

Tamaño natural

Luis García Berlanga. España. 1973. 100 min. Color. v.o.s.e.



FICHA TÉCNICA

Título original: *Tamaño natural*.

Nacionalidad: España. **Año de producción:** 1973.

Dirección: Luis García Berlanga.

Guión: Luis García Berlanga, Rafael Azcona.

Producción: Uranus Productions France, Les Productions Fox Europa, Films 66, Verona Produzione, Jet Films.

Productor: Michel Piccoli.

Fotografía: Alain Derobe.

Montaje: Françoise Bonnot.

Ayte. de dirección: Umberto Angelucci, Christian Fuin, José María Gutiérrez Santos.

Música: Maurice Jarre.

Sonido: Jean Duguet.

Vestuario: Rosa García.

Maquillaje: Monique Hubsch, Alfredo Tiberi.

Decorados: Sigfrido Burmann, Luis Vázquez.

Intérpretes: Michel Piccoli, Rada Rassimov, Amparo Soler Leal, Queta Claver, Manuel Alexandre, Julieta Serrano, Claudia Bianchi, Valentine Tessier.

Duración: 100 min. **Versión:** v.o.e.

SINOPSIS

Michel es un hombre maduro que tiene todo lo que puede desear: un buen trabajo, una esposa brillante y una amante joven y apasionada. Pero un día adquiere por capricho una muñeca hinchable que casi parece una mujer real. Así empieza a disfrutar de la sumisión y la docilidad que no puede encontrar en su esposa, llegando incluso a tener celos y a desconfiar de aquellos que puedan desearla o "mancillarla".

COMENTARIO

En 1982 J. G. Ballard publicaba un breve cuento, *La sonrisa* (cuyo conocimiento y lectura, hay que decirlo me fueron facilitados por Christian Aguilera), contenido en el volumen *Mitos del futuro próximo* (1). En él un personaje masculino, trasunto del autor como casi siempre, contaba su relación, progresivamente enfermiza y decadente, de tres años con una mujer llamada Serena Cockayne. La particularidad estriba en que le había costado 25 libras y era un maniquí: «Dos temas me han fascinado siempre —la mujer y lo raro—, y Serena los combinaba a ambos, aunque no en un sentido vulgar o perverso. Durante las prolongadas cenas que tanto nos entretuvieron el primer verano que pasamos juntos, tres años atrás, su presencia a mi lado, hermosa, callada y eternamente tranquilizadora a su extraña manera, estuvo rodeada por toda clase de complejas y encantadoras ironías».

Berlanga probablemente suscribiría este párrafo; queda por saber si Ballard conocía *Tamaño natural* antes de escribir su cuento. Los paralelismo y el tono hacen pensar que sí, aunque por otra parte existe una conexión directa, profunda, entre las maneras de la ficción *ballardiana* y la escalofriante confesionalidad del film de Berlanga: «Mis amigos y yo pertenecíamos a esa generación de hombres que al comienzo de la madurez se había visto obligada, aunque sólo fuese por necesidad sexual, a una aburrida aceptación del feminismo militante, y había algo en la pasiva belleza de Serena, en su inmaculado pero anticuado maquillaje, y ante todo en su inquebrantable silencio que expresaba una profunda y grata deferencia hacia nuestra herida masculinidad. En todos los sentidos, Serena era el tipo de mujer que inventan los hombres». Este párrafo de *La sonrisa* vuelve a condensar algunas de las preocupaciones que laten en *Tamaño natural*, desde el doloroso cuestionamiento de la fragilidad masculina, la incomunicación por falta de comprensión que se confunde con misoginia o el peso de la (in)madurez sentimental. En el film este componente se encuentra ampliamente desarrollado a través tanto de la relación de Michel (Michel Piccoli) con su madre, como, y de forma específica, la explicitud de su carácter infantil cuando se traslade definitivamente al edificio de su infancia, un destartalado apartamento que alguna vez fue lujoso y que ahora está como él mismo, desgastado, además de repleto de juguetes. Tampoco es casual la fijación del protagonista con otro tipo de juguetes, los tecnológicos, que sirven por igual como elemento erótico-fetichista (la autoimagen reproducida/manipulada) o de castigo masoquista (Michel dejará grabando una cámara que revelará la «infidelidad» de su muñeca con el portero del inmueble, un emigrante español genialmente interpretado por Manuel



