

Lo nacional en el cine de Berlanga

Por Gabriela Viadero Carral

1. LA TRILOGÍA DE LA FAMILIA LEGUINECHE

Fue Anderson (2007), en su obra de 1983, quien consagró para la posteridad el término “comunidad imaginada” —en el sentido de mental, no inventada— para referirse a la nación. Con su trabajo, apuntalaba una tendencia, aparecida en los años sesenta, que ponía en tela de juicio el carácter natural e indispensable de la nación, ampliando los enfoques para el estudio del tema.

Fue **Anderson** (2007), en su obra de 1983, quien consagró para la posteridad el término “comunidad imaginada” —en el sentido de mental, no inventada— para referirse a la nación. Con su trabajo, apuntalaba una tendencia, aparecida en los años sesenta, que ponía en tela de juicio el carácter natural e indispensable de la nación, ampliando los enfoques para el estudio del tema.

En dicha posición se encuentra este análisis que, a su vez, es deudor de investigadores como Álvarez Junco, Núñez Seixas, Moreno Luzón, Sánchez-Biosca o Alejandro Quiroga, quienes vienen trabajando desde hace años sobre el nacionalismo español. En una reciente obra conjunta: *Ser españoles. Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, sus editores, Núñez Seixas y Moreno Luzón (2014), definen claramente su

intención de averiguar qué significó ser español, es decir, una identidad construida, y no un supuesto ser de España, metafísico e intemporal. Por eso, dicen que el subtítulo, a través del término imaginarios, remite a las variadísimas formas que adoptó el españolismo de ese período, para explicar, más adelante, que la idea es ubicar los símbolos en su contexto, en sus espacios e interacciones, abriéndonos al análisis de sus usos políticos y sociales, y de sus significados conflictivos y cambiantes en el tiempo (págs. 12-13). Un libro que presta atención, entre otras cosas, a las manifestaciones de la cultura de masas que se convirtieron en instrumentos cruciales de nacionalización durante el siglo XX, como el deporte, la música, el turismo y el cine.

El cine, como reflejo de la sociedad, por una parte, y como herramienta de poder, por la otra, tuvo una importancia considerable en los procesos de construcción nacional del siglo XX. Un protagonismo que puede explicarse, fundamentalmente, en función de dos aspectos: eficacia y difusión. Fue, y es eficaz, a la hora de comunicar un mensaje, por su capacidad para mostrar como real lo que no lo es. Tal y como apunta **Ferro** (1970), la realidad que ofrece en imágenes, resulta terriblemente auténtica (pág. 25). Su altísima difusión tiene que ver con la cantidad de público que consiguió reunir en torno a sí. Como dice **Hobsbawn** (1995): “A diferencia de la prensa, que en la mayor parte del mundo interesaba sólo a una pequeña élite, el cine fue, casi desde el principio, un medio internacional de masas” (pág. 198).

Por estos motivos, resulta relevante el estudio de la trilogía de la familia Leguineche en el proceso de construcción nacional español, un producto doblemente histórico —viene directamente del pasado, y recrea acontecimientos ocurridos en el pasado—. Además, los dos primeros films, *La Escopeta Nacional* (1978) y *Patrimonio Nacional* (1981), fueron rotundos éxitos de taquilla, y la segunda, elegida para representar al cine español en los largometrajes que optaron al Oscar de la Academia de Artes de Hollywood, por mejor película extranjera en 1981.

Para comenzar el análisis, nos gustaría señalar que existe un determinado tipo de cine que sirve a la causa de la contracultura, cine contario al oficial, categoría en la que incluimos estas películas de Berlanga. Sin embargo, y a pesar de realizar una caricatura de

determinados aspectos de la sociedad española y, en concreto, de una nobleza decadente desde los años 60 hasta los 80, su crítica en tono amable sirvió, igualmente, al imaginario nacionalista.

