

La condición oral y el trasfondo materno en *Tamaño Natural*

CAROLINA HERMIDA BELLOT

Universidad Cardenal Herrera-CEU, CEU Universities

The oral condition and the maternal background in *Tamaño Natural*

Abstract

In this article we approach Luis García Berlanga's film *Tamaño natural* (1973) from the point of view of textual analysis. This film is alien to the director's usual style in many aspects, including the detail about the main character drinking alcohol on several occasions, a fact that is unusual in Berlanga's protagonists. This fondness for alcoholic beverages is in line with the idea put forward by Freud in the "Three Essays for a Sexual Theory" (1905-1915), where the author connects the adult's inclination to drink and smoke with the preservation of the erogenous importance of the labial area, typical of the oral phase. The idea we are trying to put forward is that *Tamaño natural* is a film in which orality dominates in many ways, but, above all, in the maternal background that permeates the film and directs Michel's relationship with his precious sexual toy.

Key words: Berlanga. Freud. *Life Size*. Oral phase. Mother.

Resumen

En este artículo se aborda desde el análisis textual la película de Luis García Berlanga *Tamaño natural* (1973), una película ajena al estilo habitual del director en muchos aspectos, incluido el detalle de que el protagonista bebe alcohol en diversas ocasiones, un hecho inusual en los protagonistas de Berlanga. Esta afición por la bebida alcohólica se pone en consonancia con la idea expuesta por Freud en «Tres ensayos para una teoría sexual» (1905-1915), donde el autor conecta la inclinación del adulto al beber y al fumar con la conservación de la importancia erógena de la zona labial, propia de la fase oral. La idea que tratamos de exponer es que *Tamaño natural* es una película en la que domina la oralidad en muchos sentidos, pero, sobre todo, en el trasfondo materno que impregna el filme y que dirige la relación de Michel con su preciado juguete sexual.

Palabras clave: Berlanga. Freud. *Tamaño natural*. Fase oral. Madre.

ISSN. 1137-4802. pp. 121-139

En 1973 el director valenciano Luis García Berlanga producía en Francia la película *Tamaño natural*¹, un filme que no pudo ser visto en España, por problemas con la censura franquista, hasta la llegada de la democracia, en 1977, año en el que fue presentada fuera de concurso en el Festival de Cine de San Sebastián.

¹ Este texto es fruto de la comunicación «Tamaño natural (Berlanga, 1973): el trasfondo materno», pronunciada en el XI Congreso Internacional de Análisis Textual de Trama y Fondo *Los dioses del vino*, celebrado los días 8, 9 y 10 de octubre de 2020. A raíz de dicha comunicación se han ampliado algunos aspectos de ésta para la elaboración del artículo.

Tamaño natural es una película atípica dentro de la filmografía berlanguiana por varias razones, entre ellas, por estar rodada mayormente en París, con pocos personajes, con actores franceses, haciendo uso de un tono intimista y un ritmo lento en el montaje, recurriendo frecuentemente a la técnica del plano-contraplano con abundantes primeros planos, algo poco frecuente en el resto de la obra del director. El propio creador admitió que el filme es una excepción en su trayectoria, algo que no iba a seguir haciendo, una “aventura”, dice literalmente, dado que se metía en el “terreno de Antonioni”, reconociendo al mismo tiempo que, por momentos, le parecía su “mejor película”².

² Declaración disponible en el reportaje: «Berlanga vist per Berlanga». Disponible en: <https://berlangafilmuseum.com/filmografia/tamano-natural/> [Consultado en septiembre de 2020].

³ “De joven me agarraba grandes borracheras pero, tras mi primer ataque de úlcera, en 1943 o 1944, dejé de beber. Luego, en Madrid, en 1947, tuve un segundo y fortísimo ataque de úlcera por tomarme un cognac, y desde entonces me pasé veintitantos años sin probar el alcohol. Ahora tomo de vez en cuando, una cerveza, y también un poco de vino. Y muy de tarde en tarde, en ocasiones muy esporádicas un dry martini. Pero no se puede decir que beba.” Declaraciones de Luis García Berlanga en GÓMEZ RUFO, A. (1997): *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B, pp. 34-35.

