez*

El abrazo de la serpiente: hacia un nuevo enfoque antropológico, *Marco Mosquera Lozano*

Adaptaciones cinematográficas de la saga del peculiar periodista Julio Gálvez de Jorge Martínez Reverte: *Demasiado para Gálvez* (1980) y *Cómo levantar mil kilos* (1991), *María del Mar García Reina*

La información cinematográfica en el Canal 24 Horas de TVE: *Secuencias en 24H*, *María Purificación Subires Mancera*

Hernán Cortés: a la conquista de nuevas pantallas, *María Rocío Ruiz-Pleguezuelos*

Persuasión y plataformas de *streaming*, *Miguel Herrero Herrero*

Permanencias de lo atávico en un país representado por Jacinto Esteva, *Mónica Sánchez Tierraseca*

Las vanguardias artísticas en el cine de animación de Tim Burton, *Natalia Paloma Gutiérrez-Colomer Ruiz, Violeta Izquierdo Expósito y Vanessa Lobo Nascimiento*

La conquista de Chile y sus protagonistas a través de la miniserie de ficción *Inés del alma mía*, *Pablo Úrbez*

El cine-forum y la alfabetización múltiple en secundaria, *Próspero Morán*

Portugués

Cinema e luta social. Um estudo de caso: *O que é isso, companheiro?* (1997, Bruno Barreto), *Alcides Freire Ramos*

Protagonismo Trans no cinema latino-americano através curtas *Eva* e *Estamos Todos Aqui?*, *Aleques Eiterer*, *Gilvan Charles Cerqueira de Araujo*, *Júlio César Suzuki*

Nas obras *A vida invisível* e *A vida invisível de eurídice gusmão*: convergências entre a literatura e o cinema, *Ana Maria de Barros* y *Ana Maria Martins Alves Vasconcelos*

A vida visível na representação do feminino e a presentificação do invisível no filme *A vida invisível*, *Ana Maria Martins Alves Vasconcelos* y *Zeloi Aparecida Martins*

A solidude feminina e a expressão como possibilidade de existência na obra fílmica *A vida invisível* (2019), *Anna Carl Lucchese*

Cotidiano e atenção poética em *O poeta do castelo*, de Joaquim Pedro De Andrade, *Beatriz Avila Vasconcelos*

Do último homem à última floresta: maneiras de tranverter o Apocalipse na filosofia e no cinema brasileiros contemporâneos, *Charles Feitosa*

Dois Irmãos: uma análise sobre a refiguração das personagens na minissérie televisiva, *Dayanna Vieira de Jesus*

Entre duas *Mãos Vazias*: Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, *Edimara Lisboa*

Perspectivas de Van Gogh: a imagem do artista no cinema e para o cinema, *Fabiana Maceno Domingos Pedrolo*

O contexto social e linguístico na construção da descortesia no filme *Meu Destino é Pecar*, de Nelson Rodrigues, *Fabiana Meireles de Oliveira y Fernando Leitão Rocha Junior*

Considerações metodológicas sobre possíveis endereçamentos à história do cinema, *Fábio Zanoni*

O fenômeno da Uberização do trabalho no filme: *Você Não estava aqui*, *Fernando Leitão Rocha Junior e Fabiana Meireles de Oliveira*

Reportagens ressaltam questões femininas na obra de Karim Aïnouz, *Gilmar Hermes*

Bacurau: além de uma terra em transe, *Jacqueline Gama de Jesus*

A voz da terra no cinema e na literatura indígena, *Jaiane Alves Silva*

Cinema da desmistificação: Imagens de uma terra em trânsito, *João Vitor Sanchez*

O roteiro poético de Mário Peixoto, *Keilla Conceição Petrin Grande*

Análise de macro-narrativa para franquias cinematográficas: um olhar sobre os Mercados Global e Brasileiro, *Larissa Zoratto Lunge*

Análise da construção da subjetividade feminina no documentário *democracia em vertigem*, *Luiza Zimmer de Camargo*

Ideia(s) de documentário. A recepção crítica de um festival de cinema: amascultura-encontros internacionais de cinema documental (1990-2001), *Manuela Penafria*

Voos sobre 1968: três tomadas do alto, *Marcelo Magalhães Leitão*

Ambiguidade narrativa no romance *Dom Casmurro* e no filme *capitu*, *Márcia Rohr Welter y Juracy Assmann Saraiva*

Sobrevidas de personagens: Agustina Bessa-Luís no cinema, *Maria do Carmo Cardoso Mendes*

Construção de uma nova estética poética na em *Os Flagelados do Vento Leste*, de Manuel Lopes, sua adaptação cinematográfica e criação pictórica, *Maria Raquel Álvares*

A linguagem do cinema na literatura contemporânea: uma leitura de *Bandoleiros*, de João Gilberto Noll, *Marília Corrêa Parecis de Oliveira*

O aleijadinho entre a maldição e o esplendor das artes e memórias, *Meire Oliveira Silva*

O cosmopolitismo do pobre de Silviano Santiago. Aplicação ao caso Português, *Nadia Ochoa Rodrigues*

As Electras de João Canijo, *Nuno Simões Rodrigues*

História e Identidade no filme *Cafundó*, *Paulo Eduardo Teixeira*

Neoliberalismo na toada do legado escravagista: necropolítica e o devir negro do mundo na obra de Kleber Mendonça Filho, *Rafael Sellamano*

Contravisualidades do cinema nazista na comunicação política no Brasil, *Roberto Jimenes y Rosa Maria Berardo*