De hecho, se apunta que *Patrimonio Nacional* (1981) no obtuvo ningún premio en Cannes por ser una película muy difícil para el público francés, debido a su temática demasiado española. Aunque Berlanga pretendiera hacer una burla, al centrarse en un aspecto histórico-social propio del territorio español, contribuía a la creación y recreación de imágenes asociadas con una determinada manera de entender España. De hecho, el propio Berlanga quiso hacer hincapié en que se trataba de un asunto esencialmente español, y utilizó la palabra nacional en el título de los tres largometrajes. Es más, algunos críticos han dicho que es el cineasta que mejor ha sabido plasmar la variada gama de vicios y manías hispánicas, y otros han definido la trilogía como los *Episodios Nacionales de Berlanga* (Perales, 1997, pág. 80).

Enlazamos de esta manera con Anderson (2007), que apuntaba que las comunidades no debían distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con que eran imaginadas (pág. 24). A continuación, analizaremos cómo aparece imaginada España en la trilogía de Berlanga.

2. LA ESCOPETA NACIONAL

En esta primera película, estrenada en 1978, Berlanga se retrotrae hasta la década de los 60, para centrarse en la alta burguesía y aristocracia españolas. El film recrea una cacería, patrocinada por el empresario catalán Jaume Canivell, en la finca del marqués de Leguineche.

En esta primera película, estrenada en 1978, Berlanga se retrotrae hasta la década de los 60, para centrarse en la alta burguesía y aristocracia españolas. El film recrea una cacería, patrocinada por el empresario catalán Jaume Canivell, en la finca del marqués de Leguineche. Allí nos encontraremos con importantes e influyentes hombres de la vida política y empresarial madrileña, e incluso, al ex presidente de un país sudamericano, expulsado por una revolución. Jaume, el citado empresario, utilizará la cacería para acercarse a Álvaro, ministro franquista, a fin de que éste le ayude a introducir el portero electrónico en los hogares españoles. Cuando está a punto de conseguir su objetivo, un cambio en el gobierno provoca la destitución del ministro, y Canivell regresa frustrado a Barcelona.

El film convierte esa cacería franquista en símbolo de una situación de corrupción y amiguismo que, según Berlanga, se dio en España durante la época franquista. Así lo explica el director:

“No es una escopeta nacional. Es la escopeta nacional. De la clase que determinó durante cuarenta años de destino la fortuna y la desgracia de los millones de españoles que no pertenecíamos a esa clase, que no tuvimos acceso a los bienes que ellos detentaban.”

CAÑEQUE y GRAU, 1993, pág. 143.

Jaume representa el poder económico emergente, encarnado en la burguesía empresarial, que, no por casualidad, se sitúa en Barcelona. De hecho, Berlanga destaca constantemente la catalanidad de Jaume a través de diversos recursos. Frente a éste, la decadente y rural nobleza castellana que, a pesar de encontrarse en una muy mala situación económica, mantiene su elevada posición social junto con el poder que esto conlleva. Por eso, cuando a Jaume se le ocurre mentar que ha pagado la cacería, el marqués le dirá: “—Usted no da nada de nada. En mi casa las cacerías las doy yo”.

En la misma línea, encontramos la siguiente conversación:

“—Decirle a la señora marquesa que la cacería la pagaba usted... pero, ¿cómo se le ha podido ocurrir?”.

“—Y la pago”.

“—Claro que la paga. Pero eso no se dice. Y menos, a la marquesa. Los marqueses, los dueños de la finca, tienen su orgullo, y no les gusta que se enteren que se ganan unos duros así. Oficialmente, son ellos los que generosamente invitan a unos amigos.”

Debido a éste y a otros episodios parecidos, el empresario se preguntará: “—¿Pero, en qué país vivimos?” —respondiéndose: “—El centralismo. El puñetero centralismo de los cojones”; como si ésta fuera la explicación a los males que aquejan al país, entre otros, que un empresario catalán tenga que patrocinar una cacería, viajar hasta una finca en Castilla, y hacer la rosca a un marqués arruinado y a su hijo medio tonto, para poder hacer negocios.