Lo interesante de la cuestión es que *Tamaño natural* es también una excepción en cuanto a la presencia que el alcohol –y su compañero inseparable, el tabaco– tiene dentro de la filmografía berlanguiana. Sus protagonistas, siempre masculinos, apenas toman bebidas alcohólicas en pantalla –no así ciertas mujeres–, probablemente porque el propio Berlanga tampoco era bebedor, pues decía que la bebida y el tabaco le producían ataques de úlcera³. Sin embargo, en *Tamaño natural* vemos al protagonista beber alcohol en diversas escenas a lo largo de la película.



La pregunta entonces que se nos antoja es: ¿por qué en este filme tan atípico, tan polémico en su momento y, al mismo tiempo, tan cercano a los miedos y frustraciones del director, aparece el alcohol de una forma

tan continuada? Para tratar de dar respuesta, vamos a confrontar las imágenes de la película con lo expuesto por Freud en «Tres ensayos para una teoría sexual». Allí el autor, al tratar la vida sexual infantil, la organiza en torno a tres fases evolutivas: la del erotismo oral, la fase anal y la genital.

Respecto a la fase oral –pregenital y de marcado carácter autoerótico–, Freud introduce la idea de que la succión del niño de determinados objetos (como su propio dedo) le permite rememorar un placer ya experimentado durante la succión del pecho materno, convirtiéndose así la zona labial en una zona erógena:

Se ve claramente que el acto de la succión es determinado en la niñez por la busca de un placer ya experimentado y recordado [...]. Diríase que los labios del niño se han conducido como una zona erógena, siendo, sin duda, la excitación producida por la cálida corriente de la leche la causa de la primera sensación de placer.⁴

Más tarde, el mismo Freud, establece una interesante conexión entre dicha fase oral y la inclinación del sujeto al beber y el fumar en la edad adulta:

Si esta importancia se conserva [la importancia erógena de la zona labial], tales niños llegan a ser, en su edad adulta, inclinados a besos perversos, a la bebida, al exceso en el fumar; más, si aparece la represión, padecerán de repugnancia ante la comida y de vómitos histéricos⁵.

4 FREUD, S. (2006): «Tres ensayos para una teoría sexual», *Obras Completas*, Tomo 4. Madrid, Biblioteca Nueva, p. 1200.

5 *Ibíd.*, p. 1200.

Partiendo de esta conexión entre la bebida alcohólica y la fase oral, procedemos a analizar algunas escenas de la película.

Whisky: descubrimiento de la muñeca

La primera de las escenas a analizar la encontramos al comienzo del filme, a los cinco minutos de metraje, cuando Michel (Michel Piccoli) abre una caja y descubre por primera vez la muñeca de poliuretano, de tamaño natural, que ha encargado desde Japón. Su mirada está magnetizada desde el principio por los pechos de la muñeca, los cuales podemos ver en primer plano, mientras Michel los manosea, jugando con sus pezones. Tras tocar los pechos, el protagonista dirige su atención a la boca de la muñeca, aplastando con su dedo el labio inferior.



Es entonces cuando Michel se dirige al frigorífico que tiene en su consulta para servirse un whisky y, con él en la mano, contemplar divertido su nuevo juguete sexual. Después de beber él dos tragos de la bebida, el tercero se lo ofrece a la muñeca.



La secuencia termina aquí, en un interesante plano final en el que se reúnen tres de los elementos de los que hablaba Freud respecto a la

6 La condición oral de la película es reforzada en el montaje por el corte abrupto que se produce inmediatamente después, pues la acción de Michel de ofrecer whisky a la muñeca es interrumpida por un corte en el montaje que pasa a enseñarnos la boca de una niña, paciente de Michel. De manera que, el esperado plano corto de la muñeca bebiendo el licor, es sustituido por el primer plano de una niña, con la boca abierta, a la que Michel coloca una ortodoncia.

fase oral⁶: la boca, los pechos y la bebida. Lo curioso es que, la siguiente vez que el personaje beba alcohol, será precisamente cuando se introduzca el cuarto elemento que falta en la teoría freudiana: la madre.

Champagne: el cumpleaños de la madre

La escena se desarrolla durante la celebración del 80 cumpleaños de Jeanne (Valentine Tessier), la madre de Michel, en el hotel que ésta regenta. En cuanto el cocinero trae la tarta, la primera acción de la madre es cortar un buen trozo para su hijo. Pero Michel tiene que recordarle que primero se han de soplar las velas.



