

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

Una
història
de cine



CATÀLEG DE L'EXPOSICIÓ
WITH TRANSLATIONS IN ENGLISH

!

iVIVA · VISCA

Berlanga!

© MuVIM · Foto Rafael de Luis



¡VIVA · VISCA

Ber
lan
ga!



Colaboració:



**Museu Valencià de
la Il·lustració i de
la Modernitat, MuVIM**

**President de la Diputació
de València**

Antoni Francesc Gaspar

Diputat de l'Àrea de Cultura

Xavier Rius

Diputada del MuVIM

Glòria Tello

Director del MuVIM

Rafael Company

Subdirectora

Carmen Ninet

Cap d'exposicions

Amador Griñó

**Cap d'investigació
i gestió cultural**

Marc Borràs

**Cap de protocol
i activitats didàctiques**

Amparo Sampedro

**Administració
i serveis tècnics**

José Villanueva

Nerea Franco

María Moya

María José Iglesias

Biblioteca

Ana Reig

Benedicta Chilet

Sabina Tomás

**Cap de coordinació
d'exposicions**

María José Navarro

**Exposicions temporals
i itinerants**

Pilar Albiach

María José Hueso

**Exposicions permanentes
i patrimoni arqueològic**

Rosa María Albiach

Gestió de publicacions

Bárbara Trillo-Figueroa

**Comunicació, web
i xarxes socials**

Sergio Vilata

Producció

Ada Moya

Gloria Mata

Gestió de magatzems

José Antonio Granell

**Atenció al públic en sales
i en consigna**

María Dolores Ballestar

Mercedes Aguilar

Elena Rosa Peña

Ordenances

Daniel Rubio

José Amadeo Díaz

**Exposició
Visca Berlanga!**

**Comissionada de
l'Any Berlanga**

Rosana Pastor

**Coordinació general de
l'Any Berlanga al MuVIM**

Carmen Ninet

Rafael Company

**Comissari de l'exposició
Visca Berlanga!**

Joan Carles Martí

Disseny de sala

Raúl González-Monaj

Coordinació tècnica

María José Hueso

María José Navarro

Fotògraf

Rafael de Luis

Identitat gràfica

Pedra

(Melani Leonart

y Álvaro Sanchis)

Lettering

Juanjo López

Col·laboracions institucionals

Ministerio de Cultura y Deporte

Presidència de la Generalitat

Valenciana

Institut Valencià de Cultura

(Conselleria d'Educació, Investigació,

Cultura i Esport)

Filmoteca Espanola

(Ministerio de Cultura y Deporte)

Archivo General de la Administración

(Ministerio de Cultura y Deporte)

Prestadors

Santiago Castillo París

Legado Francisco Canet. La Filmo-

teca-Institut

Valenciana de Cultura

Museu Escolar de Puçol (Elx / Elche)

Herederos de Joaquín Mínguez

Estevan de Villar del Arzobispo

Marcos Campos i Rosa Melía

Associació Cultural

Falla Mossén Sorell-Corona

José Aleixandre

Rafael Solaz

Ricardo Bellveser

Rafael de Luis

Juan Jiménez

Joan Carles Martí

Biblioteca del MuVIM

Dels seus autors ©

Si considera que l'exhibició del material gràfic incorporat en aquesta publicació infringeix qualsevol dels seus drets o interessos legítims, per favor, pose's en contacte amb nosaltres perquè, si es tracta d'un requeriment legítim o fonamentat, pugem buscar una solució equitativa.

Cataleg de l'exposició

Visca Berlanga!

Edició

Museu Valencià
de la Il·lustració i
de la Modernitat, MuVIM.
Diputació de València

Coordinació tècnica

Amador Griñó

**Coordinació
de continguts**

Rafael Company

Textos ad hoc

Rafael Company

Carmen Ninet

Amador Griñó

Marc Borràs

Joan Carles Martí

Yuri Aguilar

Rafael Martínez

Manuel Mínguez Bori

Rafael de Luis

Rafael Solaz

Raúl González-Monaj

Guillermo Navarro

Documentació

María Teresa Abad

Disseny i maquetació

Hugo Ligorit

Traduccions

Unitat de Normalització
Lingüística de la Diputació
de València

English translation by

Jodie di Napoli Algarra

Revisió general

Rosa María Albiach

Impressió

Grupo Editorial Sargantana S.L.

ISBN

978-84-7795-870-3

Dipòsit Legal

V-1372-2021

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

AGRAÏMENTS

Daniel Cámara	Jesús Espinosa	Miguel Ángel Pérez
Abel Guarinos	Pilar Ruiz	Carlos Tomás
José Luis Moreno	Marina Serrano	Pepe Latorre
Carmen Cano	Carmen Rodríguez de Tembleque	Francis Montesinos
Imma Trull	Josefina Molina	José Vicente Plaza
Carmen Buedo	José Luis García del Busto	Juanjo Laudes
Irene de Lucas	José Antonio López Mira	Irene Cubells
Juantxo Cerdán	Albert Costa	Enric Albero
Elena Cualladó	Josep Lluís Marín	Benito Medela
Carmen Oreto	Eduardo Guillot	Begoña Siles
Mercedes Martín-Palomino	Alfonso García García	Milagros Font

© MuVIM · Foto Rafael de Luis

▼ TEXTOS INTRODUCTORIS 6-48

- 6 *Berlanga al MuVIM*
- 13 *La nostra exposició sobre Berlanga*
Rafael Company, Carmen Ninet i Amador Griñó
- 25 *(Una) Teoria de Berlanga*
Marc Borràs
- 45 *El cronista insubornable*
Joan Carles Martí

▼ DÈSSET LLARGMETRATGES I ALGUNS CONTEXTOS 49-241

- 50 *Esa pareja feliz*
- 58 *Bienvenido, Mister Marshall*
- 76 *1959: Welcome Mister Eisenhower*
- 80 *50 Aniversari de Bienvenido, Mister Marshall*
- 82 *Novio a la vista*
- 90 *Calabuch (Calabuig)*
- 110 *Los jueves, milagro*
- 120 *Plácido (Siente un pobre a su mesa)*
- 136 *L'episodi de Las cuatro verdades*
- 144 *El verdugo*
- 166 *1964: El verdugo a Espanya i XXV anys de, suposada, pau*
- 168 *Els segells postals dels XXV anys de pau*
Guillermo Navarro Oltra
- 176 *La boutique o Las piñas*
- 180 *¡Vivan los novios!*
- 186 *Tamaño natural*
- 194 *20-XI-1975: «Españoles: Franco... ha muerto»*
- 198 *Erotomania berlanguiana*
- 204 *Berlanga i La Valencia prohibida*
Rafael Solaz
- 206 *Trilogía de la familia Leguineche*
- 208 *La escopeta nacional*
- 212 *Patrimonio nacional*
- 216 *Nacional III*

- 220 *La vaquilla*
- 226 *Moros y cristianos*
- 230 *Todos a la cárcel*
- 234 *Foses encadenadas*
Rafael de Luis Casademunt
- 238 *París-Tombuctú*

▼ IMATGES I TEXTOS PER SABER-NE MÉS 242-320

- 242 *Un director de cinema molt explicat*
- 258 *Càmera Arriflex IIB de 35mm*
Yuri Aguilar
- 260 *Mayafot Minor: el único portátil de 35mm fabricado en Valencia*
Yuri Aguilar
- 262 *20-XI-2000: XXV anys de pau... sense Franco*
- 264 *Berlanga, faller*
- 278 *Misoginia i feminism en el cinema de Berlanga a parer de Josefina Molina*
Extractes del discurs d'ingrés de la directora de cinema Josefina Molina a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 26-III-2017)
- 288 *Kaiserlich und Königlich*
Marc Borràs
- 290 *Cronología de l'Imperi austrohongarés*
- 294 *13-XI-2010: Fi*
- 296 *25-XI-2020: RAE*
- 298 *Exposició MuVIM*
- 304 *El Museu Escolar de Puçol (Elx) Un projecte educatiu singular*
Rafa Martínez
- 312 *Història de la col·lecció de tractors de Joaquín Mínguez*
Manuel Mínguez Bori
- 320 *English translation*

«Ya sé que Berlanga no es un comunista; es algo peor, es un mal español».

Francisco Franco



© José Aleixandre

iVIVA · VISCA



«Uno tiene más o menos esbozada una *Teoría del cachondeo*, por la cual resulta que los tres grandes cachondos nacionales de la dictadura (cuando el cachondeo era una forma de resistencia pasiva) fueron Cela en la novela, Fernán Gómez en el teatro y Berlanga en el cine».

Francisco Umbral



El director de cinema Luis García-Berlanga Martí (València, 1921- Somosaguas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2010), Berlanga, fou sens dubte l'últim dels il·lustrats. Almenys si entenem la Il·lustració a la manera de Michel Foucault, com una actitud crítica cap al present que a cadascú li ha tocat viure, més que no com un corpus doctrinal. I d'això precisament van les pel·lícules de Berlanga, que va saber «servir-se del seu enteniment sense la tutela d'altri» —definició canònica de l'il·lustrat segons Immanuel Kant— en un moment especialment fosc de la nostra història, durant el règim franquista, quan això era particularment difícil d'aconseguir.

La seua obra llança una mirada lúcida i crítica a la societat espanyola en particular i a l'ésser humà en general. Una mirada càustica i sardònica de vegades —però respectuosa i tolerant, un altre dels atributs il·lustrats— d'algú que s'entestava a creure que el món es podia salvar «a través de la tendresa i el somriure». És a aquest liberal il·lustrat, vitalista impenitent i petitburgés «mandrós, lent i mediterrani», a qui el MuVIM —en el marc de l'Any Berlanga aprovat per les Corts Valencianes i declarat pel Consell de la Generalitat— vol retre homenatge en aquest 2021, quan es compleixen cent anys del naixement del cineasta.



LUIS G. BERLANGA

Figura fundamental en el actual resurgimiento del Cine español, Luis García Berlanga se asoma a la «Revista Internacional del Cine», presentado por Carlos Fernández Cuenca, en un amplio estudio de su obra, y por si mismo, en las contestaciones a una serie de preguntas que nos ha permitido hacerle.