Asimismo, se le recomendará presentar a su amante como su secretaria. Sin embargo, José Luis, el hijo del marqués, se masturbará en el salón, tranquilamente, mientras mira a una modelo a la que hacen fotos, raptándola y besándola delante de todos los invitados, incluida su esposa Chus. Tampoco el marqués pondrá reparos a la hora de cortar el vello púbico a algunas de las invitadas para su particular colección formada por tarros de cristal en los que incluye los pelos de sus conquistas. Como vemos, Berlanga recurre a la exageración para dibujar los vicios que atribuye a los miembros de este grupo social, en el que el adulterio se ha convertido en norma.

Apreciamos, también, cierto servilismo que los marqueses dan por supuesto, tanto por parte del servicio como por la de los invitados:

“—Usted es el novio de esa señorita, ¿no? Pues nada, cuando mi hijo haya terminado con ella, me dice lo que le debo y en paz. Y no me tutee.” —dice el marqués a uno de los convidados, después de que su hijo haya raptado a su novia y estén encerrados en una habitación.

Asimismo, uno de los criados cuenta que cuando los republicanos fallaron al intentar echar a **Primo de Rivera**, el marqués, monárquico acérrimo, para celebrarlo, se acostó esa noche con su mujer y con todas las mozas del pueblo.

Jaume, la voz más crítica dentro de la finca, explicará a uno de los sirvientes que mientras haya personas como él, agradecidos al marqués a pesar de su condición servil, no cambiará nada. A lo que éste le contestará que los Leguineche sólo le han hecho bien.

Los únicos que parecen atreverse a ser críticos delante del marqués y de su hijo son Chus y el cura. Ésta armará un gran escándalo cuando vea a José Luis encerrado en el silo con una chica, y culpará al marqués “por putero”. El cura, por su parte, definido como preconiliar, xenófobo y extremadamente violento, le llamará crápula, e instará a que baje y se ponga de rodillas delante de su mujer.

Al margen del dibujo de esta familia de nobles arruinados, caricaturizados hasta un extremo que roza el absurdo, el film se centra en las corruptelas y el amiguismo en las altas esferas socio-económicas. Así, se nos dará a entender que en España los negocios dependen de una buena relación con el poder, en este caso, con el ministro Álvaro, que lleva muchos años utilizando la política para lucrarse. Encontramos, también, una burla al nacionalismo español franquista, porque ninguno de los personajes del *stablishment* parece demasiado interesado en esa patria que supuestamente representan y defienden.

Así, cuando Jaume le explica al ministro de qué forma el portero automático puede ser bueno para la economía del país, éste le ignora, más preocupado por el rapto de la modelo, que resulta ser su amante. La pregunta de Jaume: “—Pero, ¿a usted le importa España o no?” —queda sin respuesta, con un silencioso Álvaro que mira hacia el silo, consternado. Finalmente, cuando acceda a las peticiones del empresario, entendiendo que puede lucrarse con la acción, y éste le agradezca el favor, el ministro responderá: “—Se trata del bien de la patria”.

Sin embargo, a Álvaro le quitan la cartera ministerial y se la dan a uno del **Opus Dei**, por lo que Jaume tiene que volver a empezar. Ahora, el peloteo consiste en pasear con una Biblia en la mano y ayudar en la misa que el nuevo ministro decide celebrar a las siete de la mañana en la capilla de la finca. Por situaciones como ésta, en un determinado momento de la película, Jaume exclamará: “—Si viniera aquí la **General Motors** quebraba en dos horas”, apoyando así la idea de una España de pandereta donde nada funciona como debería.

Para ligar estos hechos, en los que el director se burla con sorna de unas determinadas situaciones que contextualiza en la España de los sesenta, con un régimen esencialmente nacionalista español, Berlanga pone en manos del ojeador de la cacería una gigantesca bandera rojigualda. A pesar de todo esto, y como apunta Perales (1997), en este film no existe compromiso político, lo que hizo que la película conectara con el público y consiguiera la primera victoria comercial de Berlanga, que llevaba mucho tiempo buscándola. Según Perales, se trata de un cine

diferente al que se venía haciendo en la Transición, cuyo eje central era el resentimiento histórico, con enfrentamientos entre vencedores y vencidos, víctimas y verdugos (págs. 77-78).