Michel: *¿Apagas las velas?*
Madre: *Oh, perdón. Ayúdame.*

Acto que, finalmente, realizan los dos juntos, siendo Michel quien termina de apagarlas. Tras cumplir con la tradición de las velas, Jeanne insiste en alimentar al hijo con un buen trozo del pastel. Este detalle es importante para el tema que estamos tratando pues, como comentábamos al principio, la excitación oral se apoya, en el niño, en un inicio, en la succión del pecho materno, por lo que “la satisfacción de la zona erógena [labial] aparece asociada con la del hambre”⁷, de ahí que Freud llamara también a esta fase *canibal*, pues en ella “la actividad sexual no está separada de la absorción de alimentos”⁸.

⁷ FREUD, op. cit., p. 1200.

⁸ FREUD, ibíd., p. 1210.

De este modo, Michel, a pesar de resistirse –“No tanto... No, es demasiado”–, acaba finalmente comiéndose el gran trozo de tarta mientras brindan con champagne.



Hasta el momento, toda la escena se ha resuelto en un único plano que enfatiza el cariño y la complicidad entre Michel y su madre, situados en plano de igualdad. Sin embargo, a partir del brindis con champagne, cuando Michel pregunta a su madre por el piso de París –la vivienda de su infancia en la que desea instalarse con la muñeca–, el diálogo entre ellos se resuelve a través del plano-contraplano, apreciándose entonces diferencias entre uno y otro plano.

El plano de Michel está ligeramente más picado que el de la madre, hay una sombra oscura que mancha parte de su cara, él agacha constantemente la cabeza, y, en primer término, vemos parte de la tarta que, sin embargo, no aparece en el plano de la madre.





Un hecho interesante, pues, tal y como está organizada la puesta en escena, es imposible que las velas del pastel aparezcan en el plano de Michel, dado que la tarta está bastante más al fondo. Por lo que podemos pensar que ha habido una intención por parte del realizador de situar esas velas, que la madre se olvidaba de soplar, en primer término, en la toma de Michel.

La pregunta entonces es, ¿por qué mostrar las velas en primer término? La primera respuesta que se puede dar es que la tarta pone sobre la mesa la preponderancia biológica de la mujer, en este caso de la octogenaria madre, una de las obsesiones reconocidas por el cineasta:

Es como una obsesión para mí. Me irrita profundamente que la mujer, por lo general, viva más años que el hombre. Yo me levanto todos los días buscando en el periódico la noticia de que se ha inventado una droga que permite vivir doscientos años. A mí, que no quiero morirme, me molesta que la mujer viva más. Siempre nos sobreviven⁹.

⁹ Declaraciones de Berlanga en GÓMEZ RUFO, A. (1997): *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B, pp. 358-359.

¹⁰ «En cuanto a la relación con la religión, debemos mencionar a Ralph y Adelin Linton, quienes, en su libro *The Lore of Birthday*, señalan que elementos como el de la vela o la torta —equivalente al pastel— ya figuraban en la Antigua Grecia. Según argumentan podría venir del homenaje a Artemisa, vinculada con el ciclo lunar, puesto que se le ofrecía una especie de torta redonda con velas. El fuego de las velas también era apagado con un soplo, para que el deseo que se había pedido a la diosa lo concediera; el deseo viajaba en ese humo que desprendía la vela hacia la divinidad.» FUENTES, R. (2019): «Canciones y ritos de cumpleaños en Europa», *Boletín de literatura oral*, vol. extr. 2, Jaén, p. 291.

La segunda respuesta que podemos dar tiene que ver con la tradición de soplar las velas durante los aniversarios. Según Raquel Fuentes, siguiendo lo expuesto por los Linton en el libro *The Lore of Birthday*, elementos como el de la vela o la torta, ya figuraban en la Antigua Grecia, en homenaje a la diosa Artemisa, vinculada con el ciclo lunar. El fuego de las velas era apagado con un soplo, para que el deseo que se había pedido fuera concedido por la diosa¹⁰.