La selección gráfica de su personalidad particular y de su obra, que se recoge en estas páginas, se inicia con una fotografía ante el gran cartel que presidió en Madrid el estreno de «¡Bienvenido, mister Marshall!», su primer gran triunfo internacional y en la que confirmó su original estilo de realizador.



© Santiago Castillo París & MuViM · Foto Rafael de Luis

«[...] nunca he creído mucho en la solidaridad. Tened en cuenta que ¡*Bienvenido...*! está escrita en colaboración con Bardem, que es un hombre que cree en la generosidad, en la concienciación colectiva, en la solidaridad. Yo creo poco, aunque me gustaría creer».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)





©José Aleixandre

La nostra exposició sobre Berlanga

VISCA
i VIVA
Berlanga!

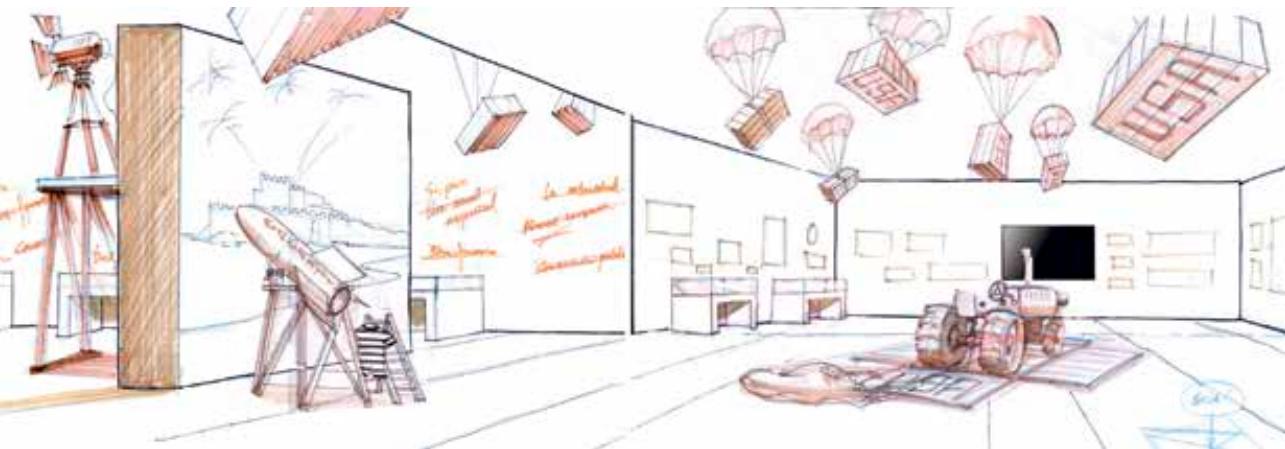
Rafael Company, Carmen Ninet i Amador Griñó

Director, subdirectora i cap d'exposicions del MuVIM

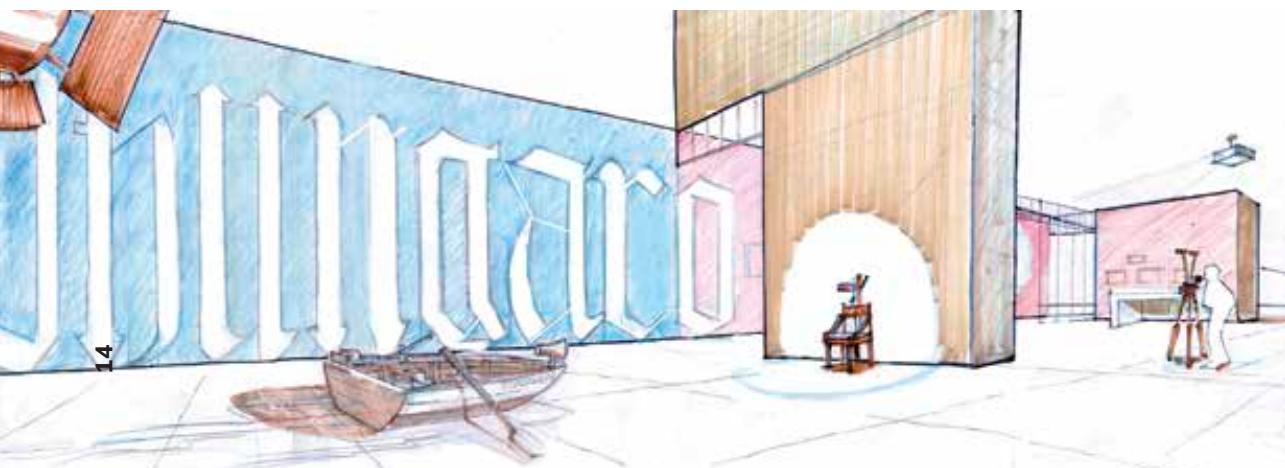
Creguem que tenim raó quan asseverem que el nostre museu, el MuVIM, gaudeix de la consideració de ser una entitat socialment útil. Molt útil de fet: els visitants venen a les nostres instal·lacions perquè perceben que els oferim propostes enriquidores per al desenvolupament de la seua vida cultural i, perquè, per dir-ho així, saben que poden «traure profit» de la nostra programació amb independència de l'edat que tinguen i dels bagatges de coneixements acadèmics que posseïsquin.

El nostre públic també percep que ens trobem còmodes navegant entre allò universal i allò local, i entre la història i les arts. Aquestes últimes afirmacions expliquen, en part, perquè vam acceptar en el seu moment —en una ja llunyana tardor del 2018— el repte de fer realitat una exposició dedicada al cineasta Luis García-Berlanga Martí: el director d'algunes de les creacions immortals del seté art, i, justament en atenció a aquesta executòria, un dels valencians imprescindibles.

La idea ens la va proposar Joan Carles Martí, la persona que finalment ha comissariat l'exposició i a la qual devem, a més, un estímul constant i determinades reflexions que han orientat tot el procés més enllà de l'estreta dimensió expositiva. El projecte, doncs, ha pres forma amb el seu concurs, amb el d'aquell que ha sigut triat com a dissenyador de sala, Raúl González-Monaj, i amb el de molts altres professionals externs al museu i de treballadors d'aquest (d'això donen compte els extensos crèdits que obrin el catàleg, unes pàgines arrere).



© Raúl González-Monaj



Mentre les nostres ments imaginaven que podríem fer per a difondre, de la millor manera, determinats llegats immaterials berlanguians, al febrer de 2020 va arribar la notícia que les Corts Valencianes —per unanimitat— es pronunciaven en favor d'un any 2021 dedicat a Berlanga en ocasió del centenari del seu naixement. La declaració formal del Consell de la Generalitat en el mateix sentit, el mes de gener passat, va vindre a emmarcar definitivament la nostra iniciativa en un entramat de complicitats i de treball en comú d'institucions públiques i privades.

Ara, després d'haver comptat en tot moment amb el suport decidit de la nostra Diputació (tant amb el treball continuat de la diputada del MuVIM Glòria Tello, com amb l'interès exprés del president de la corporació Antoni Gaspar), l'exposició ja és una realitat i aquesta publicació també: unes pàgines que venen a sumar-se a moltes altres que permeten acostar-se a l'obra de Berlanga des de bastants punts de vista.

I atés, així doncs, que el cineasta ja té algú que li ha escrit, li escriu i li escriurà (inclosa la biografia, de Miguel Ángel Villena, que ha guanyat el premi Comillas 2021, convocat per l'editorial Tusquets), hem optat per elaborar un llibre amb una concepció particular, si el comparem amb la resta d'edicions portades a terme, fins al moment, pel nostre museu. Així, hem decidit orientar-lo particularment, encara que no exclusivament, per descomptat, cap a aquelles generacions més joves que,

en atenció a les seues edats i a com es vehiculen en els nostres dies els fluxos d'informació sobre història cultural, desconeixen la transcendència d'aquest valencià en la història del cinema. Ens referim a les ciutadanes i els ciutadans que no tenen nocions de les aportacions de Berlanga sobre, per exemple, societats sense drets ni benestar suficient, o bé, sobre col·lectivitats democràtiques les llibertats de les quals sempre estan en perill de sotsobrar: que corren el risc de ser minades a conseqüència dels exercicis recurrents de corrupció privada i pública i de l'absència d'escrúpols vinculada al desenvolupament radical de l'egoisme humà. És, en atenció al que hem dit sobre l'orientació de la nostra edició, com s'ha d'entendre la forma i manera en què Hugo Muñoz Ligorit ha maquetat la immensa majoria dels textos i alguns elements gràfics presents en els capítols següents.

Però juntament amb aquests apriorismes de tipus ideològic (que ens honrem a defensar), i de la seu translació a la sala Alfons Roig del MuVIM i a aquest llibre, i ateses les tradicionals volences del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat cap al món del disseny gràfic en general, i de l'art tipogràfic en particular, hem de posar en relleu com una bona part dels continguts de l'exposició i del catàleg pugna per disposar davant els ulls —per «posar en valor» davant l'opinió pública— els materials de difusió que es trobaven al servei de la distribució cinematogràfica entre els anys cinquanta i la dècada dels noranta del segle passat:

els cartells, i *fotobuste*, de molt diverses grandàries; les publicacions i altres impresos de caràcter promocional de múltiples formats; els omnipresents, en el seu moment, fotogrames ampliats que taxxonaven les vitrines a l'entrada dels cinemes; les cròniques de les estrenes cinematogràfiques abocades per crítics en pàgines —ara majorment engroguides— inserides en revistes especialitzades o generalistes, o en la premsa diària...

A més, l'exposició i el catàleg pretenen, i sens dubte aconsegueixen, donar fe de la notabilíssima dimensió internacional de l'obra berlanguiana: els materials recopilats ni es limiten a Espanya, ni tan sols se circumscriuen a les latituds d'Europa occidental: així, i al



Ahora que toda la humanidad busca afanosamente la paz, Calabuch es un ejemplo vivo de cómo puede conseguirse. Un pequeño ejemplo de que la gente puede aún vivir con sentido de humor, con amistad, esperando a la muerte como a una vieja amiga que llega a pie, sin prisas, llevándose uno a uno, en lugar de venir silbando por el aire y matar de un estallido a medio mundo. Esto es Calabuch: un lugar donde se puede vivir y morir en paz.

