

Marqués de Leguineche & son

*Análisis de La escopeta nacional, Patrimonio Nacional, Nacional III
y de los proyectos cinematográficos Nacional IV y ¡Viva Rusia!*

Autor: Luis Deltell / Universidad Complutense de Madrid.
ldeltell@ccinf.ucm.es

A modo de introducción

Pocos ejercicios artísticos resultan tan complejos y tan costosos como concluir un largometraje en España. El guionista, el productor y el director deben mostrar tanta constancia y tanta osadía como el mejor de los atletas de resistencia. La mayoría de las películas españolas se parecen a pedradas, algunas son certeras, como la lanzada por David sobre Goliat, sin embargo, la mayoría se arrojan con fuerza pero, desgraciadamente, desatinan en su diana y ni el público ni la crítica las apoyan. Así, la mayor parte de la producción anual la realizan directores que no volverán a firmar grandes obras y productoras que en el mejor de los casos sólo pueden afrontar un título al año. La repetida metáfora que compara al cineasta español con un francotirador aislado en una industria hostil no refleja con claridad el problema, más bien se tratan de héroes osados que disparan hondazos.

Las películas de la saga de la familia Leguineche y Canivell se presentan como un caso único, sólo igualado por el esbirro Torrente¹. Se rodaron tres películas: *La escopeta nacional*, *Patrimonio Nacional*, *Nacional III* y se conocen dos guiones escritos más: “Nacional IV” y “¡Viva Rusia!” (segunda versión del anterior). Por lo tanto, se trata no de un guijarro aislado, sino de una verdadera propuesta de saga cinematográfica que nació sin intención de serlo, sólo el éxito de la primera obra motivo las siguientes. Algo completamente insólito en el cine español. Si, además, pensamos que este “proyecto” no se planteó en su germinación como varias películas, pero al final se extendió desde 1978 hasta 1992, podemos afirmar que se trata de una de las propuestas fílmicas más singular y asombrosa.

Tanto Rafael Azcona como Luis García Berlanga, coguionistas en todos los textos, sentían admiración y cariño hacia estas obras. Azcona en un ataque de sinceridad le confesó a Pedro Olea que no quería trabajar más con él, porque lo único que le gustaba era escribir películas que protagonizase José Luis López Vázquez (piedra fundamental de la saga, “hijo del Marqués de Leguineche”) y García Berlanga explicó que si no hubiese fallecido Luis Escobar (“Marqués de Leguineche” en la saga) podría haber rodado una infinidad de obras sobre la familia nobiliaria. Sin duda, si se hubiese producido “¡Viva Rusia!” y si esta hubiese sido rentable económica, se habrían filmado una quinta, tal vez, una sexta y, quizás, una séptima entrega.

El público y la crítica no compartieron de forma general la fascinación que manifestaban Rafael Azcona y Luis García Berlanga por la familia Leguineche. Es cierto que hubo grandes defensores y valedores; críticos como Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás (que incluso aparecieron como personajes secundarios en *Nacional III*), Domínez Font alabó la primera obra de la saga; el citado Pérez Perucha incluyó *La escopeta nacional* en la selección de la prestigiosa “Antología crítica del cine español

¹ La saga dirigida y protagonizada por Santiago Segura ha superado en público a la trilogía nacional. *Torrente* comparte muchos de los aspectos de casticismos y trasgresión que analizaremos en el artículo.

1906-1995”); los tres largometrajes acabados recibieron apoyos e importantes ayudas de las incipientes estructuras democráticas y los espectadores abarrotaron las salas en la película germinal. Sin embargo, en la segunda entrega y, sobre todo, en la tercera el éxito se esfumó, el número de espectadores se redujo significativamente y la crítica mayoritariamente desatendió y zahirió las piezas por entenderlas como simulacros absurdos o colección de gags.

Nos encontramos, por tanto, con una serie de proyectos, algunos filmados y otros no concluidos, que configura un universo único en la historia del cine español. La saga del Marqués de Leguineche y de sus amigos se debe comprender como un suceso asombroso y poderosamente único. Esta singularidad nos hace enfrentarnos con una perspectiva también original. No se trata solo de analizar una película, sino de entender nada menos que cinco proyectos independientes pero deudores cada uno de los antecesores. Entrar en esta comunidad tan vasta supone seleccionar y escoger una mirada para obviar algunos aspectos y centrarse sólo en otros. Nuestra mirada al analizarlos se centrará en lo absurdo, en entender este gigante proyecto, nacido por el éxito de una película, como un homenaje a lo incoherente y al dislate.

Canivell cae ante los Leguineche: *La escopeta nacional*

La escopeta nacional comienza en 1977 cuando la democracia acaba de alumbrarse. Aunque la Junta de Clasificación y Censura ha perdido su poder, aún quedarán intenciones de control y golpes de rabia por parte de los sectores conservadores. Sin embargo, la sociedad conseguirá defender la libertad de expresión y de creación como un derecho básico. Así Berlanga y Azcona, dos de los autores más atacados y maltratados por la censura, lograrán rodar esta saga sin el sobrepeso injusto y castrador de la dictadura. Ninguna de estas obras hubiese sido imaginable tan solo unos años atrás, cuando ambos creadores tuvieron que filmar o escribir para productoras extranjeras para evitar ser cercenados y hendidos en España.

Berlanga y Azcona se enfrentan no con su primer proyecto en libertad, ya que la *Boutique* y, sobre todo, *Tamaño natural* deben entenderse como obras “libres” (en sus copias extranjeras) de la censura española, sino que se trata, más bien, del primer empeño en libertad española. *La escopeta nacional* se concibe como una película aislada y única, ni los guionistas ni el productor se planearon en el nacimiento de una trilogía. La trama se ambienta en el círculo de poder del franquismo: ministros, falangistas, militares sudamericanos, sacerdotes preconciarios, burguesía catalana, marqueses y el Opus Dei. Podríamos pensar que se trata de una revancha o de una venganza. Después de años en los que estos autores han visto como sus guiones se rechazaban, se ignoraban, se manipulaban y hasta se transformaban en otras cosas por censores y lectores religiosos incompetentes; ahora, Berlanga y Azcona describen al poder franquista.

Sin embargo, como hemos dicho, entender esta película como simple revanchismo carece de sentido porque curiosamente la descripción que hace de los dirigentes, el trazo con el que los dibuja y la mirada desde que los contempla es libérrima pero, a la vez, cercana a la misma óptica con las que contempló a los personajes de *Plácido*, de *El verdugo* e, incluso, similar (aunque sin ternura) a la que se utilizó para mostrar a los habitantes de Villar del Río en *Bienvenido, Mister Marshall*. Como señala Font hay un salto importante que resulta imposible ignorar:

Por de pronto, la caracterización social de sus clichés: del organillero, el verdugo, el vendedor de barquillos y el oficinista aburrido hemos saltado al marqués, el cura de la salvación nacional y el beatífico

aspirante a ministerio: del oficio marginal dominado por la subsistencia, al ocio marginal que define otra subsistencia, del espacio lumpen sellando los restos de una formación social a punto de extinguirse a una zona de poder en pleno auge dentro de la formación social capitalista².

Efectivamente, existe este “salto” de presentar a la clase media, a los desfavorecidos y a la burguesía provinciana se pasa a mirar el centro mismo del poder; el centro de las decisiones del franquismo. No obstante, en las películas anteriores, fuertemente vigiladas por la censura, ya existían “poderosos”, asesores de ministros, alcaldes entrañables (pero dictatoriales) y clases bienpensantes y opulentas. Las verdaderas diferencias son la mirada y el salto histórico, como observó Fernando Trueba:

En *La escopeta nacional* se echa de menos la ternura de *Plácido*. Pero es que los personajes de esta película son los poderosos, los pringados, los ministros, los pelotas, los miserables por vocación. Y Berlanga por ellos siente el más cordial de los odios³.