El piso de París

Dado que Michel ha soplado las velas con su madre y dichas velas sólo aparecen después en su plano y no en el de Jeanne, podemos preguntarnos entonces ¿cuál es el deseo de Michel? El más inmediato, se lo dice el protagonista a su madre tras terminar el brindis con champagne: acceder al piso de París.



Michel: Oye, mamá, ¿todavía sigue el billar en el piso tuyo en París?

Deseo que repite más claramente en una escena posterior, en la que interroga al maître del hotel.

Michel: Oye, ¿le has hablado a mamá del piso de París?

Maître: Sí, pero quiere venderlo. ¿Te interesa?

Michel: Sí. ¿Te ha dicho cuánto quiere?



Hasta que, finalmente, descubrimos que es la madre quien, como Artemisa, concede a su hijo ese deseo de obtener el piso de París. Eso sí, el acto de donación de la llave del piso no es a Michel, sino a la muñeca, convirtiéndose así la muñeca en una extensión de la propia madre.



Madre: Tiene tres salones. Limpiarla da trabajo, ya verás. Sí. Allí nació mi Michel, ya sabes, mi hijo. Le quiero.

Madre: Nos entendemos muy bien.

Madre: He leído que los astronautas que vayan a Marte se llevarán su muñeca. No se lo digas. He metido en tu bolso la llave del piso de París.



Esta idea de continuidad entre la madre y la muñeca es reforzada por los movimientos de cámara en la escena, pues el travelling hacia atrás durante la toma de la madre tiene su continuidad en el travelling hacia adelante durante la toma de la muñeca. Nos alejamos de la madre, sí, pero nos acercamos a la muñeca, unidas como están ambas por la madeja de lana que la madre lía con la ayuda de su nueva compañera.

Además, más tarde sabremos que el vestido que lleva puesto la muñeca en la escena es un antiguo vestido de la madre, concretamente un vestido que Jeanne, dice literalmente, tiene “desde mucho antes de conocer a su padre”.

Desde esta perspectiva, el filme de Berlanga adquiere desde este momento cierto tono incestuoso, pues la muñeca mantiene estos ropajes antiguos en la secuencia posterior, ya en su consulta de dentista, en una escena en la que Michel recibe un regalo de la muñeca, baila con ella y finalmente coloca la boca de la muñeca sobre sus genitales para proporcionarse placer sexual.



11 MARTÍN ARIAS, L. (2017): «Tamaño natural: una película documental», conferencia impartida en el marco de las XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles: de “La novia de Frankenstein” (J. Whale, 1935) a “Tamaño natural” (Luis G. Berlanga, 1973). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ulwnYfC9ixI> [Consultado en agosto de 2020].

12 LACAN, J. (1985): *El Seminario, Libro 20, Aun*, Barcelona: Paidós, p. 47.

Luis Martín Arias¹¹ ya advirtió, analizando esta escena, del lugar preponderante de la madre en la relación sexual, haciendo referencia para ello a la famosa máxima de Lacan, del seminario Aun: «la mujer no será nunca tomada sino *quo ad matrem*. La mujer no entra en función en la relación sexual sino como madre»¹². Martín Arias precisa el sentido de la frase, puntualizando que no se debe entender únicamente que la mujer comparezca como futura madre, sino que la mujer, en la relación sexual, está siempre en el lugar de la madre, ocupando su espacio.

Esta idea de la mujer *en el lugar* de la madre es literalmente representada en la película cuando el protagonista se instala definitivamente

te con la muñeca en el piso de París. Allí, en el piso de la madre, Michel viste a la muñeca de novia con un vestido antiguo que, debemos suponer, pertenece también a Jeanne. Tras la peculiar ceremonia organizada por Michel, éste aborda a la muñeca en la cama, como si fuera su noche de bodas, y, durante el encuentro, el vestido de soltera de la madre vuelve a estar presente en la escena colocado sobre un maniquí estratégicamente dispuesto al lado del lecho conyugal.