Calabuch es una sorprendente y original realización de G. Berlanga para Aguila Films-Film Costellazione, en la que intervienen en los puestos estelares Edmund Gwenn, Valentino Corusso, Franco Farizzi y Juan Calvo, con Félix Fernández, José Isbert, José Luis Ozores y Francisco Bernal. Esta sensacional película española será presentada por Cinesa.

**"A SUPERB
FILM! SUBTLE,
STYLISH,
WINNING,
MARVELOUS!"**

—Newsweek

Visca Berlanga!
Una història de cine

Starring Nino
Manfredi,
Emma Penella,
Jose Isbert.
Written and
Directed by
Luis G. Berlanga.

A Naga Films,
Madrid—Zebra
Films, Rome
Co-production.
A Pathé
Contemporary
Films Release.

a satiric
comedy
that asks the
question:
**should
an
undertaker
from
madrid
marry
an
executioner's
daughter
to get
ahead?**

**"NOT
ON
YOUR
LIFE!"**

"A ghoulish joke . . .
an uncommon
domestic comedy . . .
forthrightly farcical!"

—Bosley Crowther, N. Y. Times

"Exquisitely funny . . .
precisely true in
its character delineation . . .
You should hasten to
share this excellent
work of comic art!"

—Archer Winston, N. Y. Post

"A rip-roaring comedy
in the best satirical tradition.
The pace is swift, and
many scenes have the
mark of perfection!"

—William Wolf, Cue Magazine



costat d'objectes que en el seu moment van ser contemplats o, més encara, van estar a les mans d'habitants a França, Itàlia, Alemanya o Bèlgica, en trobem altres procedents de l'Europa nòrdica (Dinamarca i Suècia), de l'Europa central i sud-oriental (Polònia, Iugoslàvia, Romania, països enquadrats en l'antigament anomenat bloc de l'Est), de l'Amèrica meridional i septentrional (l'Argentina i els Estats Units), i d'Àsia (el Japó).

Com ha sigut possible proposar al públic del MuVIM, i a les persones que llegeixen aquest catàleg, tal diversitat d'imatges amb procedències tan dispers? Aquesta actuació s'ha pogut portar a terme gràcies a la col·laboració desinteressada d'un exponent del tipus de col·leccióisme privat, eficient i generós, amb el qual poden arribar a comptar institucions públiques com la Diputació de València. La col·lecció de Santiago Castillo París nodreix, així, la majoria de les parets i les vitrines de l'exposició «Visca Berlanga! Una història de cine» i, lògicament, les pàgines del catàleg que la reflecteix i la rememorarà. Som, doncs, admiradors d'un esforç pacient i callat portat a terme al llarg d'anys pel senyor Castillo: la recuperació, des de latituds foranes a vegades molt llunyanes, d'una ingent quantitat de testimoniatges acreditatius de com Berlanga, juntament amb el músic Joaquín Rodrigo (el compositor del conegudíssim Concert d'Aranjuez), va ser el valencià més universal de la segona meitat del segle xx.

Parlem de l'artífex cinematogràfic que va interessar i va fer pensar, a través dels temes plantejats en la seua producció, a molta gent que vivia entre Hollywood i Peníscola, entre Estocolm i Canes, entre Berlín i Tòquio. Del faedor de relats fílmics que, amb la seua obra *El verdugo*, va provocar preocupació i agut ressentiment en Franco, i va activar les mateixes sensacions i sentiments i, fins i tot, la ira pura i dura en destacats franquistes: per a aquells, la presentació pública de la pel·lícula el 1963 —en la Mostra de Venècia— va omplir el got de la seua extremadament autoritària, o directament totalitària, paciència.

Ens referim, finalment, al director de cinema que, fins i tot abans de la seua profitosíssima col·laboració amb el



guionista Rafael Azcona i, per descomptat, durant els anys en què aquella es va portar a terme i va produir magnífics fruits, va deixar per a la posterioritat algunes escenes memorables que les plataformes digitals televisives han d'incloure en els seus catàlegs a la carta. Més memorables encara si es tenen en compte les contriccions, gens menors, derivades de l'actuació constant de la vigilant i inclement censura franquista.

A més del recurs a la referida col·lecció privada per a portar a bon port el «Visca Berlanga!» del MuVIM, l'exposició s'ha nodrit de més col·laboracions desinteressades, privades i públiques, de les quals també donen bon compte els crèdits citats: per això disposem d'un tractor que evoca el vehicle somiat en *Bienvenido, Mister Marshall* (el «nostre» procedeix d'una col·lecció radicada a la localitat valenciana de Villar del Arzobispo). Per això hem pogut disposar d'un motocarro, en al·lusió a *Plácido*, cedit per un museu escolar assentat en territori del municipi il·licità. Per això mostrem materials al·lusius a la relació entre Berlanga i el món de les falles, que podem exhibir perquè hi ha associacions culturals falleres, artesans del sector i empresaris que consideren totalment procedent homenatjar el cineasta des d'un museu com el MuVIM. Per això, fotògrafs professionals i bibliòfils ens han cedit imatges i publicacions que reposen en els seus arxius domiciliars. Per això, també, l'Institut Valencià de Cultura —adscrit a la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport— ens presta el pla de rodatge de *Bienvenido, Mister Marshall* i cà-

meres i projectors que es van fabricar fa dècades, o, des del Ministeri de Cultura i Esport se'ns facilita l'accés a fons documentals públics de la Filmoteca Espanola i de l'Archivo General de la Administración. Per això, finalment, des d'algun despatx del Palau de la Generalitat del carrer Cavallers poden acreditar-se mesos de gestions, en un context tan poc favorable com el provocat per l'emergència sanitària actual, amb el propòsit de fer realitat la nostra exposició i, com a corol·lari, el volum que té vosté, o tens tu, entre les mans.

Berlanga en el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, sí. Després d'algunes vicissituds, i amb el tràgic teló de fons de la pandèmia que ens tenalla, en el MuVIM hem pogut construir el nostre homenatge a qui, el 1961, a l'Espanya franquista de fa seixanta anys, va tindre la preciosa gosadia d'acabar la pel·lícula *Plácido*—finalment nominada als Oscar— amb aquesta esgarrifosa nadala popular:

Madre, en la puerta hay un niño,
tiritando está de frío;
anda y dile que entre,
se calentará,
porque en esta Tierra ya no hay caridad,
y nunca la ha habido,
ni nunca la habrá.

S'entindrà, doncs, que donem les gràcies a totes les persones que han facilitat el nostre treball. Que han donat ales al nostre privilegi d'«obrir» l'Any Berlanga i de tindre la possibilitat, gràcies a la mostra i a aquesta aportació editorial, de llegar a la societat un testimoniatge més de la nostra implicació en la difusió del coneixement i l'enrobustiment d'alguns valors cívics i polítics d'encuny il·lustrat. Com bé pot suposar-se, afirmem que algunes de les lluites que Berlanga va decidir lliurar continuen tenint —i continuaran tenint— tot el sentit, i que les considerem pròpies. El MuVIM, «un museu diferent».





(Una) Teoria de Berlanga

VISCA
IVIVA
Berlanga!

Marc Borràs

Cap d'Investigació i Gestió Cultural del MuVIM

A Luis García-Berlanga li encantava contar històries. Tant que fins i tot fantasiava sobre la seuà propia vida, segurament perquè era conscient que una vida convenientment amanida amb la imaginació és sempre molt més rica que la real, tan hirsuta i prosaica la major part de les vegades. «La vida no és sinó mala literatura», deia Umbral. No es tracta d'una cosa episòdica, ni molt menys a causa de cap fallada de la memòria, sinó simplement que Berlanga «mixtifica maliciosament els seus records», com van advertir Manuel Hidalgo i Juan Hernández en el llibre que recull les seues converses amb Berlanga, *El último austrohúngaro*, del qual provenen la majoria de les cites del mateix cineasta que apareixen en aquest text. «Sempre ha preferit Berlanga, com Ford, la llegenda a la història», conclouen tots dos autors. La malícia de Berlanga, no obstant això, no era facinerosa ni delinqüencial, sinó la pròpia del xiquet major que es nega a acceptar sense queixar-se les càrregues de la vida adulta i, molt especialment, el sacrifici dels somnis de la infància en l'altar de la realitat. «Berlanga

no té cara d'adult» —diuen Hidalgo i Hernández en la introducció que precedeix l'exhaustiva entrevista—, «fa temps que va decidir no fer-se major».

La mirada irreverent i inconformista de Berlanga apareix en totes les seues pel·lícules. És la mirada del xiquet que sobreviu amagat en el cos d'un adult i que, forçat a claudicar davant els usos i costums que li imposa el món dels majors, se serveix de la malifeta com a forma de protesta, tot i saber que no aconseguirà canviar l'estat de les coses. Es tracta d'una pulsó indomable, que s'amaga darrere de la pura astracanada que riveteja tota la seu filmografia. Del *cachondeo*, aqueixa forma de resistència passiva, com deia Umbral. Una pulsó que, en lloc de disminuir, s'accentuava a mesura que Berlanga es feia major. El Berlanga postrem va ser un pervers entremaliat que, lluny d'adotzenar-se, va mantenir intacta —més purificada, fins i tot— la seu disconformitat amb una vida organitzada d'una manera que no li agradava gens en absolut. Es pot comprovar en aqueix testament vital —o «desenllaç testamentari», com el qualifica Manuel Hidalgo— que és la seu última pel·lícula, *París-Tombuctú*, on els personatges encarnen i personifiquen el sistema de valors més volgut pel cineasta: la insociabilitat radical del protagonista, la sensualitat mediterrània de Trini, fins i tot la lascívia del seu germà, el tenaç individualisme i la rebel·lia creativa de l'anarconudista Boronat o la desobediència irredimible dels immigrants.