Considerações sobre o espaço na adaptação cinematográfica do livro *O Invasor* de Marçal Aquino, *Ricardo Magalhães Bulhões e Roque Nunes da Cunha*

Reapropriação fílmica e ressignificação do texto teatral *Rasga coração* pelo diretor Jorge Furtado (2018), *Rosangela Patriota Ramos*

Saindo do Eixo: O Nordeste no ensino de cinema brasileiro contemporâneo, *Sarah C. Lucena*

M8: Quando a morte socorre a vida e o racismo escancarado na sociedade brasileira, Sheila Cristina Silva Aragão Caetano

Visibilidades e invisibilidades: *Parresía* em *A vida invisível* (2019), *Stela Maris da Silva y Ana Maria de Barros*

Cinema e memória na obra filmica *A vida invisível* (2019): a invisibilidade e a visibilidade no documento histórico cartas, *Zeloi Aparecida Martins y Stela Maris Silva*

A literatura como fonte de inspiração para o cinema e as possibilidades de uma educação sensível, *Valéria C. S. Paiva e Giovana Scareli*

Inglés

Early Cinema, Transgression And Heterogeneity In Picasso's Cubism, *Enrique Mallen*

ETA, the State, and Carrero Blanco between literature and cinema, *Ivano Fulgaro*

An analysis of the short film *Recife Frio* (2009) by Kleber Mendonça Filho from an aesthetic perspective of cinema, *Marcella Wiffler Stefanini*

Anthropophagic Allegories of Austerity: *Las Brujas de Zugarramurdi* and Other Conspicuous Cases of Cinematic Consumption During (and After) the Spanish Economic Crisis, *Scott Boehm*

Thoughts on the tension between fiction and non-fiction in *Jogo de Cena*, by Eduardo Coutinho, *Vitor Soster*

FIESTA Y CARNAVALIZACIÓN EN EL CINE DE LUIS GARCÍA BERLANGA

Luis Veres

Universidad de Valencia

1. INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS

Mijail Bajtin desarrolló el concepto de carnavalización como un proceso de inversión del sentido que se daba en la literatura de la Edad Media y el Renacimiento a partir de la obra de Rabelais y su obra *Gargantúa y Pantagruel*. Este concepto afecta a la configuración de lo real y su lógica al romper el principio de causalidad y renunciar a un mundo marcado por la moderación y la naturalidad en favor del desfase y el exceso en términos similares a la fiesta del carnaval (1974, p. 196).

Pero Bajtin diferencia esta manifestación del propio carnaval, ya que superaba el ámbito del tiempo festivo, que es lo que aseguró su supervivencia a lo largo del tiempo en las diferentes prácticas artísticas (1974, p. 197). El cine de Luis García Berlanga recurre a aspectos formales frecuentes en el fenómeno carnavalesco, cuestiones como el carácter grupal de sus protagonistas, la aglomeración de planos complejos de carácter colectivo, el recurso al gran angular. Del mismo modo se presentan temas propios de la carnavalización como la presentación de escenas ambientadas en festejos populares, como las fallas, los fuegos artificiales, las procesiones y las celebraciones junto al mar. Risa, comida y cuerpos llenan las películas del director valenciano en una línea que ha evolucionado a lo largo de toda su producción. Este trabajo trata de reflexionar sobre el uso de esta carnavalización y el papel de lo festivo a través de la revisión de la producción del director valenciano.

2. BERLANGA, LA PARODIA, LA PROCESIÓN Y LO CARNAVALESKO

Lo primero que llama la atención en el cine de Berlanga es el sentido paródico de la realidad que se manifiesta en la representación de un conjunto humano que siempre resulta incapaz de moverse en orden. Si nos fijamos en ello, se trata de una característica que afecta a todas las películas del director valenciano. Ya en *Esa pareja feliz* (1951) la pareja protagonista gana un concurso sobre parejas matrimoniales ideales

en medio de una discusión acalorada y todo su periplo vital se convierte en una procesión de lugar en lugar un tanto alocada en donde prima la ironía y la parodia (Nieto-Ferrando, 2020, pp. 387-404). En *Plácido* (1961), su protagonista se mueve toda la película en un universo dominado por el desorden, los inconvenientes vitales que surgen a partir del pago de una letra bancaria que ha sido devuelta a la notaría para ser reclamada por vía judicial. Por ello, Plácido se va desplazando, junto a José Luis López Vázquez, de notaría a casa del notario, siguiendo los pasos de una procesión en motocarro que marca esa ruta carnavalesca en compañía de su esposa y su hijo para juntarse en un apoteósico contexto en casa del notario en donde ese día se sienta un pobre a cenar siguiendo una campaña benéfica.

En *¡Bienvenido Mr Marshall!* (1953), la devoción por la visita anunciada de los dirigentes del gobierno norteamericano mueve la fiesta y el vuelco de toda la población en las celebraciones en torno a tan ilustres visitantes. Esa realidad trasciende en las películas de Berlanga para representar la España de una dictadura que se sostiene mediante rituales, símbolos, censura y falta de libertades.