Aún más importante que esta mirada iracunda es el salto temporal. Durante todas sus películas anteriores la pareja Azcona-Berlanga habían retratado lo contemporáneo, lo que sucedía precisamente en ese momento. Salvo en *Novio a la vista*, Luis García Berlanga no se había interesado en lo “histórico”⁴. Esteve Rimbau⁵ centró su crítica a la película precisamente en este aspecto “histórico”. *La escopeta nacional* nos ofrece la manera conque Berlanga y Azcona habrían mostrado a las autoridades y a los dirigentes franquista si les hubiesen dejado en su momento, pero esta contemplación ya no es contemporánea sino “histórica”. No ocurre como en *El verdugo* o en *Plácido* donde la crítica a la política y a la sociedad del franquismo se produce simplemente al narrar unos hechos contemporáneos, sino que en *La escopeta nacional* hay que retroceder en el tiempo. Estas acciones ya no son tan reales y resultan algo más artificiosas. El imaginar personajes ficticios y el no recurrir a datos precisos transforman la película en una gran metáfora, pero pierde en valentía y no se expresa de una forma tan osada como los largometrajes rodados a finales de cincuenta y principio de los sesenta.

La propia narración de la historia es difícil de situar temporalmente con precisión. Por los vestidos, los modelos de los coches parece situarse a finales de sesenta y principios de los setenta (se supone que se trataría de 1972). Mas, el giro final de la trama, el cambio de la vieja guardia franquista por una nueva jerarquía que surge del Opus Dei apela al cambio de gobierno de 1959, cuando se produce la “renovación” del entorno del Prado. Situada en el momento histórico que sea, la película se dirige directamente hacia el corazón del franquismo y hacia las grandes pasiones del mismísimo Franco: la caza y la montería.

La escopeta nacional comienza con un largo plano general, desde una torre se observa una gran dehesa y una gran villa, el campo parece un lugar apacible y

² Domenech Font: Crítica a “La escopeta nacional”. Fotogramas. 1978. Disponible en el archivo virtual del Ministerio de Cultura. Cervantesvirtual.

³ Crítica de *La escopeta nacional* de Fernando Trueba en el periódico El País. 19/09/1978.

⁴ *Novio a la vista*, como bien han explicado, Román Gubern y otros autores es un proyecto que se engloba con más claridad en el universo castizo y sentimental de Edgar Neville generador del guión y en la puesta en escena del promotor el director y productor Benito Perojo. Por ello este largometraje de Berlanga se asemeja más a la zarzuela “Bohemios” (adaptación madrileña de La Bohème) y a la obra de teatro de “Quince años” de Edgar Neville que al realismo grotesco y bufo que construirán Rafael Azcona y Berlanga.

⁵ Esteve Rimbau: “Crítica a La escopeta nacional” en Dirigido por, Núm 57. Págs. 33-34. 1978.

saludable, sin embargo, como observa José María Folgar de Calle⁶, la placidez se rompe rápidamente. De golpe arrancan los sonidos de un rebaño: los balidos de las ovejas, el percutir de los cencerros. Estos sonidos aparecen de una forma sutil que encaja con el ligero paneo con el que comienza el plano, pero pronto se transforman ensordecedores y los animales ululan desesperados. El rebaño, que no aparecerá nunca en el largometraje, se atoja inmenso y gigantesco, Berlanga une metafóricamente a las ovejas invisibles que balan con los nombres de los actores y los del equipo técnico⁷. Y precisamente el alboroto termina de un golpe cuando aparece la pareja protagonista: el industrial catalán Canivell (José Sazatornil) y su amante. Este bello plano y su excelente sonido nos sitúan en la trama y en el tema de la película, no habla del campo o de las ovejas, que no se presentarán en el film, sino del rebaño que ha sido toda España durante años⁸.

Jaume Canivell, encarna el modelo de héroe berlanguiano, en el esquema propuesto por Gómez Rufo⁹: Empieza en una situación desesperada y termina en una posición peor. En un manual de guión clásico sería el protagonista fundamental¹⁰. Este industrial catalán, ha costado una cacería en la hacienda del Marqués de Leguineche, su interés no es la cinegética, sino lograr un acuerdo con el Ministro (¿de Industria?) para que se instalen los porteros automáticos que fabrica su empresa. Sin embargo, todo resulta más complejo y desafortunado de lo que piensa: su automóvil Mercedes-Benz se ha estropeado, llega tarde al evento, que ha comenzado sin él la primera partida y batida y, para colmo, sufre un desafortunado encuentro con Luis José, hijo del Marqués de Leguineche (José Luis López Vázquez), al que descubre masturbándose mientras espía a una modelo (Bárbara Rey) que también ha sido invitada a la cacería.

Luis José Leguineche podría parecer uno de esos personajes dislates y obsesos sexuales que abundan en el cine “S” español de los setenta y principios de los ochenta. Sin embargo a diferencia de todos ellos él es un hijo de nobles y espera vivir con el mínimo esfuerzo. El único acto osado que hará durante el film es raptar a la modelo y encerrarse con ella y con su fiel mayordomo en una casa de la finca. Esta mujer masoquista, ridícula y estulta carece de personalidad y de la fuerza para tener deseos volitivos. Su único objetivo se basa en filmar una película. Tanto Azcona como Berlanga han sido acusados de misóginos. Sin duda personajes como éste sobrepasan la

⁶ FOLGAR DE CALLE, José María: “La escopeta nacional”. En PEREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español 1905-1996*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997. Pág. 776-778.

⁷ El primer crítico que se percató de los balidos y de que esto sería “un juicio de valor sobre lo que vamos a ver a lo largo de la obra” fue Ángel Pérez Gómez en “Los tiros de Berlanga”. *Razón y fe*. Diciembre 1978. Pág. 467.

⁸ José María Folgar de la Calle compara acertadamente esta metáfora con la usada por Charles Chaplin en *Tiempos Modernos*. Sin embargo, la “metáfora” se antoja más moderna en la película de Berlanga ya que no ese establece un paralelismo tan simple como en el largometraje de Chaplin: plano de ovejas y plano de multitud de obreros; sino que se realiza de forma más moderna: con el uso del sonido y sin recurrir a mostrar visualmente a ninguno de los términos de la comparación. Ni el rebaño ni la sociedad española aparecen visualmente mas el espectador capta el significado.

⁹ Sobre el arco berlanguiano existe un interesante capítulo de síntesis en el libro del profesor Perales. PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1977. Pág. 121.

¹⁰ Así en la crítica del estreno de la película en la “Hoja del lunes”, Ángel Crespo titula su comentario con el nombre del personaje: “Jaume Canivell”. *Hoja del lunes*. 18/09/1978. También y de forma mucho más significativa el porfolio de la película y el catálogo de mano repartidos el día del estreno y conservados en la Filmoteca Española, B11193, presentan una sinopsis donde el único protagonista de la película es Canivell. El marqués de Leguineche si no aparece si quiera en este resumen: “Jaime Canivell, fabricante de porteros mecánicos, asiste en los alrededores de Madrid a una cacería importante, porque le han dicho que es, en estos acontecimientos, donde se puede relacionar con las personas que son influyentes en la buena marcha de su industria. Tras relacionarse con diversos personajes. Jaime se convence de que el mejor sistema para vender sus productos, es el tradicional: los viajantes”.

caricatura y la transforman en un mero objeto, poco se diferencia a esta mujer de la muñeca de *Tamaño Natural*.

Las ilusiones comerciales de Canivell se desmontan pronto. Nadie en la cacería sabe que él es quien les agasaja. El Marqués Leguineche se lleva la fama y consigue mostrarse como un grande de España. Unos y otros mienten y se disfrazan; juegan y se engañan. Como en *Las reglas del juego* (*La règle du jeu*, 1939) de Jean Renoir, los protagonistas parecen estar interpretando diversos personajes según cual sea el personaje con el mantienen una conversación. Canivell comprende que será casi imposible conseguir la atención y el favor del Ministro. Entonces, a la finca llega la noticia del secuestro de la modelo y en una gran algarabía corren a la casa donde se esconde el hijo de Leguineche con su víctima.