Però tan important com familiaritzar-se amb la mirada del director és conéixer on es posa. I en el cas de Berlanga és innegable que ho va fer en els intersticis del sistema, en les seues fissures i falles, en les seues zones d'ombra. Això és evident des de la seu primera pel·lícula, *Esa pareja feliz*, que no per casualitat va dirigir juntament amb Juan Antonio Bardem. Es tractava, tanmateix, de dues mirades cinematogràfiques que podien arribar a complementar-se, i sempre de manera problemàtica, però no a compenetrar-se. Tots dos van convergir en un mateix objecte cinematogràfic, encara que provenien de punts de partida diferents. Perquè el que en Bardem és un acostament cada vegada més ideològic als avatars dels seus personatges, en Berlan-



ga es converteix en un conat de reflexió més general, filosòfica fins i tot, que concerneix les estructures més profundes de la vida abans que les seues manifestacions fenomèniques. Molt més d'acord, es podria dir, amb l'existencialisme que amb el marxisme, els dos grans sistemes de pensament de l'època que sustentaven també els principis d'un nou tipus de cinema, el neorealisme italià, que despuntava en aquells dies i que va enlluernar per igual els dos directors. «Jo vaig nàixer per al cinema en ple ímpetu per fer neorealisme a Espanya», confessarà molt més tard el director valencià. Bardem «és un home que creu en la generositat, en la conscienciació col·lectiva, en la solidaritat. Jo hi crec poc», reconeixia Berlanga, «encara que m'agrada ria creure-hi». En canvi, en les pel·lícules escrites amb «gent ideològicament més pròxima a mi» —com Rafael Azcona, el *doppelgänger* amb el qual col·laborarà en l'escriptura d'arguments i guions durant vora trenta anys— «no s'aprecia cap confiança en la solidaritat, ni en les preses de consciència, ni en les solucions».

Estem, de fet, davant una de les seues paradoxes fundacionals, una d'aquelles contradiccions seminals que un artista mai no resol, sinó que aprén a conviure amb elles perquè són el motor immòbil de la seu obra. No sembla massa desassenyat dir que el cinema de Berlanga, caracteritzat entre moltes altres coses per la coralitat, és un cinema preocupat per la societat. De fet, a través de la filmografia del cineasta valencià es pot recórrer la història política i social de l'Espanya de

la segona meitat del segle XX, la que transita del franquisme a la democràcia. I, no obstant això, el cinema de Berlanga no és social, almenys no en el sentit que se solia atribuir a l'adjectiu en aquells temps en els quals el materialisme històric encara s'expedia com a ciència primera. És a dir, que no era un cinema preocupat per despertar la «conscienciació col·lectiva», com la d'aquell mecànic que descobreix la seu alienació capitalista en aquella versió secular de la caiguda paulina del cavall —aquesta vegada camí de Torremolinos en comptes de Damasc— que és *El puente de Bardem* (1977). I tampoc no es pot dir que siga un cinema històric, perquè la Història amb majúscules només li serveix a Berlanga com a rerefons i excusa argumental. El seu cinema, com va dir Umbral, «està *enzapatillado*, portat de la categoria històrica a l'anècdota quotidiana, narrada amb sigil».

Tot això vol dir que, si bé és cert que Bardem i Berlanga van coincidir el 1951 a l'hora d'inaugurar un nou tipus de cinema a Espanya —allunyat de les grans productores com Cifesa, inspirat pel neorealisme italià i preocupat pel fet social—, les coincidències acaben ací. O, més ben dit, l'any següent, amb els preparatius de la pel·lícula *Bienvenido, Mister Marshall*, en el guió de la qual va participar Bardem. I no és estrany, perquè tots dos parlaven del mateix però no de la mateixa manera: mentre que per a Bardem la societat era la solució, per al nostre director era precisament el problema. Que Berlanga no era comunista ho sabia fins i tot Franco. Ni, per descomptat, existencialista. Res més allunyat del retrat

típic de l'existencialista captivat per la idea de la finitud humana —i de l'absurd, per tant, de qualsevol empresa que no la contempla— que un Berlanga atemorit per la mort que, per a combatre-la millor, va prendre la decisió de no morir-se mai. I no obstant això, el valencià estaria d'acord amb Sartre que l'existència precedeix l'essència ja que, com bé va saber col·legir Umbral, Berlanga era un gran coneixedor «de la morfologia d'allò quotidià, que mai no és sublim». Almenys, no tan sublim com els ideals i les essències. No. Ni marxista ni existencialista. Berlanga era, sens dubte, una altra cosa.



El liberal anarquista

«El meu cinema parla de l'enfrontament entre la societat i l'individu», va dir Berlanga, amb una contundència no massa habitual en ell. Però, va matisar a continuació, «jo sempre em pose del costat de l'individu, de qui s'arrisca a enfocar-se al grup, al poder, a la societat. El grup anul·la, toreja i aniquila l'individu». Berlanga va ser, sobretot, un liberal, doctrina pròpia del *milieu social* en el qual va vindre al món: la xicoteta burgesia valenciana, terratinent i rural en el cas del pare, urbana i comercial per part de mare. Però tenia una concepció massa genèrica i molt poc rigorosa del concepte: «dic liberal a qui respecta la vida», va dir una vegada, confonent inconscientment o entremesclant deliberadament el liberalisme doctrinari amb el de costums. El que és cert, en qualsevol cas, és que la seua concepció del liberalisme diferia de la clàssica. I no en un aspecte menor, sinó en un especialment rellevant: tot i que Berlanga va defensar a ultrança l'individu enfront de la societat, discrepava a l'hora d'avaluar-lo moralment. Per al cineasta valencià la crítica de la societat no implicava necessàriament un panegíric de l'individu. No es tractava d'un joc a cara o creu, de negre i blanc, de dolents i bons. Era tot més complicat. O, com va dir el mateix Berlanga, més ambigu. Una paraula amb la qual li agradava caracteritzar-se. «Potser és l'ambigüitat el concepte que millor explique la meua vida i el meu cinema», deia.

Segons la versió més clàssica del credo liberal, són precisament les nostres passions més baixes les que contribueixen al benestar general. Ningú no actua mogut per grans ideals ni proclames moralment altisonants —per més que alguns ho vulguen i ho creguen— sinó per raons més prosaiques, fins i tot mesquines: per simple interès propi. En això Berlanga estava absolutament d'acord: «partisc del fet que la vida és una lluita i que cada individu pot lluitar per aconseguir el que desitja: les seues passions, les seues idees fixes. Això és l'única cosa que salvarà la seu vida». Com ja deia en el segle XVIII Adam Smith, pare intel·lectual de la doctrina, «no és de la benevolència del carnisser, cerveser o forner d'on obtindrem el nostre sopar, sinó de la seu preocupació pels seus propis interessos». Els vics privats, que la religió sempre condemnava com a febleses que havíem de corregir, van esdevindre finalment virtuts públiques. Aquesta va ser, sens dubte, una de les idees més revolucionàries de la modernitat: satisfer els nostres impulsos no sols no era vituperable, sinó fins i tot recomanable. Un principi que després de dos-cents anys encara inspira el capitalisme emocional tan característic dels nostres dies.

Tanmateix, darrere d'aquesta idea alena una concepció de l'ésser humà no massa reconfortant: que som subjectes de desig, persones encadenades a les nostres passions, sempre perseguint el benefici propi. I és evident que Berlanga compartia la mateixa imatge. La seua filmografia està repleta d'intrigants, cràpules, po-

cavergonyes, trafiques, embabucadors de tota mena i víctimes beneites de tots ells. Ell mateix es descrivia com un gran egoista, «tan gran egoista que lluite per la felicitat dels altres només perquè no em molesten». El que ja no és tan segur és que creguera que la totalitat funcionava harmònicament partint de peces tan grosseres. Vull dir que per a Berlanga la societat, aqueix conjunt d'interessos i vanitats enfrontades, no funcionava gràcies a les baixes passions dels individus que la conformen, sinó *malgrat* aquests. El tripiloc permanent, l'embolic constant, la confusió inacabable i el sempitern desori nacional eren la matèria primera del seu cinema.

Berlanga no repudiava l'etiqueta d'«anarquista de dretes» i, certament, una bona part de la seu manera de pensar estava en plena sintonia amb la d'Ayn Rand, matriarca del llibertarisme nord-americà, tan partidària de l'egoisme racional, l'individualisme pertinaç i el capitalisme salvatge com a ferma detractora de tot el que desprenguera la més mínima aroma a socialisme, altruisme o religiositat. «Soc un home que està absolutament a favor de la irresponsabilitat, del llibertinatge. Un *sadià pur*», arribarà a dir un Berlanga que sempre es va posar «del costat de l'individu, encara que siga un assassí, encara que ho façà per interessos». I, no obstant això, malgrat les moltes coincidències amb aquella exiliada i exaltada d'origen rus, cap pel·lícula del director valencià va desembocar mai en la glorificació paroxismal de l'individu amb la qual finalitza *The*

fountainhead [La font], tant el llibre de Rand (1943) com la pel·lícula de King Vidor protagonitzada per Gary Cooper (1949). Senzillament perquè, per a Berlanga, «l'individu participa de tots els defectes, de tots els virus que fan que la bondat siga impossible i irrecognoscible en la societat». El mateix individu que el liberalisme i el llibertarisme enalteixen, en les seues pel·lícules Berlanga el sotmet al que anomenava «miserabilització», un concepte privatiu emparentat amb un terme molt habitual en francès, *debaïsser*, el significat del qual ve a coincidir amb el de la nostra forma «desvalorar», és a dir, llevar valor, consideració o prestigi a algú o alguna cosa. Una paraula molt menys usada entre nosaltres, potser perquè som més donats a la prosopopeia que a la desmitificació. «En les meues pel·lícules hi ha sempre una miserabilització final del personatge», reconeixia. Miserabilització que Manuel Hidalgo interpreta com «un rebaix de la galanesa, l'ideal i l'àpica». Per a Berlanga, Frank Capra —un altre gran anarquista de dretes— «se sotmetia a l'establishment, fins i tot lúcidament. Jo, en canvi, lúcidament m'opose al sistema. De les pel·lícules de Capra hom eixia feliç i content. De les meues, no».