En *Novio a la vista* (1954) los jóvenes adolescentes establecen un combate esperpéntico a pedradas con sus padres significando una guerra generacional similar a las batallitas de las que presumen en la playa los personajes más viejos. Si nos fijamos en *Calabuch* (1956), los personajes de ese pueblo caminan en procesión para celebrar una boda en la playa e inaugurar la barca de pesca del novio. Todos los invitados a la boda corren por la playa hacia el evento y todos giran del mismo modo en torno a la organización del concurso de fuegos artificiales en el que se tiene que vencer a su tradicional rival, el pueblo de Guardamar. Y en *El verdugo* (1963) resulta memorable la escena en que el protagonista tiene que ser llevado a rastras, como si del reo se tratase, hasta el cadalso para que cumpla con su trabajo, de modo que todo el film constituye una sátira de la represión franquista (Picod, 2019, pp. 37-47).

Esa realidad adquiere un carácter surrealista más acentuado en *El sueño de la maestra* (2002). En esa misma película, mientras la maestra explica las bondades de lo que va a ser la ayuda norteamericana, muestra una horca en clase de cuya soga cuelga un alumno ahorcado. Del mismo modo explica el artefacto del garrote vil con un alumno y es una alumna, a quien la maestra le arrebató el bocadillo, quien ve cómo funciona la guillotina sobre la salchicha de su almuerzo. La maestra amenaza con matar al padre a un alumno, «al igual que hizo mi padre con el tuyo» y la gran consecuencia de la invención de la electricidad es la existencia de la silla eléctrica, según la maestra.

En *Moros y cristianos* (1987) el viaje carnavalesco se acentúa. Una empresa familiar dedicada a los turrone en Xixona decide ir a Madrid para exponer sus productos en la feria de muestras. Todo es disparatado, desde el camino en furgoneta hacia la exposición, momento en que son multados, hasta el montaje del están situado junto a los servicios desde donde se escucha la cadena de la cisterna cada vez que se estira de ella. Nada más llegar la grúa se lleva uno de sus vehículos, pero poco después la furgoneta se accidenta al meterse en la piscina de un familiar, Rosa María Sardá, que va en las listas de un partido político por la ciudad de Madrid. Toda la escena se complementa del periplo de una decena de personajes por dentro de la casa buscan entrar en calor.

En *Vivan los novios*, quizás la película más comercial de Berlanga, se celebra una boda entre José Luis López Vázquez y Laly Soldevilla. A pesar de que la madre del novio ha fallecido la noche anterior, los novios deciden no anunciar su muerte y proseguir con la boda. Al salir de la iglesia se produce la foto nupcial y, a continuación, todos los asistentes siguen en procesión al banquete mientras sueña de fondo un animado pasodoble. El ambiente de fiesta contrasta con el pálido rostro de José Luis López Vázquez entristecido por tan gran pérdida. Pero dicho contraste pone de relieve el ambiente festivo que roza el absurdo en dichas circunstancias. El camino al cementerio se realiza con un sol de castigo mientras pasean turistas en bikini. La música fúnebre se va transformando en un tímido pasodoble que irá cobrando animación, de modo que todos los elementos acaban siendo traducidos al sentido de la fiesta popular. El final culmina el esperpento al deformar todo el cortejo. El protagonista abandona la procesión y se lanza en su persecución, pero los cuñados lo sujetan y lo reconducen al desfile. Un plano aéreo capta la forma que va adquiriendo el cortejo, la figura de una araña que ya ha tejido su tela para arrebatar la libertad al novio Pozas y retenerlo dentro de los cánones sociales de una sociedad mojigata e infértil para la felicidad de los protagonistas de la historia. La realidad cobra valores simbólicos por medio de la convención y la fiesta que trasciende lo puramente narrativo de esta comedia. Es así como los ritos sociales y las celebraciones adquieren un sentido ridículo en medio de la parodia, en donde los personajes se muestran como seres en donde su voluntad no es suficiente para vencer las presiones del entorno.

3. LA FIESTA, LA COMIDA Y LO GROTESCO

La presencia de elementos carnavalescos es evidente. Bajtin destacó dentro de lo carnavalesco la fiesta, en donde «el juego se transforma en vida real» (1974, p. 15) y en donde la vida del pueblo «temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia» (1974, p. 15). Todo ello abunda en el cine de Berlanga mediante celebraciones como la misma Navidad, en *Plácido*, la elaboración de paella o la pasta de Torricelli en *Todos a la cárcel*, *Patrimonio Nacional*, las corridas de toros, en *La vaquilla*, los fuegos artificiales en *Calabuig*, *Los jueves, milagro*, *La vaquilla* y *París-Tombuctú*. En el cortometraje *El sueño de la maestra* se sueña con la festividad fallera y la *Plantá* en la Plaza del Caudillo y la *Cremà* del año 2002. En esta película la realidad adquiere un sentido paródico mediante una escena que mantiene relaciones intertextuales evidentes con la propia película de Berlanga *¡Bienvenido Mr. Marsall!* Según esto, Franco se aparece en el balcón del Ayuntamiento de Valencia para repetir el discurso del alcalde Pepe Isbert en la película de Berlanga.

El cine de Berlanga se sirve de lo popular para representar la parodia de la realidad española. Lo popular se muestra en el cine de Berlanga con la presencia del personaje coral. Abundan los planos en donde pueden aparecer de di a quince personajes que caminan en direcciones opuestas por el fondo del plano, que entran y salen del encuadre mientras el *tráveling* sigue a los protagonistas de alguna conversación. Desde *Plácido* a *París-Tombuctú* es una constante del cine del director valenciano. El plano secuencia se ajusta como técnica a esta proposición que otorga la sensación de desorden de grupo y que incentiva el carácter popular de lo que sucede. Ese estilema de lo popular, muy acorde con el carácter mediterráneo de Berlanga se manifiesta en la esperpéntica cacería de *La escopeta nacional*, en donde lo noble resulta denigrado desde el mismo momento en que sus organizadores se ven obligados a financiarla con el dinero de un miembro de la burguesía catalana, que, encima, habla catalán y se opone al centralismo, tiene por esposa a Mónica Randall y quiere vender porteros electrónicos al precio que sea. Y del mismo modo, la degradación aparece mediante el personaje que interpreta José Luis López Vázquez, hijo de la noble familia, que se masturba mientras contempla a la modelo del rodaje de un anuncio.