Canivell no puede comprender nada. Ante sus ojos de “honrado” industrial que acude al poder para corromperlo, la situación le supera. El espectador dentro del caos que se impone sólo tiene como consuelo lógico a Canivell. Este personaje recuerda poderosamente a los personajes “inocentes” de Franz Kafka que una mañana se encuentran con una citación para un proceso y desconocen la delación o acuden a un gran castillo para realizar un encargo pero nadie sabe decirles cuáles son detalles del contrato. Hay una diferencia fundamental: mientras que los personajes kafkianos han sido arrojados o capturados por el destino ilógico que les devora, Canivell, como la mayoría de los personajes de Berlanga, puede renunciar y huir pero es él mismo el que decide seguir entrando y caer en su propia trampa.

Luis García Berlanga encuentra la inspiración de este personaje no tanto en el universo kafkiano sino en el absurdo del teatro popular español:

La historia reproducía un poco las situaciones que se crean en el teatro de Jardiel Poncela, o sea, un personaje neutral (que sería Canivell), por ejemplo un fontanero, que se ve metido en un follón colosal. En este caso, el personaje del industrial catalán, que quiere montar un negocio, es superado por unos problemas a nivel de Estado que nunca acaba de entender¹¹.

Como bien observa Folgar de la Calle, Berlanga y Azcona escriben el diálogo de Canivell en catalán, lo cual suena extraño y raro en una película española de los 70. Es cierto que el catalán y otras lenguas de España se habían oído durante el franquismo pero eran mínimos los ejemplos¹². Canivell al hablar en catalán se vuelve en parte incomprensible para los espectadores que son incapaces de entender lo que sucede.

El arranque de la película nos muestra algunos de los mejores aciertos de la trama y de la estructura. En primer lugar, en *La escopeta nacional* se presenta el universo coral y plagado de secundarios que tanto apasionaban al dúo Berlanga y Azcona. Pero, sobre todo, al igual que en *Plácido* se nos muestra que todos los personajes se comportan como poliédricos y se mueven y hablan de forma distinta según los interlocutores, las situaciones o los actos. La riqueza de estos personajes sobrecoge. Cada uno de ellos resulta atractivo e interesante.

Sin duda, Canivell funciona como anzuelo para el espectador (el español medio) que no sabía cómo se desarrollaba una “cacería”. El público descubre junto a Canivell en qué consiste este acto. Sin embargo, como hemos visto, el público también se

¹¹ CAÑEQUE, Carlos y GRUA, Maite: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Destino, Barcelona, 1993. Pág. 138.

¹² La primera película importante que se rodó con diálogos completamente en catalán fue *El judas* (1952) de Ignacio F. Iquino. Por su temática de inspiración religiosa llegó a obtener la máxima calificación que daba el franquismo (Interés Nacional) en 1952.

distancia del industrial en seguida, el uso del catalán en conversaciones públicas con otros no catalanoparlantes y la arrogancia de sus actos.

El siguiente gran personaje de la obra, que ya se manifiesta en el arranque como hemos visto, es el ministro. Un hombre de la vieja guardia franquista que sabe que su poder está menguando rápidamente. Él parece autoritario y seguro de sí mismo pero se derrumba ante la modelo, su amante, que lo trata con desprecio y desdén.

Los siguientes héroes, o villanos, en importancia narrativa son la familia Leguineche: el marqués y su hijo Luis José. Estos nobles nada tienen en común con el famoso y tierno hidalgo de *Bienvenido, Mister Marshall*, ambos se comportan de forma disparata, caótica y extraña. El Marqués de Leguineche lo interpretaba Luis Escobar, que ostentaba en la vida real el título de Marqués de las Marismas del Guadalquivir. Desde el golpe militar de 1936 Luis Escobar se había posicionado a favor del bando nacional. Es cierto, que su estilo de vida, su identificación sexual y manera de entender el arte le alejaban del franquismo, pero supo coexistir con él: dirigió películas y, sobre todo, se encargó de ordenar el teatro español de la posguerra. Luis Escobar pertenecía por genética a esa nobleza que se retrata en el film, pero no se le podía identificar con ella.

La actuación y la interpretación del Marqués de Leguineche hipnotizan. Pocas veces, un actor ha conseguido “encarnar” con tanta fuerza y expresividad un papel en el cine español. Aunque su presencia en el film es menor que la de Canivell, que la de su propio heredero o la del ministro, *La escopeta nacional* es, sobre todo, la primera película del Marqués de Leguineche. Luis Escobar llena de registros y sutilezas al personaje. Los magníficos y disparatados diálogos de Berlanga y Azcona se vuelven creíbles en la boca de este anciano. Frases delirantes como “*llamad a la servidumbre, que esto* (su propio funeral) *les encanta*” se vuelven no sólo verosímiles sino hermosas. No es extraño que tras el éxito de estas películas no le faltaran ofertas de personajes a este “nuevo” actor, desgraciadamente la mayoría de estas nuevas apariciones se basaron en parodias o en imitaciones de esta creación berlanguiana¹³.

Sin embargo, el Marqués de Leguineche logró su fama por su curiosa afición: coleccionista de vello púbico femenino. Durante años había guardado, documentado y archivado pequeños mechones de pelos de las mujeres a las que había amado y con las que había gozado. Su colección ocupa todo un armario, pero la esposa de su hijo, en un ataque de rabia le acusa de la infidelidad y la indolencia de su vástago y le destroza su tesoro. El anciano marqués cae mortal hendido y el dolor de la pérdida es tan grande que debe postrarse en la cama agonizante.

La esposa de Luis José tampoco representa un papel femenino positivo. Ella es neurótica, caprichosa, histérica y parece que su único deseo consiste en poseer y destruir a su marido, el cual la aborrece. Una de las ideas con las que germinó *La escopeta nacional* fue la anécdota que circulaba en España en los años sesenta que afirmaba que en la primera cacería a la cual Manuel Fraga acudía, este político hirió fortuitamente con perdigones a la hija de Franco en las nalgas. Lo único que queda de esta anécdota es que la esposa de Luis José es tuerta porque su marido la disparó por error y ella perdió el ojo derecho.

Sin duda, el personaje clave aunque menor en un principio es Luis José. Heredero del Marquesado y de los títulos nobiliarios, carece de voluntad y sus únicas pasiones son el sexo, el voyerismo y la masturbación. Seguido, acompañado y motivado por su fiel mayordomo, Segundo, forman una pareja ridícula, rijosa, estafalaria y penosa. Durante el tardofranquismo, las autoridades habían comprendido que la censura

¹³ Luis Escobar que había dirigido varias películas y había coordinado teatros durante décadas terminará repitiendo el mismo personaje en películas de serie B.

debía ser férrea con lo político pero a cambio, como válvula de escape, debía consentir una tolerancia con lo sexual. Así desde finales de los sesenta surgirá el landismo. Como bien refleja Emilio C. García Fernández, el landismo es un fenómeno únicamente español, no sólo porque el actor que lo encarna mayoritariamente sea de este país, sino porque es un género despectivo con los extranjeros y, a la vez, con los propios hispanos.

La trama de estas historias es más o menos sencilla: un español (y algún amigo suyo) feo, bajito y bruto decide seducir a una mujer europea (preferiblemente sueca) bella, alta, inteligente y libre. Incomprensiblemente en algunas de estas obras el protagonista logra su objetivo: la mujer se enamora del neandertal ibérico. Luis José podría ser en parte un personaje heredero del landismo. Sin embargo, no es así. Luis José sufre una terrible indolencia, todo se le presenta como inalcanzable, exageradamente complejo y vago. A diferencia de los personajes landistas que se enzarzan en las situaciones más disparatadas o construyen complejas artimañas para lograr a sus amadas suecas, Luis José se esfuerza lo mínimo y con gran facilidad se conforma con el onanismo solitario o compartido con su fiel mayordomo. Luis José es un voyeur.

Así con una trama central basada en la corrupción y el cohecho y un sinfín de subtramas sexuales, la película no se presentaría como una verdadera crítica del franquismo, sino fuese por el momento “histórico” en que se produce: la cacería y el cambio político. Durante la obra los protagonistas infieles, erotómanos, voyeurs y rijosos se encuentran con toda una pequeña comunidad religiosa. Por un lado, un cura preconiliar que recomienda la castración para la infidelidad y, por otro, un grupo de miembros del Opus Dei. Canivell, el Ministro e incluso Leguineche muestran durante el primer y el segundo acto un absoluto desprecio hacia ellos, pero el tercer acto comienza cuando se recibe un telegrama que avisa que uno de los numerarios es el nuevo Ministro, el político saliente ha sido defenestrado y con él todos los proyectos de Canivell. Por supuesto, este “cambio” en el franquismo, que comenzó en 1959 y se desarrolló durante todos los años sesenta a favor de los “tecnócratas” del Opus Dei no supone un gobierno más clemente.

