

LUIS
GARCÍA
BERLANGA

BERLANGUANO

1921-
2021





BerLANGUANO

LUIS GARCÍA BERLANGA 1921-2021

EDITA: Fundación Academia de Cine
www.academiadecine.com

© de esta edición: Fundación Academia de Cine
© de los textos e imágenes: sus respectivos autores y titulares

ISBN: 978-84-09-32136-0
Depósito legal: M-20681-2021

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, por cualquier medio mecánico o electrónico, sin la debida autorización por escrito de los titulares del copyright.

"La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España y la Fundación Academia de Cine hacen constar que se han realizado todos los esfuerzos para localizar y recabar la autorización de los titulares de los derechos de las imágenes incluidas en la Exposición 'Berlanguiano. Luis García Berlanga 1921-2021' y en el presente Catálogo, y manifiesta la reserva de los derechos de los mismos, expresando, además, su disposición a rectificar cualquier error u omisión. Si considera que la exhibición de este material infringe cualquiera de sus derechos o intereses legítimos, por favor, póngase en contacto con nosotros en la dirección de correo electrónico [academia@academiadecine.com] para que, en caso de tratarse de un requerimiento legítimo y fundamentado, busquemos una solución equitativa".

Imagen portada y pág. 1: **Fotografía del rodaje de *El verdugo*. 1963**
Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española

BERLANGUANO

LUIS GARCÍA BERLANGA 1921-2021

berlanguiano, na

1. **adj.** Perteneiente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra.
2. **adj.** Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga.

Real Academia Española

Índice

El espejo de Berlanga

Mariano Barroso

11

¡Bienvenido, centenario!

Sol Carnicero

13

Instantes, secuencias y tracas

Esperanza García Claver

17

¡Luces!, ¡cámaras! y... ¡jaleo!

20

Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC)

56

Mayo del 55. Las Conversaciones de Salamanca

68

Berlanga y la progresiva deformidad de los espejos
(del IIEC, 1947-1950, a *Los jueves, milagro*, 1957)

Asier Aranzubia y José Luis Castro de Paz

72

Esa pareja feliz

80

¡Bienvenido, Mister Marshall!

90

Novio a la vista

106

La patria de la farsa o la farsa de la patria

Manuela Partearroyo

119

Calabuch

128

Los jueves, milagro

140

Plácido

152

El verdugo

170

Días de vino y rosas

186

La boutique / Vivan los novios / Tamaño natural

200

Berlanga, como si tal cosa

Maruja Torres

227

Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga

Josefina Molina

231

Trilogía nacional

246

La vaquilla

264

Moros y cristianos / Todos a la cárcel / París-Tombuctú

274

De aquí a la eternidad

284

'Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)'

298

Biografía / Filmografía

312

Créditos / Agradecimientos

316

El espejo de Berlanga

Mariano Barroso

Se podría hacer un plano secuencia que empezara en nuestra Guerra Civil, en pleno frente. La cámara pasaría luego a la retaguardia, y se quedaría un rato allí hasta que llegaran la posguerra y el franquismo. Entonces se adentraría en los barrios marginales y en los pueblos. Recorrería nuestras playas, las verbenas, las plazas de toros, las procesiones, las promociones de pisos, los balnearios y las funerarias. Entraría en las comisarías, en las prisiones y llegaría hasta el patíbulo. Nos mostraría primeros planos de curas, de alcaldes, de marquesas, de verdugos, de enamorados, de novias, de policías, de prostitutas y de militares. Cuando llegara la democracia, la cámara se detendría en las cacerías, en la decadencia de los palacios y en la soledad de los coches oficiales, para volver de nuevo a las prisiones...

Ese, con muchas paradas más, es el recorrido minucioso, interminable y lúcido del plano secuencia que compuso Luis García Berlanga a lo largo de su vida. Un auténtico fresco que muestra lo mejor y lo peor de nuestro país, que habla de nuestros grandes temas sin pretensiones ni grandilocuencia: la pobreza, la riqueza, la muerte, la guerra,

la paz, nuestros sueños, nuestras miserias y nuestra dignidad. Todo ello con un cariño infinito hacia sus personajes, que por cierto somos todos nosotros. Porque justamente ahí es donde acaba el plano secuencia de Berlanga: en todos y cada uno de nosotros.

No existe una enciclopedia que recoja mejor nuestra historia contemporánea en sus detalles que la obra de Berlanga. La exposición 'Berlanguiano' es un proyecto largamente acariciado por la Academia de Cine. Luis García Berlanga fue nuestro primer presidente, uno de nuestros fundadores, y sigue siendo nuestro presidente de honor. Presentamos 'Berlanguiano' con el ánimo de hacer honor a su obra, y de recrear lo que ya en su día nos mostró Luis: un espejo lúcido y vibrante de lo que somos y de lo que querríamos ser.

Mariano Barroso es Presidente de
la Academia de Cine

¡Bienvenido, centenario!

Sol Carnicero

Nunca pensé que me fuera a gustar tanto celebrar un centenario. Y este 2021, tan poco placentero en otros aspectos, está resultando muy satisfactorio en ese sentido. Se ve que la cosecha de 1921 germinó gracias a semillas vigorosas. Festejar un centenario te da la oportunidad de revivir a la persona que se homenajea, de disfrutarla con más avidez que cuando la tenías a mano. Porque ahora puedes pararte a saborear lo que, cuando ocurría, pasaba tan rápido que casi no te dabas cuenta. Cuando yo trabajaba con Berlanga sabía, eso sí, que cada minuto me aportaba algo nuevo, algo diferente, algo que en la etapa de aprendizaje viene muy bien, porque no se olvida nunca. Ahora, gracias al Año Berlanga que promueve la Academia de Cine y más concretamente a 'Berlanguiano', la exposición que se recoge en este catálogo, tengo la oportunidad de traer al presente tantos y tantos recuerdos imborrables. Esperanza García Claver, su comisaria, plantea esta muestra como una mirada en el espejo. Muchos escritores han recurrido al espejo para enfrentarnos a la reali-

dad o alejarnos de ella: Borges, Woolf, Carroll... Pero la imagen que Berlanga capta, plano a plano, para que permanezca en sus películas, se funde con la imagen objetiva, real, de la sociedad que él veía, vivía, sufría y satirizaba para hacerla más humana, más llevadera y es que, como diría Valle Inclán a través de Max Estrella, la española es solo una deformación grotesca de la civilización europea. Pero Berlanga la mira con ojos cervantinos, indulgentes, llenos de ternura y compasión, parándose más en lo cotidiano que en lo grotesco, haciendo la crítica aún más salvaje, despiadada de puro realista. Entendiendo, amando y abofeteando a la vez.

Y al cabo del tiempo, cuando volvemos a ver sus películas, comprobamos que siguen tan actuales como cuando se hicieron. ¿Qué clase de talento poseía Berlanga para ser capaz de diseccionar una sociedad infortunada, pícara, menesterosa, a veces patética, haciéndonos reír, como si los del otro lado del espejo no fuéramos nosotros mismos? ¿Qué ingenio anticipativo le asistía para crear situaciones que, sin haberse producido todavía, tendrían lugar unos años después? ¿Dónde está el esperpento? ¿En sus diálogos y situaciones cómicas o en las que nos ofrece el devenir de cada día y que él, curioso y observador, advertía antes que los demás? ¿Y cómo se las arreglaba para adelantarse a lo que veía venir y ponernos sobre aviso de la inminente calamidad con tanta gracia? Otros lo hicieron también, pero entre Orwell y Berlanga, me quedo con el valenciano. Siempre hay situaciones injustas a las que oponerse y denunciar, contra las que luchar. Mohammad Rasoulof está retenido por su enfrentamiento valiente a la pena de muerte. Berlanga, con *El verdugo*, nos hizo reflexionar sobre ella, a su manera. ¿Cómo sería su crónica de este siglo XXI, en el que caminamos hacia la inmunidad de rebañón, nos ponemos y quitamos la mascarilla a toque de corneta, nos saludamos a codazos, parametramos el recinto de arena donde vamos a colocar la toalla, nos convencemos de los beneficioso que es planchar de madrugada, retorremos el lenguaje según nos dictan los más indocumentados, censuramos lo que nos parece políticamente incorrecto sin llamarlo censura, presumimos de tener la generación más preparada de la historia sin poder sacarla del paro, asistimos a los mayores índices de violencia del milenio...? Y nuestros políticos se inspiran en la ficción, que devoran en formato serie, en las que

cada vez escasean más las comedias en favor de los dramas. No nos asusten, la comedia puede ser más didáctica, más constructiva.

Curioso país éste donde un brillante director de la Filmoteca Nacional es cesado por su reticencia a cumplir un horario por la misma persona que, pocos años más tarde, sería inmolada por negarse a imputar como *atrezzo* la compra de unos vestidos utilizados en actos de representación de la institución a la que representa. Individuos rebeldes, versos libres de una sociedad mojjigata y obediente, tan discordantes como necesarios.

Esta realidad del siglo XXI, contada por Berlanga, sería más balsámica, más risueña, más llevadera y, quién sabe si, al vernos reflejados en el espejo, como si fuésemos otro, nos atreveríamos a reconocer nuestros defectos, enfrentarnos a ellos y tratar de corregirlos. Y si no, al menos, nos reiríamos. Yo, como Berlanga, creo que el humor puede ser nuestra tabla de salvación. Y que esa forma de asumir la realidad, para entenderla y mejorarla, que es el cine, se enseñe en las escuelas. Es un patrimonio al que no podemos renunciar.

¡Bienvenido, centenario! Ojalá haya alguien dispuesto a seguir tu huella.

Sol Carnicero es directora de producción y coordinadora
de la Academia de Cine para el Año Berlanga

Instantes, secuencias y tracas

Esperanza García Claver

"Me gustaría dedicar este premio a una serie de amigos y compañeros: José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Pedro Lazaga, Mariano Ozores... que durante los años cincuenta rompieron de una vez con aquel cine sombrío, histórico, que representaba el cine del franquismo y fueron ellos los primeros en crear un género autóctono español, que no existe nada más que en España, que es la comedia popular, que ha sido muy maltratada por los críticos y que, sin embargo, creo que ahí está nuestro mejor género y, como he dicho, el único género genuino español. Yo he sido discípulo de ellos, me considero discípulo de ellos y quiero dedicarle este premio a todos ellos y al insigne Carlos Arniches, del que creo que descendemos todos nosotros"

LUIS GARCÍA BERLANGA. DISCURSO AL RECIBIR EL PREMIO GOYA A LA MEJOR DIRECCIÓN POR *TODOS A LA CÁRCEL* EN LA VIII EDICIÓN DE LOS PREMIOS GOYA EN 1994

A finales de los años cuarenta, la primera promoción de la Escuela de Cine o IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) dio como resultado una primera generación de brillantes autores independientes y con muchas ganas de hacer las cosas de manera diferente a los cauces oficiales.

Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, que habían sido compañeros de pupitre en el IIEC, dirigieron juntos la que sería primera película para ambos, *Esa pareja feliz* (1951), que rompe con los guiones habituales en ese momento en el cine. Una historia cercana a la comedia para contar la realidad que, a pesar de que la Junta de Calificación la clasificase en la categoría de las películas que "huelen a cocido", tenía un gran contenido crítico que logró

sortear la censura del momento, (a lo que tuvo que habituarse Berlanga durante su trayectoria hasta la muerte del dictador –¡y qué bien lo hizo!–).

Para entender en su contexto los inicios del cine de Berlanga es necesario tener presente la situación social de nuestro país finalizada la guerra española. El cine de la década de los cuarenta trataba temas históricos, patrióticos y evasivos en su mayor parte, aunque con algunos experimentos interesantes.

Los jóvenes cineastas que quisieron romper con estas historias intrascendentes y con el cine de cartón piedra pelearon como nadie por levantar testimonio de la realidad e hicieron suyo el lema de las Conversaciones de Salamanca de mayo de 1955: “El cine español ha muerto... ¡Viva el cine español!”. Una ruptura reflexiva, estética y temática con lo anterior.

Berlanga presenta una nueva visión de España con su particular universo celtibérico y de autor, al que en un principio le caracteriza cierto tono tierno y poético que irá desapareciendo en sus películas a medida que se desvanece su esperanza en la comunidad y evoluciona a una visión más mordaz y esperpéntica, donde el anarquismo adquiere carácter de inevitable respuesta.

El humor, clave en su filmografía, lo admiramos desde el inicio de su trayectoria. Un humor caracterizado por notas nostálgicas de la cultura más autóctona, el esperpento de Valle Inclán, la zarzuela y el sainete con un indiscutible espíritu transgresor de esas situaciones complicadas o dramáticas provocadas por el fracaso colectivo de la administración, el clero, el ejército y la familia. Desde la representación del poder hasta lo más terrenal. De lo más noble a lo más mezquino.

Luis García Berlanga se reconoció como discípulo de Carlos Arniches y reivindicó la comedia popular como el único género genuino español. Su formación cinematográfica, con la primera promoción del IIEC, contribuyó a que desde sus inicios rompiera con el cine sombrío e histórico de las corrientes oficialistas, para contar hechos que estaban sucediendo o que estaban por suceder con el 'Nuevo Cine Español'.

Su forma de representar la realidad se fue complicando con la exageración y la caricatura para seguir narrando el esperpento na-

cional con un humor brillante e inteligente que le acompaña en toda su trayectoria, con una algarabía, confusión y caos que mantienen intacto su título de azote de cualquier forma de dictadura al ponerse del lado del individuo “que se arriesga a enfrentarse al grupo, al poder, a la sociedad, aunque lo haga por sus intereses”.

La exposición ‘Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921 – 2021)’ presenta al cineasta como uno de los autores más significativos de la cultura española del siglo XX. Su talento para conmover y provocar con una personalísima comicidad externa y una gravedad y crítica profunda le convierten con honores en un creador con un imaginario propio e inimitable.

La exposición identifica la evolución de la trayectoria cinematográfica de Berlanga y, en paralelo, instantes de la vida española retratada por míticos fotógrafos nacionales e internacionales que supieron mirar e interpretar esa realidad autóctona coetáneamente. Con esta mirada dirigida sobre determinadas secuencias históricas, y determinados instantes, descubriremos los códigos de cómo se entrecruzan en su cine y el porqué de su identidad tan popular en la tradición realista de la cultura española.

En los textos que introducen cada capítulo de este catálogo se han querido reflejar a modo de espejo esos instantes, esas secuencias, esos acontecimientos y referencias de esas otras miradas para comprobar cómo la vida se cuela en sus películas.

Esperanza García Claver es comisaria de ‘Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921 - 2021)’

¡LUCES!,
¡CÁMARAS! Y...
¡JALEO!



Estreno de *Mare Nostrum* en el cine Avenida.
21 de diciembre, 1948
Fondo fotográfico Gerardo Contreras,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



El elegante vestíbulo del Cine Avenida de la Gran Vía madrileña vibraba de bullicio y *glamour* aquella noche de diciembre de 1948, durante el estreno de la película *Mare Nostrum*.

La pareja cinematográfica de moda, María Félix y Fernando Rey, acompañados por el productor Cesáreo González, sonreían a las cámaras en una época en la que las *premières* alegraban las noches de una ciudad que no desistía de apasionarse.

A principios de los años treinta, Madrid había vivido una de sus mejores etapas en cuanto a transformaciones sociales y culturales. Los estudios cinematográficos, adaptados a las nuevas necesidades del cine sonoro y a los grandes decorados, comienzan a crecer por la ciudad. Como los Estudios C. E. A., que seguirán inaugurando nuevos platós de rodaje en los años cuarenta.

La primera película de Hollywood rodada en español fue *El cuerpo del delito* (1930), protagonizada por nuestra primera estrella en Los Ángeles, Antonio Moreno, quien también figuró en la adaptación cinematográfica de la obra de Blasco Ibáñez, *Mare Nostrum* (Rex Ingram, 1926), en el *studio system* norteamericano.

Rosita Díaz Gimeno nos invita a acompañarla a Hollywood, al Spanish Department del Fox Film Corp., donde va a rodar la película *Angelina o el honor de un brigadier* (1935). Será este departamento el que produzca la primera película española no copiada del inglés, *Mamá* (Benito Perojo, 1931), una adaptación de la obra de Gregorio Martínez Sierra con guion de María Lejárraga y José López Rubio, protagonizada por Catalina Bárcena.

Unos años antes, el director, dramaturgo y diplomático español Edgar Neville había llegado a la Metro Goldwyn Mayer para crear la Spanish Unit, con el firme objetivo de crear una comunidad cinematográfica española en Hollywood.

Mientras que Raquel Meller, Conchita Montenegro, Salvador Dalí o Antonio 'el Bailarín' y su inseparable Rosario dejan su huella en el *star system*, en España Lola Flores protagoniza la singular y extravagante *Embrujo* (1948) y Conchita Montes es protagonista de las tertulias de don Eugenio d'Ors.



Estreno de *Mare Nostrum* en el cine Avenida.
21 de diciembre, 1948
Fondo fotográfico Gerardo Contreras, Archivo
Regional de la Comunidad de Madrid



Fiesta celebrada en la sala Pasapoga
en honor a Mario Moreno, Cantinflas.
11 de octubre, 1946
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Estreno de *Serenata española*.
12 de mayo, 1947
Fondo fotográfico
Cristóbal Portillo,
Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid





Estreno de *Serenata española*.
12 de mayo, 1947
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo, Archivo
Regional de la Comunidad de Madrid





Inauguración Estudios C. E. A.
29 de mayo, 1944
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo, Archivo
Regional de la Comunidad de Madrid





Estreno de *Mariona Rebull* en el cine
Gran Vía. 14 de abril, 1947
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo, Archivo
Regional de la Comunidad de Madrid







Estreno de *El rey de las finanzas* en el cine Gran Vía. 7 de diciembre, 1944
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Estreno de *El rey de las finanzas* en el cine Gran Vía. 7 de diciembre, 1944
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





Conchita Montes con Eugenio d'Ors en un café
tertulia en Madrid. 1949
Fondo fotográfico Gerardo Contreras, Archivo
Regional de la Comunidad de Madrid



Edgar Neville y Conchita Montes en una de las fiestas de disfraces en casa del cineasta en Madrid. 1947-1948
Fondo fotográfico Cristóbal Portillo, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

Retrato de Lola Flores.

circa 1940s

Fondo fotográfico Martín Santos Yubero,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid

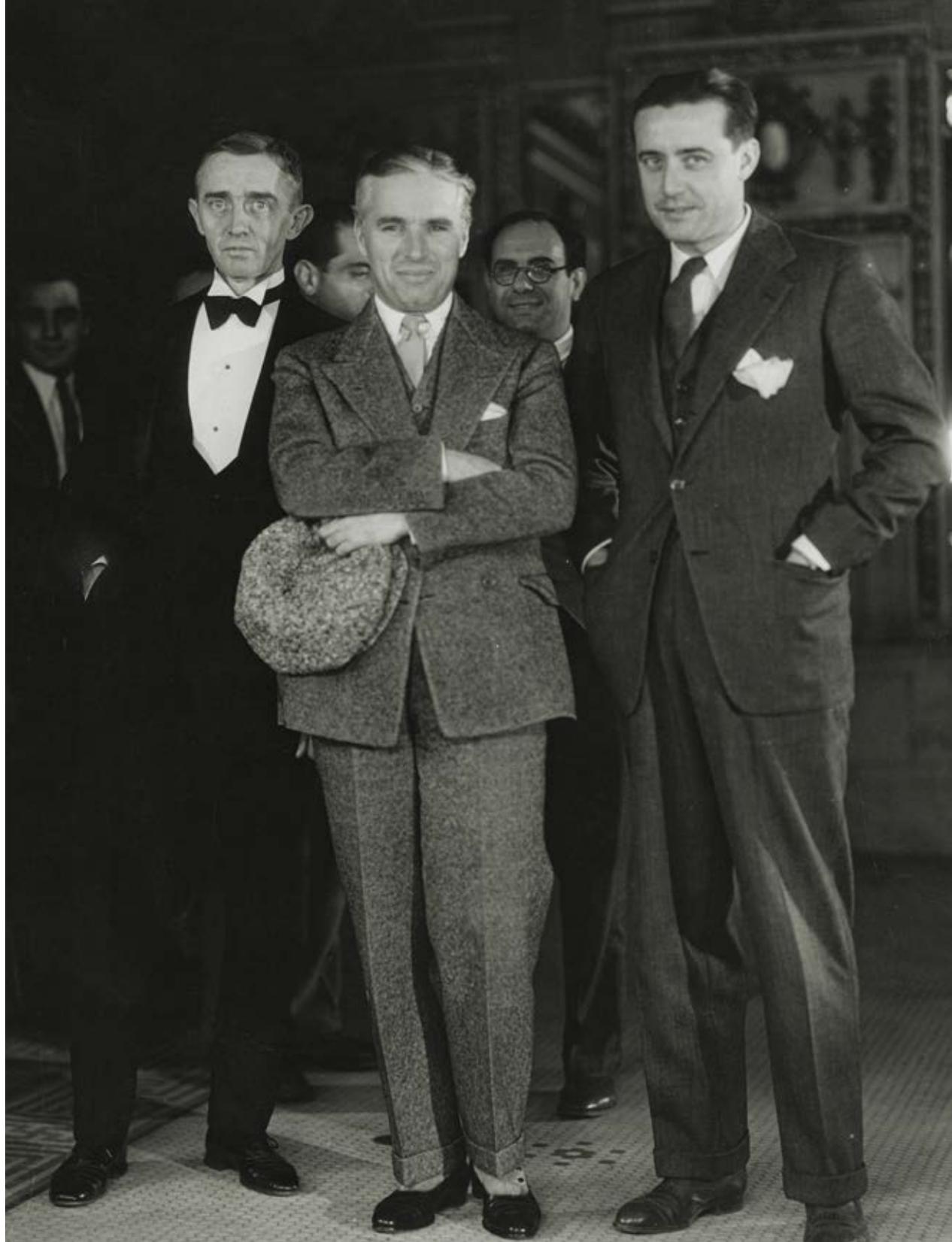




Directivos y actores en la cafetería de los Estudios C.E.A. 1933
En la fotografía: entre otros, Enrique Domínguez Rodillo, Edgar Neville, Maruchi Fresno, Miguel Pereyra, Tony D'Algy, Eusebio Fernández Ardavín, Luis Marquina Pichot y León Lucas de la Peña
Foto C.E.A.
Colección Antonio Alonso



Edgar Neville con Charles
Chaplin y Ray Miller saliendo del
teatro de Los Ángeles, después
de dar a Neville la alternativa
como director cinematográfico.
1929
©Archivo ABC





Departamento de lengua española en la Fox Film Corp. Hollywood, Circa 1932
Primera fila, de izquierda a derecha: Gregorio Martínez Sierra, John Stone, Catalina Bárcena, Sol M. Wurtzel, Lou Moore y Miguel de Zárrega.
Segunda fila, de izquierda a derecha: Sam Wurtzel, José López Rubio, Raúl Roulien, Lillian Wurtzel, José Mojica, Hilda Stone, Gene Forde, Duncan Cramer y Royer. Tercera fila, de izquierda a derecha: Louis King, Luis Zaslavski, Sol Wurtzel, Sam Kaylin, Max Golden, John Reinhardt y Louis Moore
Core Collection, Biography Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences

Raquel Meller. 1930
Gilbert Roland Papers, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences

→



Doña Consuelo de Monro
Comandante de
Bogotá
5-9-1930

**Rosita Díaz Gimeno a su marcha
a Hollywood. 2 de octubre, 1934**
Fondo fotográfico Martín Santos
Yubero, Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid





Antonio Moreno bañándose en la piscina de su mansión, Los Ángeles. Finales de 1920
Core Collection, Biography Files, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences



Rex Ingram, Antonio Moreno y
Vicente Blasco Ibáñez con su
mujer en el set de *Mare Nostrum*,
Hollywood. 1926
Metro-Goldwyn-Mayer
production and biography
photographs, Margaret Herrick
Library, Academy of Motion
Picture Arts and Sciences

Catalina Bárcena en Hollywood.
Principios de 1930
Fotografía de Otto Dyar
Core Collection, Biography
Files, Margaret Herrick Library,
Academy of Motion Picture Arts
and Sciences



F29-33



Alfred Hitchcock y Salvador Dalí en el set de *Recuerda, Hollywood*. 1945
Core Collection, Biography Files,
Margaret Herrick Library, Academy of
Motion Picture Arts and Sciences

Salvador Dalí con Walt Disney. 1945
Core Collection, Biography Files,
Margaret Herrick Library, Academy of
Motion Picture Arts and Sciences

→



© 1994 WALT DISNEY ENTERPRISES, INC. ALL RIGHTS RESERVED

IIEC

Instituto de
Investigaciones
y Experiencias
Cinematográficas



“Tienes otro camino. El IIEC. Hasta hoy el mundo profesional se ríe un poco de estas iniciales, si es que las conoce. Pero esto no importa. También se reían en Italia los Gallone, Bonnard, Mastrocinque y demás directores ‘a la fanfarria’, mientras Zampa, Germi y Antonioni recibían certificaciones de estudio del Centro Sperimentale y palmaditas en la espalda. ¡Estos chicos! ¿Pues no quieren aprender el cine en las pizarras?”