De modo que el fantasma materno está presente durante el encuentro sexual entre Michel y la muñeca que, como es evidente, no es más que una farsa. Sin embargo, a pesar de tratarse de un encuentro teatralizado y fingido, lo cierto es que lo que sigue al encuentro es la emergencia de la muñeca como madre. Por lo que, de nuevo, la máxima de Lacan «La mujer no será nunca tomada sino *quo ad matrem*. La mujer no entra en función de la relación sexual sino como madre» vuelve a cobrar sentido desde esa otra perspectiva, a saber, que la mujer entra en juego en la relación sexual como futura madre. Pero, si es una muñeca, ¿cómo es esto posible?



Vodka: la muñeca como madre

Tras la boda con la muñeca, Michel tiene que atender a su abogado y amigo, Henry, que acude al piso de París con su mujer, Juliette (Lucienne Hamon).



Juliette: *¿Va a comer con nosotros?*
Michel: *No. ¿Vodka, como siempre?*



Juliette: *¿Ha salido?*
Michel: *No. Se ha acostado. No se encuentra bien. Nada de particular. Está muy cansada.*
Juliette: *Ah, vamos, que está indispuesta, ¿no?*
Michel: *Sí.*

En la escena vuelve a comparecer al alcohol, en este caso un vodka, que se sirven tanto Michel como la airada Juliette. Tras servirse la bebida, la pareja de invitados y Michel, se acercan a la habitación para contemplar a la muñeca, quien, para sorpresa de todos, se encuentra semidesnuda en la cama, mientras un bebé succiona uno de sus pechos.





El bebé en cuestión es el hijo de la cocinera, quien, mientras succiona el pecho de la muñeca, toca su labio inferior con el dedo índice en un gesto paralelo al que hacía Michel en la primera escena analizada.



De modo que, la oralidad de la que hablábamos al principio respecto a Freud queda por dos veces, en la película, idénticamente designada, señalada.



Comparando las dos imágenes, es inevitable no ver a Michel reflejado en ese pequeño bebé que, en ausencia de su madre, se conforma con el placer oral producido por los pechos de la muñeca. La infantilización del protagonista es evidente, en el sentido de su regresión al pasado a través de este peculiar objeto.

Desde este punto de vista, la muñeca es, como dice Martin Arias¹³, un objeto fetiche, en tanto permite al protagonista alejarse del cuerpo real de la mujer, o, mas bien, del horror que le produce lo real de ese cuerpo femenino. Perversión fetichista que, sin embargo, como apunta Francisco Umbral en el prólogo del guion editado por Sedmay,

13 MARTIN ARIAS, op. cit.

no conduce a una cosificación de la mujer. Al contrario, para Umbral, la muñeca es más bien una metáfora de la mujer: «Berlanga no ha recurrido a una muñeca como sustitutivo de una mujer, sino para crear imaginativamente, poéticamente, una mujer a partir de una muñeca»¹⁴. No encontramos entonces en la película, como denunció el feminismo en su momento, una fantasía de la mujer como objeto, sino, por el contrario, una fantasía del objeto como mujer. Lo que queremos añadir aquí, es que, tras este proceso de fetichismo/metaforización de la mujer-muñeca está también la fantasía de la madre.

¹⁴ BERLANGA, L. y AZCONA, R. (prólogo de Umbral, F.) (1976): *Tamaño natural*. Madrid, Ediciones Sedmay.

El sombrero de la madre

Esta fantasía de la muñeca-mujer-madre se vuelve a poner en escena hacia el final del filme, cuando Michel, ya enfermo, visiona unos vídeos domésticos que ha grabado en la playa con su madre y con la muñeca. En algunos de los planos grabados por Michel, la muñeca lleva puesto de nuevo el antiguo vestido de la madre. En uno de esos planos, Michel les explica cómo va a rodar la escena.



Michel: *Ahora, yo llego así y... zoom.*



Cual director de cine, Michel prepara, tanto la puesta en escena como la puesta en imagen. Las dos mujeres están sentadas en un banco frente al mar y Michel coloca el gran sombrero que pertenece a la vestimenta de la madre, que ahora lleva la muñeca, sobre las piernas de ambas. A lo largo del filme, son varias las ocasiones en que dicho sombrero ha ido cambiando de sitio.

La primera vez que lo vemos es en la escena de las llaves del piso de París, cuando Michel descubre que su madre le ha robado la muñeca. Allí, Michel mira el sombrero extrañado y juega con él entre sus manos.