La pedra en la sabata

Aquest individualisme obstinat i aquesta veta anarquista van fer de Berlanga un personatge incòmode per a tots dos extrems de l'espectre ideològic. Una anècdota il·lustra a la perfecció la seua condició de frantir-

dor solitari, d'anacoreta ideològic, sempre enmig dels uns i els altres: és ben sabut que *El verdugo* va causar la indignació de l'ambaixador espanyol a Roma, que va escriure una carta a Madrid denunciant la pel·lícula com un complot comunista, però el que poca gent sap és que el mateix dia de la projecció en el Festival de Cinema de Venècia es va convocar una manifestació anarquista en contra de la pel·lícula, perquè no feia molt que havien executat dos dels seus correligionaris a Espanya. «Mentre planava sobre els nostres caps la possibilitat d'anar a Carabanchel», va comentar vint anys després un Berlanga que no podia reprimir una certa jocositat, «a Venècia, curiosament, érem insultats i apedregats per l'esquerra, que no havia vist encara la pel·lícula, perquè se'n considerava representants del Règim».

Aquella va ser una constant en la seua trajectòria professional durant el franquisme: uns desconfiaven d'ell, molts recelaven i quasi tots consideraven que engrossia les files de l'altre bàndol. Un comentari que un censor va escriure precisament sobre *El verdugo* revela aquesta suspicàcia que despertava en l'aparell franquista: «el guió en si no té res reprovable —reconeixia Víctor Aúz Castro— però, coneixent la identitat dels seus realitzadors [Luis G. Berlanga i Rafael Azcona], hi ha en ell una sèrie d'insinuacions que poden fer que en resulte una pel·lícula amb molts perills». Altres vegades, tanmateix, l'aparell franquista no sols es va mostrar més condescendent, sinó que va beneir les seues realitza-

cions amb el qualificatiu oficial de pel·lícula d'«interés nacional». Va succeir amb *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) i *Calabuch* (1956). El primer cas s'explica perquè els productors van saber interpretar molt bé la conjuntura política, aprofitant el malestar que havia causat que Espanya es quedara fora de les benemèrites ajudes nord-americanes. En la sol·licitud que van elevar a la Direcció General de Cinematografia i Teatre van explicar que «decidírem realitzar el film la intenció del qual encaixava de ple en la postura política i diplomàtica espanyola enfront de la psicosi mundial de Reis Mags creada per la mal aprofitada ajuda americana i que



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

a les nostres autoritats no podia sinó complaure'l's la doctrina que preteníem assentar: Somiar... Reis Mags... Pla Marshall... molt bé, però no basta. El que roman és la Providència merescuda amb el treball i l'esforç propi, la unió sacrificada dels espanyols davant aquests Reis Mags que passen de llarg i només ens deixen la consciència que cal ajudar-se perquè Déu ens ajude». Era evident que els productors sabien molt bé a qui dirigien les seues pregàries quan al·ludien a Déu i a la Providència: l'objectiu del Ministeri d'Informació i Turisme, del qual depenia la Direcció General, era —segons el seu titular, el fervent catòlic Gabriel Arias Salgado— «aconseguir ànimes per al Cel», entre altres propòsits molt més seculars. Ho explicava Juan Miguel Company en un seminari que es va celebrar a València amb motiu del cinquanta aniversari de l'estrena de la pel·lícula. Tres anys després de *Bienvenido, Mister Marshall*, quan s'estrena *Calabuch*, Estats Units s'havia convertit ja en soci, benefactor i mentor del Règim, alleujant la seu tanta indigència econòmica i promovent la seu acceptació internacional, encara que alguns països l'assumiren a contracor i amb protestes vetlades. Així que la presència nord-americana —encara que fora indirecta i elusiva en el film— va afavorir que el Ministeri assenyala la seu idoneïtat.

Evidentment, en un país i en un moment en què algú podia passar d'enemic a amic en qüestió de mesos, era molt recomanable dominar la ciència de la dissimulació honesta i exercitar-se en els principis de l'art de la

¡La película española más sensacional desde que "Mr. Marshall" recibió su bienvenida!

● Recomendada por DESTINO

● Patrocinada por los «CINE-CLUBS» de Barcelona



- Gran Premio de la Crítica Internacional en el último Festival de Venecia
- Premio Nacional de Interpretación a EMMA PENELLA

AUTORIZADA PARA MAYORES DE 18 AÑOS

prudència, en el sentit que va atorgar al terme un altre geni incòmode patri, Baltasar Gracián, en el segle XVII: saber fer-se a tots, saber vendre les seues coses, saber demanar i, sobretot, saber patir necis. Necis com la majoria dels censors, incapços de llegir entre línies, però molt atents a tot el que tingueren a veure amb «efusions amoroses», «plans de senyores posant-se calces», «intimitats conjugals massa moroses» i moltes altres «accions passionals». Són transcripcions de les paraules que apareixen en els informes o dictàmens que es van emetre sobre algunes pel·lícules de Berlanga.

És evident, doncs, que Berlanga —o, més ben dit, els seus productors, perquè el cinema no és una empresa individual ni artesanal, sinó una indústria— van saberaprofitar l'oportunitat. Però, per descomptat, no es pot qualificar Berlanga d'oportunista. Perquè el cinema que el director valencià va expedir en els anys següents no va ser guiat per cap patró ideològic que li assegurara el favor d'uns vents que en aquells moments van ser especialment canviants. De fet, tota aquella aqüescència inicial es va torçar amb *El verdugo*, que no per casualitat va guanyar el premi de la crítica soviètica uns anys després de la seua estrena, en el Festival de Cinema de Moscou de 1965. Una pel·lícula per a la qual els productors —va ser una coproducció hispanoitaliana— també van sol·licitar la qualificació d'«especial interès cinematogràfic», cosa que se'ls va denegar «mitjançant acord per majoria» de la Junta de Classificació i Censura al novembre de 1963: van votar sis membres a favor

i nou en contra. No sols això, sinó que el Règim va fer tot el possible per dificultar la distribució i projecció de la pel·lícula. «Fa poc em vaig trobar l'exhibidor García Ramos», contava Berlanga vint anys després, «i, no sé si m'ho diria per justificar-se amb mi o no, em va confessar que va haver de llevar la pel·lícula del seu cinema per pressions de les autoritats. Així s'explica que estiguera només dues setmanes en cartell». Però això no va evitar que el film tinguera una gran repercussió internacional, fins al punt de despertar l'interés del club de crítics de cinema de la premsa de Tolosa del Lenguadoc, l'ambient intel·lectual i periodístic de la qual era «extremadament hostil al Règim espanyol», com va assenyalar el cònsol d'Espanya al ministre d'Afers Exteriors d'Espanya en la missiva en la qual l'informava que els crítics havien sol·licitat una còpia de la pel·lícula. Una carta en la qual el cònsol no va poder evitar compartir amb el ministre, que, encara que ignorava «l'orientació politicosocial d'aquesta pel·lícula» —la pel·lícula encara no s'havia estrenat a la fi d'octubre de 1963, quan li escriu—, pensava que podria resultar «molt convenientaprofitar aquesta ocasió per a efectuar una propaganda efectiva de la nostra indústria cinematogràfica».

La cosa va millorar, obviament, amb l'avveniment de la democràcia, però Berlanga va seguir sense tindre una ubicació ideològica rotunda i inequívoca en aquells temps en què l'ancoratge partidista i els desplaçaments ideològics cotizaven a l'alça en un clima polític efervescent. Va obtindre, de fet, el seu major èxit comercial el

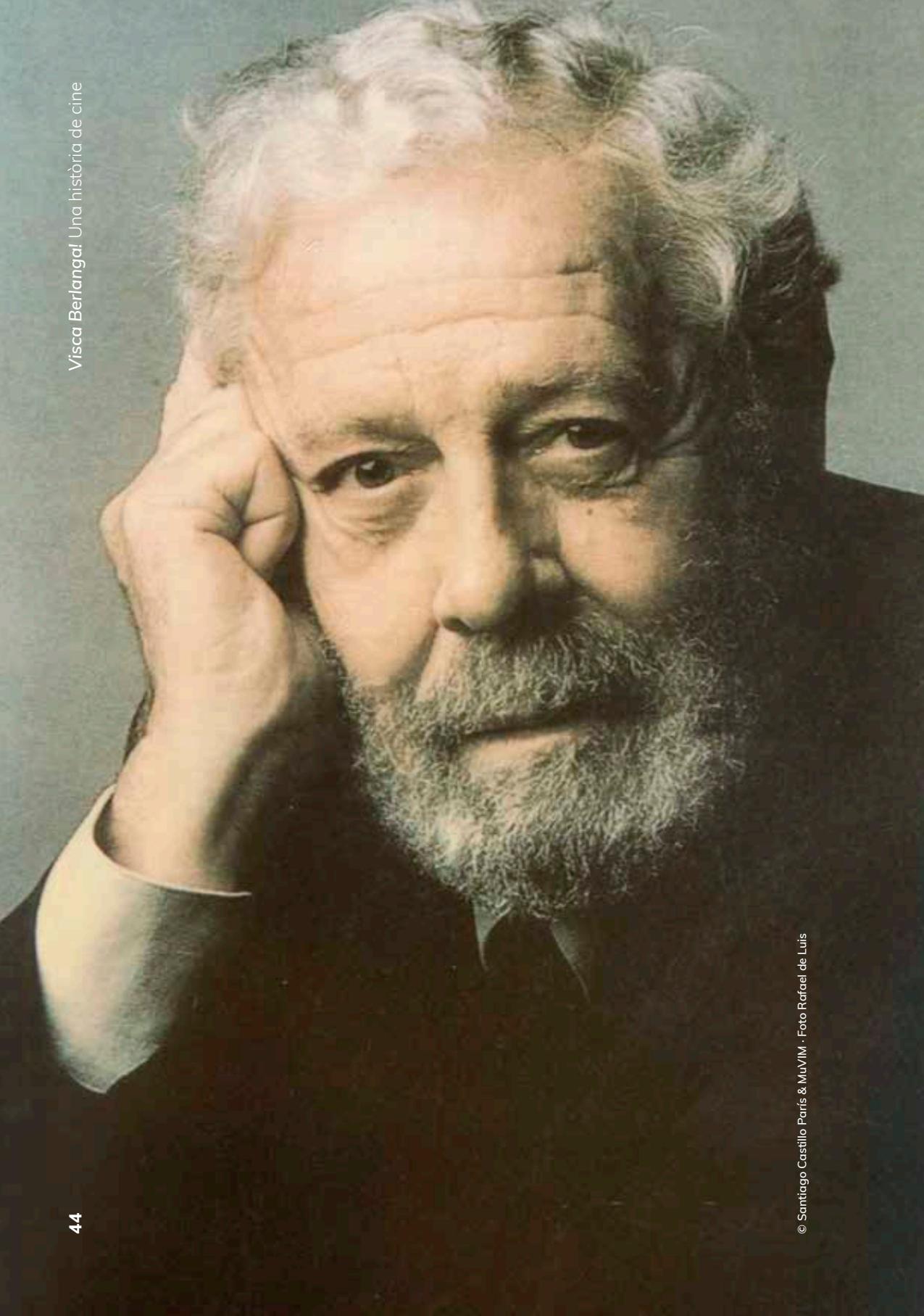
1978, amb *La escopeta nacional*, que van veure a les sales cinematogràfiques més de dos milions d'espectadors. Aquesta «crònica de la perplexitat, la desubicació i la deterioració de l'aristocràcia i l'alta burgesia des del tardofranquisme fins a la culminació del primer tram de la Transició», com la qualifica Manuel Hidalgo, va concitar l'aplaudiment unànime de crítica i públic, fins al punt de desplegar-se posteriorment en una trilogia que no estava inicialment prevista, cosa inèdita al cinema espanyol i encara infreqüent al cinema de masses, que encara no havia descobert el rendiment econòmic que generaven seqüeles i prequèles (*Rocky*, *El pàdrí*, *La guerra de les galàxies*, *Alien*, etc.). I no obstant això, el 1985, amb *La vaquilla*, Berlanga va tornar a suscitar el recel d'un sector important de la crítica cinematogràfica