LUIS GARCÍA BERLANGA.
'CARTA A UN AMIGO QUE LEE A EISENSTEIN, ADMIRA A RENÉ CLAIR Y QUIERE SER DIRECTOR' (REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE, 1952)

Luis García Berlanga dando clase en el IIEC. 1956
En la fotografía: entre otros, Julio Diamante y Luis García Berlanga.
Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración. Fondo Medios de Comunicación Social del Estado

A finales del verano de 1947 se convocaron las pruebas para el ingreso de la primera promoción en el IIEC, con sede en la Escuela de Ingenieros de Madrid. Fuera cual fuese el planteamiento ideológico inicial del centro, su plan didáctico experimental de debates, reflexiones y proyectos que los alumnos materializaban en especialidades, como la de Realización Artística cursada por Luis García Berlanga, se tradujo en una inicial generación de sobresalientes creadores libres cuyos planteamientos se alejaban de las tendencias del momento.

Durante el segundo curso, el de 1948, cuatro de los alumnos más destacados y compañeros de la especialidad de Realización, Berlanga, Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, realizan una interesante práctica de carácter experimental, *Paseo por una guerra antigua*, donde un mutilado de guerra pasea por las ruinas de la ciudad universitaria madrileña.

En 1949 Berlanga obtiene el diploma con su última práctica, *El circo*. Durante sus estudios realizó proyectos cinematográficos colectivos, como *Cerco de ira* (1949) y *La huida* (1950), que, aunque no llegaron a materializarse, son testimonio, por fin, de esa otra manera de hacer cine.

“Lo que tú solo no lograrás en la vida, quizás lo consigas del brazo de alguien. Sobre todo si a ese alguien le gusta, como a ti, Charlot, Clair, De Sica y todo lo que es cine y huele a cine”

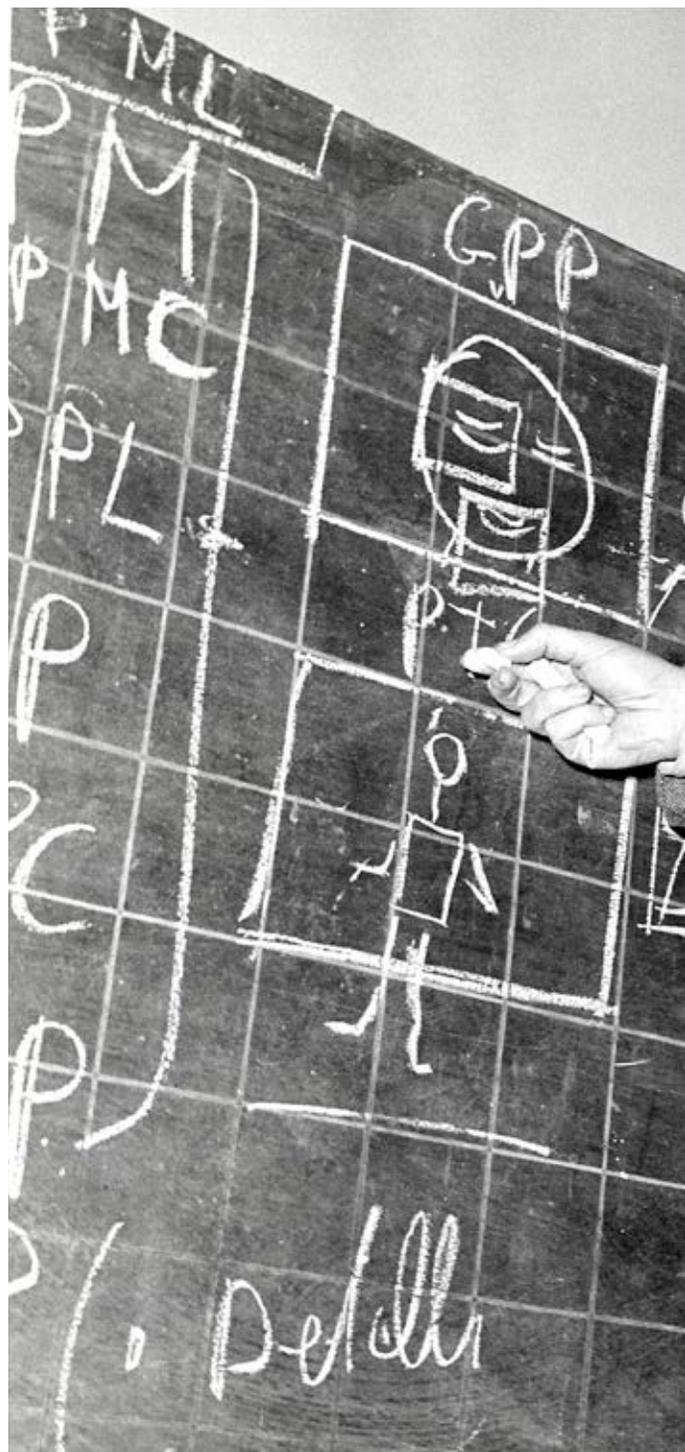
LUIS GARCÍA BERLANGA.
“CARTA A UN AMIGO QUE LEE A EISENSTEIN, ADMIRA A RENÉ CLAIR Y QUIERE SER DIRECTOR” (REVISTA INTERNACIONAL DEL CINE, 1952)



Luis García Berlanga y Juan
Antonio Bardem. Circa 1953
Ministerio de Cultura y
Deporte. Archivo General de la
Administración. Fondo Medios
de Comunicación Social del
Estado



Luis García Berlanga dando
clase en el IIEC. 1956
Ministerio de Cultura y
Deporte. Archivo General de la
Administración. Fondo Medios
de Comunicación Social del
Estado







Ana Mariscal al frente de la
Cátedra de Interpretación del
IIEC. 1951
Fondo fotográfico Martín
Santos Yubero, Archivo
Regional de la Comunidad de
Madrid





Reportaje sobre la
celebración de los
exámenes a los alumnos
del IIEC. 1951
Fondo fotográfico
Gerardo Contreras,
Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid



Mayo del 55

LAS CONVERSACIONES DE SALAMANCA

Impulsadas por Basilio Martín Patino y varios jóvenes del Cine Club Salmantino, las Conversaciones de Salamanca (celebradas entre el 14 y el 19 de mayo de 1955) plantearon un interesante foro de reflexión sobre todo el cine español que supusiera una ruptura estética y temática con lo anterior. El objetivo era crear una nueva identidad, más cercana a la tradición realista de la cultura española, para contar cosas que estaban sucediendo o que iban a suceder con un espíritu crítico.

Las jornadas estaban dirigidas a los universitarios, pero su interés hizo que se volcaran profesionales del cine e intelectuales que teorizaron abiertamente sobre esos ideales, entre ellos Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán-Gómez, José Luis Sáenz de Heredia, Carlos Saura, el catedrático Fernando Lázaro Carreter o el propio José María García Escudero (Director General de Cinematografía entre 1951 y 1952 y entre 1962 y 1968).

Los resultados de estas jornadas provocaron diferencias de posición en cuanto al “enfoque o actitud a adoptar ante tales problemas”. Y, aunque el interés seguía en mantener una reflexión del cine español, no se llegaron a celebrar unas ‘segundas conversaciones’.

Este ímpetu generacional por el nuevo cine surgió como planteamiento en un contexto de ruptura a nivel internacional. La imagen aperturista y moderna que se quiso hacer de España en las décadas de los cincuenta y los sesenta favoreció que las películas se empezaran a llevar a los festivales internacionales de cine.

A pesar del espíritu de renovación y reivindicación que lograron crear las Conversaciones, la censura siguió atacando a las películas comprometidas y de calidad durante muchos años. Por fortuna, hubo cineastas que supieron burlar a los censores.

"El cine español ha muerto... ¡Viva el cine español!"

Retrato de grupo en la Universidad de Salamanca con motivo de las Conversaciones de Salamanca. 1955
En la fotografía: entre otros, Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Juan Francisco Aranda, Pepe Maesso, José María Pérez Lozano y Basilio Martín Patino
Colección Basilio Martín Patino, Filmoteca de Castilla y León







Luis García Berlanga y Fernando Fernán-Gómez en la Universidad de Salamanca. 1955
Colección Basilio Martín Patino, Filmoteca de Castilla y León

"El encuentro con una comedia como fue *El destino se disculpa* [1945, basada en un relato y con diálogos de Wenceslao Fernández Flórez y dirigida por José Luis Sáenz de Heredia], que me marcó muy profundamente en aquel momento, me hizo pensar que quizá lo que a mí me gustaría, y lo que yo debería decir a partir de entonces, tenía que partir de ahí..."

LUIS GARCÍA
BERLANGA.
DECLARACIONES A
TVE

"[E]stá claro que en el cine parecido (...) [anterior a Berlanga] (...) —el cine [de Rafael Gil] derivado de Fernández Flórez, el de Neville, los intentos de Sáenz de Heredia—, las referencias no eran inmediatas; o sea, estos directores no reflejaban la inmediatez, y sus referencias eran casi anteriores a la guerra, como un sedimento anterior. Sólo a partir de *Esa pareja feliz* sobreviene esa corriente de manejar esos mismos elementos, pero referidos a la vida del instante"

FERNANDO FERNÁN-
GÓMEZ

"[Antes de Plácido] Berlanga trata a todos sus personajes con innegable cariño y ternura. [En *Calabuch*] su mirada es sainetesca y paródica, [a] medio camino entre la influencia del humor de Fernández Flórez y de la comedia italiana posneorrealista"

JAIME PENA

"[Cuando] Berlanga con *Esa pareja feliz*, ¡Bienvenido, Mister Marshall! y *Calabuch*, renov[ó] el cine español, [lo hizo], precisamente, desde el sainete, una de las fuentes más castizas del humor teatral nacional. (...). Y renov[ó] no sólo el cine español, sino también el concepto de sainete como género dramático. Podría decirse que en su versión cinematográfica el género se hacía más culto, más irónico, con un propósito no de servicio a la supuesta moral convencional del público, sino a la moral de los autores. Y lo que el género perdía en popularidad, lo ganaba en riqueza de intenciones"

FERNANDO FERNÁN-
GÓMEZ

Berlanga y la progresiva deformidad de los espejos (del IIEC, 1947- 1950, a *Los jueves,* *milagro*, 1957)

Asier Aranzubia
y José Luis Castro de Paz

Entre los trabajos de redacción que Luis García Berlanga prepara durante sus años de formación en el IIEC (1947-1950) destacan un guion de cortometraje sin título (que incluye *storyboard* y que va a obtener la máxima calificación: un 10) y un tratamiento para un largometraje que lleva por título "Cuatro historias de etiqueta". Ambos trabajos, hasta ahora desconocidos, demuestran que el interés de Berlanga por los ambientes castizos y costumbristas, los personajes y situaciones de inspiración sainetesca y los repartos corales se remonta a sus años de formación. Se percibe, incluso, que la referencia fundamental de estos guiones es ese excelente ciclo de sainetes criminales rodados por Edgar Neville entre 1944 y 1946: *La torre de los siete jorobados*, *Domingo de Carnaval* y *El crimen de la calle de Bordadores*. Por su parte, la práctica de tercer curso del destacadísimo estudiante valenciano —y único documental de su carrera junto a la inacabada práctica conjunta de segundo *Paseo por una guerra*

antigua— nace ya de la misma premisa que la célebre *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), a saber, la confrontación entre una gran potencia internacional y un pueblo atrasado que idealiza y mitifica a la primera. Las imágenes más impactantes de *El circo* son aquellas en las que la cámara de Berlanga filma a esos miles de madrileños que se agolpan en las aceras de las principales arterias de la capital para dar la bienvenida a ese Circo Americano, comandado por el mítico Buffalo Bill, que por primera vez (estamos en mayo de 1950) visita la ciudad de Madrid¹.

El riguroso análisis de sus estudios y prácticas en el IIEC supone, además, una prueba recientísima de la incansable revisitación historiográfica que, en las dos últimas décadas, ha profundizado no solo en el cine español republicano, sino también en el de la turbias y oscuras primeras décadas posbélicas. Es solo a partir de esta nueva mirada hacia la historia de nuestra cinematografía que podemos hoy comprender y resituar el primer periodo de la obra berlanguiana, más allá de afirmaciones repetidas una y otra vez —y tan en buena parte ciertas como dibujadas a demasiado grueso trazo— como la que sobredimensiona el inequívoco influjo del neorrealismo italiano o aquella otra que insiste en la sin duda decisiva inflexión que supone en su filmografía la colaboración con Rafael Azcona, a quien correspondería casi en exclusiva el carácter carpetovetónico, grotesco y hasta esperpéntico de títulos tan importantes como *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (episodio de *Las cuatro verdades*, 1962) o *El verdugo* (1963), inexistente o en todo caso solapado en sus filmes anteriores, más humanistas, benevolentes y ternuristas. Nuestra hipótesis, creemos que más matizada, ha de ser que este decenio inaugural de su obra debe verse, de igual modo que en general ocurrirá en cierto cine español en esos años —quizás el más arriesgado y violento—, como el del inicio y progresivo desarrollo de un proceso de crispación y distanciamiento de la mirada de un(os) cineasta(s) que subiendo a duras penas a una atalaya de complicado acceso

¹ Uno de los temas recurrentes en las prácticas de la escuela de las dos décadas siguientes será, precisamente, el atraso moral, cultural y social de nuestro país visto a través de las relaciones que los jóvenes españoles entablan con extranjeros (turistas, estudiantes...) que van llegando a España conforme el país va saliendo de su autárquico enclaustramiento.

acabará(n) observando desde arriba y con desgarrada ira la triste situación española².

El origen mismo de dicho proceso, a punto de emerger en toda su complejidad histórica y filmica, podría encontrarse, encapsulado, en una seminal secuencia de *Esa pareja feliz* (Juan A. Bardem y L. G. Berlanga, 1951), el decisivo bautismo cinematográfico en el largometraje de dos de los más talentosos estudiantes del Instituto. Se trata del extrañísimo y distorsionado *flashback* que narra el comienzo de la relación de Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) hacia 1945 en una tradicional verbena madrileña. Extraño y curioso no sólo por su excepcionalidad en la carrera de Berlanga —pese a estar precedido de otro que surge después de un genial fundido a negro, “producido” por el casi diario apagón de luz posbélico y supone el inicio de una mirada distanciada y lúcida al pasado, marcada con todo por la herida de la guerra—, sino, y muy especialmente, porque parece puesto en escena por la mirada (en el presente diegético de 1951) de la angustiada pareja proletaria protagonista desde la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo (más o menos, insistimos, hacia mediados de la década anterior), viéndose a ellos mismos, como si de una pelí-

2 Habitado desde el periodo mudo por personajes sainetescos y zarzueleros, dicho cine se encaminaba así hacia una intransferiblemente ibérica y reflexiva modernidad popular, grotesca y esperpéntica, similar en ciertos aspectos y salvando las distancias de todo tipo, a las fracturas, resultantes en parte de los cruentos avatares históricos de España, surgidas en determinado momento en las obras de Francisco de Goya o Ramón María del Valle-Inclán a partir de materiales de partida igualmente costumbristas y populares, pero motivadas ahora por la barbarie franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra, que volvía a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de sus humildes y antaño festivos protagonistas. Pues bien, si este proceso *del sainete al esperpento* —crucial transformación ética y estética, virulentamente rechazada y arrinconada por el régimen franquista y que tampoco podría entenderse sin el eslabón con el mejor cine nacional— popular republicano que supone la obra en la posguerra de Edgar Neville —en cuyos costumbristas y sainetescos planos generales bien podríamos situar el origen del célebre plano secuencia berlanguiano, superpoblado de pobres gentes españolas que, del mismo modo que ocurría en nuestra maltrecha piel de toro, gritaban y se empujaban tratando de no perder el poco espacio (vital) del que disponían— y que solo habrá de culminar en los célebres títulos del cineasta valenciano de comienzos de los años 60 y en otros títulos como *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960) o *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), ambas de Fernando Fernán-Gómez, presentando empero mojones de excepcional importancia en cintas previas del propio Fernán-Gómez (*Manicomio*, 1953; *El malvado Carabel*, 1955; *La vida por delante*, 1958; *La vida alrededor*, 1959), José Antonio Nieves Conde (*El inquilino*, 1957) o José María Zabalza (*Entierro de un funcionario en primavera*, 1958). Obvio es que este trayecto las obras iniciales de Berlanga que aquí analizamos no pueden menos que considerarse cruciales.

cula se tratase, mirándose en los espejos cóncavos de la verbena o detenidos en lo más alto de una noria averiada, observando todavía esperanzados el oscuro anochecer del Madrid de posguerra. En esta sutil y decisiva elevación (noria + azotea), que incorpora incluso referencias directas a la estética valleinclanesca y a la Guerra Civil, Berlanga (y Bardem) ponía(n) sobre el tapete el despegue de ese proceso de crispación y distanciamiento que no dejará de activarse y ampliarse en sus títulos siguientes a través de los más variados mecanismos visuales y narrativos.

Uno de los más empleados por este primer Berlanga es el de la *voice-over* de un narrador que, en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, no es otra que la de Fernando Rey. Se han buscado todo tipo de influencias para explicarla —desde la hitchcockiana *Rebecca* [1940] hasta películas francesas e italianas—, pero apenas se ha hecho mención de la presencia en nuestra propia cinematografía de un uso muy similar de dicho recurso desde la más inmediata posguerra, a partir de la temprana *El hombre que se quiso matar*, narrada en tono de fábula por una voz externa a la diégesis (Rafael Gil, 1941, a partir del relato breve de Fernández Flórez). E incluso si lo más llamativo de la secuencia inaugural del filme de 1952 no es la voz en sí misma sino su inusitado poder sobre el universo narrado (distanciado y elevado punto de vista; imagen congelada, “vaciado” de escenarios...), tenemos un decisivo precedente en, quizás, la máxima expresión fílmica del lado “fantástico” de (otra vez) la literatura de Fernández Flórez, dirigida por José Luis Sáenz de Heredia en 1945: la reflexiva y metacinematográfica *El destino se disculpa*. En ella dicho rasgo se encarna en su peculiarísimo narrador —“el destino”—, un simpático funcionario que no sólo habla directamente al espectador y se refiere de manera explícita al rodaje, sino que interviene directamente en la diégesis, opinando sobre las peripecias ocurridas, y la detiene finalmente para despedirse del público. Por si ello fuera poco, la película de Sáenz de Heredia ofrece, sin duda, el primer y más cercano boceto del personaje que, como en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, interpretará un manipulador, pícaro y sainetesco Manolo Morán. Pese a lo que se cree, es en *El destino se disculpa* y no en el célebre filme de Berlanga la primera vez que el actor, sacándose a un incapaz alcalde, toma la palabra para pronunciar populistas y engañosas

arengas, en este caso en la pueblerina y fraudulenta inauguración de una fuente a la que, visto lo visto, también va a ser difícil incorporar “chorritos” de colores cuando, a la vuelta de pocos años, vengan de visita los amigos americanos... Auténtico texto-encrucijada, obra cumbre del cine español, Berlanga interviene culturalmente en un momento clave de la historia de España sin olvidar tomar en cuenta, pese a adversas circunstancias, sus propias tradiciones cinematográficas, incluso el cine más cercano y (aparentemente) inútil o, incluso, estética y políticamente desdeñable.

No puede más que reconocerse que tanto *Novio a la vista* (1954) como *Calabuch* (1956) se inclinan antes por el sentimentalismo y, a lo sumo, la melancolía que por la crueldad del esperpento y que la curvatura del espejo berlanguiano, obvio es, todavía no ha adquirido un alto grado de concavidad, sin que por ello deba dejar de constatare —sobre todo en el filme de 1956— la perseverancia del cineasta en sus búsquedas y probaturas deformantes.

En *Calabuch*, como en sus dos títulos anteriores, el pueblo, ahora costero y levantino, se alza en elocuente microcosmos de la sociedad franquista vista en su pintoresca mediocridad, pero a través de una mirada a la vez humorística, tierna y comprensiva, caricaturizada, deformada con la perspectiva del espejo ligeramente curvado fernandezflorezco. Un cuento farsesco que —doblando la propia farsa que los pueblos de Berlanga suelen poner en pie con picaresca y que, cual burladores burlados, siempre acaba mal— llama constante y reflexivamente la atención sobre la posición discursiva elegida y obliga al espectador a reparar, en mayor o menor grado, en las con frecuencia mezquinas intenciones de unos y de otros, encubiertas por los sólidos estereotipos del sainete rural. La película no solo está narrada por una voz igual de poderosa que la surgida en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* sino que se apoya del mismo modo que aquella en el mullido colchón de los “cómicos de tripa” berlanguianos (José Isbert, Félix Fernández, Juan Calvo, José Luis Ozores...), cuya proverbial capacidad interpretativa, costumbrista y popular convierte en (aparente) comicidad, próxima y burlona, comprensiva e incluso solidaria, lo que de otra manera no podría leerse sino como una devastadora crítica de la miserable sociedad española bajo el franquismo. Filme de tránsito y probatura estilística,

Calabuch presenta también una embrionaria tendencia hacia planos amplios y con muchos personajes, más y más largos, que, al estirarse y deformarse, habrán de derivar “naturalmente” —pues, de origen nevelliano y como ya señalamos, surgían de las fértiles búsquedas a la hora de materializar filmicamente la corralidad sainetesca— en el célebre plano-secuencia del Berlanga maduro. Todavía “cortadas” aquí y allá por planos próximos de tal o cual detalle o personaje, ciertas composiciones plásticas, milimétricamente controladas en su abigarramiento, parecen fragmentos de un plano secuencia todavía no asumido y preludian su elaborada utilización futura, en la que dicho dispositivo se convertirá en intransferible y bien caracterizado indicador de la no existencia de espacios “fuera de campo” que constituyan una salida histórica y social para esas capas populares acorraladas por la historia.

La profundización en este modulado —y, pese a todo tipo de adversidades, decidido proceso hacia la deformación esperpéntica de *Plácido* o *El verdugo*— alcanza un definitivo escalón de ascenso y transformación en *Los jueves, milagro*. El conservado argumento original manuscrito por el cineasta demuestra como su idea primigenia —inspirada en las entonces célebres “apariciones” marianas en las castellonenses Cuevas de Vinromá a finales de 1947— concluía con el fracaso de la tercera “aparición” del falso San Dimas (inenarrable la genialidad de José Isbert) y el gran plano general, distante y elevado, del tren atravesando el lugar mientras Mauro, el pobre “vidente” no menos magistralmente encarnado por Manuel Alexandre, continuaba esperando extasiado, de rodillas y con los brazos extendidos, al lado de la vía. Aunque ahora la voz narradora es reutilizada como solución ante la censura para la versión estrenada en España, no pierde por ello, antes al contrario y por paradójico que parezca, una ácida y crítica voluntad discursiva (con referencias, por ejemplo, a la vana esperanza en las instituciones de un pueblo sin alcantarillado que vacía el agua sucia por las ventanas). Quizás este necesario (y en extremo inteligente en su fértil “posibilismo”) retorno a la “tranquilizadora” *voice-over* tenga que ver con el hecho de que, por primera vez, la a la postre siempre fracasada farsa berlanguiana no es sino un engaño burdamente pergeñado y “puesto en escena” —con directas referencias al teatro

y al cine en la inolvidable secuencia de la primera “aparición”— por las miserables “fuerzas vivas” del poder rural franquista (el alcalde tramposo y caciquil, el violento maestro nacional y cronista oficial, el médico...), de nuevo encarnadas, en su mayoría, por célebres y próximos “cómicos de tripa”. Formalmente, además, algunos planos-secuencia de extraordinaria virulencia semántica, ya plenamente desarrollados —como el que parte de la multitud que espera vanamente la aparición del santo para retroceder y elevarse hasta alcanzar el lugar de la tramoya y el engaño—, sitúan a Berlanga al borde mismo de su consolidación estilística posterior.