La película se estrenó el 14 de septiembre de 1978 en Madrid, en los cines Real Cinema y Proyecciones, y se mantuvo en cartel hasta el 21 de diciembre. Fue un triunfo rotundo, y más, si tenemos en cuenta la oferta de aquel momento, como *Julia*, *La chica del adiós* o *Annie Hall* (Cañeque y Grau, 1993, pág. 291).

3. PATRIMONIO NACIONAL

Esta segunda película de la trilogía se produjo en 1981, situándose su acción en la primavera de 1977. La familia Leguineche deja la finca para volver a Madrid, con la intención de recuperar el *status* perdido, codearse con la nobleza, y acercarse al círculo más próximo al monarca.

Esta segunda película de la trilogía se produjo en 1981, situándose su acción en la primavera de 1977. La familia Leguineche deja la finca para volver a Madrid, con la intención de recuperar el *status* perdido, codearse con la nobleza, y acercarse al círculo más próximo al monarca. Para ello, se instalan en su palacio, donde ha vivido Eugenia, la mujer del marqués, durante los años de franquismo, y que odia a su marido e hijo. Al verla como un obstáculo, quieren incapacitarla de la administración de sus propiedades, aduciendo enfermedad mental incurable de la propietaria. Emprenden una reforma para adecuar el palacio a su nueva vida aristocrática, pero entre el inspector de Hacienda que reclama pagos de las declaraciones de los últimos cuarenta años y la detención del hijo por intentar corromper a un funcionario, se van dando cuenta de que las cosas han cambiado, social y económicamente. Esto lleva a que se termine por convertir el palacio en un museo, donde se expone el propio marqués a los ojos de los asombrados turistas japoneses.

Se trata de la crónica del fin de la aristocracia tal y como se la conocía, y la llegada de un mundo nuevo al que los Leguineche no sabrán adaptarse, lo que precipitará su caída. Los ejemplos son innumerables. Entre otros, cuando don José le pide a un amigo político una conserjería y éste se niega:

—“¿Y los años de exilio?”, —le pregunta el marqués.

—“Pero si habéis vivido en una finca a 80 kilómetros de Madrid.”

—“Pero sin pactar con el franquismo.”

Lo veremos montando a caballo por mitad de una gran avenida (—“Este es el transporte ideal para no contaminar ni molestar y tener una perspectiva de caballero. Vemos a los coches desde una posición dominante” —dirá el marqués), y disfrazarse con los trajes de sus antepasados como el vestido que llevó la bisabuela Leonor a la boda de Alfonso XII. Frente al esplendor de antaño, del que da muestra un palacio envejecido adornado con cuadros de sus gloriosos antepasados, la realidad es que ni siquiera les fían en los bares próximos.

Pero, tanto él como su hijo, prefieren cerrar los ojos ante la nueva situación y le oiremos decir cosas como:

—“Una vez instaurada la monarquía mi puesto está aquí, en la corte. Mi exilio ha terminado [...] Eugenia siempre ha sido una acérrima franquista. Pues ahora, ¿cómo voy yo a abrir el palacio con ella en los salones? Me harían el vacío en la corte. Nada, nada, que se exilie. A cada cerdo le llega su sanmartín.”

La idea es llevarla a Biarritz, donde hay una playa elegante y comida francesa, — “porque, desengáñate, el Mediterráneo siempre ha sido un mar de pobres” — comenta el marqués.

Sus amigos intentan hacerle entrar en razón, — “Pero, ¿qué aristocracia? Eso es cosa de museos. A parte de Docampo, tú y otros nostálgicos de don Rigodón, ¿quién piensa hoy en ir a bailar al Palacio de Oriente? La política y la banca. Eso sí que son aristocracias. Tomar conciencia es lo importante.” Y, finalmente, ocurrirá. Don José reconoce haberse convertido en una pieza de museo tras la declaración de su palacio en patrimonio nacional artístico. Ya no se puede derribar, por lo que no vale nada. Así, se le ocurrirá abrir una zona al público y cobrar por dejarse ver, todo un espectáculo para los turistas extranjeros, emocionados al ver a un marqués de carne y hueso en sus *apostentos*.