Dentro de la celebración popular y festiva juega un papel importante la comida y la gastronomía mediterránea, que resulta ser motivo de exageración con tendencia al

exceso y que cumple con una de las características de la carnavalización. Así el cura de *La escopeta Nacional* pasa por las tres partes de la saga atiborrándose de todo lo que puede para acabar exigiendo un buen desayuno al inicio de *Nacional III*. Rosa María sarda queda apabullada cuando tiene que dar de comer a todos los familiares que se le presentan de improviso en casa: «Qué jamón, jamón. Tortillas de patatas y ya está». En *París-Tombuctú* el personaje que interpreta Juan Diego exclama con toda la admiración del Mediterráneo: «Donde se pongan unas buenas tellinas». Y así, el vino será denominado en *La escopeta nacional*, «el agua bendita de la bodega». Por ello, la comida, con la paella como máximo momento de esplendor gastronómico, es uno de los alicientes carnalescos, fruto de ese realismo grotesco tan querido a Berlanga, pues las fiestas, la glotonería, la embriaguez y el libertinaje lograban la ridiculización a través de la sátira (Bajtín, 1974, pp. 62-63). Por ello Bajtín incidirá en este carácter grotesco de las comilonas:

El comer y el beber son una de las manifestaciones más importantes de la vida del cuerpo grotesco: los rasgos particulares de este cuerpo son el ser abierto, estar inacabado y en interacción con el mundo. En el comer estas particularidades se manifiestan del modo más tangible y concreto: el cuerpo se evade de sus límites: traga, engulle, desgarrar el mundo, lo hace entrar en sí, se enriquece y crece a sus expensas. El encuentro del hombre con el mundo que se opera en la boca abierta que tritura, desgarrar y masca es uno de los temas más antiguos y notables del pensamiento humano. El hombre degusta el mundo, siente el gusto del mundo, lo introduce en su cuerpo, lo hace una parte de sí mismo (1974, pp. 252-253).

Y fruto de la degradación y deformación, característica de lo carnalesco, Berlanga alude a lo más escatológico del ser humano, los excrementos, a los desechos de nuestra biología. Ese detritus biológico aparece en el plano de lo real y en el plano de lo simbólico. En *París-Tombuctú*, la realidad de lo escatológico se manifiesta mediante uno de los personajes que tiene una empresa de saneamientos en pérdidas y, para señalar el acierto pasado sobre su actividad empresarial, afirmará con contundencia: «Yo creí que estábamos ante un negocio seguro, seguro y eterno, porque, por mucho que cambie la sociedad, nunca se dejará de cagar. Pues ni por esas. Vivimos en una sociedad inhumana, inhumana y estreñida». El mismo personaje inventa un inodoro para beber horchata y otro del que asegura que «premio seguro en la feria de Frankfurt» y del que dice «que posee colchonetas y detalles de lujo». Lo escatológico en Berlanga se presenta en el ámbito sexual. En *La escopeta nacional* la esposa del empresario catalán que financia la cacería, interpretada por Mónica Randall, es convencida para que

contribuya a la colección de vello púbico del Marqués de Leguineche, que da vida Luis Escobar, es más, luego su nuera se vengará rompiendo todos los frascos de la colección. Lo escatológico se une, de este modo al cumplimiento de las necesidades, algo que Bajtin señaló como una muestra exterior que estaba presente en la manifestación carnavalesca: Puede afirmarse que la satisfacción de las necesidades constituye la materia y el principio corporal cómico por excelencia, la materia que se adapta mejor para encarnar en forma rebajante todo lo sublime. (1974, p. 137)

La presencia de estos elementos grotescos del cine de Berlanga ya se mostraba en el juego de máscaras de la *comedia dell'arte* (Uribe, 1985, p. 35) que influyó notablemente en la comedia teatral española (Arróniz, 1969, pp. 11-34), así como en el esperpento valleinclanesco (Zamora Vicente, 1974; Risco, 1975; Torres Begines, 2012), en donde ya se presentaba el mundo de exageración y la deformación de la realidad como elemento característico. La deformación estaba en el teatro y el sainete de Arniches, incluso anteriormente en Ramón de la Cruz (Ruiz Ramón, 1977, pp. 44-48) y anteriormente en Cervantes y su novelística (Casalduero, 1974; Rosales, 1960). Todo ello le llega a Berlanga junto con la comedia italiana de Vittorio De Sica en donde se presenta el caos y la identidad latina que encuentran cobijo en el carácter mediterráneo del director valenciano y su concepción de la «biología marina» que se presenta dicha sensibilidad. Ya señalaba el escritor Manuel Vicent que «Berlanga es valenciano y aprovecha lo más creativo que tiene Valencia, que es el caos» (Villena, 2021, p. 281). Y esa amalgama de sensibilidades se vincula con los deseos de hablar de la realidad con una carrera cinematográfica en la que, inicialmente, resultaba muy difícil hacerlo, ya que el yugo de la censura planeaba sobre cualquier película. Así es frecuente que las secuencias en el cine de Berlanga finalicen en una fiesta. En *Moros y cristianos* todo acaba en un tablao flamenco, mientras que las apariciones de San Dimas en *Los jueves, milagro* se producen bajo las luces de los fuegos artificiales, circunstancias que también pueblan la escena central del argumento de *Calabuch*. La escena final de *La vaquilla* es un homenaje al modo de sentir de la fiesta fallera y del sentimiento mediterráneo. Como señaló el director valenciano, «existe una biología casi marina en la gente que hemos nacido y crecido al lado del Mediterráneo que proporciona un gusto por el barroquismo o la pirotecnia, un sentido lúdico de la vida». (Villena, 2021, p. 170). Los ejemplos son abundantes: *Tamaño natural* muestra una paella que cocina Queta Claver, y la película acaba en una grotesca borrachera de obreros que acaban violando a la muñeca protagonista del film emulando la secuencia final de la cena de beodos en *Viridiana*.