Con Azcona, y centrado en la podredumbre de esas masas engañadas y no menos miserables, Berlanga habrá de decantarse, de forma tan magistral como suicida, por el dibujo más negro de una España urbana moralmente devastada, esperpéntica y brutal, en filmes que constituyen la más pura, opresiva y claustrofóbica “modernidad ibérica”, por completo al margen de los pactos posibilistas del Nuevo Cine Español. Ya no hay narradores en *Plácido* o *El verdugo*. Nadie nos distancia, ironiza o nos consuela de la España que se nos muestra; nadie acolcha, controla o mitiga el dolor desde fuera. Habitamos la misma inhabitable piel de toro que los personajes, y el horror, como les sucede a ellos, está delante de nosotros.

Asier Aranzubia (Prof. Doc. de Universidad Carlos III de Madrid) y José Luis Castro de Paz (Catedrático de la Universidad de Santiago de Compostela) son historiadores y responsables de ‘Lugar y significación de las prácticas del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) dentro del cine español del periodo franquista’, proyecto seleccionado para las Ayudas a la Investigación Cinematográfica Luis García Berlanga de la Academia de Cine

Sean ustedes
la pareja
feliz del
jabón Florit

1951

esa
PAREJA
FELIZ



El impacto de la radio y la publicidad de la época en los sueños de los más ingenuos es el hilo conductor de esta historia, en la que un concurso organizado por una marca de jabón convierte a Juan y Carmen (Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá) en *Esa pareja feliz*, los protagonistas del debut de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

La crítica social que hará famoso al genio valenciano tiene en esta cinta su cara más naïf, en una trama que satiriza el creciente interés de la clase trabajadora española por el consumismo. “A la felicidad por la electrónica” es el eslogan que condensa la novedosa idea del confort tecnológico y material como base para el bienestar.

Bardem y Berlanga recibieron el Premio Jimeno a la Mayor Revelación en la edición de 1951 de las Medallas del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC).

“Esa pareja feliz supone un rompimiento total con el cine español consagrado por los medios oficiales. Y ahí están los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1951 - 1952 para dar fe de lo que “debía hacerse”: La señora de Fátima, Catalina de Inglaterra, Ronda española, Sor Intrépida, Los ojos dejan huella y El Judas”. DIEGO GALÁN

Corrala del Mesón de Paredes,
Madrid. 1952
Fotografía de F. Català-Roca
Reprint 2021. Fondo Fotográfico F.
Català-Roca - Arxiu Històric COAC





Adolfo Marsillach y Núria Espert en la emisión de Gallina Blanca 'A las 9, lección de matrimonio' en Cadena Ser. 1959
Fondo fotográfico Martín Santos Yubero, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Zapatería con el cartel donde se avisa que para la compra será necesaria la cartilla de abastecimiento. Mediados de la década de 1940
Fondo fotográfico Martín Santos Yubero, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





Fotografías del rodaje
de *Esa pareja feliz*. 1951
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española



Fotografías del rodaje de *Esa pareja feliz*. 1951
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española



Spanish
Village

1952

¡BIENVENIDO,
MISTER
MARSHALL!



“Pues señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera, y sucedió que una mañana, previsiblemente esta mañana, cuando el... pero no, creo que deben ustedes familiarizarse con sus casas, con sus habitantes y con sus costumbres, antes de que ocurra lo que va a ocurrir de un momento a otro...”

INICIO DE ¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!

Entre 1949 y principios de 1950 se promueve un debate internacional sobre la ayuda de Estados Unidos –el Plan Marshall– a la España de la dictadura franquista y su bloqueo internacional.

Las revistas americanas como *Life* o *Look* dedican especial atención a esta cuestión, enviando a España a sus mejores reporteros fotográficos, como W. Eugene Smith (*Spanish Village*) o Dmitri Kessel (*Spain: Franco's Regime, Slightly Mellowed, Looks West for Friendship and Aid*), quienes adoptan un posicionamiento visual en sus reportajes y obtienen la réplica en revistas nacionales.

España finalmente no recibiría ningún apoyo norteamericano del Plan Marshall, debido a la política de autarquía y proteccionismo del régimen franquista.

Villar del Río y sus protagonistas (las ‘fuerzas vivas’ acompañadas de la autoridad eclesiástica, los caciques o los ciudadanos anónimos) se presentan como prototipos de cualquier pueblo español de posguerra. Berlanga nos ofrece una sátira política con un tono cómico costumbrista (la película tendría que haber sido un filme para promoción y lustre de Lolita Sevilla) y lo que serán, a partir de ese momento, las constantes del sainete berlanguiano.

“El éxito obtenido en el Festival de Cannes de 1953 descubriría a los ojos del mundo no solo la personalidad de nuestro director, sino la existencia de un cine español que luchaba por levantar testimonio de su realidad”. DIEGO GALÁN





Lavadero público. Circa 1955
Fotografía de Vicente Nieto
Cortesía de Marcos López Rodríguez
(Legado Vicente Nieto Canedo) y
Centro Documental de la Memoria
Histórica (Salamanca) - Ministerio de
Cultura y Deporte



Labrador. Circa 1952
Fondo fotográfico Nicolás Muller,
Archivo Regional de la Comunidad
de Madrid

La Mancha (Globalización).
1961
Fotografía de Oriol Maspons
Colección Museo de la Real
Academia de Bellas Artes de San
Fernando
©VEGAP, Madrid 2021







Fotografías del rodaje de
¡Bienvenido, Mister Marshall!
1952

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española



Fotografías del rodaje de
¡Bienvenido, Mister Marshall!
1952

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española





Luis García Berlanga con Pepe Isbert
y Rafael Alonso en el set de rodaje
de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*
1952
Colección J. & D. Cobos



Momento de rodaje en exteriores en Guadalupe de la Sierra. 1952
En la fotografía: entre otros, Luis García Berlanga, Joaquín Reig, Manuel Berenguer, Vicente Sempere y Pablo Tallaví
Archivo fotográfico de Vicente Sempere Pastor





Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Edgar Neville en Cannes. Abril, 1953
Colección familia Berlanga
←

Acto de entrega de los premios del Sindicato Nacional del Espectáculo. Rafael Gil, Vicente Escrivá, Vicente Sempere y Luis García Berlanga. 1953
Archivo fotográfico de Vicente Sempere Pastor

Bienvenidos
al País
de Nunca Jamás

1953

novio
A LA VISTA



En el Festival de Cannes de 1953 quedó claro que Berlanga había roto con los moldes de cartón piedra del cine español anterior. El neorrealismo italiano le había ofrecido un campo nuevo, así como de su admirado René Clair, el “poeta del cine francés”, había recogido el fino populismo tocado por la gracia del humor.

Novio a la vista será una de las películas más espléndidas de la trayectoria del cineasta valenciano. Para este nuevo proyecto se detecta la referencia de *Las vacaciones del Señor Hulot* (*Les vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953), que el valenciano pudo ver en Cannes. Berlanga adapta un guion de Edgar Neville, sustituyendo la sierra madrileña por la playa de Benicàssim.

Novio a la vista cuenta dos historias: la de una burguesía dogmática, reaccionaria y cursi, que vive al margen de un conflicto mundial (la película transcurre en 1918) y que se podría reconocer en cualquier momento histórico; y sobre toda esa fauna con la que Berlanga se muestra implacable, de la que sobresalen una historia del primer e ingenuo amor y la libertad de los niños. Una búsqueda romántica de un mundo mejor con la que continuará en *Calabuch* (1956).

Parque de El Retiro, Madrid. 1953
Fotografía de F. Català-Roca
Reprint 2021. Fondo Fotográfico F.
Català-Roca - Arxiu Històric COAC





Fotografía del rodaje
de *Novio a la vista*.
1954

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española



**Fotografía del rodaje
de *Novio a la vista*.
1954**

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española





Luis García Berlanga con los actores
y equipo de *Novio a la vista* (en ese
momento, titulada *15 años*).
1954
Colección J. & D. Cobos

Edgar Neville, Josette Arno, Jorge
Vico y Luis García Berlanga. 1954
Colección familia Berlanga →



Fotografía del rodaje
de *Novio a la vista*.
1954

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española





La patria de la farsa o la farsa de la patria. A Italia no se va con billete de vuelta

Manuela Partearroyo

Celebramos los cien primeros años de la alargada sombra de Luis García Berlanga con la sensación en el estómago de que su cine es un espejo de nosotros mismos. Asimismo, conforme pasa el tiempo parece como si ese espejo, deformante por deformación esperpéntica, fuera cada vez más objetivo. Como si en su cine estuviera la semilla y la parodia de una españolidad barroca y fallera, hedonista y noctámbula, llena de ruido, de *carguitos* y *chanchullos*, de hambre y de comilonas; y al tiempo, como si también albergase la otra españolidad: la ambiciosa, la egoísta, la indiferente al sufrimiento ajeno. El caso es que por muy delirantes que puedan llegar a ser las desventuras de sus personajes, entrar en su cine es como entrar en la sala de las pinturas negras del Prado o en una taberna que aún no haya sido engullida por el turismo: nada está metido en vitrinas, todo sigue ahí, presente, *vivito y coleando*.

Además, por muy modernos que nos creamos a cien años vista de su nacimiento, casi todos los rostros de nuestra identidad flotan por los alrededores de esos celebérrimos planos-secuencia: sueños extranjeros, bradomines de pacotilla, caciques coleccionistas y buscones irreverentes. Por mucho Instagram y Photoshop con que nos

embadurnemos, seguimos teniendo cara de Jaume Canivell, y de Plácido, y de esa pareja feliz justo antes de que se trunquen sus sueños radiofónicos. Tal vez porque la salsa berlanguiana tiene ingredientes infalibles que el valenciano va a ir a buscar a muchos lugares de la memoria y a tres o cuatro territorios de la tradición popular que siguen resonando en nuestro inconsciente colectivo.

A veces nos puede parecer que sólo quien ha vivido y convivido con nuestras extrañezas ibéricas comprende esa risa que se hiela en la boca cuando desde la butaca nos miramos en sus historias, pero hubo una cultura afín, cómplice, que entendió como nadie este sentido del humor y del absurdo: una tradición común durante siglos, sobre todo en el sur, que como nosotros se había hecho barroca desde las tablas, a través de un teatro popular lleno de sainetes —que allí llaman farsas— y enredos y polichinelas; una sociedad ya sin dictador para cuando la visita Berlanga pero también a contracorriente del supuesto progreso de los países europeos, con Zampanós y Gelsominas por cualquier cuneta. Una sociedad que, en fin, compartía con España esa espada de Damocles llamada Vaticano y un espacio para la alegría colectiva que se abrigaba con mantel de cuadros. Italia, con su tren a la capital y sus premios de natalidad no podía ser un territorio ajeno a Luis García Berlanga; no en vano, al cabo de los años acabaría por convertirse en una ampliación territorial de su patria, donde se forjaron algunos proyectos y muchas amistades.

En el año 1956, un joven aunque ya sapientísimo Berlanga escribe para la revista *Cinema Universitario*¹ un artículo en el que repasa la historia del cine italiano desde su peculiar punto de vista. Nos cuenta la progresiva relevancia internacional adquirida por las películas italianas desde sus orígenes como invento recreativo propio de los barracones de feria² hasta la explosión formidable

1 Luis García Berlanga, «El cine en el papel», *Cinema Universitario*, n.º3 (mayo de 1956), pp. 28-35.

2 Dice Berlanga sobre el cine mudo en Italia: «las películas se exhibían todavía en barracones de feria [...] sujetos a una serie de moldes y arquetipos comunes a todos los demás cinemas, es decir, al engaño de alcoba, el asesinato histórico y el honor mancillado. Los traidores tenían que llevar a la fuerza un bigote retorcido y acababan bizcos de tanto mirar de reojo; los viejos, inevitablemente, aparecían con una larga barba blanca y cojeando; los «vividores» con una eterna flor en el ojal y un bastoncillo. Se hacía un cine tan prefabricado como el actual de Hollywood, pero con la gran ventaja de que aún no había pantallas gigantes, sonidos estereofónicos ni comités de actividades antinacionales» (1956: 28).

del neorrealismo; pasando, por supuesto, por algunas de las grandes invenciones italianas: Cinecittà, el Centro Sperimentale —modelo para la escuela de cine a la que él mismo asistiría— y la diva peligrosa, «esa señora devoradora de hombres, que se agarraba a las cortinas —también invento italiano— palideciendo virada en sepia [...]. Como fueron las "Lollobrigidas" de nuestros padres yo siento por ellas un respeto tierno, un regusto casi proustiano, pues el evocarlas me reconstruye un desaparecido paisaje familiar de salones de ajada seda amarilla, con álbumes de fotografía y pianolas tocadas a dúo» (1956: 29). La sola lectura de las palabras de Berlanga parece llevarnos de vuelta al mundo que contaba Fellini en *Amarcord* (1973), y particularmente a la huella de la Gradisca en la memoria sentimental de un joven aficionado al cine: una fusión entre caricatura y mito erótico solo posible en el umbral que hay entre lo berlanguiano y lo felliniano. Una película, *Amarcord*, que no por tardía en la filmografía de Fellini pasó desapercibida para Berlanga... pero a eso volveremos más adelante.

En ese artículo del 56 Berlanga sigue su repaso de los grandes momentos del cine italiano para llegar a uno especialmente relevante. Muestra una mirada atenta y atinada frente a los caminos que está entonces encarando la cinematografía europea: «en ese momento, el neorrealismo puro empezaba a cuartearse» (Cañeque y Grau, 2009: 307). Los maestros ya estaban consagrados, aunque en plena batalla campal por los devenires del movimiento y las nuevas olas de cine asomaban a la vuelta de la esquina. Berlanga observa desde el momento mismo del meollo que los mimbres de este cine se encuentran mucho más allá de los posicionamientos ideológicos respecto del conflicto europeo, y enumera las influencias literarias y populares³ en la base de estas

3 «Por una cadena de reacciones, normal en todas las artes, el neorrealismo nace como rebelión contra un academicismo que elabora el film con un espíritu de miniatura, cuidado y perfilado hasta el milímetro. Le ayudan a su nacimiento, además de este espíritu de rebelión, propio de una juventud que ya no creía mucho en las consignas oficiales, la influencia soviética [...]; la admiración hacia el cine negro francés [...]; el «verismo» literario con la revalorización por aquellos días de la obra de Verga y de Marchi, naturalistas «populares», y muy especialmente el éxito popular del llamado teatro dialectal, que viene a ser un equivalente de nuestros sainetes arnichescos» (1956: 32).

películas que admira hasta la médula, muy especialmente en el caso de Cesare Zavattini.

Precisamente Zavattini ya no es para el Berlanga de 1956 solo un maestro, sino un cómplice, un amigo con el que se cartea con asiduidad y que desea colaborar con él. Hay que decir que ese encuentro ha ocurrido por la encomiable y clandestina labor cultural que ejercieron instituciones como el Instituto Italiano de Cultura de la calle Mayor de Madrid. En su artículo, Berlanga habla en clave de «esas catacumbas que los fieles del cine tenemos organizadas por Madrid» (1956: 33), donde la tropa del IIEC⁴ no sólo acude a ver el cine prohibido en las salas oficiales españolas sino a conocer a sus artífices. Así pues, si Berlanga confesó haber escrito *¡Bienvenido, Mister Marshall!* enormemente influido por lo que pudo ver aquella primera semana de cine en el Instituto (Fernández, 1992: 72); en la segunda edición, celebrada en 1953, venció su timidez y se presentó ante Zavattini como joven director. Este venía junto a Vittorio De Sica a presentar *Umberto D* a los espectadores madrileños que llenaban la pequeña sala. El director dijo unas palabras, mientras el guionista permaneció tímidamente en silencio, «con aire de campesino asustado», recordaba la crónica de un jovencísimo José Ángel Valente (1953: 68-69). El caso es que, animado por Ricardo Muñoz Suay, acabó por hacerle un pase de la recién terminada *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y claro, Zavattini quedó fascinado. De hecho, les ayudó mucho para que la cinta tuviera una distribución decente en Italia⁵. Había entendido con claridad que Berlanga seguía los preceptos que él mismo había construido, tal vez mejor incluso que sus compatriotas, entonces inmersos en aquellas diatribas entre críticos de cine que, por cierto, acabarían por dejarlo bastante aislado.

Desde ese instante, Za y Berlanga anduvieron en tratos para escribir al alimón una historia que tejiese las muchísimas complicidades

4 Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, nombre de primera la escuela de cine española, fundada en 1947, donde se hicieron amigos Berlanga, Bardem, Muñoz Suay y muchos otros. Fernán Gómez se pasaba por las tertulias, y desde luego iba al Instituto Italiano, pero no asistía a la escuela pues ya por esas fechas era un solicitadísimo actor.

5 Esta es una de las tantas complicidades que se dan en estos años entre cineastas italianos y españoles que están incluidas en *Luces de varietés. Lo grotesco en la España de Fellini o la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*, ensayo que publiqué en 2020.

que sentían, donde resonasen particularmente las tradiciones populares compartidas. «Nosotros podríamos ser ellos y ellos, nosotros. Como dos hermanos de una misma familia», decía constantemente (Monterde, 1991: 7). Así pues, como si fuera él mismo un trasunto del provincianito recién llegado a Roma de *El jeque blanco*, Berlanga aprovechó para visitar a Zavattini durante su viaje de novios. Corría el año 1954 y en Roma todo olía a *La dolce vita*: era como el París de fin de siglo. Zavattini le llevó por *via Veneto* a conocer, entre otros, a Germi, a Risi, a Flaiano, a Fellini y a la Masina, que por cierto hizo buenas migas con su joven esposa⁶.

Aunque debido a la antológica pereza de Berlanga para ponerse a trabajar Zavattini acabó por tirar la toalla, intentaron aquella colaboración en dos ocasiones: primero con *El gran festival*, sobre los entresijos de un certamen de cine en tono de farsa, y tiempo después con *Cinque storie di Spagna*, escrita tras un viaje en coche que hicieron juntos Berlanga, Muñoz Suay y Zavattini. Se trataba de una vieja idea del italiano que pretendía recuperar una sensación de colectividad contando los diversos paisajes humanos del territorio. Un nuevo neorealismo, pues, donde hubiera espacio para la ternura y la esperanza frente a la miseria y el sufrimiento. Piensa Berlanga que es ahí donde reside el conflicto de Zavattini contra sí mismo: «Zavattini versus Lollobrigida, es decir neorealismo frente a fantasía, es decir oposición frente a Gobierno, es la situación actual del cine italiano. [...] esto es Zavattini frente a Zavattini» (1956: 34). Algo similar podríamos pensar de estos años «prerrafaelitas» —robándole el acertadísimo término al gran Bernardo Sánchez para definir al Berlanga anterior a Azcona (Sánchez, 2006: 15)— en su cine, donde la huella zavattiniana de la ternura parece que se pelea con esa grotesca mala uva que anda latente bajo los adoquines de sus pueblos y balnearios.

Cierra Berlanga su texto con una hermosa premonición: «Y no deja de ser significativo que en un reciente editorial de una revista milanesa donde se alude a la muerte del cine italiano, el titular diga sencillamente: «*Destinazione Spagna*» (1956: 35). El valenciano

⁶ «Nos habían tratado muy bien en Roma, eran muy simpáticos», decía en una entrevista María Jesús Manrique, recordando al matrimonio. Años más tarde, durante el estreno de *Las noches de Cabiria*, fueron ellos quienes los llevaron de tapas por Madrid, ocasión de la que se conserva una mítica fotografía.

plantea este estado de la cuestión en torno al neorrealismo desde su presente de mediados de los cincuenta, entre el estreno de *Calabuch* y la agónica preparación de *Los jueves milagro* —probablemente peleándose ya por entonces con censores, productores y poderosos de toda índole hasta acabar, en el colmo del cabreo, por meter a unos cuantos en los créditos como intrusos guionistas—. Acabará por cerciorarse de que el futuro pasa por lo que les está ocurriendo en España a él y a sus compañeros de generación: hay que ir más allá.

Esas complicidades que rastreaba Berlanga entre el neorrealismo y el teatro dialectal italiano vendrán a ser, en cierto modo, paralelas al caso español: un neorrealismo que siempre tuvo un toque de costumbrismo teatral, que no puede evitar cojear hacia el sainete. No extrañará entonces que Berlanga le dijese a Manuel Hidalgo que sus películas seguían a pie juntillas la evolución que habían tenido las italianas, «por ejemplo —decía—, *Calabuch*⁷ viene a representar lo mismo que *Pan, amor y fantasía*, es decir, la degeneración del neorrealismo hacia una sainetería costumbrista (1981: 37).

Además, al dar preeminencia a los cómicos de *tripa*, como le gustaba llamar a sus actores secundarios, hace un ejercicio paralelo al que pretenden los italianos: recuperar para la pantalla los rostros agrietados de esos actores que no son galanes de bigote impecable sino seres curtidos en las tablas de los teatros populares, que de tan reales acaban por ser casi máscaras de comedia del arte. A este respecto, Rafael Azcona había dicho que cuando escribía sus protagonistas siempre les imaginaba con la cara de López Vázquez, que es la cara que tienen de verdad los españoles. Pero es que esa cara —y la de Pepe Isbert, Manolo Morán o Cassen—, es la misma que para los italianos representa Alberto Sordi⁸ o Tognazzi, o

7 Por cierto, que *Calabuch* representa, además, la primera de las participaciones de Ennio Flaiano en el cine de Berlanga. Ese gran satírico, figura insustituible para el primer Fellini y colaborador de Antonioni, Rossellini, Ferreri o Luigi Zampa, entre otros, se vino a Madrid para escribir con Berlanga en 1955, viaje que dio lugar a sus *Foglietti di Spagna*, donde hizo enormes amigos como Perico Beltrán o el propio Azcona. Junto a Azcona, además de otras coproducciones, firmaría también una ansiada aunque irrisoria participación nada menos que en *El verdugo*. Fueron muy amigos hasta la muerte del italiano.

8 Cuando al inevitable Rafael Azcona le preguntan por la comedia a la italiana y sus diferencias con las de otras industrias, él responde dubitativo: «Todo lo que se me ocurre decir es que Alberto Sordi no es Cary Grant» (Cañeque & Grau, 2009: 198).

Peppino De Filippo, o el mismísimo Totò... incluso Nino Manfredi, que por algo acabó siendo nuestro verdugo nacional. Era una inteligentísima manera de ir más allá del neorrealismo, hacia esa sanitaria costumbrista que, como en la mejor vanguardia de un Lorca o un Valle-Inclán, se nutre de una emoción a ras de suelo para conectar con el público de siempre. Precisamente Berlanga decía que la cara de Cassen le recordaba un poco a la de Alberto Sordi, «a un Sordi de la picaresca, un Sordi quevedesco» (Miccolis, 2013: 70).

Sin duda en el salto hacia *Plácido*, con ayuda de sus actores y sobre todo con la aparición estelar de ese tímido novelista de Logroño que acaba de fichar Marco Ferreri —ese tipo más español que milanés—, la salsa farsesca se tiñe de rojo *all'arrabbiata*. Sin duda ese Berlanga «posrafaelita» que asoma en el quiebro de la década reconduce sus bienintencionados intereses zavattinianos cada vez más hacia la mala uva y el esperpento. Y aquí el viejo espejo limpio y directo de la mirada neorrealista comienza un proceso de distorsión descontrolado que lo transforma, como bien nos enseñó un tal Max Estrella, en una lente grotesca.