Según Cañeque y Grau (1993) es la película preferida de Berlanga porque podía “miserabilizar” los grandes valores sobre los que siempre se ha presumido en España (pág. 145).

Aparecen de nuevo los personajes del capellán preconiliar, y algunos miembros del servicio, que se va marchando ante la imposibilidad de recibir un salario. Uno de ellos se queda por afecto. Don José, comentando la marcha del otro, dirá:

—“¡Qué lección! Mira que meterse a camarero... una cosa tan ordinaria.”

—“Lo habrá hecho por el sueldo, seguro,” —le responde el que se queda.

Por otro lado, aparece el españolísimo tema de las corridas de toros, que al marqués no le gustan en absoluto.

—“Y ¿cómo es eso? Tú, que eres tan español...”

—“¿Qué tendrá que ver el culo con las temporadas? No me gustan porque quiero a los toros, los conozco. Mi padre tenía ganadería. El toro decide humillarse para ver si salva su vida, decide entregarse. Si los toros supieran su final habría muy pocos toreros vivos”.

Por último, comentar que nos encontramos nuevamente esa crítica a España como país de pandereta que ya aparecía en la primera película. Uno de los personajes decidirá nacionalizarse francés porque “a este país no se puede venir ni a heredar”.

Es interesante comentar que, a pesar de la burla, lo que nos lleva a verlos como unos seres patéticos y ridículos, aferrados a la mentira y convertidos en pequeños embaucadores, hay una mirada tierna y amable. Como apuntan Cañeque y Grau (1993): “Junto a la dimensión esperpéntica y humorística, puede distinguirse también una mirada comprensiva donde la ternura prevalece a la agresividad (pág. 141).

Según Berlanga, “hay un momento de la película en el que te pones abiertamente de parte de ellos. Esto es porque pertenecen de lleno a la tradición española del pícaro. El pícaro es el personaje con el que más se identifica uno” (Cañeque y Grau, 1993, pág. 145).

El film se estrenó el 30 de marzo de 1981 en los cines Real Cinema, Proyecciones Cinema, Carlton y Candilejas. Obtuvo un

gran éxito de público y permaneció en cartel hasta el 4 de junio del mismo año.

En la fecha de estreno, la cartelera ofrecía títulos muy atractivos como *Aterrizo como puedas*, *Superman II* o *Toro Salvaje*, por lo que estos datos son aún más significativos (Cañeque y Grau, 1993, pág. 298).

4. NACIONAL III

La película, rodada en 1982, comienza con el 23-F en el televisor del marqués de Leguineche, cuya posición económica y social se ha debilitado terriblemente. Ahora vive en un piso del centro, después de vender el palacio a precio cultural, con su hijo, el cura y la criada, Vity, que se ha convertido en su amante.

La película, rodada en 1982, comienza con el 23-F en el televisor del marqués de Leguineche, cuya posición económica y social se ha debilitado terriblemente. Ahora vive en un piso del centro, después de vender el palacio a precio cultural, con su hijo, el cura y la criada, Vity, que se ha convertido en su amante. La trama se desencadena con la llegada de un telegrama que les informa de la muerte del padre de Chus, que, desde que se separó de José Luis, vive en Extremadura. La familia ve una posibilidad de formar parte de la herencia y se traslada a la finca para darle el pésame. Chus se reconciliará con su marido, venderá todas sus propiedades y volverá a Madrid. A partir de ese momento, intentarán sacar el dinero de España por miedo al advenimiento de los rojos comunistas del PSOE y, para ello, decidirán marcharse a Francia. Sin embargo, debido a que allí también ganarán los socialistas, ponen rumbo a Miami.