Toda la película podría haber caído en un terrible dislate inverosímil que provocase que el espectador no sintiera la crítica al franquismo. En este punto es donde Rimbau centró sus reservas a la película ya que la obra no parece ni señalar ni culpar. Como también escribió el crítico de El Correo Catalán: “¿La historia? Pues no hay. Se trata de un trocito, inventado de una historia que andaba por ahí, fabricándose alegremente”¹⁴. Es cierto que se habla vagamente de la nobleza (con un marqués real), que se cita al Opus Dei y que se critica a la Falange, pero todo queda diluido y filtrado por la bufonada y por la ausencia de una trama política clara. Sin embargo, este dislate, esta locura es en sí la mejor crítica posible del franquismo, régimen que mudó de ideología y de gobiernos con una facilidad extraordinaria. Así, como bien, descubría Diego Galán, *La escopeta nacional* no se entretiene en describir la crueldad del franquismo sobre sus ciudadanos sino que se adentra al centro mismo del poder:

“La escopeta nacional” es de ministros, marqueses, constructores, accionistas, industriales, ministrables, curas y zascandiles. En la película donde la represión no se explica ya por terceros sino por sus más inmediatos propulsores; donde la destrucción del individuo por el entorno puede entenderse mejor ya que los propios creadores del entorno se

¹⁴ Crítica al estreno de *La escopeta nacional* en El Correo Catalán. 12/10/1978.

aniquilan a sí mismos. Trapisonditas y miserables se muerden y se envenena defendiendo puestos de papel...¹⁵

En este film, pocas cosas son tan reales y verosímiles como el propio espacio: la finca donde se produce la cacería de las aves y donde se agolpan y se golpean estos crápulas y tarambanas. La hacienda se transforma en palacio y cárcel. Los personajes insultados, maltratados y humillados no desean huir de la hacienda (como ocurría en la surrealista *El ángel exterminador* de Buñuel¹⁶) sino todo lo contrario quieren mantenerse en la casa par lograr sus objetivos. Ellos aceptan ser humillados, insultados, golpeados y estafados. Sólo el miembro del Opus Dei (y sus compañeros), cuando ha sido nombrado de forma oficial Ministro, decide abandonar el lugar.

La finca y la casa-mansión de *La escopeta nacional* se transforman en un lugar fundamental del relato. Esta finca pertenecía a la propia familia del general Franco. Según cuenta Francisco Perales, García Berlanga consiguió que el sobrino del dictador aceptara que se rodase la película en su posición, esta certera decisión ayuda a construir y el universo y la crítica al franquismo.

Fue Francisco Franco (Francis Franco), nieto del general, quien solucionó los problemas de localización, y gracias a él se consiguieron los permisos de rodaje para la filmación en aquella finca que reunía las condiciones ideales. Además asesoró a Berlanga sobre asuntos de cacería y suministró material de atrezzo, que por otra parte hubiera sido bastante difícil de obtener¹⁷.

Antonio Gómez Rufo también cita la ayuda del Franco en la preproducción y en el rodaje. Incluso recuerda una anécdota berlanguiana, y por esos mismo muy posiblemente falsa, en la cual en una escena del rodaje “faltaba” un ligero y el director le rogó a Francis Franco que le prestase alguno de su propia familia¹⁸. Resulta difícil de imaginar y ni el mismo Rafael Azcona hubiese podido crear una situación tan estrambótica y tan cruelmente cómica: la primera película que en la Democracia que crítica directamente el franquismo, tiene como asesor técnico y artístico a Francis Franco; utiliza como decorado una hacienda de la familia Franco; el mobiliario, el vestuario y el material de atrezzo del propio dictador e, incluso, el ligero de alguna sobrina o familiar del Caudillo.

Sin embargo, la crítica al franquismo no se basa en la acusación directa. Luis García Berlanga no está interesado en mostrar un hecho real y denunciar lo ocurrido en un momento exacto, sino que su decisión es delatar cual era el caos moral, ético, religioso y social en el que vivió parte de la cúpula del poder de la dictadura. Efectivamente, como dicen sus detractores, no hay concreción ni delación precisa, más bien lo que se presenta es el propio esperpento del franquismo.

¹⁵ GALAN, Diego: Carta abierta a Berlanga. Semana de Cine Iberoamericano, Huelva, 1978. Pág. 46 y 47.

¹⁶ Algunos autores relacionan *La escopeta nacional* con *El ángel exterminador*. Es cierto que en ambos casos el espacio se muestra claustrofóbico y opresivo; un palacio o una mansión se transforma casi de golpe en prisión y zaurda. Sin embargo, hay una diferencia fundamental y esencial: la actitud de los personajes. Mientras en la película de Buñuel los personajes intentan huir de ese caos y opresión surrealistas; en la película de Berlanga ninguno de los invitados a la cacería se alejan o se distancia, todo lo contrario saben que si se marchan de la hacienda perderán automáticamente sus objetivos económicos, sociales o políticos. Buñuel crea una pesadilla de la que no se puede huir, mientras que Berlanga construye una pesadilla porque sus héroes no quieren abandonar el mal.

¹⁷ PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 290.

¹⁸ GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Ediciones Temas de hoy, Madrid. 1990. Pág. 359.

La película concluye con un texto, ampliamente criticado: “y ni fueron felices ni comieron perdices... desgracia habitual mientras existan ministros y administradores”. Sin duda, como observa Rimbau y en cierta medida Folgar de Calle este cartón final supone un problema para la tesis de la película: primero, como dice Folgar de Calle, porque es en exceso explicativo y rompe lo propio del lenguaje audiovisual y segundo, como explica Rimbau, porque compara e iguala a los ministros franquistas con los ministros de la incipiente Democracia¹⁹. Sin embargo, el texto condensa el sentido “berlanguiano” de la política: un anarquismo libérrimo pero a la vez tranquilo y conservador. Fernando Fernán Gómez acertó en su análisis de la película, Berlanga no criticaba sólo al franquismo sino, también, y de forma valerosa la Democracia que nacía como heredera directa de la dictadura y, por tanto, aunque pacífica y necesaria, conformista y también carente de valores importantes:

Lo que le pasa a la gente es que cuando ve “La escopeta” cree que sucede ahora; no se ha enterado de que es una película que narra, critica, satiriza costumbres antiguas superadas por la luminosa democracia. La gente cree que ahora hay cacerías como las de la película, y que a las cacerías se va para ver a los ministros, a los directores generales, a trabajarse el asunto, a colocar el rollo, a medrar, a trepar, a enchufarse. Y que si no eres del grupito, te quedas a la luna de tu pueblo. Y que si no vas de cacería, mal te veo. (...) Y la gente se ríe -¿con risa amarga?- de los que hay, no de los que había. Por eso se ríe más fuerte²⁰.

La escopeta nacional muestra la crueldad y la miseria de los poderosos del franquismo, pero su criticado cartón final, como profecía de una desafortunada Casandra, avisa a los espectadores españoles que aún en la Democracia, en el modelo de gobierno más pleno que ha habido nunca en el país, aún en ese sistema, el poder se reparte y se vende en monterías, cacerías y partidas cinegéticas.

Los Leguineche en Madrid: *Patrimonio Nacional*

La continuación lógica de *La escopeta nacional* habría sido seguir a Canivell, él había marcado la trama inicial y principal de la historia en la película previa. Con el industrial entrábamos en la cacería, él nos mostraba sus negocios espurios y, lo que es más importante, gracias a su “claridad” podíamos entender mejor la astracana que se vivía en la finca de los Leguineche. El crítico José Luis Guarner ya había invitado al productor y a los guionistas a filmar una secuela en su comentario en Fotogramas²¹, pero fue el clamoroso éxito de público lo que obligó a idear una continuación.