Bajtin reconoció este carácter de lo carnavalesco en donde «las formas del realismo grotesco tienden a degradar, corporizar y vulgarizar» y en donde «la degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo renacimiento» (1974, p. 25). La celebración de *Todos a la cárcel* (1994) finaliza con música de las fallas y bombas de antidisturbios tras una comida festiva y un motín.

Lo grotesco define, así pues, lo festivo en el discurso de Berlanga, ya que posee «la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia» (Bajtin, 1974, p. 35). Como señala Bajtin, y es lo que se produce en las películas de Berlanga, «lo grotesco, sirve, entonces, para expresar una visión del mundo subjetiva e individual, muy alejada de la visión popular y carnavalesca de los siglos anteriores» (1974, p. 39). Esa oposición produce una disolución de los personajes dentro de la colectividad.

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 (...) Bienvenido, Mr. Marshall es ya el primer ejemplo de esta constante berlanguiana. (Perales, 1997, p. 170)

De este modo el movimiento habitual de los personajes se transforma en procesión, en una muchedumbre que manifiesta regocijo o, como diría Bajtin, «un todo popular, organizado a su manera, a la manera popular, fuera y frente a todas las formas existentes de estructura coercitiva social, económica y política» (1974, p. 229). El jolgorio es muy visible en las procesiones para ver las apariciones de San Dimas en *Los jueves, milagro*, en la recepción a los americanos y los ensayos previos en *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en la boda que se celebra en *Calabuch* o en el entierro de *Vivan los novios*, en el rescate al hijo del Marqués de Leguineche en *La escopeta nacional* y en el viaje de la huida de capitales a Francia de *Nacional III*, en muchas escenas de *París-Tombuctú* y en el motín final de *Todos a la cárcel*.

Este carácter grotesco de la grupalidad tiene una fuerte raigambre en la tradición valenciana de donde Berlanga procede y de la que siempre fue buen conocedor, consciente de sus orígenes de los cuales nunca se distanció. En Valencia existió una importante corriente de periodismo satírico del que la revista *La Traca* fue su mayor exponente, con Vicente María Carceller como director (Laguna, 2015, pp. 13-18). Ese carácter colectivo responde a una visión de la sociedad en la que se impone el diálogo de sordos. No hay comunicación efectiva. Los personajes hablan y hablan, pero nadie

escucha al otro. Un ejemplo es el personaje de José Sazatornil, Jaume Canivell, en *La escopeta nacional*, que acude a una cacería que paga él mismo y en donde nadie le hace caso para sus propuestas de negocio de porteros electrónicos a pesar de que insista continuamente.

La trama argumental puede entenderse como una denuncia de la insolidaridad, de la caridad organizada que deviene en montaje carnavalesco. Pero existe otro gran tema subyacente: la incomunicación (Perales, 1997, pp.186-187).

Por ello los personajes litigan con frecuencia. A menudo se pelean entre sí, llegando a las manos, como el padre Calvo, de *La escopeta nacional*, interpretado por Agustín González, o los autores de la violación grupal del final de *Tamaño natural* en donde los hombres se comportan como bestias, pero se trata de peleas festivas, cómicas que agreden lo que de antiguo y primitivo tiene la sociedad española. No es una violencia trágica, sino todo lo contrario. La misma violación se queda en gesto irreverente, sin dramatismo, porque tan equivocado está el que se enamora de un trozo de plástico que quien quiere satisfacer su deseo violentamente. Y este sentido de lo violento lo recoge lo carnavalesco, según Bajtin:

Cada golpe que se da contra el viejo mundo facilita el nacimiento del nuevo; es una operación cesárea que mata a la madre pero salva al niño. Se golpea e insulta a los representantes del mundo antiguo pero naciente. Por esta razón los golpes e insultos se transforman en una alegre fiesta (1974, p.185).