Las alusiones históricas tienen su peso en el film, como ocurría en los dos largometrajes anteriores. Ahora se habla sobre el 23-F, del que el cura franquista y preconiliar dirá: “—Ya no hay patriotismo ni nada. Los han abandonado señor marqués, a esos héroes les han dejado en la estacada...”. Asimismo, se atribuirá el infarto que le dio al padre de Chus a la emoción que le provocó el golpe de Estado. El tío de Chus contará que su hermano se levantó y pidió el

uniforme de guerra, el del 36, para tomar el ayuntamiento, que según él está lleno de rojos con la jodida democracia. De hecho, dirá que lo va a vender todo y se marcha, que ni Hacienda ni los sindicatos abusan más de él.

Vemos las mismas ideas en Chus y José Luis que, una vez en Francia, se niegan a volver a España. “—Después del golpe se han desmandado los rojos. Toda España llena de rojos, todas las calles llenas de rojos” —Dice Chus. “—Todo lleno de socialistas, el país lleno de socialistas, los ayuntamientos, la propiedad privada, Hacienda... A nosotros, a los ricos, nos tiene cabizbajos” —Continúa José Luis.

Hay una clara identificación entre el Golpe y lo español, y la democracia y los rojos. La propia Chus dirá: “—Yo soy más española que nadie, aparte de la democracia”.

El patriotismo lo encontramos también en el hijo de marqués, aunque con fines lucrativos. Se le ocurre patentar una bandeja para el mundial de fútbol, y le pide al sacerdote que la bendiga: “—Que es patriótica: paella, sangría, naranja, gazpacho, turrón...”

Las referencias históricas se retrotraen también hasta los años 30. Así, cuando don José le dice a su hijo que no entiende cómo no aprendió el idioma galo si estuvieron en Francia todo el tiempo de la II República, hasta que entraron en la España nacional, o Chus, que explica que nunca ha ido a Biarritz porque su padre era germanófilo.

En otro orden de cosas, aparecen alusiones a la **Ley del divorcio**. Por ejemplo, cuando el marqués le pregunta a Vity, con la que vive amancebado, “—¿Por qué te ha entrado ahora ese fervor democrático, si tú siempre has sido una reaccionaria?” —ella responde: —“Porque me quiero divorciar. Y si los diputados no hubieran salido, adiós a la ley del divorcio”. Asimismo, durante la misa funeral por el padre de Chus, José Luis y ésta se van acercando, y el cura grita emocionado: “—¡Aleluya! ¡Alabado sea Dios! Esta es la verdadera fuerza del santo sacramento del matrimonio. ¡Que vengan, que vengan a ver este cuadro los divorcistas!”. Chus terminará por perdonar a José Luis todas sus infidelidades, que ella es muy española, y eso marca mucho.

Por otro lado, y a pesar de la clara decadencia económica y social de la familia Leguineche, apreciamos que persiste el orgullo de clase. El marqués preguntará a José Luis que por qué le ha entrado la manía de trabajar, “—si en nuestra familia no ha trabajado nadie y nos ha ido divinamente”. Una idea, la de la nobleza parasitaria, que había aparecido también en los otros dos films. El sentimiento de pertenencia a una clase superior lo notamos también en algunos comentarios de don José, como cuando le dice a su hijo: “—Nosotros no podemos hacer eso por cuestión de piel. Segundo,

es rústico, curtido...” o al pedir un pijama de seda, no de nylon, porque no le viene bien a su piel.

En cuanto a José Luis, continúa con su obsesión por las féminas, y le veremos indignarse al encontrar su cuarto lleno de cristos y vírgenes, y ninguna de sus fotografías de mujeres desnudas. Una actitud que el cura sigue reprochándole, como cuando le persigue en un cine al que ha ido a ver una película erótica: “—Un noble, un aristócrata enfangándose el alma con estas cochinas...” —le gritará.

Sin embargo, este sacerdote se negará a coger el dinero escondido debajo de la santa incorrupta:

—“Que lo haga Viti, que a mí me da repelús”.

—“Estas cosas tienen que ser cosas sagradas”, —le responderá el marqués.

La propia Chus se preguntará qué hace el capellán en el piso, donde no hay capilla, lo que le parece incluso una irreverencia. “—De irreverencia nada”, —dice el marqués, “—Yo, el día que me muera quiero tener al cura cerca, que no sabemos lo que puede pasar allí arriba”.