Alexandre, y este se vengará sobre ella golpeándola y vejándola), en cualquier caso, y por ese mismo ritual y ceremonial, una escenificación del deseo y una ficción, o nuevamente autoficción, ya que Michel es ambos personajes: un idea de sí mismo como libertino y la propia muñeca a la cual Berlanga, astutamente, nunca comete la tentación de animarla de alguna manera fantástica (al contrario, por ejemplo de la reciente comedia poética japonesa de Hirokazu Koreeda, *Air Doll*) ni siquiera de darle una voz propia, aunque fuera como proyección «externa» del propio Michel. Esta idea de la ficción construida es llevada hasta el extremo_ Michel se embarca en una romántica historia de amor *fou*, un «la mujer y el pelele» (en una inteligente inversión de los términos físicos del film) en el cual el objeto inanimado, pero transposición de las fantasías masculinas, se revela desde su condición virginal, inocente, inicial —incluso algunos autores la han emparentado con el *pigmalionismo* (2)— a la final de puta y tentación de los hombres (la grotesca orgía final con los inmigrantes españoles durante la navidad, un cortejo de borrachos que la sacan en procesión, le cantan saetas y la penetran por turnos) que obliga al protagonista a tomar el camino de toda historia de romanticismo degradante y arrebatado que se precie: el suicidio de los amantes. Aunque aquí la mujer salga literalmente a flote.

En este sentido, el concurso de Michel Piccoli se revela capital. Su rotundo físico, su seriedad interpretativa y expresiva, mezcla de humor socarrón distanciado (sus risotadas cuando se ve a sí mismo haciendo el ridículo travestido o paseando en bicicleta) y enajena-

ción perfectamente asumida, aleja cualquier tentación delirante, manteniendo, hasta en los momentos más extremos un áspero naturalismo que se extiende desde el carácter del protagonista hasta la plasmación formal de la película. De manera miope confundida a veces con la dejadez, Berlanga consigue aquí, por el contrario, su más sofisticada puesta en escena, construida sobre la base de imperceptibles planos-secuencia y de una elaborada construcción del encuadre (magnífico empleo de los objetos, notablemente significativos) que incluye la ya referida reflexión en torno a la imagen y, principalmente, disfrazado a su vez como juguete provocador, supone la plasmación cinematográfica más íntima que nunca hubiera realizado y que nunca realizaría su autor. Un trabajo que trasciende en muchos aspectos lo que se entiende como «personal» en el cine, acercándolo más a lo que esto pueda significar en la música o la literatura. Asumido y realizado, además, en un momento especialmente complicado de su carrera, tras empantanarse en la garras del productor Cesáreo González con la malbaratada *La boutique* (1967) o el desesperado intento comercial que fue la reivindicable *¡Vivan los novios!* (1969), dos fracasos terribles en la taquilla que hacían tambalearse el estatus de Berlanga. En medio de semejante contingencia, emerge la figura de su viejo amigo Alfredo Matas, quien volverá a ser su productor tras la ya lejana *Plácido* en 1961, y a partir de aquí inseparable de los triunfos comerciales del realizador valenciano, quien le facilita la posibilidad de rodar esta película «suicida», imposible de plantearse siquiera en España (no se estrenó hasta 1978), ambientada y filmada por tanto en Francia y ni así

ajena a la polémica y la confusión de términos, desde la fácil coartada feminista —pese a que Berlanga haga explícito que Michel no desea a una mujer cosificada durante la escena en la que la estupenda y casi por sistema desaprovechada Rada Rassimov (hermana del clásico del cinema bis Ivan Rassimov) se le ofrece convertida en muñeca, a imagen del momento en el cual su marido le revela la verdadera naturaleza de su última y absorbente amante, y éste la rechaza con crueldad—, hasta su adscripción a las temáticas eróticas de la Europa de la época, cuando en realidad esta cinta no pertenece a ningún otro lugar o corriente que a la del Berlanga más escondido. Aquél en que se convertiría en el erotómano fundador de *La sonrisa vertical*; el perpetuo cortejador de la idea de filmar pornografía, o el que durante tiempo acarició la posibilidad de adaptar *la Historia de O* de Pauline Réage. Incluso el tercio final de la película establece un colisión devastadora entre «Berlangas»; por un lado el «oculto», el que ha creado minuciosamente el universo íntimo (y enfermizo también) de *Tamaño Natural* y por otro el que vendrá a partir de *La escopeta nacional* (1977), que además es una *extremación* grotesca de su cine anterior. Así pues, tal y como la muñeca es usada y violentada, ese espacio personal «a dos» será alterado por la intrusión de un coro brutal, un carnaval casi *solanesco*, un esperpento no en vano formado por habituales o amigos como un repulsivo Agustín González, Queta Claver, Luis Ciges, José Luis Coll, Paco Algora o María Luisa Ponte. •

(1) *Myths of the Near Future*, 1982. Publicada en España por Minotauro, 2002

(2) *Pigmalión o el amor por lo creado*. Facundo Tomás Ferré y Isabel Justo (eds.), Anthropos, Universidad política de Valencia, 2005

Adrián Sánchez, *Cine Archivo*.