El proceso de observación se ha distorsionado, y sin embargo, no ha perdido ni un ápice de su aspiración crítica. Tanto es así, que a Berlanga le parece la mejor estrategia para seguir manteniendo el código de protesta contra las injusticias que fomentaban los neorrealistas. Tal vez por eso considerase que precisamente la ya mencionada *Amarcord* era la película más incómoda y crítica contra el fascismo que había parido el cine italiano: «Fellini es el único que me ha llegado a emocionar a fondo, a tope. [...] Por ejemplo, en *Amarcord*, supera todo el cine político italiano con una escena costumbrista, aquella en que el padre llega a su casa [...] con una descomposición brutal [...] porque los fascistas le han obligado a tomar aceite de ricino. Esa humillación a la que es sometido el personaje, con un tratamiento en tono de sainete, me parece mucho más demoledora [...]. Esa simple escena me da una lección más rotunda y convincente que las películas específicamente políticas» (Cañeque y Grau, 2009: 91).

La ausencia de solemnidad en el repaso al pasado reciente que hace *Amarcord*, que tan poco había gustado a la solemne crítica

italiana, y que sin embargo conectó inmediatamente con el público, era precisamente lo que había emocionado a Berlanga. Tal vez a Fellini se le exigía ser la voz que explicase el pasado como en su momento *La dolce vita* (1960) había sido a su manera el manifiesto de un presente, pero ahí estaba el error. *Amarcord* era el revés del neorrealismo: no era un reflejo sobre la historia de Italia, sino una caricatura de Italia, tal vez de todo el Mediterráneo prebélico, y como buena caricatura, es mucho más que un chiste, es un auténtico *striptease* moral. Es una farsa sobre una época donde a todo el mundo se le llenaba la boca con la palabra «patria». Porque está la patria oficial, la impuesta, cuadrículada y rectilínea, pero está también la otra patria, que es caótica, maleducada e imprevisible. Una patria del cuerpo, de la intuición, de la memoria, de la envidia y la aspiración incumplida, y sí, también de la resistencia silenciosa de un padre al que le hacen beber aceite de ricino. Al fin y al cabo, la patria no era más que una farsa.

Si el neorrealismo representaba cuando el cine se había hecho memoria, con la cinta de Fellini Berlanga había descubierto que, como diría Machado, *también la verdad se inventa*. Pienso que no es casual que después de ver *Amarcord* el año en que estrenaba *Tamaño natural* —con la que cierra su década más puramente italiana⁹—, Berlanga comenzase plantearse junto a Azcona la Trilogía nacional¹⁰. A su modo es una respuesta paralela a esa idea de pensar en la patria como una farsa, o si se prefiere, en la farsa como única patria posible.

Ya lo dice Benedetti en boca de Serrat: *el norte es el que ordena, pero abajo, abajo...* A Italia no se va con billete de vuelta, porque, francamente, es casi como estar en casa, sobre todo cuando nos miramos las heridas de circos, mentirosos y garrotes. A ver si resulta que al final, en esto de reivindicar esa manera tan

9 Después del tirón de orejas de la censura al éxito europeo de *El verdugo*, Azcona y Berlanga se fueron a Roma en busca del trabajo que no podían realizar en España. Fruto de esas amistades y aprendizajes podríamos leer la sección más «ferreriana» de su trayectoria: *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1970) y la ya mencionada *Tamaño natural* (1973).

10 O tal vez podríamos hablar de tetralogía inconclusa, según las últimas noticias aparecidas en el homenaje a Berlanga celebrado en el Instituto Cervantes.

mediterránea de reírnos de lo que no tiene ninguna gracia, más que españoles ni italianos lo que vamos a ser es, simplemente, austrohúngaros.

Manuela Partearroyo, doctora en Estudios
Literarios por la Universidad Complutense
y autora de *Luces de varietés*

Bibliografía

Alvargonzález, Patricio (2020). «María Jesús Manrique, “la viuda nacional”, nos abre las puertas de su casa», *Vanity Fair*, noviembre 2020. <https://www.revistavanityfair.es/cultura/articulos/maria-jesus-manrique-jose-luis-garcia-berlanga-viuda-nacional-abre-puertas-casa/35480>

Benedetti, Mario (2020). *Antología poética*. Madrid: Alfaguara.

Cañeque, Carlos y Maite Grau (2009). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Bubok Publishing.

Fernández, Luis Miguel (1992). *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones e intercambio científico.

García Berlanga, Luis (1956). «El cine en el papel», *Cinema Universitario*, nº3, pp. 28-35.

Hernández Les, Juan y Manuel Hidalgo (1981). *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.

Miccolis, Stefania (2013). *Fellini e la Spagna*. Lanciano: Carabba.

Monterde, José Enrique (1991). *Ciao, Za. Zavattini en España*. Filmoteca de la Generalitat Valencia. Valencia.

Muñoz Suay, Ricardo (1996). «Za e la Spagna» en *Nickel Odeon: revista trimestral de cine*, 3.

Partearroyo, Manuela (2020). *Luces de varietés. Lo grotesco en la España de Fellini o la Italia de Valle-Inclán (o al revés)*. Segovia: La Uña Rota.

Sánchez, Bernardo (2006). *Rafael Azcona: hablar el guion*. Madrid: Cátedra.

Valente, José Ángel (1953). «Segunda semana del cine italiano» en *Cuadernos hispanoamericanos* nº40.

La otra
libertad

1956

CALABUCH



“Calabuch no está en ningún mapa. En realidad no existe. Es un pueblo en el que hay paz y eso solo pasa en los cuentos”. Cuando el profesor Hamilton, interpretado por Edmund Gwenn, decide esconderse del mundo, recalará en esta localidad imaginaria (en realidad, Peñíscola), evidenciando la desconexión de la costa valenciana antes de la llegada del turismo.

Eso fue lo que debió de pensar también el fotógrafo suizo Robert Frank cuando viajó a Valencia en 1952, influenciado por el trabajo que había realizado W. Eugene Smith en España.

Valencia era una ciudad pequeña y humilde, según Vicente Todolí (autor, junto al propio Frank, del libro *Valencia 1952*) y seguramente el suizo pensó que se podría integrar mejor en la vida local. De hecho, hizo la mayor parte de sus fotografías muy cerca de la playa, donde se alojaba con su mujer Mary y su hijo Pablo. Frank refleja la vida cotidiana de los vecinos y recoge la humanidad del momento. Sus imágenes representan la iconografía y el mundo valenciano que Berlanga refleja en sus películas.

El prestigioso fotógrafo de la Agencia Magnum, Elliott Erwitt, visitó a Frank durante su estancia en Valencia y realizó dos bellas fotografías que podemos ver en la exposición.

Los fuegos artificiales que captaron Erwitt y Frank con sus maestras cámaras nos trasladan a la competición pirotécnica que pondrá de nuevo en el mapa al protagonista de la cinta de Berlanga, un investigador arrepentido por sus avances en la tecnología nuclear.

El juego de superposición entre la gran política bélica internacional y la idiosincrasia de los pequeños enclaves mediterráneos vertebró la cinta, inicialmente llamada *La otra libertad*, que desplaza en cierta medida el curso del cine de Berlanga, por temática y acabado, justo antes de encadenar sus obras maestras.

Valencia.
1952

Fotografía de Elliot Erwitt

©Elliott Erwitt/Magnum Photos/Contacto



Robert y Mary Frank bailando.

Valencia, 1952

Fotografía de Elliot Erwith

©Elliott Erwith/Magnum Photos/

Contacto







Fotografías del rodaje
de *Calabuch*.
1956
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española

Fotografía del rodaje
de *Calabuch*.
1956
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española







Edmund Gwenn
y Luis García Berlanga.
1956
Colección J. & D. Cobos



María Jesús Manrique
y Luis García Berlanga
en el estreno de *Calabuch*.
1956
Colección familia Berlanga

Viva
Fontecilla
y loor
a San Dimas

1957

LOS JUEVES, MILAGRO



Hasta veinticinco cambios, incluyendo un prólogo y una escena final que hubieron de filmarse una vez finalizado el rodaje, impuso la censura en *Los jueves, milagro*.

Además de los ocho minutos que se perdieron por el camino, el poder religioso estuvo tan pegado a la nuca de Berlanga que el cineasta quiso acreditar como coautor del guion al padre Garau, encargado de tan sagrado cometido.

Con todo, aún sorprende que en pleno franquismo se pudiera filmar y estrenar una cinta que se ríe sin miramientos de la fe milagrosa y de la capacidad de la gente para creerse cualquier cosa. Sea una aparición de San Dimas, que anima a visitar un balneario, o la ficticia paz que se proclamaba en el país después de la Guerra Civil, Berlanga ponía el foco en los engaños, grandes y pequeños, con los que convivía la sociedad española de mediados del siglo XX.

El ofertorio. Romería de
Nuestra Señora de los Milagros
de Amil.
1979
Fotografía de Cristina García
Rodero
©Cristina García Rodero/
Magnum Photos/Contacto





Fotografías del rodaje
de *Los jueves, milagro*.
1957
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española





Fotografías del rodaje
de *Los jueves, milagro*.
1957
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española







Fotografía del rodaje
de *Los jueves, milagro*.

1957

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española

←

Rodaje de *Los jueves, milagro*.
Luis García Berlanga da
instrucciones a los extras.
1957

Fotografía de Miguel Ángel
García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca
Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP



Rodaje de *Los jueves, milagro*.
Luis García Berlanga
en un descanso del rodaje.
1957
Fotografía de Miguel Ángel
García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca
Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP



Rodaje de *Los jueves, milagro*.
Luis García Berlanga con Pepe
Isbert y José Luis López Vázquez
alrededor de un piano.
1957

Fotografía de Miguel Ángel
García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca
Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP

Siente
un pobre
a su mesa

1961

PLÁCIDO



Campaña de Navidad. 1959
Fondo fotográfico Martín Santos
Yubero, Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid



¡Las flamantes ollas ‘Cocinex’ organizan una subasta con artistas que vienen de Madrid! En una ciudad provinciana, deslumbrada por las luces del festejo y por una estrella navideña que circula en motocarro, Berlanga disecciona el concepto de caridad de la mano de *Plácido*, que debe pagar la primera letra de su recién estrenado vehículo antes de que se ponga el sol.

Plácido es la primera película que el maestro valenciano realizó con Rafael Azcona como guionista, y marca un cambio en su filmografía, introduciendo un humor ácido y una crítica mordaz. Un cambio que se consolidará en *El verdugo*.

Protagonizada por el cómico Cassen junto a José Luis López Vázquez, la Nochebuena de *Plácido* es uno de los universos berlanguianos más reconocibles. La carrera-sainete del padre de familia para llegar a tiempo a la letra y a la cena da buena cuenta de un pulso cómico que Berlanga ya dominaba.

Tomando como referencia las campañas de Navidad de la dictadura franquista, el primer título que dio Berlanga a la película fue el de *Siente un pobre a su mesa*, hasta que la censura lo impidió.

Nominada al Oscar a Mejor Película Extranjera en la 34 edición de los premios Oscar, en 1962, le ganó la batalla *Como en un espejo*, de Ingmar Bergman.

"... porque en esta tierra ya no hay caridad y nunca la ha habido y nunca la habrá"







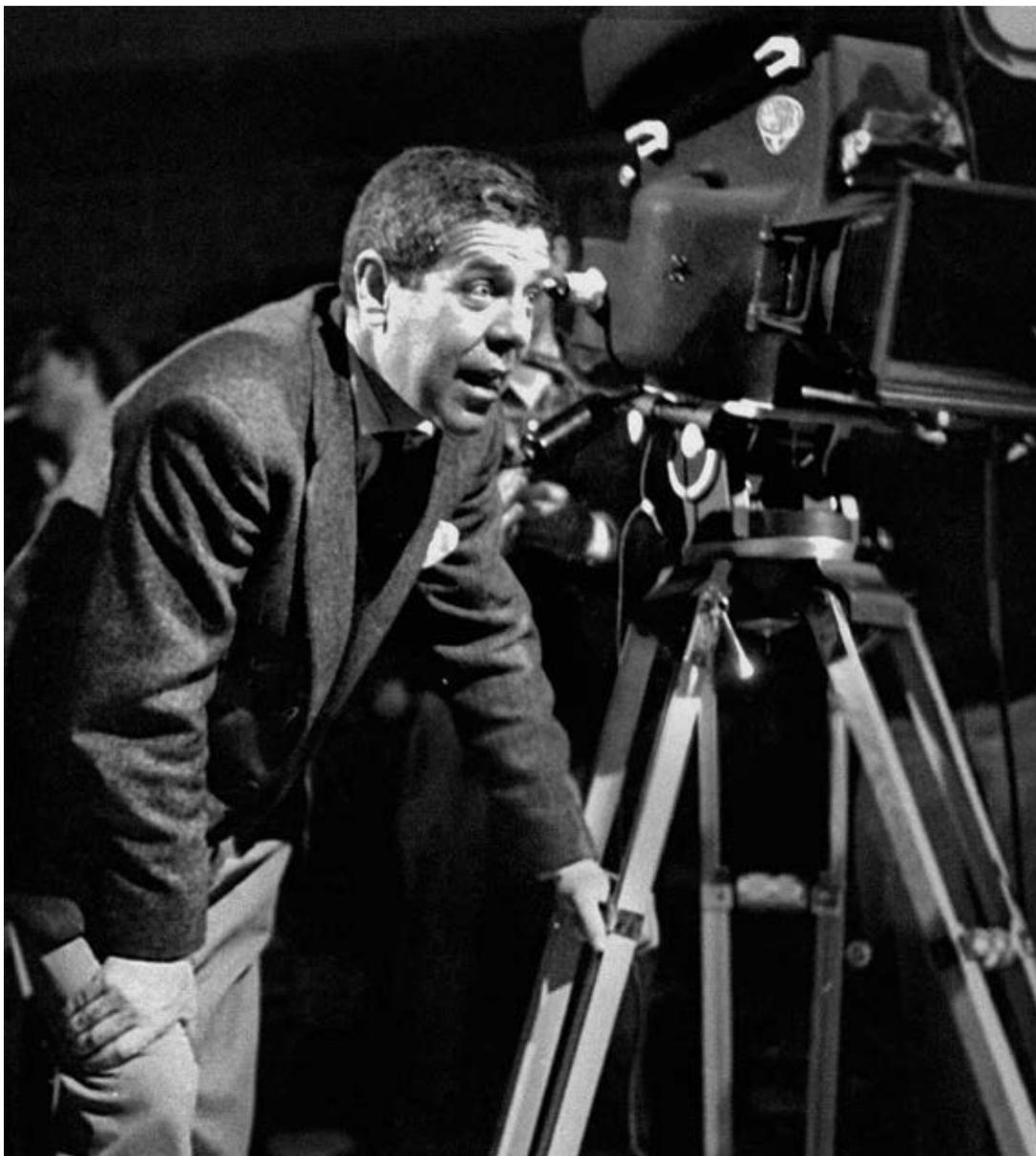
Dos mujeres asistiendo al concurso hípico del generalísimo en el Club de Campo. 1950
Legado de José Demaría Vázquez 'Campúa'

Carmen Polo de Franco en el festival teatral benéfico de Navidad, con Antonio 'el Bailarín' y Carmen Sevilla. 1959
Fondo fotográfico Martín Santos Yubero, Archivo Regional de la Comunidad de Madrid





Fotografías del rodaje de *Plácido*.
1961
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española



Fotografías del rodaje de *Plácido*.
1961

Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española







Luis García Berlanga, Alfredo Matas, Amparo Soler Leal, Joan Crawford, Wendell Corey, Harriet Andersson, Bent Christensen e Ismael Rodríguez en la 34 ceremonia de los Premios Oscar de la Academia de Hollywood. 1962
Academy Awards Reference Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences



Luis García Berlanga, el Marqués de Alcántara, Amparo Soler Leal y otros en la 34ª ceremonia de los Premios Oscar de la Academia de Hollywood. 1962

Academy Awards Reference Collection, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences



Luis García Berlanga, Amparo Soler Leal y Alfredo Matas llegando a la 34 ceremonia de los Premios Oscar de la Academia de Hollywood. 1962
Academy Awards Show
Photographs, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences



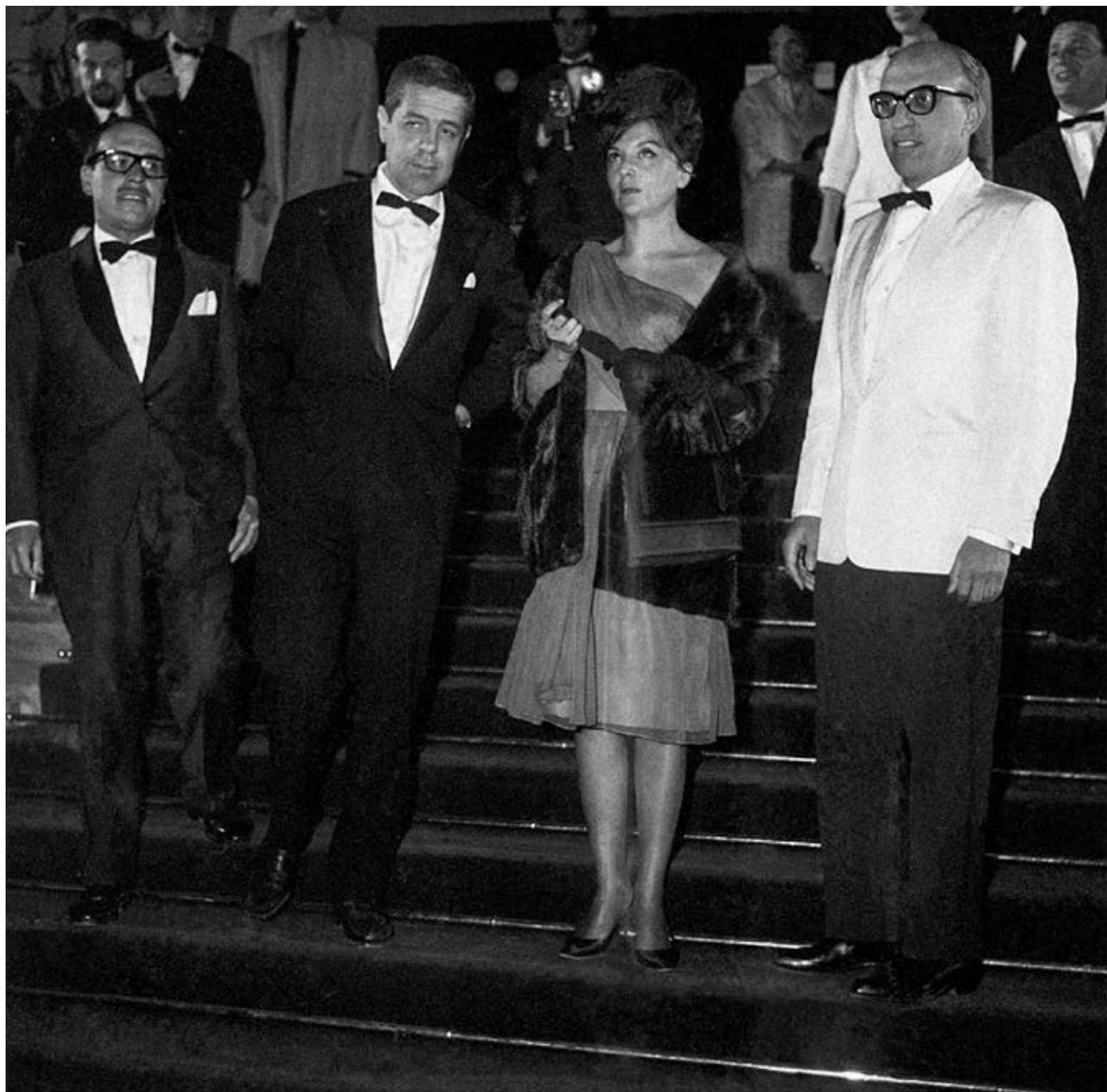


“En los cócteles a los que nos llevaban estaban los directores de Hollywood con los que deseabas encontrarte: King Vidor, William Wyler, Billy Wilder... Directores que se te acercaban, te hablaban –casi todos entendían o hablaban francés– y comentaban tu película, algo de tal escena o de tal secuencia. Aquello era ya para morir de la emoción: en aquel momento, en plenos años sesenta, un directorcillo español llegaba a Hollywood y el señor Frank Capra le saludaba y hablaba; o el señor Zinneman... Te preguntaban cómo se había rodado tal o cual secuencia, o comentaban que les gustaba un determinado final. Era todo una maravilla”

*LUIS GARCÍA BERLANGA,
LA BIOGRAFÍA.*
ANTONIO GÓMEZ RUFO

Luis García Berlanga, William Wyler, Amparo Soler Leal, Alfredo Matas y Fred Zinnemann en un cóctel durante la 34 ceremonia de los Premios Oscar de la Academia de Hollywood. 1962
Colección J. & D. Cobos

José Luis López Vázquez,
Luis García Berlanga, Amparo
Soler Leal y Alfredo Matas en el
Festival de Cannes. 1962
©Agencia EFE



"Ya sé que Berlanga
no es un comunista;
es algo peor, un mal español"

1963

eL vERDUGO



Procesión del silencio en la Gran Vía de Madrid.
1954
Legado de José Demaría Vázquez 'Campúa'



“Entonces vi una gran sala blanca, enorme, con una puertecita muy pequeñita al fondo, exactamente como salió en la película, y dos grupos arrastrando a dos personas (...). Una, la que va a morir, y la otra, la que va a matar. Y entonces, los dos arrastrados por esos dos grupos, que para mí eran la sociedad obligando a morir al que va a morir y obligando matar al que va a matar”

LUIS GARCÍA BERLANGA

La escalada de consecuencias que activa la búsqueda del ascenso social es el arquetipo clásico del cine de Berlanga,

y *El verdugo*, obra maestra de la historia del cine, es una de las cintas que mejor recoge ese espíritu. En este caso, el símbolo del bienestar es el piso que el verdugo interpretado por Pepe Isbert reclama como funcionario, y que pondrá patas arriba la vida de su nuevo yerno, al que pone voz y rostro Nino Manfredi.

Rodada entre Madrid y Mallorca, el icónico final de *El verdugo*, en el que Manfredi es arrastrado a la ejecución en calidad de verdugo, pero más apesadumbrado que la víctima, es quizás la estampa más berlanguiana del cine del genio valenciano. El humor negro, la crítica social pasada por el filtro de la ironía, el costumbrismo, la mordacidad...

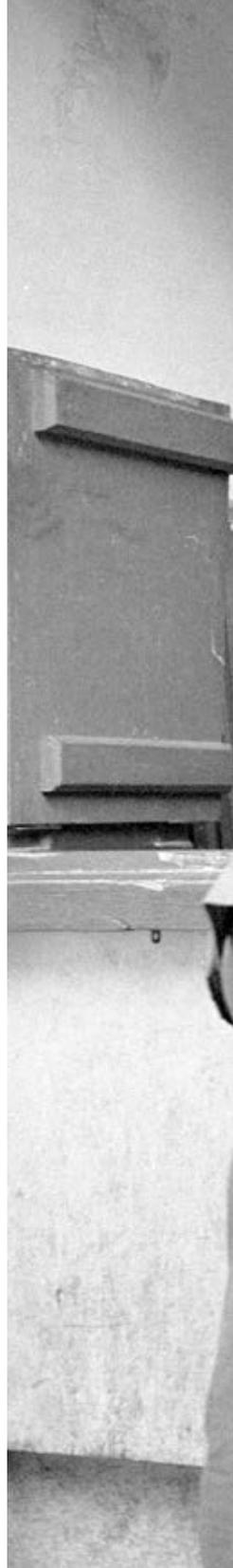
Premio FIPRESCI en el Festival Internacional de Cine de Venecia, *El verdugo* suele encabezar las listas de las mejores películas españolas de todos los tiempos.