Todas ellas son situaciones que Berlanga exagera hasta el absurdo con el fin de hacer hincapié en las muchas incoherencias de una clase social en decadencia.

Por último, se pondrá de manifiesto la hipocresía de esta clase social. Así, la tía Pierita, que vive en Biarritz y desprecia a José Luis, del que dice que es gordo y retrasado, al enterarse de que ha heredado y ahora es rico, cambiará su actitud por una mucho más amable.

La película se estrenó el 6 de diciembre de 1982 en Real Cinema, Proyecciones y Carlton, hasta el 13 de enero del año siguiente. De los tres films, fue el que peor críticas obtuvo, con una recaudación muy inferior al resto (Cañeque y Grau, 1993, págs. 305-307).

5. LA TRILOGÍA. CONCLUSIONES

Berlanga, con mirada burlona pero tierna, nos ofrece una crónica histórica desde los últimos años del franquismo hasta la victoria socialista, utilizando constantemente el recurso de la exageración llevada al extremo.

Berlanga, con mirada burlona pero tierna, nos ofrece una crónica histórica desde los últimos años del franquismo hasta la victoria socialista, utilizando constantemente el recurso de la exageración llevada al extremo. De esta forma, se genera una caricatura de determinados aspectos de la sociedad española de aquellos años, que sirvió a la creación de una imagen asociada con España y, por ende, a su imaginario nacionalista.

La primera película, centrada en la corrupción en el seno del franquismo, dibuja una España caciquil en la que los negocios dependen de una buena relación con los hombres en el poder. La cacería en la finca de un marqués reunirá a una serie de personajes cuyos intereses individuales están muy por encima del bien de la patria que supuestamente representan y defienden. Todo ello en un ambiente de adulterio, depravación e hipocresía.

Patrimonio Nacional pone sus ojos en una familia de aristócratas y su decadencia tras la muerte de Franco. La situación ha cambiado y es necesario adaptarse a los nuevos tiempos, como harán algunos miembros de las altas esferas socioeconómicas. Sin embargo, otros, como el marqués de Leguineche y su hijo, pretenden seguir viviendo del cuento, mediante tretas, estafas y mentira, pero ya no será suficiente.

La última película continúa centrada en la decadencia de la familia Leguineche, que ahora vive en un piso del centro, después de que el palacio fuera declarado patrimonio nacional artístico, y el marqués tuviera que venderlo. En este film se nos muestra una clase social que, en su momento aliada con el franquismo, a pesar de ser monárquicos, tiene pánico a la posible llegada de los rojos del PSOE. Unos aristócratas definidos como los defensores del 36, de la monarquía y el franquismo y, ahora, del 23-F.

Además, aparece de nuevo la alianza Iglesia-aristocracia, que se caracteriza por su hipocresía. Los marqueses, tanto don José como su mujer, son adúlteros, y el hijo de ambos está obsesionado con las féminas. Aunque parecen defender los principios del cristianismo, se trata, sólo, de una operación de imagen, una cuestión de fachada que se amplía, incluso, al propio sacerdote.

Por último, y en cuanto a crítica y resultados en taquilla, dos parámetros que nos sirven para medir el impacto de esta trilogía, fueron muy positivos en el caso de los dos primeros films, mientras que el tercero acusó el desgaste de la saga, obteniendo peores críticas y un número de espectadores mucho menor.

Referencias:

- ANDERSON, Benedict. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- BERLANGA, Luis García. (1978). *La escopeta nacional*. Impala.
- CAÑEQUE, Carlos et al. (1993). *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- FERRO, Marc. (1970). *Cine e historia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- HOBBSAWN, Eric. (1995). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- MORENO LUZÓN, Javier. et al. (eds.). (2013). *Ser españoles: Imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona: RBA.
- *Nacional III*, In-Cine, Jet Films, 1982.
- *Patrimonio nacional*, In-Cine, Jet Films, 1981.
- PERALES, Francisco. (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

Gabriela Viadero Carral.