Rafael Azcona y Luis García Berlanga han negado que el proyecto surgiera como una continuación directa²². La saga *Nacional* no es una estrategia meditada, sino una casualidad. La intención de los creadores, según ellos, era escribir otro guión con temática distinta, con otras personas y otras tramas, pero en palabras del director: “<Patrimonio Nacional> vino de un atolladero en el que estábamos metidos Rafael

¹⁹ En la misma línea se manifestó Pedro Crepo, crítico de ABC, en el estreno de la película: “Sería injusto remitir <La escopeta nacional> exclusivamente a los tiempos que pasaron ya. Berlanga utiliza un humor de hoy para expresar un tema que es del ayer cercano en primera instancia, pero que tiene después una superior andadura satírica en cuanto a la crítica que él se hace a la sociedad...”. ABC. 16/09/1978.

²⁰ Fernando Fernán Gómez: “Sigue la cacería”, revista *Interviú*. Noviembre. 1978.

²¹ José Luis Guarner. *Fotogramas*.

²² Aunque en casi la totalidad de las entrevistas concedidas por Luis García Berlanga dice que la película no era producto pensando, sí confiesa a Jess Franco, que era coherente rentabilizar el producto.

Azcona y yo al escribir un guión. Dijimos: <¿Y si esto le pasa al marqués de Leguineche que viene a Madrid y ...?>. Y así encontramos la salida...”²³.

Sin duda, todo en la película ni se planificó ni se ideó en el mismo momento que *La escopeta nacional*. Esta nueva entrega presenta diferencias fundamentales con la primera entrega. Para empezar Canivell desaparece²⁴, ahora toda la trama central cae sobre padre e hijo. Ambos generan toda la trama con su decisión de volver a Madrid y de disfrutar de la “segunda restauración borbónica”. Esto supone una ruptura radical y más que una segunda parte parece “el aprovechamiento de unos personajes”²⁵. Para ellos lo democrático significa la vuelta al modelo alfonsino, donde cortesanos y nobles jugaron un papel fundamental en la vida pública y social.

El Marqués de Leguineche se presenta como un negociante nato; un artista del birlibirloque. Mientras que en la primera película, el páter de familia adolecía de cierta vagancia y era claramente frívolo y rijoso, ahora se transforma en un estafador y activo noble. Su objetivo es reconstruir el palacio de su abuelo y volver a llevar una vida intensa y plena. Sin embargo, en este objetivo hay un óbice. El palacio de Madrid, no está deshabitado, sino que allí vive su exmujer.

La mujer del Marqués de Leguineche, como todas las mujeres, de la saga es una persona terrible y castradora. Desde el 1946, ella yace tumbada en una cama. Aunque en secreto anda e incluso realiza ejercicios en una bicicleta estática, ella finge estar inválida y recibe postrada en su lecho a las visitas. El conflicto entre los Leguineche y ella es total; unos y otros se odian. Para poder echar a su esposa de la mansión, el Marqués debe conseguir que un juez la incapacite por locura y para ello debe conseguir la autorización de un primo lejano: “un playboy que vive de la ceca a la meca”, que interpreta José Luis de Vilallonga.

El personaje que menos fluctúa entre la primera y la segunda película es el de Luis José, el hijo heredero se comporta del mismo modo que en la primera película. Es un obseso, un indolente y un zalamero que se enreda y comete las mayores torpezas imaginables por estar cerca de una mujer, siempre que ésta no sea su propia esposa a la que repudia. Así, Luis José cae prendido con la pareja de su pariente lejano, con las mujeres que ve por la calle o, incluso, con las manifestantes antimonárquicas que se encuentra en las calles.

Berlanga y Azcona utilizan estos personajes surrealistas y alocados para construir una trama inverosímil y extraña: primero la relación con la madre-loca, después un problema con la Hacienda ya que los Leguineche no contribuyen desde el año 1931, el playboy de la familia... Todas las acciones y los acontecimientos que les suceden y los que provocan son puro dislate y locura. Y, sin embargo, el espectador se deja atrapar por la historia. Gran parte del acierto y de la virtud de la película, es la excelente selección de actores y la brillante puesta en escena, Jesús Fernández Santos llegó a escribir:

Es también la mejor de su filmografía por el modo preciso en que ha sido rodada: con una técnica cuyo mejor valor es que apenas se nota, a pesar de sus planos-secuencia prolongados, repletos de figuras que cruzan, se detienen, se siguen o dialogan entre muros desnudos y habitaciones desoladas²⁶.

²³ Entrevista Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les: “Así se filmó Patrimonio Nacional”.

²⁴ El industrial catalán ha desaparecido del relato. Sólo un personaje secundario, un ujier del Palacio de Oriente (interpretado por Antonio Mingote) cita a un tal Canivell que precisamente en ese momento debe estar instalando un portero automático en el Palacio de Oriente.

²⁵ Pérez Gómez: Ángel: “Patrimonio nacional. Segundas partes...”. Vida Nueva. 2/05/1981.

²⁶ Jesús Fernández Santos “El marques y su palacio”. El país. 31/11/81.

Efectivamente el gran acierto de Berlanga es lograr que sus planos secuencias encajen uno tras otro sin que el espectador los perciba. Cada plano dura de media 4 ó 5 minutos. En ellos la coreografía de los actores y los movimientos de la cámara han sido estudiados y meditados no para asombrar y embohar al crítico, sino para que el espectador medio se sienta conducido de un sitio para otro. El cine de Berlanga y, sobre todo, su puesta en escena parecen ideados para arrastrar al público.

El espacio de esta película también fue escogido con enorme acierto: el palacio de Linares²⁷ de Madrid. Situado en la plaza de Cibeles, lugar donde celebran los éxitos los aficionados del equipo de fútbol más importante de la capital. Este palacio se presenta como uno de los pocos supervivientes de aquellos hoteles, palacetes y mansiones de la nobleza española que se construyeron en el eje de la castellana en el siglo XIX y principios del XX. El caso de este edificio es realmente significativo: en primer lugar no sólo es el mejor conservado y uno de los más espectaculares en tamaño y forma del Madrid de la Restauración, sino que además era un edificio simbólico por el misterio de la familia que allí vivió: un matrimonio de hermanos. Luis Escobar, que conocía la historia del edificio, la relató en un artículo del periódico El País. En ella narra como el hijo heredero de la familia Murga, Marqueses de Linares había caído prendido de la hija de la estanquera de la calle Hortaleza de Madrid. Su padre al enterarse del amor de su vástago lo envió a Londres. Sin embargo el marqués falleció, y el hijo regresó para heredar el marquesado y casarse con la estanquera, pero entonces descubrió que la mujer era en realidad su hermana bastarda:

El mundo se abrió bajo los pies del infortunado joven. Ante tan insólita situación, el matrimonio decidió recurrir al papa León XIII, y este sabio y santo varón dictó una bula que se tituló *Casti convivere* (vivir juntos, pero en castidad). Fue entonces cuando el joven marqués emprendió la construcción del magnífico palacio de la plaza de Cibeles. En él se reservaba el marqués la planta baja y los semisótanos, donde instaló sus oficinas y la gerencia de su gran fortuna. La planta noble estaba toda destinada a la marquesa, y en el piso tercero situó algunos cuartos de huéspedes y las habitaciones del servicio. Todo ello soberbio y espacioso. La decoración fue encargada a los principales artistas de la época (las últimas décadas del siglo XIX). La magnífica escalera imperial con las balaustradas de mármol, los techos pintados.... Nada se escatimó en la suntuosa mansión que había de velar la castidad de los enamorados cónyuges²⁸.

La historia recordada por Luis Escobar podría encajar en alguna de las subtramas de la trilogía nacional, pero además y para aumentar el dislate berlanguiano, años después de estrenada la película, el Palacio de Linares se reabrió para ser transformado en la Casa de América, cuando se iniciaron las obras de rehabilitación en su interior se escucharon ruidos y psicofonías que llevaron a hablar de fantasmas, visiones y de gritos de los dos hermanos que convivieron.