En esa misma escena, Michel y su madre se desplazan al piano para interpretar la canción *Háblame de amor*¹⁵ y el protagonista interrumpe la interpretación para poner el aparatoso sombrero, lleno de tules, en la cabeza de su madre.



Más tarde, es la muñeca la que luce el sombrero en la consulta de Michel, en la escena que, veíamos, termina también con un

¹⁵ La canción original es *Parlez-moi d'amour*, una canción con letra y música de Jean Lenoir popularizada en 1930 por Lucienne Boyer y más tarde en 1961 por Dalida –quien también interpretó la versión en español– a raíz del estreno de la película del mismo título, de Giorgio Simonelli. En 1972, el propio Lacan utilizó esta canción para referirse a su reiterada idea de que del amor no puede hablarse: «lo que digo del amor es con toda certeza que no puede hablarse de él. *Parlez-Moi D'Amour* (*Háblame de amor*) no es más que una canción». LACAN, op. cit., p. 20.

zoom de acercamiento hacia el sombrero, mientras Michel se masturba con la boca de la muñeca.



De manera, que el sombrero va pasando de las manos de Michel a la cabeza de la madre, más tarde a la cabeza de la muñeca y por último acaba sobre las piernas de ambas, tapando, en estos dos últimos casos, los genitales, primero de Michel y después de la madre y la muñeca, remitiendo nuevamente a la idea del fetiche.

En cuanto a la puesta en imagen, en todos estos planos en los que interviene el sombrero de la madre, hay un acercamiento hacia los personajes, bien a través de travelling o mediante zoom óptico. Este acercamiento es especialmente significativo en la escena de la masturbación, dado que acaba con el sombrero en primer plano, pero también en la escena doméstica en vídeo, pues el propio Michel enfatiza el movimiento en el diálogo, llevando sus manos hacia el rostro de su madre para explicarle en qué consiste ese acercamiento, aunque sea luego a la muñeca a quien se centre en el plano.

Imposible beber su vino

Es interesante señalar cómo estas últimas escenas en las que aparece la madre de Michel están de nuevo conectadas con la bebida alcohólica, pues ese vídeo doméstico es contemplado por Michel quien, ya enfermo, en su habitación, continúa visionando una escena íntima en la que la muñeca yace semidesnuda en el sofá. Escena que podría tener todos los elementos para convertirse en una escena erótica: una mujer yace semidesnuda, con una copa de vino en su pubis, en una clara llamada a la sexualidad, mientras un hombre alaba su belleza, le retira la copa de vino para embriagarse de ella y comienza a lamer su cuerpo.



Michel (video): *Eres preciosa, preciosa. Tiene usted un pelo, señora. Tiene usted una boca.*



Michel (video): *Y unos pechos, y unos pe...*

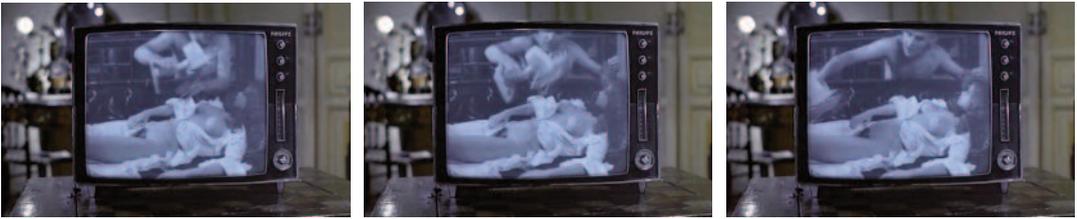
Michel (video): *y unos pe...
oh... Y unas piernas.*



Michel (video): *Oh... eres preciosa, preciosa, maravillosa, maravillosa, oh, maravillosa, ¡espléndida!*



Michel (video): Anda, vamos a brindar. Bebo a tu salud. Bebo a tu salud. Bebo tu vino. Me emborracho de ti. Oh...



Michel (video): Mira, mira ese viento que lame tu cuerpo, que lame, que lame tu cuerpo.

Sin embargo, no es eso lo que percibimos como espectadores. No encontramos nada de erotismo en ella, pues la escena es, a todos los efectos, una farsa. La risa exagerada de Michel contemplando medio enfermo el vídeo es ya una muestra de ello. El doble marco, del cuadro cinematográfico y del televisivo, marca también un distanciamiento. Por otro lado, la efusividad de Michel poco tiene que ver con la tensión sexual, sino más bien con la sobreactuación de los malos actores, quienes, en definitiva, no se creen su personaje.