Una función similar plantea la risa, en clara relación con lo carnavalesco, una risa de concepción bajtiniana: esa «risa mezclada al dolor, adquiere, al entrar en lo grotesco, los rasgos de una risa burlona, cínica y finalmente satánica» (Bajtin, 1974, p. 51). Esa risa tiende a la deformación, al exceso basado en la hipérbole como toda actuación de la comedia de Berlanga y son el principal rasgo del estilo grotesco. La exageración sirve para denigrar a los personajes o para que éstos parezcan más ridículos y más humanos a la sombra de ese universo fundamentado en lo denigrante, en la superación de todo sujeto que vive en él. La exageración está en el castillo de fuegos artificiales de *Calabuch* (1956), en la noche de navidad de Casén en *Plácido* (1961), en el vuelco popular de la fiesta en *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en la procesión del cortejo nupcial en *Vivan los novios* (1970) y esa araña que forja la comitiva, en la eyaculación final tras su ahorcamiento del personaje de Michel Piccoli en *París-Tombuctú* (1999)

Y la exageración, fundamentada en ese humorismo socarrón, adquiere las trazas de lo inverosímil, tan arraigado en el teatro cómico de Jardiel Poncela, incluso de Mihura, de donde surge una nueva teoría del disparate. Sirve como ejemplo *Calabuch*, a juicio de Gómez Rufo:

La película, como antes sucediera en ¡Bienvenido...! Y más tarde en Los jueves, milagro, cumple en su desarrollo un procedimiento muy al estilo de Jardiel Poncela, consistente en que un personaje o un acontecimiento exterior cambie, por un tiempo, el comportamiento de un grupo estable. Este procedimiento es el que sirve a Berlanga para desarrollar su ya conocido arco dramático. La metodología de su cien, y su estructura, tiene mucho que ver con la narrativa más característica del sainete español, en una picaresca muy bien localizada. (1990, p. 259).

A veces ese asalto grotesco a la realidad tiene un carácter provocador como en la escena de la felación inicial en la consulta del dentista o su eyaculación final en *París-Tombuctú*. O la presencia de Bárbara Rey atada y arrodillada a los pies de la cama ante un libidinoso José Luis López Vázquez en *La escopeta Nacional*. El cuerpo se vuelve una transgresión al romper con el lenguaje oficial, lo formal y bien visto por la sociedad (Bajtin, 1974, 288). En *París-Tombuctú* se realiza el Congreso del Exceso Alimentario y al principio del film la señorita Pascualeta, escucha el mensaje del rey en Nochebuena en un prostíbulo que está repleto de militares. La exageración siempre conduce al humor y se convierte en un estilema del director valenciano. El inicio de *París-Tombuctú* este rasgo se cumple repetidamente. El accidente del camión provoca el comentario exagerado sobre las manifestaciones violentas de los agricultores franceses, una vez el conductor se da cuenta de la nacionalidad de Michel Piccoli: «¡Francés, hasta aquí tienen que venir a tirarnos la fruta!» Su acompañante le mete prisa al conductor para que reanuden la travesía aludiendo a sus exigencias escatológicas: «que yo no me puedo aguantar».

Ese sentido paródico también se traslada a la religión. Los personajes del sacerdocio, como el padre Calvo, siempre aparecen notablemente hiperbolizados con una actuación sobresaliente de Agustín González en las distintas entregas de *La escopeta nacional* en donde siempre el cura es proclive al enfrentamiento, la discusión acalorada, el carácter ultramontano, con gestos exasperados, aspavientos grandilocuentes y miradas de ojos que se salen de sus órbitas junto a la promesa de todos los males del infierno para ateos, rojos y herejes.

Todo ello supone un contraste con el lenguaje y los usos de lo vulgar, del sexo, del erotismo, del distanciamiento de la norma sexual, o como indicaría Bajtin, al hablar

de Rabelais, «transposiciones o alusiones, al lenguaje de lo inferior, material y corporal» (1974, p. 82). La degradación resulta motivo de comicidad, de explosión y de alegría. Y junto a la hipérbole deformadora de muchos personajes se sitúa también el elogio, la adulación, el peloteo hacia los personajes poderosos, de condición económica más alta o de condición social o familiar más consolidada. Plácido se encuentra durante toda la película pidiendo favores, mostrándose sumiso ante la voluntad del notario, del funcionario del registro. Lo mismo se da con José Isbert en el papel de alcalde en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Desde *La escopeta Nacional* a *Nacional III*, los personajes buscan favores políticos, según el rumbo que tomen los acontecimientos en las alternancias del poder, de la dictadura a la democracia, mientras que los empresarios intentan vender porteros electrónicos o ganar favores sexuales. Y para ello no hay impedimentos que los conduzcan a adular a ministros, a curas, a nobles, a mujeres de otros, con el fin de lograr sus propósitos. Y todo ello se conduce mediante un lenguaje ajeno a la formalidad en donde el coloquialismo y el desorden rompen con la formalidad y la frontera social que, como señaló Bajtin, formaban parte de la carnavalización (1974, p. 379).

Esta desjerarquización del registro lingüístico hace que todos hablen por igual dentro de una algarabía confusa en donde las voces se superponen sin respeto para representar la realidad de un país en donde nadie se entiende y en donde nadie se respeta como método fundamental de la convivencia, como si todos los días de la vida fuesen un desfile de carnaval. Pero aun así se muestra una realidad que vale la pena tratar.