En cualquier caso el espacio de la película está magistralmente resuelto. La decadencia de los Leguineche, la ruina económica se ve refleja en ese bastísimo edificio que los protagonistas no pueden ni conservar ni mantener. El final del largometraje, supone la bancarrota de la familia que debe transformar el palacio en un museo para poder sobrevivir. Marqués e hijo posan en uno de los salones ante la mirada y

²⁷ Las dificultades para rodar en él palacio de Linares y los trámites para solventarlos están excelentemente descritos por Francisco Perales: Op. Cit. Pág. 296 y 297.

²⁸ Luis Escobar: "El fruto del incesto". El diario El País. 02/04/1989.

curiosidad de los turistas que pagan por ver sus aposentos y por hacerse fotos con los últimos nobles europeos.

La película fue alabada por grande parte de la crítica. El público se interesó por la obra, pero no tuvo el impacto social de la primera entrega. *Patrimonio nacional* carecía de la fuerza y de la solvencia narrativa de *La escopeta nacional*. Julián Marías acertó en encontrar uno de los “fallos” de la película, el “guiño” fácil:

La película es una serie interminable de guiños a un público doméstico, perteneciente a un ambiente muy restringido y que está en el ajo. Fuera de dicho ajo, gran parte de los que allí se hace y dice no tiene mucho interés; ni siquiera es demasiado inteligible. Se podría decir que no es una película rigurosamente pública²⁹.

Si bien el espacio es certero y la puesta en escena y la interpretación son prodigiosas, el problema de la película se encuentra en la bufonada y el continuo “guiño”. No tanto en lo incoherente del relato, sino en la celeridad que los guionistas se dieron en resolver la película. A partir de finales del segundo acto, cuando el Marqués de Leguineche debe enfrentarse a un duelo con el amante de su esposa, se suceden en la trama acontecimientos y acciones que poco o nada influyen en los personajes. El guiño, que como todas las obras de Azcona-Berlanga, mantiene su precisión y su elegancia narrativa hasta ese momento pero a partir de este punto se vuelve endeble y recurre con facilidad a la casualidad e incluso al Deus ex machina, para resolver alguna de las subtramas.

Berlanga insistía que prefería el término “dislate” para referirse a sus obras, no le convenían ni esperpento ni sainete grotesco. Sin duda, dislate es el adjetivo que mejor se ajusta a la trilogía nacional y muy especialmente a *Patrimonio Nacional*.

Caída y fuga de los Leguineche: *Nacional III*

De las tres películas de la saga *Nacional III* es la única que sus autores reconocían como un “encargo” y fruto de las decisiones de los productores más que de sus propios deseos y expectativas creativas. Entre *La escopeta nacional* y *Patrimonio Nacional* había un salto de temática y de protagonistas, los héroes eran distintos y desaparecía toda la trama de Canivell. Sin embargo, entre *Patrimonio Nacional* y *Nacional III* la evolución es mucho menor y se entiende con facilidad como una secuela, o una trama heredada de la anterior. Cualquier espectador puede contemplar la segunda sin conocer la primera, pero visionar la última de las obras sin ver la película anterior resultaría complejo y, muy posiblemente, incomprensible.

Ni Berlanga ni Azcona se sentían completamente satisfechos con el guiño. Berlanga se lo describe con humor a Jess Franco:

Es lógico: querer sacarle jugo a una historia, a una idea, a unos personajes, suele funcionar en una o dos entregas, pero después se viene abajo. Ni siquiera el robot dorado y el robot bajito de *La guerra de las galaxias* se han mantenido a la misma altura que en las primeras entregas³⁰.

La trama se basa en la bancarrota total de los Leguineche, que malvivían del dinero logrado con la venta del palacio familiar. Luis José inventa proyectos y patentes imposibles. La esperanza de la familia surge con la muerte del padre de Chus, la mujer de Luis José. La familia viaja a Extremadura con la intención de que la esposa se apiade de su exmarido y lo perdone, de tal forma que así todos puedan vivir de la fortuna de la

²⁹ Julián Marías: “El guiño como género cinematográfico. Gaceta ilustrada”. 03/05/1981.

³⁰ FRANCO, Jess: *Bienvenido Mister Cagada*. Pág. 180.

familia de ella. Allí en una finca en la dehesa la familia se reconcilia. Pero pronto volverán a complicarse la situación ya que Luis José vende la propiedad de su mujer y decide huir con el capital a Francia.

Las tres películas de la saga cumplen con el esquema berlanguiano, el protagonista no sólo no consigue solucionar o alcanzar sus objetivos, sino que además su situación empeora considerablemente. En cada película los protagonistas acaban más alejados de sus sueños y de sus deseos, con menos posibilidades de lograrlos y, además, para colmo son peores personas. Si en la ópera prima de Berlanga, rodada y escrita junto a Juan Antonio Bardem, los protagonistas perdían los regalos y los sueños que habían logrado durante un día de *Esa pareja Feliz* (1951), al menos les quedaba el consuelo de que se amaban mutuamente. En la trilogía nacional no cabe consuelo, los Leguineche se empobrecen y se envilecen en cada largometraje un poco más.

Nacional III fue el largometraje que peores críticas obtuvo, los periodistas y también los investigadores que se han acercado a la obra con posterioridad observan que el guión está desestructurado todo parece fluir sin demasiado sentido. Las acciones de los personajes se resultan demasiado inconexas y torpes. Sin embargo, no es cierto que la película recibiese sólo reseñas nefastas. Ni mucho menos, algunos de los críticos importantes elogiaron y celebraron el film: Manuel Hidalgo, Diego Galán, Antonio Lara, Carlos Ferrando...

La película se plantea como una fuga desenfrenada: Chus y Luis José quieren escapar al extranjero con el capital, el marqués de Leguineche sueña con abandonar a su ama de llaves (Viki) que se ha enamorado de él... estas huidas se mostrarán imposibles y los personajes caerán en trampas peores y más complejas. En el final de la película, la familia en un casino de Bayona parece feliz, ellos están contentos en el santuario francés. Chus está embarazada y, por lo tanto, Luis José aportará un nuevo heredero a la saga Leguineche. Pero rápidamente se desata la tempestad y todo se vuelve hostil: por un comentario de Chus, comprendemos que el hijo que espera no es de Luis José, sino que será un bastardo y minutos después el casino es tomado por los camareros, cocineros y mayordomos que celebran el triunfo del Mitterrand en Francia y, por lo tanto, el fin de las posibilidades económicas de los Leguineche.

“Nacional IV” y “¡Viva Rusia!”

Nacional III había sido una película rentable económicamente, pero su éxito de público y de crítica menguó exponencialmente comparados con las anteriores, se trataba de un proyecto que había agotado la veta de los Leguineche. Alfredo Matas fue el primero en considerar que carecía de sentido mantener la saga y él, como productor, y los guionistas se prepararon para realizar otra de sus grandes producciones: *La vaquilla* (1985). Este largometraje, con el presupuesto más caro de la historia del cine español hasta el momento, hubiese sido inimaginable sin la trilogía nacional. Tras el éxito de *La vaquilla* (que puede ser considerada como su película más popular junto a *Bienvenido, Mister Marshall*), Luis García Berlanga rodará *Moros y cristianos* (1987), una de sus obras menos admirada y que efuerecida sin interés por los espectadores.

En 1990, el director y el guionista comienzan la escritura de una cuarta entrega de la saga: “Nacional IV”. Este proyecto se escribe para ser, otra vez, interpretado por Luis Escobar y por José Luis López Vázquez y se entendía como una continuidad clara de Nacional III. El productor Andrés Vicente Gómez se interesa en producir esta nueva secuela y comienza a realizarse las negociaciones con actores y equipos. Sin embargo, en febrero de 1991 Luis Escobar muere. El guión sin el Marqués de Leguineche carece de sentido.

Luis García Berlanga cree que aún cabe una salida y piensa en reescribir la historia, algo que no le interesa demasiado a Rafael Azcona que ya ha comenzado a entrar en el nuevo universo el de Fernando Trueba. Sin embargo, ambos con la ayuda de Manuel Hidalgo y Jorge Berlanga, el hijo del director, presentan una nueva versión del texto, titulado ahora: “¡Viva Rusia!”.