“La amplitud de su panorámica no se circunscribiría solamente a una problemática española, sino que, partiendo de una cualidad celtibérica bien definida, la temática berlanguiana se abriría a términos generalizables a otros países”

DIEGO GALÁN



Irún, Guipúzcoa. 1958
Fotografía de Vicente Nieto
Cortesía de Marcos López Rodríguez (Legado
Vicente Nieto Canedo) y Centro Documental
de la Memoria Histórica (Salamanca) -
Ministerio de Cultura y Deporte









Fotografías del rodaje de *El verdugo*. 1963
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española

Fotografías del rodaje
de *El verdugo*. 1963
Ministerio de Cultura y
Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española





Luis García Berlanga durante el rodaje de *El verdugo*. 1962
Fotografía de Miguel Ángel García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP

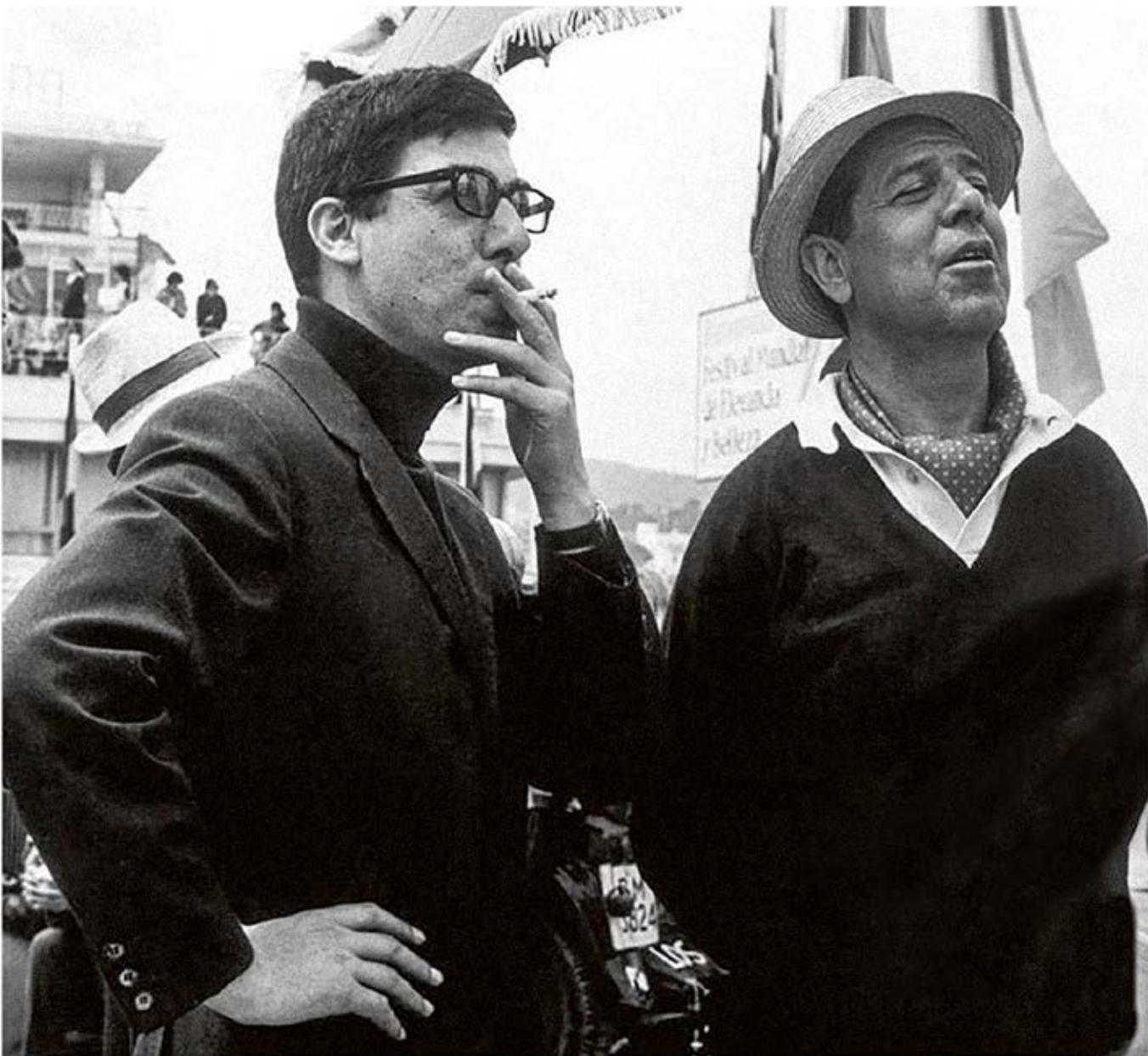


Vista general del rodaje de *El verdugo*. 1962
Fotografía de Miguel Ángel García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP



Luis García Berlanga durante el rodaje de *El verdugo*, charlando con miembros del equipo. 1962
Fotografía de Miguel Ángel García Basabe
Fondo Basabe, Fototeca Municipal de Sevilla, ICAS-SAHP

Luis García Bertanga
y Rafael Azcona en el rodaje
de *El verdugo*. 1963
Colección familia Bertanga





Luis García Berlanga,
Emma Penella y José Luis
López Vázquez en el Festival
de Venecia. 1963
©Archivo ABC



Emma Penella besa
a Luis García Berlanga tras la
proyección de *El verdugo* en el
Festival de Venecia. 1963
©Archivo ABC

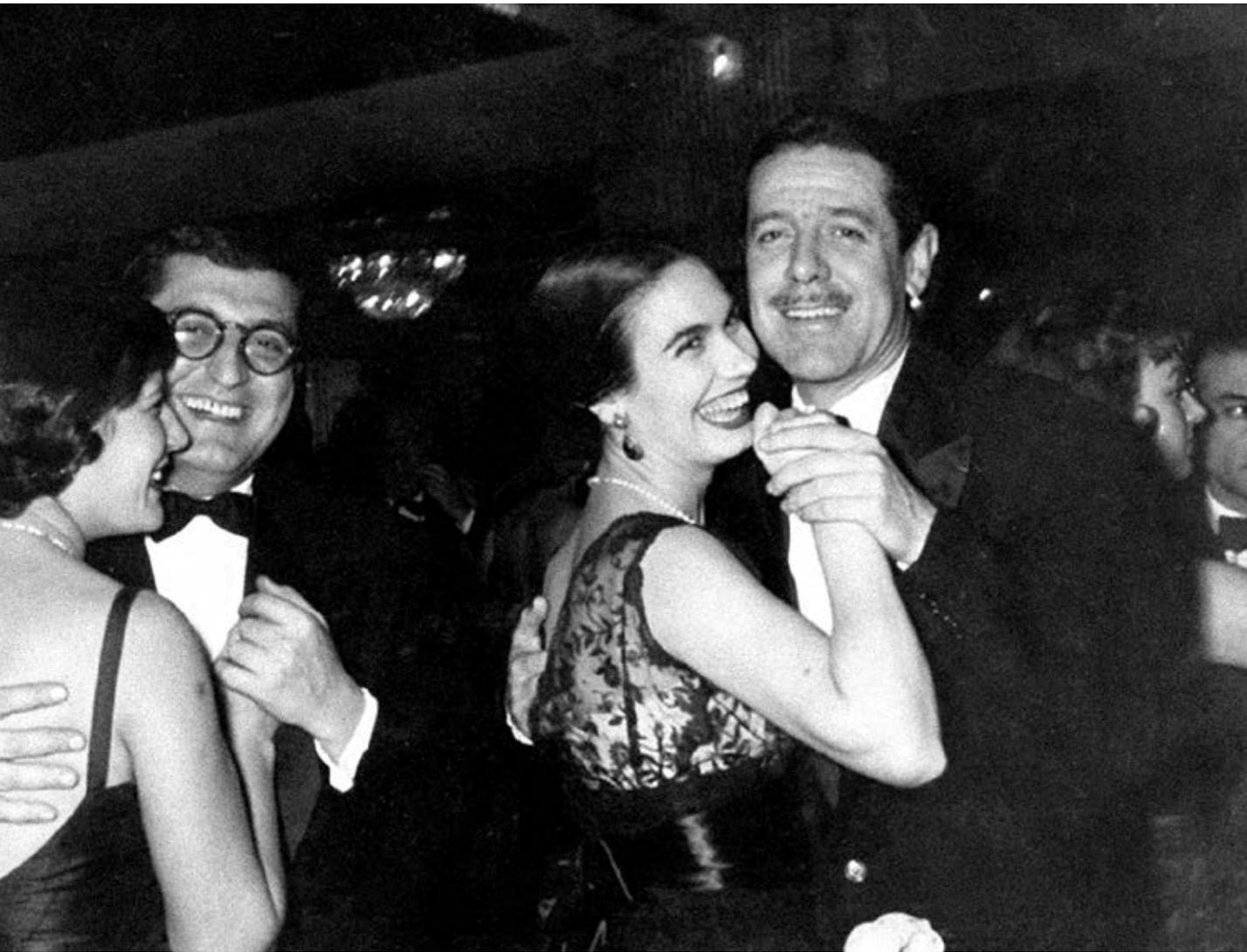
DÍAS DE VINO Y ROSAS

Luis y María Jesús bailan muy pegados el sofisticado tema de Henry Mancini en una elegante sala de fiestas de los años sesenta.

Alrededor de ellos se pasean sus recuerdos del viaje por España con Zavattini, la cena con Fellini y Giulietta, el dulce paseo por Los Ángeles después de la ceremonia de los Oscar, el emocionado encuentro con René Clair y el no menos significativo encuentro con Azcona y antes con Bardem, el último cóctel con Geraldine y con Orson...

Entre 1953 y 1963, Berlanga se convierte en uno de los cineastas más interesantes de la cinematografía española. El respeto de sus colegas internacionales por su trabajo y por su inteligente cine comprometido, su viaje a contracorriente, le ha hecho ocupar el puesto de uno de los grandes autores del siglo XX, y aún le falta casi otro medio siglo para seguir sorprendiéndonos con su cine.





**El matrimonio Berlanga,
Luis y María Jesús, con los Bardem,
Juan Antonio y María, Madrid.
Años 50**
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española



Francisco Canet, Cesare Zavattini,
Ramón Piñeiro y Luis García Berlanga.
Agosto, 1954
Fotografía de Ricardo Muñoz Suay.
Institut Valencià de Cultura



Luis García Berlanga y René Clair.
1962
Colección familia Berlanga

Luis García Berlanga y María Jesús Manrique llegando a la clausura y entrega de premios del Festival de Cine de San Sebastián. 1958
©Agencia EFE







Federico Fellini, María Jesús
Manrique, Giulietta Masina y
Luis García Berlanga en Madrid.
Años 50
Colección familia Berlanga



Luis García Berlanga durante su viaje a Hollywood, con sombrero por las calles de Los Ángeles. 1961
Colección familia Berlanga

Luis García Berlanga y
María Jesús Manrique
con sus hijos José Luis,
Jorge y Carlos en su casa
de Somosaguas, Madrid.
1969

©Archivo ABC





María Jesús Manrique
con Orson Welles y
Geraldine Chaplin. 1968
Colección familia Bertanga



Spain
is different

1967

LA BOUTIQUE

1970

¡VIVAN LOS NOVIOS!

1974

TAMAÑO NATURAL

“Nosotros (Azcona y Berlanga) dimos muchas vueltas a diferentes historias, pero siempre estaban relacionadas con el turismo y la costa. Queríamos mostrar, entre otras cosas, ese decalaje que había, y que probablemente continuará existiendo, entre una España que seguía siendo medieval, representada por el correspondiente señor de Burgos, y la Europa moderna, representada por los turistas, por las chicas extranjeras. Había una crítica a la trampa franquista de hacernos creer que el país se liberalizaba”

LUIS GARCÍA BERLANGA

Desde 1962 se inicia una nueva etapa de la política turística con Manuel Fraga Iribarne. España comenzaba a modernizarse y entraban influencias extranjeras. El boom turístico estaba servido.

Mientras tanto, el régimen franquista se esforzaba por mostrar una imagen moderna fuera de nuestras fronteras, con un eficaz programa de relaciones públicas y propagandísticas coincidiendo con los autoproclamados ‘25 años de paz’, como la participación en la Feria Internacional de Nueva York, la Primera Asamblea de Turismo, la exposición ‘España 64’ o apoyando la producción cinematográfica de Hollywood en España, con un género de películas de atractivo reclamo para el turismo, a contracorriente del universo berlanguiano.

La mirada cosmopolita del fotógrafo Gianni Ferrari se traslada a una magnífica serie de imágenes de diferentes ciudades de España por donde se estaba ‘colando’ el turismo, y en donde observamos a modo de instante robado el choque entre nuestros tipos y costumbres con las nuevas modas.

Es en *La boutique* y en *Tamaño natural* donde Berlanga muestra ese “terror vaginal” a las mujeres —en ¡*Vivan los novios!* se vuelve esperpento o disparate surrealista— que confesó a Antonio Gómez Rufo en *Berlanga. Contra el poder y la gloria* (1990): “El universo femenino, como él dice, le da pavor, le estremece. Nadie le quitará nunca de la cabeza que la mujer es un ser superior, tanto biológica como intelectualmente, y para referirse a ellas utiliza siempre el mismo adjetivo, IN-DES-TRUC-TI-BLES”.

Josefina Molina, primera cineasta en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dedicó un brillante discurso en el acto de su recepción pública (2017) a la ‘Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga’.



Los vestidos de rayas. 1960
Fotografía de Rosa Szücs
Fondo de la Agrupación
Fotográfica de Cataluña / MNAC

→







Algunas mujeres, ante la falta de recursos económicos, se pintaban rayas en las piernas simulando las costuras de las medias. Terrassa. 1960
©Joana Biarnés. Archivo Joana Biarnés / Photographic Social Vision





Sonia Bruno. 1966
Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images

←

Luis García Berlanga, Sonia Bruno y Cesáreo
González en una recepción ofrecida por
el embajador argentino a varios artistas,
Madrid. 1967
Fondo fotográfico Martín Santos Yubero,
Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Fotografía del rodaje de *La boutique*. 1967
Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española



La boda. Salamanca. 1959

Fotografía de Francisco Ontañón

©Francisco Ontañón, VEGAP, Madrid, 2021.

Procedencia de la imagen: Banco de Imágenes de VEGAP



© Francisco Ontañón, VEGAP, Madrid, 2021. Procedencia de la imagen: Banco de Imágenes de VEGAP



Benidorm en 1964.
Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images



Miss España en Torremolinos.
1964

Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images

**Mujer caminando con una gallina por
la calle Gran Vía Colón de Granada.**

1966

Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images





Fotografías del rodaje de *¡Vivan los novios!* 1970
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española





Fotografías del rodaje de *¡Vivan los novios!*
1970
Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de la
Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española



Luis García Berlanga, caracterizado como un guardia urbano, durante la película *No somos de piedra* (Manuel Summers, 1968), pone una multa a un coche de la funeraria. Madrid, 18 de diciembre de 1968.
©Agencia EFE

“Los terrores
masculinos”

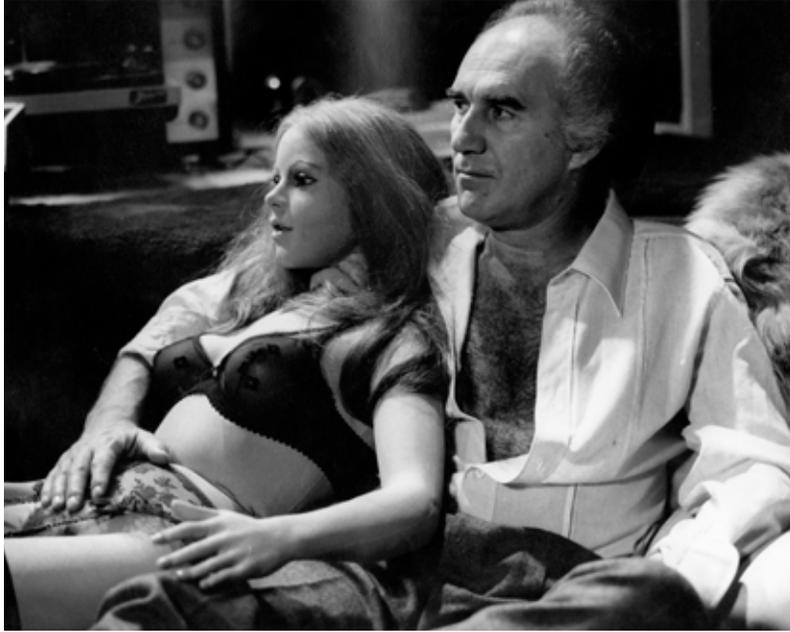


Fotografía de Michel Piccoli
en *Tamaño natural*. 1974
Fotografías de Julio Wizuete
Archivo Enrique Alegrete /
Notorious Ediciones





Fotografías de Michel Piccoli
en *Tamaño natural*. 1974
Fotografías de Julio Wizuete
Archivo Enrique Alegrete /
Notorious Ediciones







Fotografías de Michel Piccoli
en *Tamaño natural*. 1974
Fotografías de Julio Wizuete
Archivo Enrique Alegrete /
Notorious Ediciones

Berlanga, como si tal cosa

Maruja Torres

Era septiembre de 1973 y Berlanga rodaba interiores en Madrid: como si estuviera en París, creo recordar, en uno de esos pisos nobles, con parqué y chimeneas estucadas, de un buen barrio que habría podido ser parisino si el mundo exterior no hubiera sido la España de aquellos años lúgubres. Don Luis disfrutaba jugando a las muñecas hinchables con Michel Piccoli en el papel de cómplice, en una de sus amargas reflexiones sobre la soledad del macho, la titulada *Tamaño natural*. El otro drama terminal, disfrazado de erotomanía, sería su última película, *París-Tombuctú*, también con Piccoli encarnando el seco desconsuelo masculino.

El caso es que corrían por el rodaje varios ejemplares de *poupée*, como la llamábamos. Era la encarnación ramplona no sólo del deseo de tener a la mujer callada y obediente, sino de que seamos físicamente en serie. Que hubiera varias muñecas de látex esperando turno durante el rodaje era la representación material de lo inter-

cambiables que algunos nos quieren. Don Luis sabía todo eso y era tan valiente que lo contaba. A su manera masculina.

Presumía de erotómano pero se quedaba muerto de asombro, y le subía un ligero rubor, cuando, por ejemplo, le decías que le habías metido la mano en la raja a la *poupée* de los cojones (y nunca mejor dicho), precisamente al ejemplar que estaba esperando, en seco, en la bañera. Pero se recomponía en seguida y le entraba la curiosidad artística:

—¿Y cómo ha sido? —preguntaba.

—Ni frío ni calor.

Hubo otras preguntas, en aquella parte del rodaje de *Tamaño natural* realizada en un piso burgués de Madrid, que habría parecido París si no hubiera sido porque, al salir, te encontrabas con el franquismo. Recordado desde hoy, mi reportaje para *Fotogramas* (complementado con entrevistas a Berlanga y Piccoli) es como haberme asomado al paraíso de una cinéfila. Había inteligencia miraras a dónde miraras, y don Luis nunca perdía la calma. Tenía esa forma de bonhomía ausente que fabrica el cerebro cuando va a lo suyo y permite que el rostro se relaje y la boca sonría, mientras los ojos pasean hacia dentro.

—Estoy mayor, ¿te sigo pareciendo guapo como un patricio?
—eso también lo preguntaba a menudo, con coquetería inocente—.

Yo asentía. Tenía un porte muy noble.

La pregunta más sentida me la plantearon Berlanga y Piccoli (con quien a veces íbamos a cenar Diego Galán y yo: le encantaba el lechón) cuando llegué una mañana y me sentaron en el sofá del salón, inquiriendo:

—¿Se sabe ya? ¿Le han matado o ha sido suicidio?

Hablaban de Salvador Allende y del golpe de Estado que los militares acababan de asestar al legítimo Gobierno de la Unidad Popular en Chile. Obviamente, me tomaban por una periodista bien infor-

mada; pero yo esa noche había estado de juerga, y me enteré por ellos. De repente, el piso de París ya no era París. Era Madrid, faltaban dos años para que muriera el dictador, nosotros lo ignorábamos y el sofá recogía nuestro abatimiento.

Haber conocido a don Luis García Berlanga, como si tal cosa, fue un gran regalo que me dio la vida.

Maruja Torres es periodista y escritora

Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga

Discurso de la académica electa de la
Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando excma. sra.

D.^a Josefina Molina Reig

Leído en el Acto de su Recepción
Pública el día 26 de marzo de 2017

Excelentísimo señor director, señoras y señores académicos, amigas
y amigos:

No puedo comenzar este discurso sin agradecer a los miembros
de esta Academia, excelentísimos señores Publio López Mondéjar,
José María Cruz Novillo y Manuel Gutiérrez Aragón, el haberme
propuesto como académica de número en la Sección de Nuevas
Artes de la Imagen; y a este último, especialmente, por su
generosidad al querer acompañarme hoy aquí en el uso de la palabra.

Ellos me dan la ocasión de expresar ante ustedes mi admiración
por el cine del maestro Berlanga, nuestro contemporáneo, que es ya
figura histórica e inolvidable de la cultura española.

En cuanto a mí, hoy es la primera vez en mi vida que me enfrente
a un reto semejante llamando a la puerta de una Academia cente-
naria, a cuyos componentes quizá nada nuevo les pueda descubrir
sobre un cineasta de culto, que fue el primer director de cine en
ingresar en ella. Pero tal vez pueda hacerles notar un aspecto de su
obra en que los imperativos del miedo forman parte esencial de su
relato. Mi pretensión es mirar su cine desde el punto de vista de una
mujer, ya que ha sido acusado de misoginia, y reflexionar sobre ello.

Estoy segura de que si hoy pudiera estar entre nosotros, Berlanga
me gastaría algunas bromas a propósito de lo dicho.

Me gustaría que estuviera ahí sentado con su cara de guasa, escuchando lo que voy a decir sobre él, como en aquella ocasión, hace... 53 años nada menos, en que yo me examinaba para ingresar en la especialidad de Dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía y él, que entonces era ya profesor, estaba en el tribunal.

Imagínense.

¿Qué creen que me preguntó cuando le llegó el turno? Me preguntó si a mí me molestaba que la mujer fuera considerada como objeto erótico. Esto inspiró cierto regocijo en los demás miembros del tribunal. Yo era muy joven entonces, y, como todos los jóvenes, creía saberlo todo, así que respondí terminante: «¡Para nada!», y a continuación, con cierto aplomo fingido y ligero temblor de piernas, añadí que el hombre también podía ser considerado objeto erótico, ¡faltaba más! Y, reivindicativa, afirmé que las mujeres además de sexo, como los hombres, también teníamos cabeza.

Chispearon sus ojos tan claros, y le pasó, con sonrisa cómplice, el turno de pregunta a otro profesor. Así conocí yo en persona a Luis García Berlanga.

En aquel momento, en septiembre de 1963, acababa de rodar *El verdugo*, que es una de las mejores películas del cine español de todos los tiempos; y, como la mayoría de los ciudadanos de este país, tengo que agradecer a Berlanga que con su obra entera nos pusiera ante un espejo para ver nuestra caricatura; tan descarnadamente como él se veía a sí mismo.

Aunque ni sus más rigurosos biógrafos saben a qué carta quedarse sobre este punto, Berlanga debió de elegir el cine –como todos los maestros del séptimo arte– para diseccionar su más profundo yo, entre bromas y veras, con el deseo de comprenderse y comprender este mundo ofreciéndose a veces como chivo expiatorio. Véase *Tamaño natural* o *París-Tombuctú*.

Pero no fue esto lo que dijo aquí mismo en su discurso de ingreso. Dijo que una de las razones que le empujaron a escoger su oficio fue buscar protección a su timidez ocultándose al otro lado de la cámara, porque no encontraba nada más gratificante que ser el hombre invisible para curiosear sin ser descubierto. Esta del hombre invisible era, al parecer, una de sus fantasías recurrentes.