4. CONCLUSIÓN: DEL CONTENIDO A LA FORMA Y, DE LA FORMA, A LO SOCIAL

Todas estas marcas de contenido ofrecen la sensación de películas caóticas que reproducen un mundo desordenado en donde prima la falta de lógica y de causalidad o de una causalidad racional. Todos los personajes actúan atropelladamente fruto de su egoísmo y de sus deseos irracionales. Y esa sensación, consecuencia del trabajo de una mente inquieta, junto al guionista Rafael Azcona, se incorpora al método de filmación del propio Berlanga en donde se reproduce el caos y el desorden de una España que responde a su visión personal, como señaló Pérez Perucha:

Su manera de rodar es como si se tratase de una carcasa de fuegos artificiales. Está todo muy bien planificado, muy bien planteado a priori, cada elemento se desenvuelve por su cuenta, y él lo tiene perfectamente estructurado en la forma que debe ser todo para que los elementos se desenvuelvan hacia donde él quiere. Normalmente sucede como está previsto, pero, al igual que pasa con las carcasas y los fuegos artificiales, a lo mejor luego hay un elemento que va por otro lado. Entonces, cuando pasa esto, Berlanga procura reintegrarlo en su lugar, lo que consigue con frecuencia. Es, un poco, el riesgo de rodar como rueda (Gómez Rufo, 1999, pp. 227-228).

Detrás de toda esta estrategia, Berlanga persigue un intento de liberación de las normas impuestas tanto en el terreno social como en el campo cinematográfico. La comida, el sexo, la procesión, la fiesta y el cuerpo son mecanismos de encuentro con el placer en medio de una España en la que mucho de todo ello estuvo prohibido durante mucho tiempo en el terreno del cine, la radio, la televisión, el teatro o la literatura, en un frente mediático que poseía el franquismo (Veres, 2015, pp. 177-184), mientras que en otros territorios y otros tiempos pasados no había sido así, y ello se halla en el encuentro con los otros, en la reunión y el redescubrimiento de la libertad que significa el banquete, como distanciamiento del trabajo y la obligación, algo muy propio de la carnavalización:

...las imágenes del banquete mantenían siempre su importancia máxima, su universalismo, su vínculo esencial con la vida, la muerte, la lucha, la victoria, el triunfo, el renacimiento. Es ésta la razón por la cual dichas imágenes han seguido viviendo, en su sentido universalista, en todos los campos de la obra creativa popular. Continuaron desarrollándose, renovándose, enriqueciéndose con matices nuevos, entablando nuevas vinculaciones con los fenómenos más recientes; fueron ampliadas y renovadas al mismo tiempo que el pueblo que las creara (Bajtín, 1974, pp. 253-254).

Todos estos elementos actúan en el cine de Berlanga de manera conjunta en un intento de reflejar mediante la deformación el espejo de la realidad de un país variopinto que se escapa a perfiles y paradigmas estáticos, un país que inicialmente resultaba difícil de resituar ante los ojos de la censura, un país reivindicado con un valor cultural considerable en su forma de vivir. Y lo popular va a ser el modo de colocar muchos de esos elementos de la realidad española frente a los ojos de sus propios protagonistas. Fue Raymond Williams quien situó el concepto de cultura como un modo de organización de la experiencia (2008, p. 12) y Stuart Hall consideró la cultura popular como «un lugar donde se crean comprensiones sociales colectivas; un lugar en el que se juega la política del significado en un intento de ganar adeptos para modos concretos de ver el mundo» (Storey, 2002, pp. 17-18). Hay por tanto un proceso de intelectualización de lo popular mediante los elementos carnales que se han trasladado a las distintas artes y que han facilitado su supervivencia. Se trata de un proceso de modernización de

los recursos, en los que la fiesta, la risa, lo escatológico, el sexo y la deformación se pasaron por el tamiz de lo grotesco y la tradición satírica española para dar lugar a la comedia. Como recuerda Antonio Laguna, «hasta 1931, el derecho al goce, a reír y a disfrutar de la fiesta, a transgredir lo establecido mediante el humor, había quedado censurado por una institución que, a cambio de prometer la vida eterna, obligaba a una vida en el más acá sin excesos, sería, con temor a las leyes y, sobre todo, sumisa ante el poder» (2018, p. 85). Por ello es frecuente en el cine de Berlanga que se presente una visión cómica y crítica a la vez acerca de normas, leyes y procedimientos jurídicos. La pena de muerte, la reivindicación de la libertad, la censura a la autoridad, el machismo, el sexismo y la corrupción se presentan como tópicos en su cine (García Rivaya, 2019, pp. 292). Y por ello la carnavalización supone la interiorización y transformación de la risa y el disfrute en el escenario de la comedia contra esa sociedad que no termina de gustar. El cine de Berlanga se sitúa en esas coordenadas en donde el placer y el goce todavía existen junto a un trozo del mar Mediterráneo. Al menos en el terreno de lo imaginario. Y ese placer a veces es secuestrado, mal visto, incluso fue censurado porque era pecaminoso. Y la risa fue la solución dentro de la tradición carnalesca:

La risa superó no sólo la censura exterior, sino ante todo el gran CENSOR INTERIOR, el miedo a lo sagrado, la prohibición autorizada, el pasado, el poder, el miedo anclado en el espíritu humano desde hace miles de años. La risa expresó el principio material y corporal en su auténtica acepción. Permitió la visión de lo nuevo y lo futuro. Por lo tanto, no sólo permitió la expresión de la concepción popular antifeudal, sino que contribuyó positivamente a descubrirla y formularla interiormente. Esta concepción se formó durante miles de años, protegiéndose en el seno de la risa y las formas cómicas de la fiesta popular. La risa descubrió el mundo desde un nuevo punto de vista, en su faceta más alegre y lucida. Sus privilegios exteriores están indisolublemente asociados a sus fuerzas interiores. Sus privilegios exteriores son en cierto modo el reconocimiento exterior de sus derechos interiores. Por eso fue que (sic) la risa nunca pudo ser convertida en un instrumento de opresión o embrutecimiento del pueblo. Nunca pudo oficializarse, fue siempre un arma de liberación en las manos del pueblo. (...) El miedo y la mentira se disipaban ante el triunfo de lo material-corporal (Bajtín, 1974, pp. 88-89).