Andrés Vicente Gómez presenta el guión a las ayudas del Ministerio de Cultura de España en la primera convocatoria de 1991, pero el proyecto es rechazado por falta de interés y en la segunda convocatoria del mismo año donde se le vuelve a negar la financiación. Sin la entrada de capital estatal levantar una película es sumamente complejo en España y el productor abandona el proyecto.

Años después Juan Miguel Lamet³¹ que fue el Director General de Cinematografía de esos años escribió un artículo explicando el porqué se rechazó en sendas ocasiones el proyecto. Esta cancelación no se debía a que el guión careciera de interés, sino a que Andrés Vicente Gómez no había documentado ni explicado con claridad el proyecto de producción de la obra. Aún más según los barómetros culturales y artísticos del Ministerio de Cultura se trataba de un proyecto creativo excelente.

Además, Juan Miguel Lamet facilita la única sinopsis de “¡Viva Rusia!” conocida, aunque la cita es larga la incluimos en su totalidad para poder imaginar cuál sería la trama de esta cuarta obra:

Consecuentemente con el óbito, la historia comienza con el entierro del finado marqués, a quien la muerte había sorprendido, según el responso del padre Calvo, Agustín González, otro clásico de la serie, «*en plena lujuria*» con Viti, el ama de llaves de difunto. Antes de esta escena, y como arranque de la narración, Luis José, el impagable López Vázquez de las películas anteriores, es detenido en el aeropuerto cuando baja la escalerilla de un avión entre ancianos decrepitos que despliegan una pancarta que reza: «*Los últimos exiliados saludamos a la España del 92*». Del apuro es rescatado por un político de nuevo cuño, Álvaro, marido actual de Chus, la ex mujer que venía encarnando Amparo Soler Leal.

Toda la familia Leguineche se da cita, pues, en el cementerio para, desde allí, partir hacia Serranillo del Cigarral, donde Jaime Canivell (Sazatornil) y Mercé (Mónica Randall), su esposa, actuales propietarios de la finca, ahora Can Canivell, habían cedido al desaparecido marqués la casa de los guardeses y el pozo contiguo, que será motivo de litigios secundarios a lo largo de la historia, pues, mediada la misma, aparecerá en escena Sisita, una hermana monja de Luis José, que viene desde África rodeada de negros para disputarle el título y dedicar la heredad a montar una aldea para emigrantes. Este nuevo personaje es descrito como «*veterana dama de figura delgada y mirada algo demente, vestida con una mezcla de atuendo árabe y hábito a lo Madre Teresa*».

Sin embargo, el núcleo de la acción girará en torno a unos invitados que el difunto marqués hospedaba en su casa: la condesa Olga Anitchova («*la cabaretera con la que se casó en París tío Luis Ricardo*»), el barón Igor Zhilinsky, el pope Nikolai y «*Su Alteza Imperial Alexis, bisnieto del Zar Nicolás y la Zarina Alexandra, nieto de la duquesa Tatiana*», quien, al parecer, fue violada por un cosaco de la

³¹ Juan Miguel Lamet: “¡Viva Rusia!”. Se puede consultar en <http://www.readme.it/libri/Letteratura%20spagnola/Viva%20Rusia.shtml>.

guardia, «*dando a la lumière una niña, Irina*», de la que se hizo cargo el peluquero de la corte, padre de la condesa. Casada Irina en Guatemala con un agricultor platanista, alumbró a su vez al llamado Alexis, heredero, pues, del trono de Rusia.

Conociendo de otras andanzas a Luis José, es fácil adivinar que de inmediato pone en marcha su actividad preferida: convencer a Canivell (halagando su vanidad con la promesa de un título nobiliario imperial y estimulando su codicia con el espejismo de grandes negocios moscovitas) para que financie la restauración de la monarquía en Rusia, que, según todos los indicios, «*está a punto de abandonar el comunismo*». A partir de este momento la inusitada trama da entrada a los políticos (en un anticipo más sutil de lo que después sería *Todos a la cárcel*), quienes, finalmente, aduciendo la razón de Estado, se quedan con la *troupe* rusa, secuestrándola en un helicóptero ante las narices de Luis José y Canivell, el estafado, como siempre, de la historia.

Hay dos elementos importantes en “¡Viva Rusia!” que habría que destacar: primero que no apareciera el heredero de Luis José y su esposa, al final de *Nacional III* se habla del embarazo (e incluso se intuye que debe ser un hijo bastardo, aunque Luis José no lo sepa)³². Por otro lado, la llegada de una hermana monja resulta interesante para la trama, pero parece poco verosímil ya que durante tres largometrajes no se ha hecho ninguna referencia directa o indirecta. Aún así, la sinopsis que presenta Lamet de “¡Viva Rusia!” es realmente sugestiva. En ella no parecía que el dislate y locura se suavizase; todo lo contrario unos y otros se enfrentaban más y de forma más alocada. Aunque valorar un proyecto audiovisual sólo sobre su guión no realizado se antoja ridículo, si parece obvio que hubiese sido una película digna de la saga.

Curiosamente “¡Viva Rusia!” vendría a reforzar opinión de Fernando Fernán Gómez que descubría que lo más interesante de *La escopeta nacional* no es que hablase del pasado franquista, sino de los vicios y corruptelas de los españoles en general. El cuarto guión no supondría equiparar o comparar al franquismo con la corrupción de la democracia, lo cual nunca harían ni Berlanga ni Azcona, sino mostrar que el sistema actual, indudablemente más justo y humano que la dictadura, también presentaba fracturas y defectos.

A modo de conclusión: tres películas sin música

Durante el análisis realizado hemos obviado intencionalmente un elemento fundamental de la estética cinematográfica: la música. Estas tres películas son los únicos largometrajes que carecen de música extradiegética o diegética de toda la producción de Berlanga y la única trilogía de la historia del cine español, desde la incorporación del sonido, que voluntariamente huye intencionalmente de la música, de todo rasgo de música.

Luis García Berlanga no puede ser considerado como un director amusical. No tiene como Luis Buñuel aversión a la música extradiegética o como Bresson una repulsa de lo musical en general. Todo lo contrario su cine se desarrolla con música. Desde *Esa pareja feliz* y, muy especialmente, desde *Bienvenido, Mister Marshall* (que se puede

³² La esterilidad de Luis José, supondría el final del linaje nobiliario. Algo que enzarza con la propia Historia de la nobleza y realeza española: Casa de los Austrias o de la familia Murga de los marqueses de Linares (citado por Luis Escobar).

entender como una versión personal de las películas de coplas³³) la música es fundamental en sus obras. Existen artículos y capítulos de investigadores que se esfuerzan en entender su estilo y sus formas, no balde Berlanga trabajó con los mejores músicos españoles y extranjero, como Maurice Jarre.

Tanto Berlanga como Azcona en los últimos años de sus vidas concedieron entrevistas, dieron conferencias y publicaron trabajos sobre sus obras. Nunca se habló sobre la ausencia de la música en estas tres películas. Juan Francisco Álvarez, plantea que pudiese ser por el enfado y frustración que le supuso trabajar con Maurice Jarre, al cual no entendió. Sin embargo, esta explicación parece un poco endeble ya que Berlanga había tenido monumentales enfados con otros colaboradores y había repetido con ellos (para empezar con Juan Antonio Bardem) y además podría haber colaborado con cualquier compositor nacional para olvidarse de Jarre.

Sin duda, la explicación hay que buscarla en las propias películas. En la historia del cine hay muy pocos directores que prescindan de la música. Tal vez uno de los más significativos sea Fritz Lang que rodó en los años treinta y principios de los cuarenta películas sin música en la banda sonora: *M, El vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) rodado en Berlín, pero también la filmada en Hollywood *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die!*, 1943). Algunos directores celeberrimos por su música se atrevieron a filmar sin melodías en su banda sonora es el caso de la enigmática *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock. Sin embargo, Berlanga no pretende causar o provocar con la ausencia de música, su intención no es mostrar un escándalo más bien surge como algo natural que se deduce de su propia estética.