Yo tuve la suerte de ser alumna suya en la Escuela Oficial de Cinematografía, entonces situada en la madrileña calle de Montesquín. Él daba la clase de 3º de Dirección, estábamos ya en 1968, y aquel año fue poco por la Escuela, entre los rodajes de *La boutique* y *¡Vivan los novios!* A pesar de todo, dimos algunas clases con él. Clases muy especialmente personales.

A 3º, en la Escuela, llegaban muy pocos alumnos, era el último curso y cada uno tenía que hacer una práctica de entre 15 y 20 minutos en 35 mm. La Dirección se encargaba de que no hubiera demasiados por una cuestión de presupuesto. Las prácticas costaban dinero.

En aquel tercer curso todos los alumnos de Dirección íbamos de autores exquisitos. Berlanga, en la primera clase que dimos con él, ya nos explicó que lo de dirigir no se aprendía y que él no tenía mucho que decirnos. Por lo tanto, si no nos importaba, era partidario de dar la clase en la cafetería Manila, a pocos pasos de la Escuela, en la calle Génova, donde podríamos tomarnos un café y charlar, en vez de perder el tiempo sentados en los incómodos pupitres de la Escuela.

Llegados a la cafetería, mientras se tomaba su café nos dijo que le habían propuesto hacer un *spot* publicitario para ensalzar las excelencias de... un papel higiénico. Y nos preguntó qué pensábamos del asunto. No recuerdo los disparates que pudimos decir los cuatro alumnos que éramos, pero sí que al terminar la clase, fuera verdad o no que le habían propuesto hacer aquel *spot*, nos había obligado a plantearnos un problema que era posible que se nos presentara cuando accediéramos a la profesión, haciendo acrobacias entre el cine como arte y el cine como industria. Nos había obligado a pensar y a caer de las nubes. Algo impagable. Debieron de ser dos clases más las que nos dio en la totalidad del año académico, pero inolvidables y tremendamente instructivas.

Por lo demás, como yo era la única chica del curso, no se privaba de hacer comentarios sobre las piernas y los tobillos de las mujeres que pasaban cerca de la mesa que ocupábamos en la cafetería, los ojos guasones fijos en mí, a ver si saltaba para obsequiarme con un comentario socarrón que hiciera reír a mis compañeros.

Luego, nuestra relación se limitó a breves encuentros a lo largo del tiempo. Pero yo tenía su cine y, a través de sus películas, nunca

dejó de regalarme sus enseñanzas con su particular forma de usar el lenguaje cinematográfico.

Disculpadme si me he extendido en el relato de mi recuerdo personal de Luis García Berlanga. No puedo ocultaros mi simpatía y, sobre todo, el respeto hacia él y su obra, porque en ella retrató con sarcasmo unos modelos de mujer –el eterno femenino tradicional y los modelos retrógrados impuestos por el franquismo–, de tal manera que nos obligó a reflexionar a las propias mujeres españolas sobre la imposibilidad de perpetuarnos en esos modelos. A través del humor y el esperpento, contribuyó a nuestra toma de conciencia y a la transformación de este país empezando por nosotras mismas.

Cinco siglos antes de Cristo, ya Pitágoras decía, si es cierto lo que la tradición oral nos ha transmitido, que *«hay un principio bueno que ha creado el orden, la luz y el hombre, y un principio malo que ha creado el caos, las tinieblas y la mujer»*.

Veintitrés siglos después, a principios del siglo XVIII, el escritor y filósofo Poulain de la Barre, uno de los primeros feministas, pareció contestarle cuando aseguró: *«Todo cuanto ha sido dicho y escrito por los hombres acerca de las mujeres debe considerarse sospechoso, pues ellos son juez y parte a la vez»*.

Y dos siglos más tarde, Berlanga, que se sabía juez y parte por su propia experiencia vital, parece querer demostrarnos, mediante su cine, que es el miedo lo que impera en el veredicto de los hombres sobre las mujeres.

Cuando llegué a la Escuela Oficial de Cinematografía, el problema era que mi aprendizaje de contadora de historias, a pesar de todo, se basaba generacionalmente en la literatura y el teatro, y yo tenía que hacer una reconversión porque el mundo de la imagen, como es bien sabido, tiene otras normas, es otro lenguaje, y conocerlo y asimilarlo cuesta. Hoy, después de estar más de treinta años en la profesión, me doy cuenta de que me falta mucho por aprender sobre las imágenes y los sonidos, especialmente en su evolución tecnológica actual.

Si, como ha dicho alguien, la vida de cada ser humano es un camino de aprendizaje en todos los órdenes, o al menos el intento de un camino, el esbozo de un sendero, mi experiencia me dice que no hay bastante con una vida para recorrer ese camino, ni siquiera

para esbozarlo. Y aquí debo hacer notar la paradoja consistente en que, en este oficio de dirigir cine, los puntos de referencia con que contaba una mujer de mi generación estaban siempre establecidos por hombres. Para mí, las obras de los maestros, de los clásicos, Jean Renoir entre ellos, fueron en definitiva puntos de referencia indiscutibles. ¡Ningún nombre de mujer en esa lista! Hasta el momento en que entré en la Escuela de Cine, la realidad conocida era que los hombres han inventado el séptimo arte, han descubierto y desarrollado su técnica, su lenguaje, han sentado las bases de los géneros, han seguido sus propias tradiciones culturales y han expresado sus puntos de vista.

Que yo recuerde, nunca en los primeros veinte años de mi vida pude ver una película dirigida por una mujer, aunque desde muy pequeña estaba acostumbrada a ver cine. Nadie me habló de Alice Guy, por ejemplo. Ni de tantas otras, de nuestro país o de otras nacionalidades, que aportaron su grano de arena a la creación de un nuevo lenguaje a partir del «*invento de un juego recreativo*», como diría Berlanga.

En la España de los años veinte y treinta del pasado siglo, hubo mujeres españolas que lograron acceder a puestos importantes y obtuvieron, con su esfuerzo, esferas de libertad de expresión y de poder. Pero sobre esto mi generación –los que nacimos en 1936– no fue informada. La dictadura y la Iglesia nos volvieron al siglo XIX y corrieron un tupido velo de silencio sobre todas aquellas mujeres que durante la II República lucharon por la igualdad y consiguieron evidentes progresos en este aspecto. La historia de España que nosotras estudiamos tenía una sombra oscura sobre este periodo y solo se nos decían mentiras. Y en cuanto a tomar posición respecto al tema feminista, tuve que leer *El segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, cuando lo primero que tendría que haber leído es el discurso de Clara Campoamor en el Congreso de los Diputados que logró el voto para las mujeres españolas en 1931.

Durante mucho tiempo, las mujeres no hemos tenido que hacer grandes esfuerzos para permanecer invisibles. Y a veces me pregunto en la situación actual: ¿deberíamos hacer un esfuerzo mayor por ponernos ante el espejo y, con sentido autocrítico, preguntarnos si estamos haciendo algo verdaderamente positivo para explicar y ha-

cer valer nuestros puntos de vista, el fruto de nuestra experiencia, más allá de lamer nuestras heridas y dar vueltas una y otra vez a nuestra situación de desventaja? Y sobre todo, ¿deberíamos evitar imitar a los hombres adquiriendo sus vicios de comportamiento, como si nuestro propósito fuera suplantarlos en lugar de obtener un mundo mejor para todos, hombres y mujeres?

El mundo creado por los hombres (que ni a ellos mismos satisface) tiene muchos flancos débiles. ¿Deberíamos dejar de hablar de nosotras y hablar más de ellos, poniendo en evidencia el fracaso de su mundo y proponiendo nuevos modelos?

Pero no quiero alejarme del tema de mi discurso, aunque esta reflexión tenga mucho que ver con lo que a continuación trataré de explicar.

Desde luego, no es idea mía sacar a relucir el miedo en relación con Berlanga y las mujeres, sino de él mismo... y de sus biógrafos, como veremos.

Dice D^a María Moliner, en su diccionario, que el miedo es un estado afectivo de la persona que ve ante sí un peligro o una causa posible de padecimiento en la creencia de que puede ocurrirle algo contrario a lo que desea.

En mi opinión, a partir de que la censura dejara de existir, y de que las feministas comenzaran a hacerse visibles a mediados de los años setenta, la obra de Berlanga estuvo dictada más explícitamente por un mandato genético que le arrastraba hacia las mujeres, y, a la vez, por un «estado afectivo» que veía ante sí un peligro en ellas, una causa posible de padecimiento o molestia, en la creencia de que siempre ocurriría un gran desastre en la relación entre ambos sexos. Algo contrario a lo que él, como hombre, profundamente deseaba.

Berlanga reconocía que la mujer ha sido tratada injustamente a lo largo de la Historia, pero que esa situación involuntaria le ha permitido desarrollar una psicología especial, un instinto estratégico astuto gracias al cual, la madre, la novia, la esposa, la hija, siempre acababan dominando la voluntad de sus hombres, debilitada por la comodidad.

Extraído del libro *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, escrito por Antonio Gómez Rufo (a mi juicio, quien más ha profundizado en la psicología berlanguiana), citaré algún párrafo sobre las confesiones

del cineasta en torno a las mujeres. Dice Gómez Rufo textualmente: *«Berlanga confiesa tener ‘terror vaginal’ a las mujeres: el universo femenino, como él dice, le da pavor, le estremece. Nadie le quitará nunca de la cabeza que la mujer es un ser superior, tanto biológica como intelectualmente, y para referirse a ellas utiliza siempre el mismo adjetivo, IN-DES-TRUC-TI-BLES. Las mujeres son odiosas en tanto en cuanto sobreviven siempre al hombre».*

Resumiré, pues, que Berlanga tiene una opinión muy particular sobre las mujeres, opinión que es misógina y no misógina al mismo tiempo. Dice que son indestructibles y superiores, pero las miserabiliza y se ríe de ellas como los niños cuando juegan a «¡que viene el coco!». Las utiliza para que le quiten de en medio lo cotidiano y así lo miserable no le alcance a él. Por ejemplo: su mujer se encargaba de llevar la casa y la economía doméstica y le daba cincuenta mil pesetas mensuales para sus gastos, que a veces, por cierto, no le llegaban. Le gustaba a él perpetuar su estado adolescente. Pero como él mismo dice, *«en la adolescencia se busca a la mujer ideal, pero cuando te das cuenta de que no existe, buscas algo más cómodo, una mujer que no te oprima demasiado, que te moleste lo menos posible, que no se pase el día llorando, que te complique la vida lo imprescindible... Uno acaba siempre casándose con la mujer que parece va a resultar más cómoda».*

Se pueden sacar fácilmente conclusiones de esto, ¿verdad?

Al acercarse a una mujer, Berlanga prefiere pensar: Esperemos que sea tonta, porque así la podré manejar, y enseguida añade: «Y si es lista, mejor, porque me abandonará pronto y me podré dedicar a mis cosas».

Pero nos equivocaríamos si pensáramos que en sus películas trata mal a las mujeres; solo hay que fijarse en los tipos de hombre que las rodean. Obsesivos con el sexo y el dinero, cobardes, débiles mentales, miserables a más no poder... Solo hay una división: las clases dirigentes, además de imbéciles y rijosas, son sinvergüenzas, y los pobres son ingenuos y honrados, tal vez serviles, tal vez pícaros. Personajes que siempre terminan peor de lo que empezaron. Pero esto último en sus primeras películas. En las últimas, sobre todo a partir de *La escopeta nacional* –en que además hay una crítica feroz de la clase aristocrática española y del franquismo tardío–, hará extensiva su crítica a quienes los soportan y los sirven, a la Iglesia, al estereotipo del español en general, y a los valencianos en particular.

Sea cual sea el instante político en que vivan, Berlanga busca, porque así lo percibe su talento, el lado miserable hasta la escatología de lo que en el momento es considerado «políticamente correcto»; y por la vía del humor pone ante el espejo a la sociedad española, desde los años 50 hasta culminar en *París-Tombuctú*, su última película, en que lanza su crítica a diestro y siniestro. En la que no se salva ni él mismo, sino que se implica de manera evidente en esta especie de testamento en que nos viene a decir: no me gusta nada como van las cosas, esto no puede acabar bien; el mundo es un fangal y tengo miedo de la vejez que lleva aparejada impotencia sexual, deterioro mental, dolor y muerte. Medio siglo de nuestro país contemplado y analizado, con verdadero rigor, por este cineasta singular, pero desde el caos más tremendo, por muy paradójico que esto resulte.

Las mujeres nunca son las protagonistas de sus películas, es cierto. Son comparsas necesarias, ocupan un lugar secundario. Y es que Berlanga asegura, con un discurso muy común entre algunos hombres, que no sabe cómo somos, que le resulta imposible describirnos porque no hay quién nos entienda. La mujer es un ser complicado, extraño, demasiado diferente al hombre. Se disculpa él diciendo que no sabe reproducir artísticamente a la mujer. Y que no es por desprecio por lo que tiene esa escasa consistencia en su cine, sino más bien por su ignorancia, por desconocimiento propio.

Suena un poco a falso todo esto, ¿verdad? Más bien diríase que Berlanga se inventaba una filosofía para disimular. Es imposible que ignorase cómo somos las mujeres o las formas de conducta femeninas, sobre todo las tradicionales, ya que su obra está llena de estos tipos de mujer que ha retratado con mucha propiedad.

A este propósito, recuerdo una escena de *El verdugo* (1963) que nos proporciona la más interesante secuencia de su obra relacionada con un personaje femenino. Un personaje que, a lo largo de toda la película, mantiene una importancia crucial. En realidad, es uno de los primeros enunciados de su teoría de la mujer como ser indestructible y chantajista.

José Luis, empleado de pompas fúnebres que sueña con irse a Alemania, inicia una amistad con Amadeo, de oficio verdugo, en edad de jubilación. De esta manera conoce a su hija Carmen, con la que al parecer nadie quiere casarse para no ser el yerno de un verdugo.

La escena a la que me refiero empieza después de que Carmen y José Luis se hayan acostado. Parece que no es la primera vez, pero en esta ocasión va a pasar algo: son sorprendidos por el padre de ella. La secuencia está planteada con mucha economía de planos. Los actores se mueven lo imprescindible.

De qué manera Carmen conduce la situación para que se cumpla su objetivo, «cazar a José Luis y que se case con ella», nos muestra que tanto Rafael Azcona, el guionista, como Berlanga, conocían bien la capacidad de las mujeres de su época para sobrevivir con los escasos medios de que disponían.

No ignoraba Berlanga, y mucho menos Azcona, que el modelo de mujer creado por el franquismo respondía a unos principios ideológicos no ya conservadores sino reaccionarios.

Se había creado una realidad en la que el varón ocupaba el centro de la organización social y bajo él, subordinadas y oprimidas, estaban las mujeres, de cuya vida material el varón tenía siempre la llave. El Estado franquista refuerza los rasgos fundamentales del sistema patriarcal y elimina las otras opciones que suponen cambios en los roles de género atribuidos a las mujeres. Y son las propias mujeres quienes se convierten en pieza clave de esta política y de su sistema de dominación. En los años de la posguerra, son el instrumento para reproducir y consolidar la base social de la dictadura y los valores que la garantizan.

La mujer que necesita e intenta crear el franquismo es la «mujer-esposa-madre», que se va imponiendo a través de la legislación, la acción de la Sección Femenina y el apoyo ideológico y práctico de la Iglesia católica. Todo ello tiene como fin secuestrar a las mujeres en las tareas reproductoras en el seno del hogar, convirtiéndolas, a su vez, en guardianas de la familia tradicional.

Eso es lo que representa Carmen, el personaje femenino de *El verdugo*. No tiene –no le dejan– otra opción que casarse para no quedarse soltera y poder mantenerse. Al igual que el verdugo, que no tiene otra opción que matar para vivir medianamente bien, que le den un piso y mantener una familia, ella debe chantajear hasta conseguir su objetivo: un marido que la mantenga. Realista, asume su situación e intenta sacarle partido. Mientras tanto, José Luis, que se quiere escapar siempre, se enreda más y más en la situación.

No podrá escapar al final: por un lado, Berlanga lo retrata como un hombre débil e irritante y, a la vez, víctima de Carmen, pero en realidad es víctima de un sistema que para satisfacer su natural y sencillo deseo sexual, le obliga a pagar un peaje de por vida, sumido en la máxima miserabilización. Lo mismo –el mismo peaje– que a las mujeres.

Alguna vez, Berlanga ha dicho que se siente más identificado con los personajes que son capaces de sacar provecho personal de la picaresca y de la malicia. Siguiendo su lógica, Carmen sabe sacar partido de la astucia y la picardía; por tanto, podríamos decir que el director se siente más identificado con ella, y con el padre verdugo. Pero no, el protagonista es indiscutiblemente José Luis, un ser sin carácter y sin malicia que siempre hace lo que no quiere. Los demás conspiran contra él, le presionan hasta conseguir que entre por el aro. Pero lo esencial de *El verdugo* es que, además de ser un alegato valiente contra la pena de muerte en un momento político de nuestra historia en que no se podían gastar bromas, es una crítica de los españoles, de la situación social y política del momento, hecha con una gran profundidad y una enorme sencillez y, por tanto, muy eficazmente.

Otro personaje, o debería decir personajes, es la protagonista de *La boutique*, también llamada Carmen, que hace conjunto con su madre, «la suegra», tótem de la misoginia.

Ricardo, hombre de negocios, tiene éxito con las mujeres, se comporta como un *playboy*, de tal manera que su esposa, Carmen, a la que apenas hace caso, no tiene más remedio que buscar comprensión y ayuda en su propia madre, médico de profesión. Esta le propone que cambie e intente provocar el interés de su marido inventándose una grave enfermedad que le causará la muerte en breve, con lo cual Ricardo –que ya ve el horizonte de su libertad y la sustanciosa herencia– se dedica a mimarla y darle todos los caprichos. Mediante este plan y una ligera infidelidad con un amigo, Carmen logra el interés de su marido. Ambos entran en una dinámica de juegos que acaba cuando Ricardo se entera de que todo era un engaño y que tendrá que cargar con su mujer toda la vida. Entonces decide preparar el asesinato de Carmen por escape de gas. Pertrechado de una máscara antigás exagerada, la espera detrás de la puerta del

piso común cuando ella regresa de pasear al perro. El asesinato está perfectamente planeado, pero Carmen no encuentra la llave y tiene que pulsar el timbre, lo que hace estallar el gas.

Un paso de tiempo y en la puerta que antes ponía en una placa «R. Calaza», ahora pone: «Viuda de R. Calaza»...

Como en el «regador regado».

Berlanga insiste: las mujeres sobreviven siempre. Esta idea de la indestructibilidad de la mujer, de su superioridad, se halla en una parte muy importante de su cine, esa parte que, precisamente, se ha acercado al universo femenino. Y está en *La boutique* y en *¡Vivan los novios!* y está también en *Tamaño natural*, donde incluso una muñeca, una representación simbólica de la mujer, es capaz de sobrevivir al hombre dueño de ese objeto-símbolo. Algunos de sus biógrafos, entre ellos Gómez Rufo, cuentan que Berlanga quiso continuar esa reflexión personal, aumentándola, en una película que nunca hizo y en la que un travesti termina destruyéndose a sí mismo porque su parte femenina destroza a su parte masculina. Mujer, muñeca, hombre vestido de mujer..., es lo mismo: el poder femenino es imposible de vencer.

A este respecto –de la película no realizada–, Berlanga dijo alguna vez que lo que le pasaba es que no se atrevía a retratar con más profundidad el mundo de las mujeres porque lo sentía ajeno, como antes señalábamos. Le era imposible ponerse en el lugar real de una mujer y, a mi juicio, ni lo intentó ni lo pretendió nunca. Porque en el fondo, hombre al fin y al cabo, producto de su época, de su educación (y esto quedará muy claro en *Tamaño natural*), las mujeres están ahí para ser comparsas de los hombres; y en tanto en cuanto sirvan para sustentar sus fantasías y sus juegos, se las puede valorar en mayor o menor medida.

Pero Berlanga es inteligente, su talento le impide ignorar la situación real de las mujeres que desfilan por sus películas y tiene el cuidado de darles coartadas para su conducta, siempre apoyadas en el comportamiento de los personajes masculinos, con los que tampoco tiene piedad. *Plácido*, *La escopeta nacional* y *Patrimonio nacional* son ejemplos de ello, películas en las que se describen novias y esposas de diversa índole, rodeadas de hombres engañados en cuanto se descuidan, hombres que no se quieren casar ni a

tiros, hombres esclavizados por mujeres, hombres a quienes las mujeres impiden guardar colecciones fetichistas de pelos de pubis femeninos, hombres que quieren a toda costa inhabilitar a su mujer porque es quien tiene el dinero o, en otro caso, el hombre que debe impedir que su amante divulgue sus secretos inconfesables. Las mujeres poseen la llave y obligan a los hombres a hacer cosas que no quieren. En broma, pero la mujer es un tirano para el hombre. Aunque el hombre sea un desastre y un caos. Porque el creador Berlanga defiende a ultranza que en el caos está la vida.

A medida que avanzaba su edad, es patente en su obra que las mujeres de carne y hueso le parecían poco, ya no le estimulaban y tiene que empezar a profundizar en la idea de un cierto erotismo, del fetichismo y demás elucubraciones en busca del placer; entonces no considera el todo de una mujer, sino la pierna, el empeine del pie, se excita delante de un escaparate de lencería, etc., etc. En fin, cosificaciones.

Algunos de sus biógrafos insisten en que Berlanga fabula para dárselas de perverso: «*Soy un viejo verde* –dice muy convencido–, pero no solamente ahora. A los catorce años ya era un viejo verde».

Sin embargo, en *Tamaño natural* Berlanga y sus guionistas, Rafael Azcona y Jean-Claude Carrière, se plantean más a fondo el asunto: el hombre, con respecto a las mujeres, víctima de sí mismo; esto es lo que, a mi juicio, verdaderamente se desprende de *Tamaño natural*.

Estoy de acuerdo con Isabel Escudero, crítica de cine y profesora de Psicología, cuando comenta a raíz de haber visto la película: «*Y cuál no sería mi sorpresa como crítico, pero sobre todo como mujer, cuando me encontré, por primera vez en el cine, tan certeramente explicados y tan humildemente expuestos en la pantalla los terrores masculinos. Contados así, tan desamparada y desesperadamente...*».

Tiene razón Isabel Escudero. Creo que en la película se analiza, mediante una anécdota afortunada, la historia íntima del comportamiento repetitivo y nostálgico de los hombres hacia las mujeres, logrando así en mi opinión el film más claramente feminista del cine español.

Frente al «eterno femenino», Berlanga contrapone «el eterno masculino». Dos caminos sin retorno y sin salida.

Lo que se pregunta Berlanga es por qué al hombre le esclaviza tanto su deseo, por qué necesita tanto a las mujeres y, al mismo

tiempo, rechaza con tanta virulencia que asuman el rol que los hombres desde su situación de poder tradicional les asignan; y no solo les asignan, sino que se lo imponen. Y lo que le indigna es que ellas lo lleven con tanta naturalidad, tan indiferentes, tan poderosas en su debilidad. Tan supervivientes.

El protagonista de *Tamaño natural* quiere liberarse de esa esclavitud genética a la que se siente forzado. Parece que lo ve claro e inicia el camino del erotismo fetichista que culmina en la muñeca. «*Con la muñeca, a solas, podrá sumirse en un mundo donde no se filtren las miserias del exterior*, ha escrito Diego Galán. *Una apología de la masturbación, entendiéndola en una dimensión más amplia que la del placer sexual*».

Por lo demás, el vestido del XIX, el vals, el sombrero con que el protagonista disfraza a su muñeca, respiran la nostalgia de otros tiempos: «La mujer desaparece (decían algunas voces del momento, estábamos en 1974), las mujeres ya no son como las de antes, ¿a dónde vamos a llegar!».

En el zarandeado mundo de las ideas en torno al entendimiento entre los sexos, *Tamaño natural* contribuye pidiendo disculpas por la arcaica dominación del sexo masculino sobre lo femenino. A lo largo de la película, se asiste al reconocimiento de que esa tiranía antediluviana no es más que un mecanismo de compensación de la deficiencia originaria masculina que el azar ha impuesto a los varones en pro de la supervivencia de la especie. Una deficiencia que, a lo largo de los siglos, el hombre ha equilibrado con un perfecto juego de dominación del hombre y sumisión de la mujer en el mercado socio-económico.