Esa nueva mirada que significaba la risa, lo popular y lo carnalesco que la teoría de Bajtín veía como supervivencia en obras posteriores, como la obra de Rabelais se entiende en términos que guardan similitudes en la cinematografía de Luis García Berlanga. Esa mirada hacia nuevos tiempos que se extiende desde su primera película *Esa pareja feliz* (1951) a su último film *París-Tombuctú* (1999), se propuso recuperar el placer, el cuerpo, la felicidad, la risa, el banquete, la fiesta y la reunión popular mediante una estética deformante fundamentada en lo grotesco de la realidad nacional y que apelaba sin piedad a los defectos del país y su clase dirigente. Su cine se llenó de una cabalgata de personajes de carnaval que, como ha señalado Román Gubern, eran

parte «del mundo de los perdedores, de los derrotados, de los frustrados y los vencidos» (2021, p. 7) que buscaban siempre una vida mejor y se topaban con la realidad nacional. Lo carnavalesco fue un modo de rehuir la censura en los tiempos que ésta existía, pero también fue un modo de interiorización de una concepción de la realidad que no terminaba de gustar. Sin dejar de lado la herencia del neorrealismo italiano (Monterde, 2009, p. 272), Berlanga partió de esa tradición para contemplar España a través del espejo cóncavo que caracterizaba la deformación esperpéntica del carnaval que acabó convirtiéndose en una procesión de seres dignos de compasión con sus virtudes y miserias, seres que intentaban mirar al futuro con cierta esperanza, desde la pareja feliz y Plácido, a los personajes de *Todos a la cárcel* y el Michel Piccoli de *París-Tombuctú*.

Por ello los rasgos de la carnavalización suponen en el cine de Berlanga un proceso intelectual en el que la ira se dirige contra el poder represor, contra la rancia España oficial confeccionada con los ecos de la represión y los vicios nacionales. Esos rasgos se modernizaron para apuntar contra aquellos elementos de la realidad que planteaban la negación de muchos de los motivos asociados a la libertad y el sentido de vivir, recodificando el sentido antiguo de esa existencia en temas y cuestiones de menor calado en medio de la vida cotidiana.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Prensa Ibérica..
- ARRONIZ, O. (1969). *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos.
- BAJTIN, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral Editores.
- CASALDUERO, J. (1974). *Sentido y forma de las novelas ejemplares*. Gredos.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, R. E. (2013). La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar. *Athenea Digital* - 13(2): 121-130.
- GÓMEZ RUFO, A. (1997). *Berlanga contra el poder y la gloria*. Ediciones B.
- GUBERN, R. (21 de mayo de 2021). La constelación mítica de Berlanga. *El Cultural*.
- LAGUNA, A. (2003). El poder de la imagen y la imagen del poder. La trascendencia de la prensa satírica en la comunicación social. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº1.
- LAGUNA PLATERO, A. (2015). *Carceller. El éxito trágico del editor de La Traca*. El Nadir.

- LAGUNA PLATERO, A. (2017). La construcción de la otra república, la popular, en Josep Lluís Gómez Mompart, Francesc A. Martínez Gallego y Enrique Bordería Ortiz, *El humor y la cultura política en la España contemporánea*. 81-104. Servei de Publicacions Editorial Hacer-Fundació Apip-Acam.
- MONTERDE, J. E. (2009). Continuismo y disidencia (1951-1962). En AAVV, *Historia del cine español*. Cátedra.
- NAVARRETE-CARDERO, J. L. (2007). Intertextualidad en el primer cine de Bardem y Berlanga, en *Frame*, 2.
- NIETO-FERRANDO, J. (2020). Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga, 1951) a *Furia española* (Francesc Betriu, 1974). *Arte, individuo y sociedad*. 2020-03-31, 32 (2), 387-404.
- PERALES, F. (1990). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- PICOD, C. (2019). Portrait satirique d'un bourreau dans un pays en plein essor touristique (*El Verdugo* de Luis García Berlanga, 1963). *Sociétés*, 143 (1), 37-47.
- RISCO, A. (1975). *La estética de Valle-Inclán*. Gredos.
- GARCÍA RIVAYA, B. (2019). El Derecho visto por Berlanga. | La ley vista por Berlanga. *Cuadernos Electrónicos de Filosofía del Derecho*, 2019-06-27 (40), 292.
- ROSALES, L. (1960). *Cervantes y la libertad*. Sociedad de Estudios y Publicaciones.
- RUIZ RAMÓN, F. (1977). *Historia del teatro español. Siglo XX*. Cátedra.
- STOREY, J. (2002). *Teoría popular y cultura popular*. Octaedro-EUB.
- TORRES BEGINES, C. (2012). *El esperpento y el cine de Luis García Berlanga*. Tesis doctoral. Universidad de Sevilla.
- URIBE, M^a de la L. (1983). *La comedia del arte*. Destino.
- VERES, L. (2009). Lenguaje y censura literaria y periodística en el Franquismo. *Historia y Comunicación Social*, (14), 177-184.
- VILLENA, M. Á- (2021). *Berlanga*. Tusquets.
- WILLIAMS, R. (2008). *Historia y cultura común*. La Catarata.
- ZAMORA VICENTE, A. (1974). *La realidad esperpéntica*. Gredos.