i política del moment per la seu equidistància entre els dos bàndols de la Guerra Civil. Això no va evitar que es convertira en la seu segona pel·lícula més taquillera. Molts menys espectadors va aconseguir reunir als cinemes el penúltim dels seus lliuraments, *Todos a la cárcel* (1993), que és —en rigor— la pel·lícula que millor il·lustra aquesta feraç independència de la qual sempre va fer gala el director valencià. En ella, Berlanga fa amb l'esquerra en el poder el mateix que havia fet abans amb la dreta tardofranquista: una crítica corrosiva i implacable, sardònica i despietada. Manuel Hidalgo la considera, de fet, «contraplà i contraportada» de *La escopeta nacional*, rodada quinze anys abans. I ambdues revelen una idea molt berlanguiana: que les diferents vestimentes ideològiques amb les quals es cobreixen els personatges d'un i un altre sector no aconsegueixen mai amagar la misèria moral pròpia de tota condició humana. Més que una crítica política —que també ho és, per descomptat— la saga dels Leguineche que culmina en *Todos a la cárcel* és una crònica desesperançada del fust essencialment tort de tot individu, fust que cap doctrina salvífica —ideològica o religiosa— no aconseguirà redreçar mai. Per això Berlanga els sotmet, els uns i els altres, a un mateix procés de «miserabilització».

Això és, en definitiva, una mostra més —potser la millor— del fet que, com déiem al principi d'aquestes pàgines, el vol de les reflexions cinematogràfiques de Berlanga sempre va ser més filosòfic que polític, més llibertari

que comunitarista, més propi d'un franctirador apostat per a l'emboscada que d'un escamot ben organitzat que respon a la veu de comandament. «És un cineasta», deien Manuel Hidalgo i Juan Hernández, «que creu en la llibertat abans que en la revolució, en l'individu abans que en la societat, en la soledat abans que en la comunicació». Un cineasta que no va fer cinema històric, però les pel·lícules del qual són uns documents formidables amb els quals reconstruir la història social de l'Espanya de la segona meitat del segle xx. Un director que va ser enlluernat pel neorealisme italià, la influència del qual mai no va negar, però que va aconseguir manufacturar un producte propi i idiosincràtic. Berlanga va ser sempre una pedra en la sabata de la consciència espanyola, martell de benpensants, debel·ladore de mites i heretge de totes les sectes. Un partisà només de si mateix, com a bon egoista, que cap bàndol no va aconseguir reclutar per a la seu causa. Potser aquesta va ser la major virtut d'aquell adult entremaliat, ambigu, contradictori, mistificador i gran enganyador que també va ser Luis García-Berlanga. Qui fa molt de temps va decidir, i va aconseguir, no morir-se mai.



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

El cronista insubornable

VISCA
i VIVA
Berlanga!

Joan Carles Martí

Comissari de l'exposició «Visca Berlanga!» del MuVIM

El 12 d'octubre de 1951, al cinema Pompeya de Madrid i en una projecció privada, es mostrava per primera vegada *Esa pareja feliz*.

Luis García-Berlanga feia tan sols quatre anys que havia marxat a Madrid amb 3.000 pessetes en la butxaca per matricular-se a l'*Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC). Allà va conéixer a Juan Antonio Bardem i tots dos van signar la seuà òpera prima, sens dubte la pel·lícula que va trencar amb el cinema-propaganda del franquisme i va encetar una nova època en la filmografia espanyola. Aquell humil matrimoni de la postguerra interpretat per Fernando Fernán Gómez i Elvira Quintillá, mostrava, per primera vegada, la realitat social, amb un protagonista que era un obrer amb mono i una protagonista mestressa de casa que arreglava roba en la seua vella *Singer*.

Luis García-Berlanga Martí faria cent anys el 12 de juny d'enguany, 2021, un segle en què el cineasta valencià ha estat molt protagonista en saber retratar com nin-

gú la història de l'Espanya recent. A *Esa pareja feliz* van seguir pel·lícules mítiques com *Bienvenido, Mister Marshall*, *Plácido* o *El verdugo*. La seu trilogia de la família Leguineche —*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* i *Nacional III*— és un exercici inaudit de captar l'essència d'un estat antiquat, i amb la divertida continuació que és *Todos a la cárcel* va acabar de deixar clara la seu visió llibertària de la societat que l'envoltava, com també l'anhel de reparació moral: a l'Espanya de Franco, Berlanga fou valent contra el franquisme, i a l'Espanya democràtica es va atrevir a denunciar la persistència de la corrupció.

En qualsevol cas, la reflexió sobre el precariat, l'oposició a la pena de mort i la condemna de les pràctiques corruptes són qüestions que han quedat, per sempre més, entre el bagatge que aporta el cinema de Berlanga. I això és, entre altres factors, el que fa la seu filmografia tan actual.

Això sí: en cap de les pel·lícules de Berlanga, des d'*Esa pareja feliz* —dirigida juntament amb Juan Antonio Bardem— fins a l'última, *París-Tombuctú*, els protagonistes de les cintes arriben a complir els seus desitjos. El cineasta sosté que la societat està plena de trampes que fan impossible que el somni, individual o col·lectiu, es puga realitzar. La lletra impagada de *Plácido*, la venda de porters automàtics de l'industrial català que paga una cacera per tal d'aconseguir-la (en *La escopeta nacional*), el poble castellà que —en *Bienvenido*,

Mister Marshall— es disfressa d'andalús per a rebre els americans i el seu pla d'ajuda a Europa, el científic que fuig del seu país per refugiar-se en un poble anomenat *Calabuch* (*Calabuig*), el dentista parisenc que renuncia a tot per tancar-se amb la seu nina de *Tamaño natural*, i, sobretot, el pobre treballador d'una funerària que, per tal de casar-se i rebre un habitatge, acaba sent *El verdugo* que assassina legalment un ciutadà, són les seues cròniques d'un fracàs. El pessimisme realista dels optimistes.

L'esperit vital de Berlanga també el va portar a ser un dels millors erotòmans d'Europa, amb l'impuls a la mítica col·lecció «La Sonrisa Vertical», on va demostrar que la cultura de l'erotisme mou el món, amb una línia de successió dels seus admirats Sorolla i Blasco Ibáñez. Com sempre, un avançat al seu temps.

I un valencià universal que el MuVIM vol homenatjar —en el marc de l'Any Berlanga— amb una exposició.

Luis García-Berlanga Martí va morir al seu xalet-estudi de Somosaguas, a Pozuelo de Alarcón, el 13 de novembre de 2010. Dos dies abans, havia vist el partit de Copa entre el València CF i el Logronyés. Un valencianista confés.



Berlanga!

A l'espanya de Franco, Berlanga
fou valent contra el franquisme, i a
iVIVA VISCÀ!
l'espanya democràtica es va atrevir
a denunciar la persistència de la
corrupció



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Cartell de la pel·lícula
Esa pareja feliz de Luis García-Berlanga
i Juan Antonio Bardem
1953 (1951: rodatge)

De Filmoteca Española ©

VISCA ¡VIVA Berlanga! ESA PAREJA FELIZ

El 31 d'agost de 1953 va estrenar-se a Madrid la pel·lícula *Esa pareja feliz*, dirigida per Luis García-Berlanga juntament amb Juan Antonio Bardem. Aquest fou el primer dels dèsset llargmetratges que devem al cineasta va-

lencià. El film, també amb guió conjunt dels dos directors, s'havia rodat el 1951, però fou estrenat després de l'èxit de *Bienvenido, Mister Marshall*. És considerada la pel·lícula que inaugura el nou cinema espanyol.



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Guia promocional de la pel·lícula

Esa pareja feliz
1953
Col·lecció Santiago Castillo París

«Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem iban a abrir, seguramente sin sospecharlo, una nueva página —un capítulo más bien— dentro de la historia de nuestro cine.
[...]»