No podemos, además, olvidar que la mujer de la escena es una muñeca, un objeto inerte. Por lo que el carácter metafórico del vino y de la copa como sexo de la mujer, pierde todo su sentido, pues a pesar del paralelismo entre la forma de la copa y el pubis, lo cierto es que no hay nada líquido en el interior de la muñeca. Como dijo en su momento Isabel Escudero en el artículo «Del amor y la caza en el cine de Berlanga»¹⁶, la muñeca se limita a manifestarse como vaciedad, como hueco, como falta, y ahí es donde reside su poder, su indestructibilidad, algo que se aprecia claramente en la escena del harakiri, donde quien sangra es él, no ella.

16 ESCUDERO, I. (1981): «Del amor y la caza en el cine de Berlanga», *Berlanga 2*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 44-48.



O en la escena final de la película, donde la muñeca de poliuretano, a pecho descubierto, acaba flotando mientras Michel se hunde en el Sena.



Un hueco, un vacío, presente también en el cartel promocional de la película¹⁷, donde lo que luce potente y poderoso son los pechos de la muñeca, mientras que sus genitales están huecos. En su lugar hay un vacío ocupado por un Michel tan extasiado como agonizante.

17 Imagen digitalizada de la portada del DVD objeto de estudio: *Tamaño natural* (Luis García Berlanga). España: Uranus Productions France - Jet Films - Les Productions Fox Europa - Films 66 - Verona Produzione, 1973. (DVD distribuido en España por Divisa Home Video, 2006).

Podemos pensar entonces que, si abunda la bebida alcohólica –igual que abunda el tabaco– en *Tamaño natural*, es porque, sin duda, se trata de la película de Berlanga en la que más abiertamente se manifiesta el vacío que siente el hombre ante el encuentro con lo femenino. Al mismo tiempo, en consonancia con lo decía Freud, es también la película de Berlanga donde la oralidad es más evidente.





Una oralidad que lleva aparejada, no sólo la presencia de múltiples bocas –y también de múltiples pechos desnudos, como correlato de esas bocas–, sino también, unido a todo ello, la presencia de una madre que no se quiere despegar del hijo. Así lo manifestaba el propio Berlanga, para quien la madre es siempre una madre insaciable: “Es la madre devoradora de siempre. ¿Que por qué le sigue el juego a su hijo? Pues porque la muñeca aleja al hijo de las otras mujeres. [...] Todas las madres son celestinas o asesinas según convenga a su objetivo de acaparamiento del hijo”¹⁸.

¹⁸ HIDALGO, M. y HERNÁNDEZ LES, J. (2020): *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid, Alianza Editorial, p. 166.



Referencias

«Berlanga vist per Berlanga». Disponible en: <https://berlangafilmmuseum.com/filmografia/tamano-natural/> [Consultado en septiembre de 2020]

BERLANGA, L. y AZCONA, R. (prólogo de Umbral, F.) (1976): *Tamaño natural*. Madrid, Ediciones Sedmay.

ESCUADERO, I. (1981): «Del amor y la caza en el cine de Berlanga», *Berlanga 2*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 44-48.

FREUD, S. (2006): «Tres ensayos para una teoría sexual», *Obras Completas, Tomo 4*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1169-1237.

FUENTES, R. (2019): «Canciones y ritos de cumpleaños en Europa», *Boletín de literatura oral*, vol. extr. 2, Jaén, 287-294.

GÓMEZ RUFO, A. (1997): *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B.

HIDALGO, M. y HERNÁNDEZ LES, J. (2020): *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid, Alianza Editorial.

LACAN, J. (1985): *El Seminario, Libro 20, Aun*, Barcelona: Paidós.

MARTIN ARIAS, L. (2017): «Tamaño natural: una película documental», conferencia impartida en el marco de las XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: *Amores imposibles: de "La novia de Frankenstein" (J. Whale, 1935) a "Tamaño natural" (Luis G. Berlanga, 1973)*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ulwnYfC9ixI> [Consultado en agosto de 2020].