Como dice Isabel Escudero, este equilibrio a niveles más subconscientes se mantiene por dos ingredientes bélicos, cada uno en un platillo de la balanza: la culpa en el platillo masculino y la venganza en el platillo femenino.

Tamaño natural es también un grito angustiado del hombre que quiere descargarse del tremendo peso de ser protagonista de la Historia y olvidar sus deberes, su papel de conquistador, su necesidad de violencia para resolver sus problemas, su obligación de suministrar el dinero y ser árbitro de la moral, su rol de padre y productor..., para descansar y ser él también un objeto, para verse mimado, acariciado, disculpado, utilizado, como cuando era... un niño.

Es curioso: en las críticas que he leído de esta película escritas por hombres, todos hablan de la muñeca como de un personaje femenino real con capacidad de acción. Y dicen cosas como: «*Ahí estamos todos en esa secuencia casi final en la agonía del personaje que va a morir poco después a manos de la propia muñeca*»...

¿A manos de la muñeca?

Veamos:

Después de descubrir que su portero se ha aprovechado con creces de la muñeca, nuestro protagonista la maquilla como una prostituta, la insulta y le obliga a hacerse el *harakiri* clavándole un estilete. Sin embargo, el plástico se restablece sin dejar rastro de la agresión, pero él, en cambio, cae enfermo y mientras lucha con la fiebre y el delirio, el portero invade de nuevo la casa y roba la muñeca para organizar una orgía con sus amigos.

Si miramos con atención el doble final de la película, nos encontramos con los siguientes hechos para cuyo relato elijo el fragmento correspondiente escrito por Juan Antonio Pérez Millán en su trabajo *El erotismo en el cine de Berlanga*. Y lo hago con el deseo de ser lo más objetiva posible y utilizar un testimonio masculino de solvencia comprobada.

Relata Pérez Millán: «*Será el portero, tan falso y servil como de costumbre, quien le ayude a recuperar a la muñeca. Cuando lo logra, nuestro protagonista huye con ella en coche, reprochándole por última vez: ‘¿Qué hago yo contigo ahora? ¿Te devuelvo a Japón, te perdono o te hago puta y te chuleo, que en el fondo es lo que te gusta?’ Hace una pausa y continúa: ‘¿O acabamos esto como una bonita historia de amor?’*».

Y al decirlo, se tira de pronto con el coche al Sena. Se hunden rápidamente, e instantes después reaparece la muñeca, flotando inmortal, insumergible a la vez como mujer –desde la perspectiva berlanguiana– y como el objeto de plástico que en realidad ha sido siempre, en esta tempestad de fantasías acumuladas... Pero he aquí que desde un puente lejano, otro hombre solitario observa a la muñeca atentamente, como fascinado. Y es imposible no pensar (por su actitud) que está a punto de caer en sus redes (y rescatarla del agua), en otro desenlace perfectamente circular de los que tanto gustaban a Berlanga.

Por mi parte, termino ya.

He tratado de explicar por qué, como mujer, siempre agradeceré a Berlanga que con *Tamaño natural* nos exculpe a las mujeres de su miedo, y que gracias a su sinceridad, pretendida o no, nos haya ayudado a lo largo de su obra a comprender mejor la angustia existencial de determinados hombres. De alguna manera, parece haber querido señalar que el camino del pasado, de la imposición, de la ignorancia, de la sumisión y la anulación de la parte viva de las mujeres es un camino de perdición que no arreglará la soledad del ser-humano-hombre y aumentará la del ser-humano-mujer.

He aquí, sustancialmente expresado por el maestro, lo que ha sido el cine para mí. A partir de la experiencia vivida, la imaginación busca el camino para encontrar la atención de los demás y comunicarse con el otro mediante la expresión de una idea; lo que es, al fin y al cabo, una película. Y lo hace asistida por las demás artes, todo ello con la intención –y la ambición imposible– de desentrañar el significado último de la existencia humana.

Y aunque el mismo Berlanga sea pesimista, yo me adhiero a la utopía y quiero pensar que, tanto el sexo femenino como el masculino, mutaremos a mejor en el futuro.

Que en el futuro, juntos seremos capaces de evitar el hambre, la violencia y el sufrimiento, que aprenderemos de los errores, que cultivaremos la sensibilidad y ejerceremos la inteligencia. Y, sobre todo, que primaremos el entendimiento con el otro para compartir la alegría y el dolor de la vida. Para sentirnos parte activa del conjunto que formamos los seres vivos y la naturaleza, preservándola para conservar la extraordinaria belleza de nuestro planeta.

Mientras viva, agradeceré a Luis García-Berlanga, mi predecesor en esta medalla número 49 de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que me haya hecho sentir tantas cosas con su cine y, sobre todo, reflexionar sobre ellas.

Muchas gracias.

Josefina Molina es directora, guionista y académica de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando

“Quien no sepa cazar
que no venga”

TRILOGÍA nACIONAL

LA ESCOPETA
NACIONAL

1978

PATRIMONIO
NACIONAL

1981

NACIONAL III

1982



Francisco Franco en el puesto de tiro en el Monte del Pardo.
1959
Legado de José Demaría Vázquez 'Campúa'

Sábado, 1 de febrero de 1964. Finca en Santa Cruz de Mudela. Ciudad Real. Exterior día.

“Fin de semana. Cacería de perdices. Fue entonces cuando tuve la desgracia de darle un plumazo “salva sea la parte” a la marquesa de Villaverde. Yo tiraba entonces sin pantallas y una perdiz baja, que pasó entre los dos, dio lugar al monumental error. Carmen Franco estaba, además, entre su padre y yo. Siguieron unos minutos indescriptibles. Debo decir que la actitud de ambos ante mi lamentable gafe fue ejemplar, de generosidad y buen estilo. Me compré un juego de pantallas y no he vuelto a plomear a nadie”

MEMORIA BREVE DE UNA VIDA PÚBLICA.
MANUEL FRAGA IRIBARNE, 1980

“Octubre 1977. Lunes 17.

¡Sorpresa! Me llama Luis Berlanga para ofrecerme un papelón en una película –unas 20 sesiones–. Se trata de un papel de marqués, lo cual me escama”

DIARIO PERSONAL DE LUIS ESCOBAR. ARCHIVO LUIS ESCOBAR.
ARCHIVO REGIONAL DE LA COMUNIDAD DE MADRID

Este memorable incidente, que no se difundió a la opinión pública –puesto que la Ley de Prensa de Fraga no fue aprobada hasta 1966– fue el punto de partida de una de las películas más contemporáneas y extraordinarias de la historia del cine español.

La anécdota es la que le sugiere a Berlanga, en un guion firmado junto a Rafael Azcona, hacer una película sobre la cacería como una de las actividades sociales más importantes de la época y preferidas por Franco, donde se reunían empresarios y ministros para tomar decisiones políticas y económicas. El fotógrafo José Demaría Vázquez ‘Campúa’ fue testigo de muchas de estas cacerías.

A la sátira crítica del centralismo practicado sin escrúpulos por el antiguo régimen, se une la decadencia de la familia aristocrática con el entrañable marqués de Leguineche, aristócrata feudal interpretado por el inolvidable Luis Escobar, que en la vida real ostentaba el título de marqués de las Marismas del Guadalquivir, y su esperpéntica y divertida familia. El sentido coral de sus actores y la maestría de los planos secuencia hacen que *La escopeta nacional* vuelva a alcanzar la excelencia como en otra de sus grandes obras maestras, *Plácido* (1961).



Manuel Fraga saliendo
de la playa en Palomares.
1966
Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images



Francisco Franco
jugando al golf. 1974
Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images





Fotografía del rodaje de *La escopeta nacional*. 1978
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española

Amparo Soler Leal
caracterizada como Chus,
esposa del heredero Luis
José de Leguineche.
La escopeta nacional.
1978
©Impala



Fotografías del rodaje de
La escopeta nacional. 1978
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española







La duquesa de Alba
con la condesa de Quintanilla y
el ministro Alfredo Sánchez Bella.
1973
Fotografía de Gianni Ferrari
©Gianni Ferrari / Getty Images



Fotografías del rodaje de *Patrimonio Nacional*.
1980
Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de
la Cinematografía y las Artes Audiovisuales
(ICAA). Filmoteca Española





Primera Asamblea de Turismo.
1964
Fondo fotográfico de Cristóbal
Portillo. Archivo Regional de la
Comunidad de Madrid



Inauguración del III Salón de la Electrificación por Carmen Polo y Manuel Fraga. 1966
Fondo fotográfico de Cristóbal Portillo. Archivo Regional de la Comunidad de Madrid



Fotografías del rodaje de *Nacional III*.
1982
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y las Artes
Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española



Puede más
la biología
que la ideología

1985

LA VAQUILLA



Soldados descansando
en el frente del Ebro.
1938
Legado de José Demaría Vázquez 'Campúa'



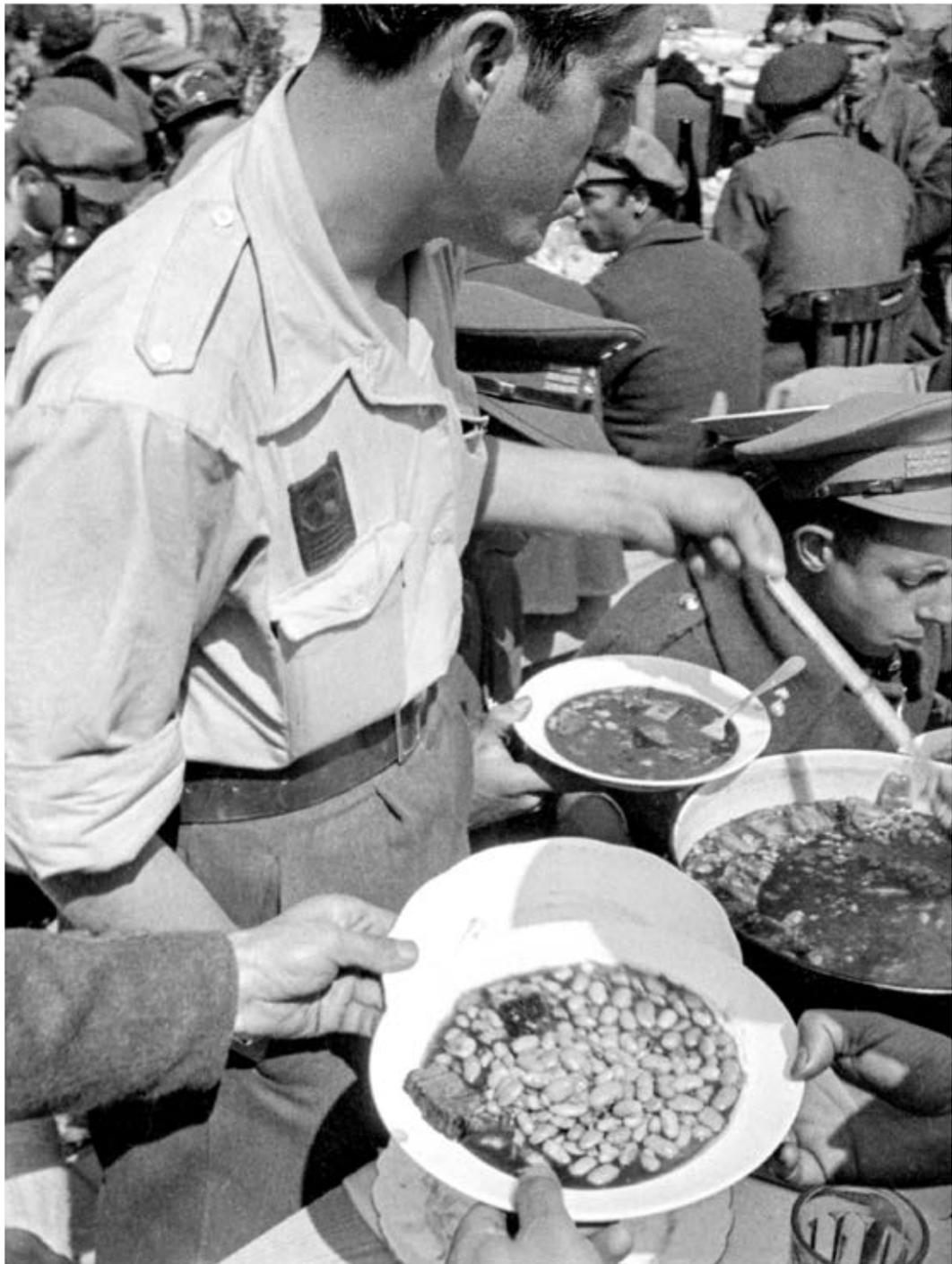
Varias décadas tuvieron que esperar Rafael Azcona y Luis García Berlanga para convertir en celuloide su comedia sobre la Guerra Civil.

Hasta entonces, dos guiones no realizados en la década de los cincuenta (*Tierra de nadie* y *Los aficionados*, prohibidos por la censura) la convirtieron en uno de los proyectos más célebres del cine español.

Nos cuenta Berlanga que en 1949 escribió una historia que transcurría durante la Guerra Civil, sin un mensaje concreto, dejándose llevar por una política de reconciliación para que las ideologías quedaran igualadas. Este espíritu fue el que mantuvo en *La vaquilla*.

En la cinta más aplaudida de su última etapa, el cineasta valenciano recorre las trincheras entre rojos y nacionales para evidenciar el sinsentido del conflicto. Toreros cobardes, soldados en pelotas, condesas con la mente en dios y las manos en el marisco, enemigos que no merecen ese nombre... *La vaquilla* es una sinfonía orquestal de melodías berlanguianas con algunos de los rostros más populares de nuestro cine, como Alfredo Landa, José Sacristán, María Luisa Ponte, Adolfo Marsillach o Agustín González. Y la razón por la que el municipio zaragozano de Sos del Rey Católico será para siempre uno de los enclaves por antonomasia del planeta Berlanga.



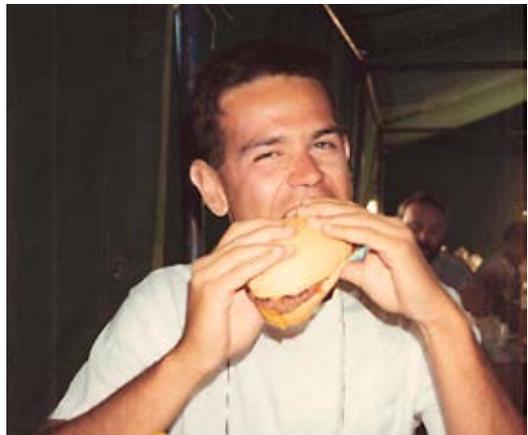


El rancho.
1936 - 1939
Vicente Nieto
Cortesía de Marcos López
Rodríguez (Legado Vicente
Nieto Canedo) y Centro
Documental de la Memoria
Histórica (Salamanca) -
Ministerio de Cultura y Deporte





Fotografías del rodaje de *La vaquilla*. 1985
Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de la Cinematografía
y las Artes Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española





Fotografías del rodaje de *La vaquilla*.
1985
Colección de Sol Carnicero
←

Fotografía del rodaje
de *La vaquilla*. 1985
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española

Traca
final

1987

MOROS Y CRISTIANOS

1993

TODOS A LA CÁRCEL

1999

PARÍS - TOMBUCTÚ



Fotografía del rodaje de
Moros y cristianos. 1987
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española



Instalado ya en el olimpo del cine español, se pueden contemplar las últimas películas de Luis García Berlanga como la ristra final del dispositivo piro-técnico de su cine: su particular universo, construido en la anterior docena larga de largometrajes, no necesita ya introducción.

Una familia productora de turrone, los Planchadell, en la encrucijada de la innovación; una fiesta con autoridades y artistas en la cárcel de Valencia para celebrar el Día Internacional del Preso de Conciencia, donde todos quieren hacer negocio; y un prestigioso cirujano, metido a ciclista esperpéntico para realizar un viaje existencial a Tombuctú, protagonizan los últimos divertimentos del maestro con constantes guiños a su trayectoria.

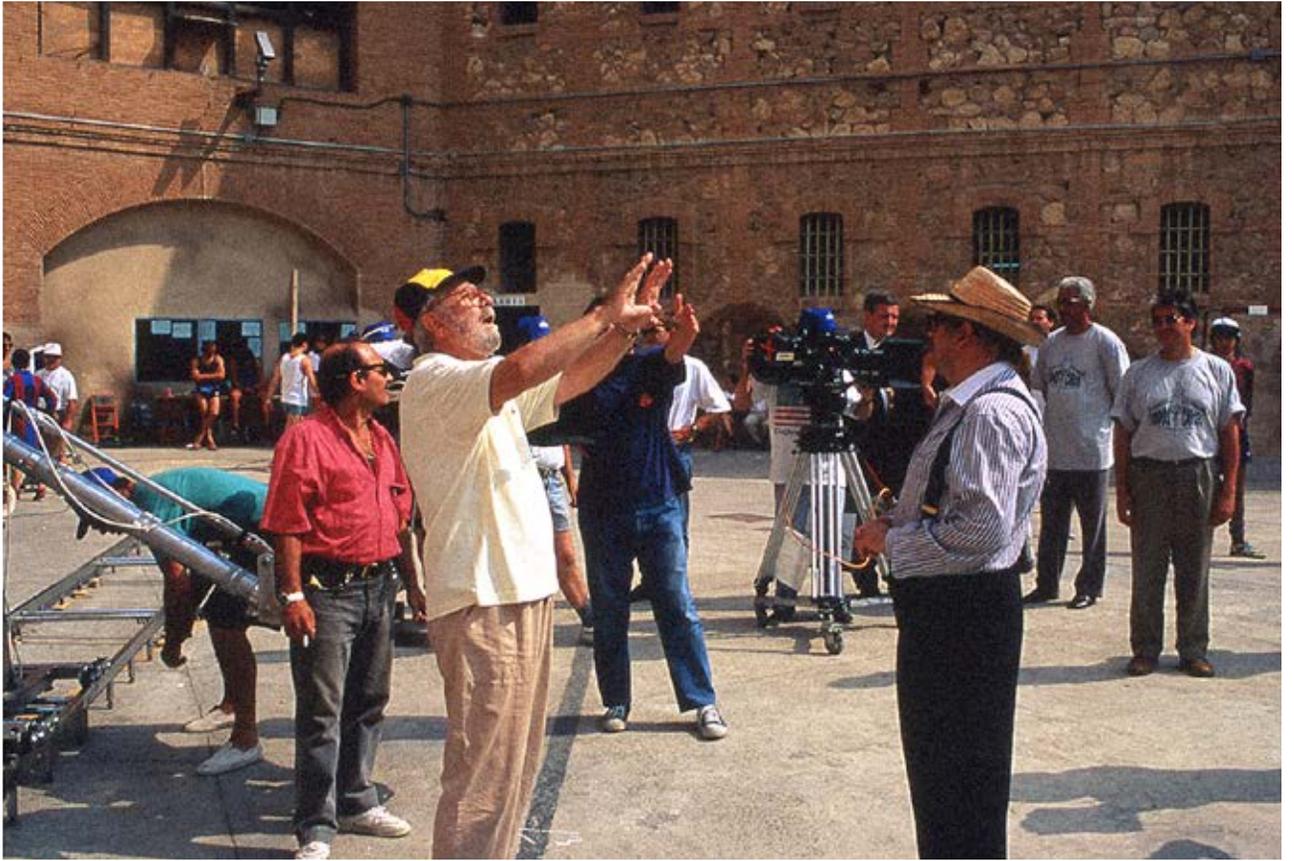
Y una confesión final, la del último plano de *París- Tombuctú*: “Tengo miedo”.



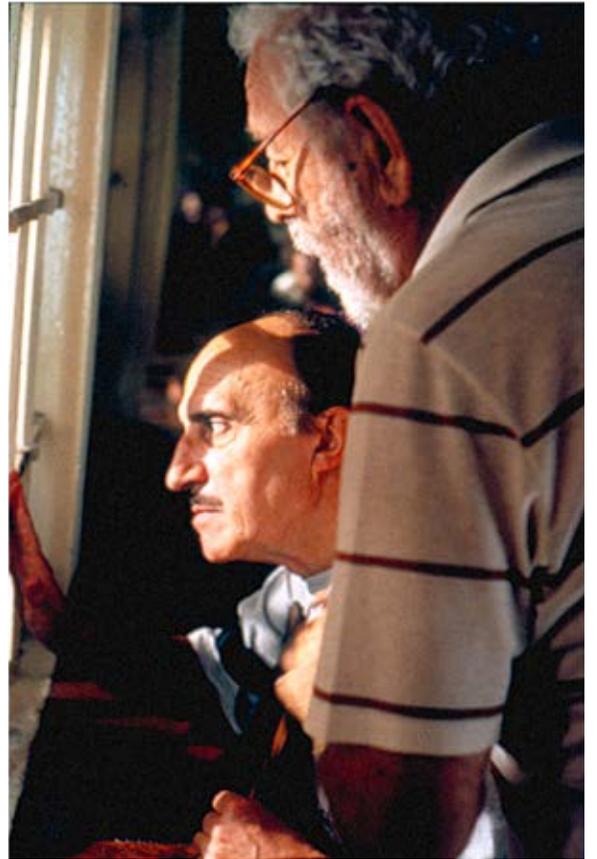


Fotografías del rodaje de
Moros y cristianos. 1987
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
FilMOTECA Española





Fotografías del rodaje
de *Todos a la cárcel*.
1993
Colección particular
de Rafael Maluenda





Fotografías del rodaje
de *Paris-Tombuctú*. 1999
Ministerio de Cultura y Deporte.
Instituto de la Cinematografía y
las Artes Audiovisuales (ICAA).
Filmoteca Española



Que discurran
los demás

DE AQUÍ
A LA ETERNIDAD

La Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España denominó Premios Goya a sus galardones anuales en reconocimiento al genial pintor español, y por su influencia en el arte de los tiempos actuales.

Con Goya empieza la modernidad en las artes y el principio de la investigación de las nuevas narrativas, del compromiso y de la libertad creativa para plasmar los sentimientos más reales del ser humano.

Antonio Muñoz Molina escribió que “Goya define los términos de la mirada contemporánea”, en el pintor hay una actitud que no solo es estética, sino “la decisión de mirar”.

El cine español también es tributario de esa actitud, de esa mirada, de esa visión de Goya. De la idiosincrasia española, de lo celtibérico. Desde los retratos de la duquesa de Alba al *Duelo a garrotazos*, desde la representación del poder hasta lo más terrenal. De lo más noble a lo más mezquino.

Esta mirada de Goya, tan narrativa y audiovisual, está reflejada en el cine moderno español, y Berlanga la recoge con el tono mordaz que lo hace tan singular.

En la exposición hemos visto, desde los inicios de su trayectoria cinematográfica, un humor caracterizado por notas nostálgicas y sainetescas de la cultura más autóctona, el esperpento de Valle Inclán, la zarzuela y el sainete. Todas estas referencias más o menos directas aparecen en su filmografía mezcladas con un indiscutible espíritu transgresor y, al mismo tiempo, influido por las prácticas foráneas y de las que fue precursor en España.