A los jóvenes Bardem y Berlanga les unían, principalmente, su pasión por el cine, y tal vez algunas otras cuestiones generacionales, en cuanto a gustos o modas... pero posiblemente pocas cosas más. Cada uno tenía una personalidad muy acusada, creo que muy diferente, nada proclive a ceder ante el otro, seguramente cada cual entendía la vida un poco a su manera, como quedó pronto demostrado cuando sus carreras cinematográficas se distanciaron, mostrándonos dos formas muy diferentes de entender su profesión cinematográfica. En fin, a pesar de sus primeros trabajos en tandem,

todo parecía apuntar más a alentar las rivalidades que a propiciar la convergencia para trabajar avenidos... pero de sus inquietudes comunes y de sus fricciones personales surgió una película, *Esa pareja feliz*, que no respondía tal vez plenamente a la personalidad de ninguno de los dos, pero si representó en su momento el punto de partida de un cine diferente, en el triste panorama de la cinematografía nacional».

Federico García Serrano:
«Bardem-Berlanga: esa pareja feliz»
[https://eprints.ucm.es/id/eprint/15704/1/
Bardem-Berlanga_\(texto_conferencia_publicado\).pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/15704/1/Bardem-Berlanga_(texto_conferencia_publicado).pdf)

ESA
PAREJA
FELIZ

ESA PAREJA FELIZ



◀ ▶ ▶

Insercions publicitaries de la pel·lícula
Esa pareja feliz
1953
Col·lecció Santiago Castillo París

ALTAMIRA, S. L.

ALTAMIRA, S. L.

Presenta su segunda producción

Esa pareja feliz

**FERNANDO FERNAN GOMEZ
ELVIRA QUINTILLA**

con
José Luis Ozores-Félix Fernández-Manuel
Arbó-Matilde Muñoz Sampedro-José Franco
Antonio Quijada-Fernando Aguirre

Técnicos de producción: José M. Ramos
y Miguel Angel Martín

Operador: G. Golberger

Decorador: Bernardo Ballester

Música: Jesús G. Leoz

Guion y Dirección:
J. A. BARDEN Y L. G. BERLANGA

Ediciones
PUBLICIDAD

«El comienzo de la película, constituye un delicioso alegato de lo que es el cine en sus dos facetas fundamentales: la tranquilizante y adormidera pócima, que nos muestra el balsámico cine comercial de Hollywood, y que la protagonista está viendo emocionada en el mísero cine de su barrio, frente a la cruda realidad que muestra la propia “Esa pareja feliz”, con el desempleo, el re-alquiler, el engaño de una incipiente sociedad de consumo, (patético reflejo de la americana), y la frustración, en definitiva, de unos jóvenes que no acierrtan a ver su futuro.

ESA PAREJA FELIZ



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Guía promocional de la película
Esa pareja feliz
1953
Col·lecció Santiago Castillo París

En el final “realmente feliz”, se vislumbra ya el estilo más irónico y dulce de Luís García Berlanga, frenete al que no tardará en hacerse notar como uno de los realizadores más crudos del panorama contestario, Juan Antonio Bardem».

Ángel Lapresta: «*Esa Pareja Feliz* (1953) de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem», *AlohaCriticón - Cine, música y literatura*

<<https://www.alohacriticón.com/cine/criticas-películas/esa-pareja-feliz-luis-g-berlanga-y-juan-antonio-bardem>>





Cartell de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
1953
100 x 70 cm
G Offset - S Martínez, Barcelona

Col·lecció Santiago Castillo París

BIENVENIDO MISTER MARSHALL

VISCA
VIVA
~~Berlanga!~~

El 4 d'abril de 1953 va estrenar-se a Madrid la pel·lícula *Bienvenido, Mister Marshall* (el guió era del mateix Berlanga i de Miguel Mihura i Juan Antonio Bardem). Aquest fou el segon dels dèsset llargmetratges de l'obra berlangiana, i va ser rodat al municipi madrileny de Guadalix de la Sierra. El mateix any de la seua estrena, la pel·lícula va guanyar dos premis a la 6a edició del Festival Internacional de Canes: el de millor comèdia i la menció especial al guió (i també va competir per la Palma d'Or). Aquest film és considerat un dels

imprescindibles de tota la història del cinema espanyol.

La pel·lícula aborda amb gran sentit de l'humor les esperances que els habitants de Villar del Río —un poble que actua com a transsumpte de tot Espanya— depositen en els nord-americans perquè els traguen de les penúries i misèries de la postguerra. La pel·lícula es va estrenar poc abans de la signatura dels pactes entre els Estats Units i Espanya que serviren per a legitimar internacionalment el règim franquista.



Material promocional
de la pel·lícula
*Bienvenido, Mister
Marshall*
1953
Col·lecció Santiago
Castillo París

Aquest «film intencionat i agut, ple d'ingenioses troballes» —com deia una de les promocions publicitàries de *Bienvenido, Mister Marshall*— s'ha convertit en un dels clàssics del cinema espanyol per antonomàsia, però també en una de les pel·lícules més idiosincràtiques del seu director, perquè il·lustra a la perfecció les característiques principals del seu cinema, amb tot i ser una de les seues primeres obres. I és que una de les virtuts cardinals del cinema berlanguïà és la seua capacitat d'abordar temes d'especial envergadura existencial o política d'una manera aparentment desenfadada, jovial i incruenta. Això l'emparenta amb cineastes de talla internacional a qui Berlanga coneixia i admirava, com Billy Wilder, Ernst Lubitsch o Jacques Tati.

«Berlanga no pot dissimular el seu afany per retratar la societat espanyola en cadascuna de les seues pel·lícules», deia el crític cinematogràfic Diego Galán. I *Bienvenido, Mister Marshall* n'és la prova definitiva. En aquest film «intencionat», Berlanga, Bardem i Miguel Mihura s'atreviren a emprendre el que ningú no s'havia atrevit a fer fins aleshores: mostrar, amb una considerable dosi de càustica ironia, les misèries de la societat espanyola del moment. Unes misèries que encara ressaltaven més comparades amb les aspiracions i els somnis dels protagonistes, que confiaven a ulls clucs en aquell element extern i providencial, l'americà, que resoldria tot d'una els seus problemes. Tal com, de fet, li va passar al règim franquista.



Wikimedia Commons

BIENVENIDO MISTER MARSHALL



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis



Διαφημιστική «άφφις» "Ελληνος καλλιτέχνου, που έβρα-
βεύθη σε διαγωνισμό της 'Αμερικανικής 'Αποστολής
'Ελλάδος της Διοικήσεως Οικονομικής Συνεργασίας. 'Η
'Αποστολή αύτή ρυθμίζει τήν έφαρμογή του Σχεδίου
Μάρσαλ στήν 'Ελλάδα.



Imatges difoses
a Grècia i Itàlia amb motiu
del Pla Marshall
© MuVIM · Foto Rafael de Luis





FOTOGRAFIA

MANUEL BERENGUER

BIENVENIDO MR. MARSHALL

PRODUCCION nº 3.

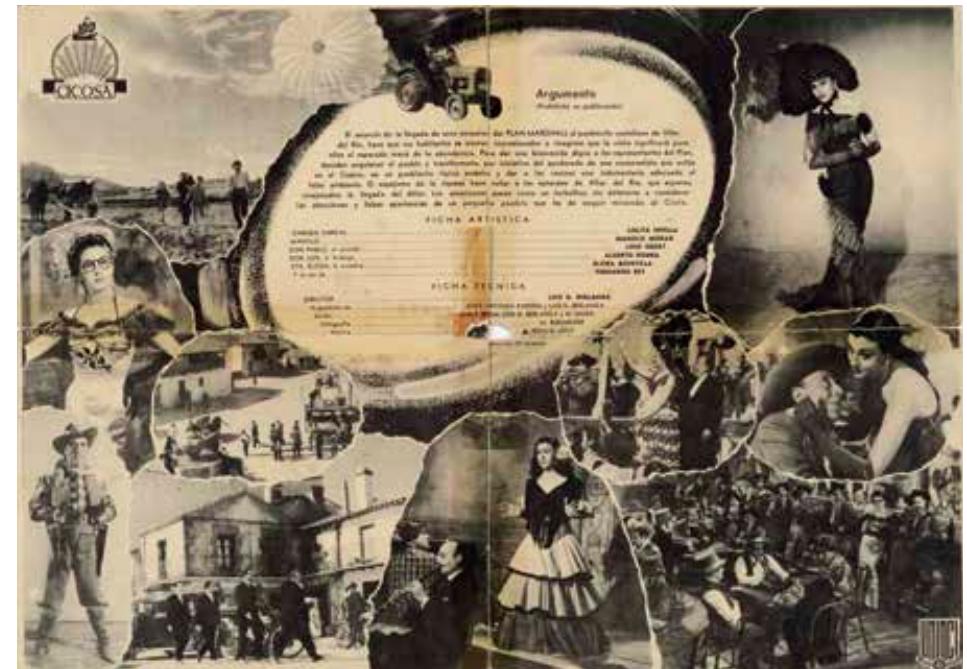
DIRECTOR
LUIS G. BERLANGA
JEFE DE PRODUCCION.
VICENTE SEMPERE

DECORADOS	PLANOS	PAPELES												ESPECIAL	UTILERIA	OBSERV.	
		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12				
1	PLAZA																
2	SECTORES Y CALLE																
3	CAMPOS Y CARRETERAS																
4	CAMPO TRACTOR																
5	CAMPO HABITACIONAL																
6	AYUNTAMIENTO																
7	ESCUELA-CASA																
8	MERCERIA																
9	CINE Y ESTABLOS																
10	CAMPANARIO																
11	CAFE.																
12	CAMERINO-HABITA																
13	SALOON																
14	CASA DE LUIS.																
15	SALA DE JUICIO																
16	ALQUILERES ALQUILERES																
17	PLAZA, ALQUILERES INDUSTRIAS																
18	BARBERIA - LAVETE RELOJ																
19	BARBERIA - FLORA Y JEREMIO																
20	TRANSPARENTE CUBIERTOS																
21	ARCHIVO																

J. Pino (?)
Bienvenido, Mister Marshall
 Pla de rodatge
 1952
 58 x 76 cm
 Legado Francisco Canet
 LA FILMOTeca – INSTITUT
 VALENCIA DE CULTURA



▲
Fotograma de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
1953
Col·lecció Santiago Castillo París



▲
Material promocional de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
1953
Col·lecció Santiago Castillo París



Visca Berlanga! Una història de cine

uns Kommt das alles *Spanisch* *Vor*

WILLKOMMEN
MISTER MARSHALL!