En todas sus películas los diálogos son esenciales. Ni Berlanga ni Azcona aceptaban los cánones de representación de Hollywood, cualquiera de sus películas tendría problemas para ser aceptada por un lector de oficio de Hollywood ya que la mayoría de sus diálogos son “anodinos”, no aportan información a la trama y desde luego no aumentan la acción. Los dos guionistas españoles se saltan o ignoran los consejos de los grandes popes de la escritura cinematográfica norteamericana: diálogos concisos, claros y que aceleren la acción. Nada de eso lo que pretenden nuestros autores. Todo lo contrario, el diálogo en la obra de Berlanga y, sobre todo, en la trilogía nacional es un ronroneo continuo. A veces, incluso este ronroneo se transforma en gritos y alaridos hasta convertirse en una incomprensible algarabía.

El único director de Hollywood que utiliza tanto diálogo es sus películas era Joseph Leo Mankiewicz, pero a diferencia del creador español, los diálogos del norteamericano suelen aportar información sobre sus tramas. En la trilogía nacional, los personajes hablan y hablan, se interrumpen, se pisan y se cortan sus frases. Ninguno parece escuchar o entender al otro, sino que sólo están preocupados en decir, en explicar o comentar. No hay silencios ni tiempos muertos. Las escenas, como los diálogos se siguen uno de tras de otro con rapidez, sin descansos, sin paradas y sin pausas.

Lógicamente se entiende que sin silencio la música extradiégetica no encuentra puntos de entrada lógicos y coherentes. Todo lo contrario, estas tres películas se expresan y se entienden mejor sin música. La no inclusión de la música permite comprender y entender con más claridad que estos personajes no tienen mucho que decirse y es precisamente esto el gran acierto de las obras; pues se habla y se habla hasta la locura y el dislate.

La única melodía que se escucha en toda la trilogía es al final de *Nacional III*, los primeros acordes de “La Internacional” que surgen de un transistor, pero la música queda ahogada entre los gritos de felicidad y chillidos de los camareros y cocineros que

³³ En realidad parte del encargo que realizan los productores a los guionistas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem es precisamente hacer una película con un determinado número de piezas musicales.

celebran el triunfo de Miterrand y tararean de forma incomprensible dicha canción. El triunfo del socialismo francés, es para los Leguineche el fin de su sueño monetario, cuando la familia parecía haber conseguido salvar su riqueza, de nuevo vuelven al caos y a la inestabilidad. No es casual, sin duda, que en una saga de largometrajes donde el interés individual y la codicia personal son el motor de las acciones, sea precisamente “La Internacional”, el canto de los parias del mundo, el que se escuche aunque sea sólo unos segundos. Berlanga contaba cuáles eran sus intenciones en ese momento:

El caso es que en esa secuencia yo pretendía que la salida de los cocineros fuera alegre, gozosa, con una utilización casi galante de las rosas rojas, que no hubiera desafío³⁴.

La trilogía nacional asombra porque es un proyecto extraño y singular en la cinematográfica española, realizada e ideada como crítica de una dictadura se transformará en un reflejo de la corrupción política en general. Su carácter delirante y su incoherencia narrativa transforman a estos tres largometrajes en piezas absolutamente fuera de serie en el cine español.

Bibliografía (sobre trilogía nacional)

- ALVAREZ, Joan: *La vida imaginaria de Berlanga*. Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.
- CANEQUE, Carlos y GRAU, Maite: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Destinolibro, Barcelona, 1993.
- FRANCO, Jess: *Bienvenido Mister Cagada*. Aguilar, Madrid, 2005.
- GALÁN, Diego: *Carta abierta a Berlanga*. Semana de Cine Iberoamericano-Huelva, Huelva, 1978.
- GALÁN, Diego: *Diez palabras sobre Berlanga*. Instituto de estudios turolense de la Excma. Diputación de la provincia de Teruel, Teruel, 1990.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Historia del Cine*. Fragua, Madrid, 2010.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Espasa, Madrid, 1984.
- GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1990.
- GÓMEZ BERMUDEZ DE CASTRO, R: *La producción cinematográfica española: 1976-1986*, Mensajero, Bilbao. 1989.
- HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco: 1973-1988*. El arquero, Madrid, 1989.
- HERNÁNDEZ LES, Juan y HIDALGO, Manuel: *El último Austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Anagrama, Barcelona, 1981.
- PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1997.
- PEREZ PERUCHA, Julio: *Berlanga*. Mitemas, Valencia y edición facsímil. 1999.
- PEREZ PERUCHA, Julio (Editor): *Antología crítica del cine español*. Cátedra, Madrid. 1997.

³⁴ Manuel Hidalgo: “Berlanga y el gran capital”. Diario 16. 5/12/1982.

VV.AA: *Poética Berlanga*. CAVP 2. Madrid. 1993.

Hemeroteca (trilogía nacional)

- Alberich, E: "Patrimonio Nacional". Dirigido por. Núm. 83. 1981.
- Alberich, E: "Nacional III". Dirigido por. Núm. 99. 1982.
- Apostua, Luis: "La escopeta nacional". Ya. 20/09/1978.
- Arroita-Jauregui, Marcelo: "Una lección de cine: crítica de La Escopeta Nacional". Arriba. 27/09/1978.
- Boyero, Carlos: "Patrimonio nacional". Guía del ocio. 6/04/1981.
- Carabinas, Josefina: "Entrevista rodaje de La escopeta Nacional". Ya. 15/12/1977.
- Crespo, Pedro: "La escopeta nacional". ABC, Madrid. 16/09/1978.
- Crespo, Pedro: "Jaume Canivell". Hoja del Lunes. 18/09/1978.
- Crespo, Pedro: "Patrimonio nacional". ABC, Madrid. 31/03/1981.
- Crespo, Pedro: "Nacional III". ABC, Madrid. 8/22/1985.
- Escobar, Luis: "El fruto de un incesto". El país. 02/04/1989.
- Fernán Gómez, Fernando: "Sigue la cacería". Interwú. Noviembre, 1978.
- Fernández Santos, Jesús: "El marqués y su palacio". El país. 31/11/1981.
- Ferrando, Carlos: "Nacional III". Diario 16. 7/12/1982.
- Font. D: "La escopeta nacional". Nuevo Fotogramas. 1978. Archivo virtual del Ministerio de Cultura.
- Galán, Diego: "Nacional III. Nuestros miserables ricos". El país. 07/12/1983.
- Gil de Muro, E. T.: "Urge una renovación. Nacional III". Vida Nueva. 18/12/1978.
- Guarner, José Luis: "Retrato de grupo con marqués". Nuevo Fotogramas. Núm. 1661. 1978.
- Guarner, José Luis: "Leguineche 2. Nacional III". Nuevo Fotogramas. Núm. 1682. 1983.
- Harguindey, Ángel S.: "La saga picaresca de la aristocracia española". El país semanal. 21/09/1978.
- Hidalgo, Manuel: "Así se filmó Patrimonio Nacional". Nuevo Fotogramas. Núm. 1659. 1981.
- Hidalgo, Manuel: "Berlanga y los milagros del gran capital". Diario 16. 5/12/1982.
- Lamet, J.L.: "¡Viva Rusia!". Cervantesvirtual.
- Lara, Antonio: "Más aventuras de los Leguineche". Ya. 7/12/1982.
- Marías, Julián: "El guiño como género cinematográfico". Gaceta ilustrada. 3/05/1978.
- Marinero, F.: "De safari, La escopeta nacional". Diario 16. 16/09/1978.
- Martínez Tomas, A: "La escopeta nacional". La Vanguardia. 17/09/1978.
- Pérez Gómez, Ángel: "Los tiros de Berlanga. La escopeta nacional". Razón y Fé. Diciembre, 1978.
- Pérez Gómez, Ángel: "Patrimonio nacional. Segundas partes...". Vida Nueva. 02/05/1978.
- Puerta, Tomás G de la: "La escopeta nacional". Pueblo. 19/09/1978.
- Rimbau, E: "La escopeta nacional". Dirigido por. Núm. 57. 1978.
- Rodero, José Ángel: "Nacional III, historia de evasión". Tiempo. 20/12/1982.
- Santos Fontanela, César: "Cuando Berlanga hace diana". 21/09/1978.
- Trueba, Fernando: "La escopeta nacional". El país. 19/09/1978.