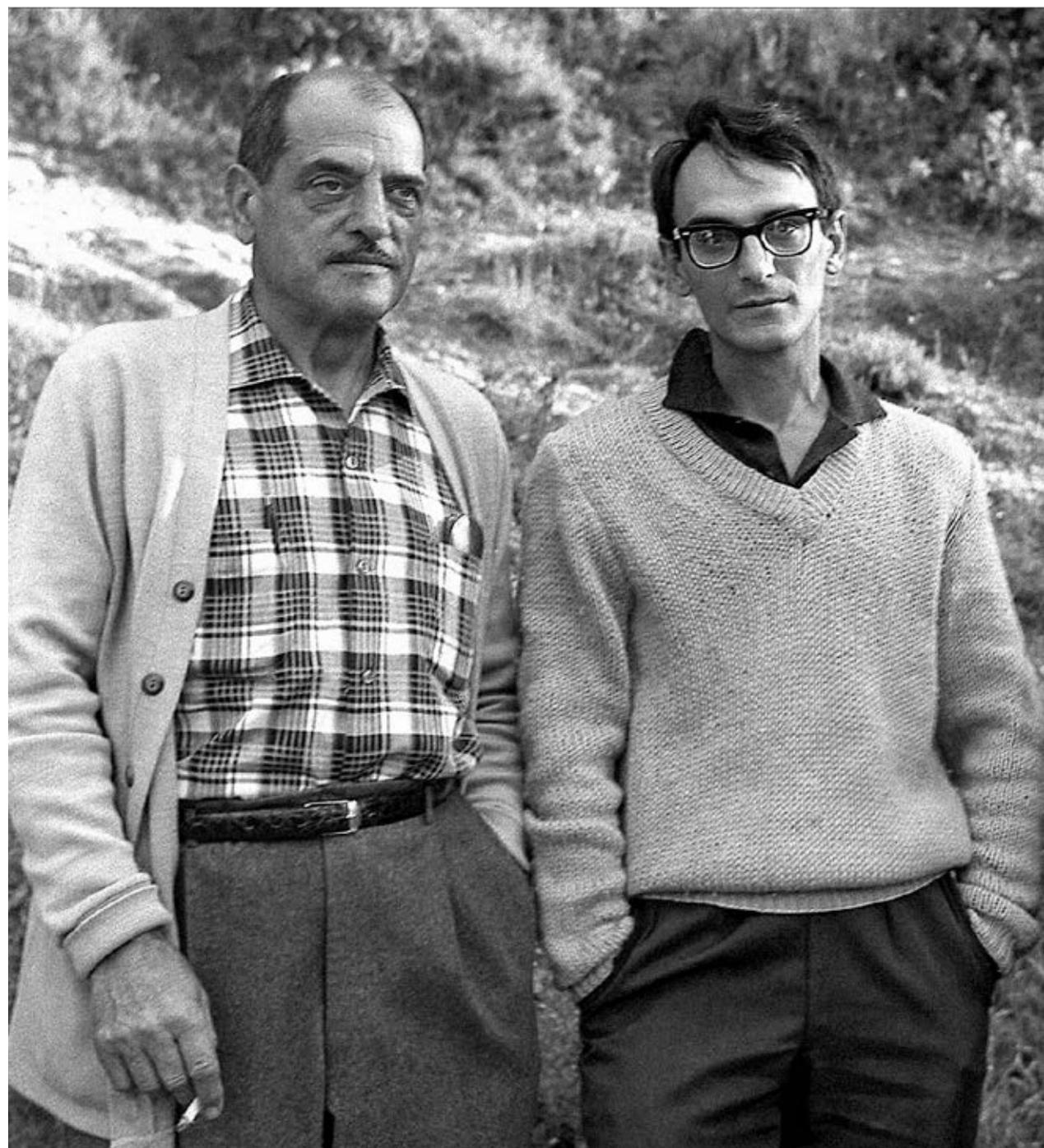
El premio Goya y el legado que custodia y difunde la Academia son para la eternidad.

Luis García Berlanga nos dejó su legado en la Caja de las Letras del Instituto Cervantes para que, como le dedicó su amigo Mingote en una última viñeta, “ahora, que discurran los demás”.

Luis García Berlanga con el Goya a Mejor Dirección por *Todos a la cárcel*. 1994
Fotografía de Pipo Fernández
Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

→







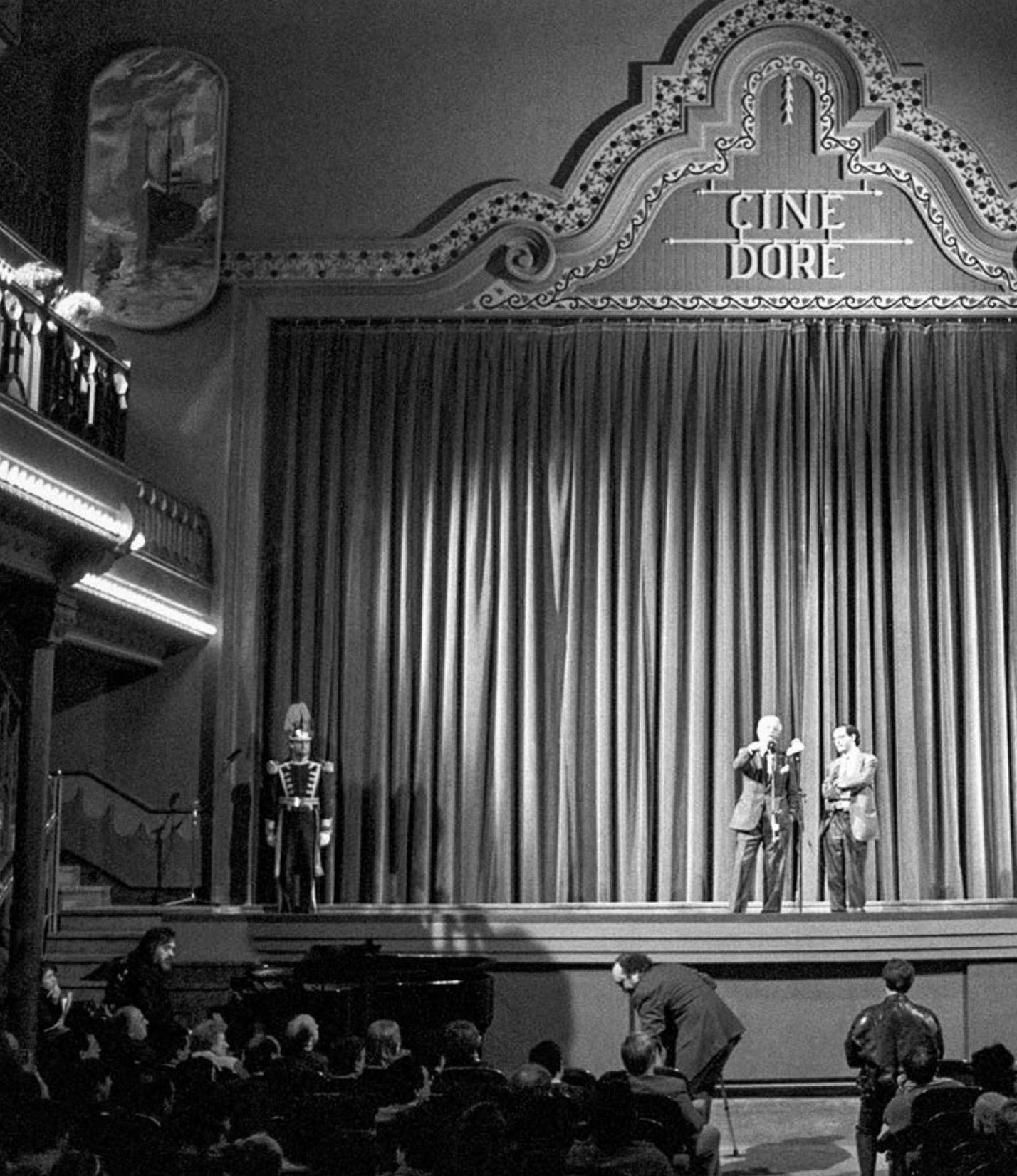
Luis Buñuel, Carlos Saura y
Luis García Berlanga en Cuenca.
1960
Colección Carlos Saura



Luis García Berlanga y
Fernando Fernán-Gómez.
1983
©Agencia EFE



CINE
DORE





Luis García Berlanga y Miguel Marías, Director General del ICAA, en el escenario del Cine Doré inaugurado como nueva sede de la Filmoteca Española, Madrid, 28 de febrero de 1989
©Agencia EFE



Luis García Berlanga y su hijo Jorge García Berlanga, durante el acto de presentación de la programación de la XXII edición de la Mostra de Valencia Cinema del Mediterrani. 2001 ©Agencia EFE

Luis García Berlanga y su hijo Jorge García Berlanga presentan la serie *Villarriba y Villabajo* para TVE. Madrid, 27 de abril de 1994 ©Agencia EFE



Luis García Berlanga y
Concha Velasco en la
XXIII edición de la Mostra
de Valencia Cinema del
Mediterrani.
2002
©Agencia EFE

José Luis Garcí, José María González-Sinde y Luis García Berlanga.
Primera gala de los Premios Goya.
Teatro Lope de Vega, Madrid.
16 de marzo, 1987
Fotografía de R. Pascual / R. Castro
©Agencia EFE





BERLANGUANO

LUIS GARCÍA BERLANGA

1921-2021

berlanguiano, na

1. adj. Perteneciente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra.
2. adj. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga.

Real Academia Española











"Cuando ellos se fueron, él me
dijo: '¡Qué bonito es el mundo!
¡Qué bonito es el mundo!'"
— Juan Manuel Rodríguez —
"El mundo es un
lugar maravilloso."

— Juan Manuel Rodríguez —
"El mundo es un
lugar maravilloso."

A finales del mes de mayo de 1947, un
grupo de hombres se reunieron en el
Paseo de la Castellana en un momento
crucial de la historia del cine español.
Allí se fundó el Instituto de Cinematografía
de España (IEC), organismo que
regula y promueve el cine en España.
Entre los fundadores se encuentran
Juan Manuel Rodríguez, que se encargó
de la parte técnica, y otros miembros
del equipo fundador.

"El cine es un arte, una
forma de expresión que ha
evolucionado a lo largo de la historia."
— Juan Manuel Rodríguez —
"El cine es un
arte maravilloso."

— Juan Manuel Rodríguez —
"El cine es un
arte maravilloso."







berlinguani, m

... intervista
a Sula Bernia Berlinguani
di fronte agli occhi, e a

... Suo libro negli
intervista di Sula
di Sula Bernia Berlinguani

"... porque en esta tierra
ya no ha variedad y nunca la ha habido
y nunca la habrá."



1968

1968

1968

1968

1968

1968

1968

Biografía

Luis García-Berlanga. Valencia, 12.VI.1921 - Pozuelo de Alarcón (Madrid), 13.XI.2010. Director de cine, guionista, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Miembro fundador y presidente de honor de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

Nacido en el seno de una familia de origen burgués, su abuelo había sido gobernador civil en Valencia y su padre, afiliado a la Unión Republicana, ocupó un escaño como diputado durante la Segunda República. En su infancia fue educado en los jesuitas y estuvo interno en un colegio suizo. En su juventud, y tras abandonar los estudios en Derecho y Filosofía y Letras, se alistó en la División Azul y marchó a Rusia con la intención de liberar a su padre de la cárcel y de la pena de muerte a la que había sido condenado por sus ideas republicanas. A su regreso, y con apenas veinte años, se incorporó de nuevo a los estudios, pero, tras un corto período de adaptación, los abandonó definitivamente para dedicarse a la poesía y al cine. Su actitud rebelde y autodidacta le convirtió en un gran lector de Giraudoux, Valerie Larbaud, Neruda, Gide y Rilke. Escribió poesía y publicó algunos artículos en *Las Provincias*, periódico local de Valencia.

Con un vasto nivel cultural, abandonó su tierra natal y marchó en 1947 a Madrid. Cuando llegó a la capital de España ingresó en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Allí conoció a Juan Antonio Bardem, miembro de una familia del espectáculo, con quien mantuvo una relación de compañerismo y amistad que se materializó en la fundación de la productora Altamira y en una colaboración profesional que se extendió a sus tres primeros largometrajes.

Esa pareja feliz, rodada en 1951, fue el primer título con el que Berlanga inició su trayectoria cinematográfica compartiendo la dirección con Bardem. Tras su primera experiencia emprendió un nuevo proyecto, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, en el que su amigo y socio se limitó a colaborar en el argumento y guion, punto de arranque de una carrera en solitario que llevó al cineasta valenciano a erigirse en el más importante de su generación. Proyectada en el Festival de Cannes de 1953, obtuvo una mención especial

del jurado; sin embargo, el espíritu satírico del filme convirtió al cineasta en un artista incómodo para el régimen franquista.

Su obra venía a renovar el acartonado y anticuado cine español, potenciando una actitud crítica hacia la política y la sociedad de su tiempo, eso sí, limitada por la censura. Los múltiples enfrentamientos con esta institución le impidieron desarrollar y materializar una obra mucho más conflictiva y audaz de lo que finalmente ha resultado. En 1954 se casó con María Jesús Manrique de Aragón, de cuya unión nacieron cuatro hijos. Después, rodó *Novio a la vista* y *Calabuch*, dos películas menores, y *Los jueves, milagro*, siendo esta última su película más afectada por el organismo represor. Su temática, sus personajes y sus diálogos sufrieron una profunda transformación que desvirtuaron las premisas del cineasta hasta negarse a reconocerla como una obra propia. Con ella se cerró el primer bloque de su filmografía.

La segunda etapa se inicia al principio de los años sesenta, cuando conoció a Rafael Azcona, guionista logroñés, con quien formó una pareja profesional que permaneció unida hasta 1985. Fue la época más fructífera y la más celebrada por la crítica nacional e internacional. Sus dos primeras colaboraciones, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), supusieron un giro radical a su trayectoria, tanto en su estilo como en su contenido, aunque manteniendo las constantes más valiosas de su obra en cuanto a espíritu crítico, su tratamiento coral y el acercamiento a la sociedad de la época a través de unos personajes populares y cotidianos. *Plácido* fue finalista al Óscar a la Mejor Película Extranjera de 1961 y, aunque no consiguió hacerse con la estatuilla, su candidatura fue un logro al que no estaba acostumbrado el cine español.

El verdugo, un filme sobre la pena de muerte, fue presentado a la sección oficial del Festival de Venecia

de 1963. Su proyección provocó reacciones contrarias por parte del Gobierno franquista que boicoteó la cinta y obligó al autor a ejecutar cortes para suavizar las intenciones de unas imágenes que desvelaban el comportamiento ancestral de un pueblo desfasado con su propia época.

El descalabro económico de *La boutique* y *¡Vivan los novios!* le obligó a retirarse temporalmente y a refugiarse en su nueva faceta de actor. Después de cuatro años de inactividad, regresó a la dirección con un filme intimista rodado íntegramente en Francia: *Tamaño natural*, coproducción francoespañola que se puede ubicar como título puente en su carrera, tras la cual comenzó una tercera etapa jalonada por el éxito de público y el respaldo de la crítica. España vivió una situación muy especial: la transición política de la dictadura franquista a un estado social y democrático de derecho. En 1977, Berlanga inició su trilogía nacional y atravesó por una de sus etapas más rentables.

El cineasta supo plasmar en imágenes las desventuras de una familia noble en declive aristocrático y económico que se aferraba al estatus disfrutado en el régimen desaparecido. El enorme éxito de taquilla devolvió la confianza a los productores, situación que supo aprovechar para retomar un ambicioso proyecto que venía acariciando desde hacía más de tres décadas.

La vaquilla es la película más costosa de su filmografía y también su mayor éxito de público. Posteriormente realizó otros tres largometrajes, manteniendo siempre el espíritu crítico y ácrata sin abandonar el tono jocoso por el que siempre se había caracterizado su obra.

Con la democracia, el cineasta hizo una brillante labor en defensa del cine español y de recuperación del patrimonio cinematográfico español —labor que fue reconocida con el Premio Nacional de Cinematografía— desde la presidencia de la Filmoteca

Nacional, que ocupó entre 1979 y 1982, trabajo que remató en 1989 inaugurando la nueva sede de la Filmoteca en el restaurado cine Doré.

Su trayectoria profesional fue coronada con el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1986 y su elección el 25 de abril de 1988 como académico de número (Medalla número 49) de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siendo *El cine, sueño inexplicable* su discurso de ingreso, el 18 de junio de 1989. Después, le llegó el Premio Goya al Mejor Director por *Todos a la cárcel* en 1994, largometraje que recibió también el Goya a la Mejor Película y al Sonido.

Debutó en 1995 en la dirección escénica con la obra *Tres forasteros de Madrid*, de Eduardo Escalante, que estrenó en el madrileño teatro Rialto. Dejó finalmente el cine en 1999, después de rodar *París-Tombuctú*.

Por el contrario, sufrió un revés, el 5 de junio de 2002, cuando se cumplía el cincuenta aniversario de su película *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, fecha en que murió con cuarenta y dos años de una enfermedad hepática su hijo Carlos, que había sido uno de los músicos imprescindibles del pop español en solitario y junto a grupos como KaKa de Luxe, Alaska y los Pegamoides y Alaska y Dinarama.

Berlanga fue el director que mejor ha sabido reflejar al ciudadano español de la segunda mitad del siglo XX, así como la evolución política y social de España durante más de cincuenta años.

Diccionario Biográfico de la Real Academia de la Historia

FRANCISCO PERALES BAZO

Filmografía

Esa pareja feliz
1951

¡Bienvenido, Mister Marshall!
1952

Novio a la vista
1953

Calabuch
1956

Los jueves, milagro
1957

Plácido
1961

El verdugo
1963

La muerte y el leñador, dentro de Las cuatro verdades
1963

La boutique
1967

¡Vivan los novios!
1970

Tamaño natural
1974

La escopeta nacional
1978

Patrimonio Nacional
1981

Nacional III
1982

La vaquilla
1985

Moros y cristianos
1987

Todos a la cárcel
1993

Villarriba y Villabajo
1994

Blasco Ibañez
1997

París-Tombuctú
1999

El sueño de la maestra
2002

Este catálogo se ha editado con motivo de la exposición 'Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)'. La muestra dedicada al cineasta valenciano, en el centenario de su nacimiento, se ha podido visitar desde el 9 de junio al 5 de septiembre de 2021 en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

Organiza

Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España

Con la colaboración de

Comunidad de Madrid

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

Visit València

y Ministerio de Cultura y Deporte. Instituto de la Cinematografía y las Artes Audiovisuales (ICAA). Filmoteca Española

Con el apoyo de

Mercury Films, Instituto Cervantes, Fluge, Deluxe Spain,

FECE, RTVE, Impala, Estela, Share Total y Flixolé

Comisaria

Esperanza García Claver

Coordinadora de la Academia de Cine para el Año Berlanga

Sol Carnicero

Coordinación

Belén Gil, una más una

Identidad gráfica, diseño expositivo y de montaje

Jesús Moreno y Asociados

Audiovisuales

Morgan Crea y Deluxe Spain

Equipamiento audiovisual

Fluge

Coordinación de instalación audiovisual

Paco Caraballo

Maquetación del catálogo

Alberto Labarga y Rodrigo Pascual

Redes sociales y digital

Enrique F. Aparicio

Asesor informático

Paco Fuentes

Asesoría legal

Menta Abogados

Impresión

Artes Gráficas Coyve

Academia de Cine · Junta Directiva

Mariano Barroso (presidente)
Rafael Portela (vicepresidente 1º), Nora Navas (vicepresidenta 2ª),
Maite Ruíz de Austri y Julio Díez (animación)
Juan Vicente Córdoba y Azucena Rodríguez (dirección)
Carlos de Dorremochea y Juan Pedro de Gaspar (dirección artística)
Tote Trenas y José Luis Alcaine (dirección de fotografía)
Sol Carnicero y Yousaf Bokhari (dirección de producción)
Pedro Moreno y Pepe Reyes (diseño de vestuario)
Valérie Delpierre y Tono Folguera (documental)
César Abades y Félix Bergés (efectos especiales)
Sergio G. Sánchez y Virginia Yagüe (guion)
Amparo Climent y Mariano Venancio (interpretación)
Sylvie Imbert y Karmele Soler (maquillaje y peluquería)
Teresa Font y Pablo Blanco (montaje)
Luis Ivars y Mariano Marín (música)
Ana Amigo y Mª Luisa Gutiérrez (productores)
David Rodríguez y Juan Ferro (sonido)

Academia de Cine · Equipo

Gerente: José Pastor
Dirección de patrocinios y Premios Goya: Ana Núñez
Departamento de comunicación: Chusa L. Monjas (coord.) y María Gil
Gestión de datos: Alejandro Navarro (coord.), Nano Prados, Elisa Fernández, María Lizana
y Patricia Viada (Documentación, archivo y biblioteca)
Atención al académico: Mónica Martín (coord.)
Emil Paraschiv (Proyeccionista)
Cristina Melches y Cristina Núñez (Recepción)
Clara Agustí (Oficina en Barcelona)

Residencias Academia de Cine · Equipo

Inés Enciso (coord.) y Julia Mora

Fundación Academia de Cine · Equipo

Juan MG Morán (coord.), María Luisa Oliveira y Zulema Pérez Moya
Pilar Díaz (administración financiera)

**La Academia de Cine quiere agradecer a todas las personas
que han hecho posible este proyecto**

Enrique Alegrete
José Luis Angullo
Asier Aranzubia
Javier Atienza
José Luis Azcárate
Pablo Báez
Guillermo Balmori
Blanca Bazaco
Borja de Benito
Antonio Bernabé
Javier Blas
Eusebio Bonilla
Silvia Borau
Lucía Cabanelas
Gonzalo Cabrera
María Jesús Cabrera
Rafael Cabrera
Raquel Caleyá
Daniel Cámara
Mar Camarero
Roser Cambray
Vilma Campo
Familia de Francisco Canet
Fernando Carabias
Asunción Cardona
José Luis Castro de Paz
Josetxo Cerdán
Enrique Cerezo
Cristina Cimorra
Manuel Cristóbal
David Cobos
Juan Cobos
Maite Conesa
Elena Cualladó
Laura Darlington
Marina Díaz
Iban Díez
Elena Escobar
José Luis Estarrona
Gianni Ferrari
Thierry Frémaux
David García
José Luis García Berlanga
Fernando García Berlanga
Jorge García Berlanga
Jordi García Candau
Emiliano García Domene
Luis García Montero
Cristina García Rodero
Isabel García de Vega
Carmen Garijo
Luis Gil
Nuria Gil
Ana Gómez

Sandra Gómez
Sergio Gómez
Juan Ramón Gómez Fabra
Seth Greenberg
Elena Hormigo
Yolanda Hurtado
Adrián Jiménez
Asun Lasarte
Marcos López
Sophie de Mac Mahon
Rafael Maluenda
Tomás Marco Aragón
Pablo Martínez Martín
César Martínez Useros
Fernando Méndez-Leite
Isabel Mingote
Josefina Molina
Rafael Moral
Ester Morant
José Luis Moreno Maicas
Beatriz Navas
Julio Olmos
Silvia Omedes
Aarón Ortega
David Pablo
Almudena Palancar
Miriam Pardo
Manuela Partearroyo
Rosana Pastor
Alfredo Pérez de Armiñán y de la Serna
Nacho Platero
Hugo Poderoso
Paloma Puente
Pere M. Puigdollers
Rosa Recio
M^a Angeles Redondo
Meritxell Riera
Marta Rivera de la Cruz
Beatriz Rodríguez
Carlos Rodríguez
David Rodríguez
José Manuel Rodríguez Uribes
Elena Rojo
Cristina Ruiz Fernández
Eduardo Sainz de Vicuña
Noelia Sastre
Anna Saura
Carlos Saura
Isabel Sempere
Vicente Sempere
Nieves Sobrino
Vicente Todolí
Maruja Torres
Marco Turco
Félix Tusell
Pepe Vela Zanetti

La exposición 'Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)' pudo visitarse en Madrid desde el 9 de junio al 5 de septiembre de 2021

organiza



con la colaboración de



con el apoyo de



En el marco de



Este catálogo se terminó
de imprimir el 12 de julio
de 2021, día en el que
Luis García Berlanga
habría cumplido
100 años y
un mes.



Fotografía de Alberto Ortega, 2021

‘Berlanguiano. Luis García Berlanga (1921-2021)’, un recorrido que identifica la evolución de la trayectoria cinematográfica de Luis García Berlanga y, en paralelo, instantes de la vida española retratada por míticos fotógrafos nacionales e internacionales que miraron e interpretaron esa realidad autóctona coetáneamente. Con textos de Mariano Barroso, Esperanza García Claver, Sol Carnicero, Asier Aranzubia, José Luis Castro de Paz, Josefina Molina, Manuela Partearroyo y Maruja Torres.