Cartell de la versió alemanya de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
Uns kommt das alles spanisch vor
(*Willkommen Mister Marshall!*)
1957
85 x 58,5 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Guia promocional, en italià,
de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
Benvenuto Mr. Marshall!
1954
Edita: Ufficio Stampa e Pubblicità
della Republic Pictures.
Arti Grafiche Vecchioni
& Guadagno, Roma
Col·lecció Santiago Castillo París



BIENVENIDO MISTER MARSHALL



Cartell de la versió iugoslava (en serbocroat) de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
Dobrodošao, mister Maršale
 1957
 90 x 70 cm
 «Radiša Timocić», Belgrad
 Col·lecció Santiago Castillo París

▼
 Guia promocional, en serbocroat, de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
Dobrodošao, mister Maršale
 1957
 Belgrad
 Col·lecció Santiago Castillo París



BIENVENIDO MISTER MARSHALL



▲ ▷
 Fotogramas de la versió francesa de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
Bienvenue, Mr Marshall I.
 1953
 Col·lecció Santiago Castillo París

«En Cannes los americanos se enfadaron mucho y nos llevaron incluso a la comisaría [...], por lo de los billetes. Y es que nosotros llevábamos de publicidad unos dólares, en los que iba por un lado la cara de Lolita Sevilla y por otro la de Pepe Isbert [y la de Manolo Morán], en lugar de la efigie de Washington [y las dos caras del Gran Sello de los Estados Unidos]. Estos dólares, evidentemente falsos, los íbamos tirando por la calle. Nos denunciaron por un presunto intento de falsificación de moneda, y se llegó a abrir un sumario. Como es natural, el disparate no pasó de ahí».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

72

BIENVENIDO MISTER MARSHALL

Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)

Imitació satírica del bitllet d'un dòlar dels Estats Units de l'emissió datada el 1935 (vigent l'any 1953). Va ser utilitzada com a material promocional de la pel·lícula:

Bienvenido, Mister Marshall
1953
Rivadeneyra S. A., Madrid
Col·lecció Santiago Castillo París



Bitllet d'un dòlar dels Estats Units de l'emissió datada el 1935 (vigent l'any 1953). Va ser utilitzat com a model de la imitació satírica promocional de la pel·lícula:

Bienvenido, Mister Marshall
1953

En la part superior de l'anvers figura l'expressió «SILVER CERTIFICATE», la qual cosa facultava el portador per tal d'obtenir de les autoritats bancàries el bescanvi del bitllet per una moneda d'un dòlar de plata.

National Numismatic Collection at the Smithsonian Institution
Fotografia: The Bureau of Engraving and Printing
(National Museum of American History)



73



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Imitació satírica del bitllet d'un dòlar dels Estats Units de l'emissió datada el 1935 (vigent l'any 1953). Va ser utilitzada com a material promocional de la pel·lícula:
Bienvenido, Mister Marshall
1953
El revers d'aquest tiratge incorpora, en la part inferior, les sil-labes «JA» i «NO», les quals conformen el nom artístic del dissenyador
Rivadeneyra S. A., Madrid
Col·lecció particular

Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Imitació satírica del bitllet d'un dòlar dels Estats Units de l'emissió datada el 1935 (vigent l'any 1953). Va ser utilitzada com a material promocional de la pel·lícula:
Bienvenido, Mister Marshall
1953
El anvers d'aquest exemplar incorpora el segell publicitari d'un cinema
Rivadeneyra S. A., Madrid
Col·lecció particular

«Una bonita historia, demasiado bonita para ser del todo cierta. El caso de los dólares berlanguianos no fue recogido por ningún medio de comunicación —español, francés o norteamericano— ni aparece en la documentación del certamen.

Todo parte de una entrevista que concedió el director en el Festival de Sitges en 1972, en la que exageró y falseó, como acostumbraba siempre que le venía en gana, sus recuerdos.

Un vistazo a los dólares de propaganda con los rostros de Morán e Isbert dibujados magistralmente por Jano basta para pensar que la divertida gamberrada no pasó a mayores».

Javier Pulido: «Desmontando a Mister Marshall: 60 años de secretos y mentiras berlanguianas»,
elDiario.es, 3-X-2013.

https://www.eldiario.es/cultura/cine/berlanga-bienvenido-mister-marshall_1_5823228.html

1959: Welcome Mister

EISENHOWER



VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Blanco y Negro núm. 2486
26-XII-1959
Madrid
© MuVIM · Foto Rafael de Luis





¡Novedad sensacional!

HORNO DE CAMPAÑA FOCUS

Coger chapa facilmente
TODA CLASE DE PLATOS
CARNES MAS TIERNAS Y DELICIOSAS
LEGUMBRES CON TODO SU SABOR Y PODER ALIMENTICO
PASTELERIA RIQUEZIMA
ASADOS - AVES - PESCADOS -
LEGUMBRES - GRATINADOS - ETC. ETC.

PROVISTO DE UN
MIRADOR DE VIDRIO EXTRADURO
PARA CONTROLAR LA COCCION

Ningun otro sirve mejor!



"IKE", EN ESPAÑA

INDICE GRAFICO DE LAS SIGUIENTES PAGINAS

- Madrid antes de la llegada.
- Llegada a Torrejón de Ardoz.
- Recorrido por las calles madrileñas.
- Recepción en el Palacio de Oriente.
- Conferencia política en El Pardo.
- Franco y Eisenhower, en helicóptero.
- Adios, Sr. Presidente...

S. E. el Jefe del Estado español recibe en el Palacio de El Pardo al presidente de la República de los Estados Unidos. El ministro de Asuntos Exteriores, señor Castilla, y el embajador de España en los Estados Unidos, don José María de Areilza, acompañan a los dos Jefes de Estado. Dos estadistas, dos voluntades, dos países al servicio de un común afán de paz y amistad.

BIENVENIDO MISTER MARSHALL



◀◀
Fotogrames i altres materials promocionals del 50é aniversari de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
2003
Col·lecció Santiago Castillo París

►►
D'après Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Cartell del 50é aniversari de la pel·lícula
Bienvenido, Mister Marshall
2003
95 x 67 cm
Col·lecció Santiago Castillo París





Cartell de la pel·lícula
Novio a la vista
1954
100 x 70 cm
Gràfiques Vicent, València

Col·lecció Santiago Castillo París

VISCA i VIVA *Berlanga!* ~~NOVIO~~ a la VISTA

El 15 de febrer de 1954 va estrenar-se a Madrid la pel·lícula *Novio a la vista* (el guió era del mateix Berlanga i d'Edgar Neville, José Luis Colina i Juan Antonio Bardem). Aquest fou el tercer dels dèset llargmetratges que devem al cineasta valencià, rodat a l'Hotel Voramar de Benicàssim.

L'acció se situa a l'Espanya del 1918, encara que és una metàfora de les condicions socials en les quals es va desenvolupar la postguerra. Berlanga se centra sobretot en el que Carmen Martín Gaite anomenaria més tard «usos amorosos de la postguerra espanyola», i ho fa per a contar-nos en

clau d'humor una història d'amor enmig de la hipocresia social i les diferències de classe.

Novio a la vista entronca amb preoccupacions íntimes del director valencià: com a bon liberal que era, li interessava la peripècia de l'individu que, en fer-se adult, perd gran part de la ingenuïtat de la infantesa. Una innocència àcrata i desordenada que Berlanga considerava pressupòsit imprescindible de la llibertat i la creativitat, virtuts que la societat s'occupa d'estroncar per convertir-nos en persones d'ordre, capaços de sacrificar-nos fent coses que no volem fer.



Material promocional de la pel·lícula
Novio a la vista
1954
Col·lecció Santiago Castillo París

Novio a la vista

Informe de la Sección de Cinematografía

25-VI-1953:

«[...] advirtiendo únicamente a los Productores de la película para evitar ulteriores reparos de censura cuiden la realización de las escenas de playa y bañistas. Asimismo las efusiones amorosas deben tratarse con la delicadeza que corresponde al carácter y a la intención de la película.

No obstante la Superioridad con su mejor criterio resolverá».

Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

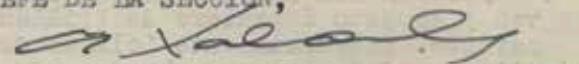
Fondo Ministerio de Información y Turismo,
IDD (03)121.004, caja 36/04738, exp. 116

Informe de la Sección de Cinematografía

Vistos los informes emitidos por el Cuerpo Técnico de Lectores dependientes de esta Dirección General, en relación con el guión titulado "QUINCE AÑOS", la Jefatura de esta Sección se honra proponiendo a la Superioridad la aprobación del mismo, advirtiendo únicamente a los Productores de la película que para evitar ulteriores reparos de censura cuiden la realización de las escenas de playa y bañistas. Asimismo las efusiones amorosas deben tratarse con la delicadeza que corresponde al carácter y a la intención de la película.

No obstante la Superioridad con su mejor criterio resolverá.
Madrid, 25 de junio de 1.953.

EL JEFE DE LA SECCIÓN,


Xalocay

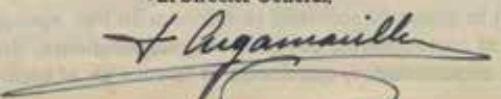
Madrid, _____ de _____ de 1953

El Jefe de la Sección.

Resolución de la Dirección General

DE ACUERDO CON EL INFORME DE LA SECCIÓN

Madrid, Veinticinco de Junio de 1953
El Director General,



NOVIO a la VISTA



Material promocional de la pel·lícula
Novio a la vista
1954
Col·lecció Santiago Castillo París





◀ ▶ ▷
Guia promocional
de la pel·lícula
Novio a la vista
1954
Col·lecció Santiago
Castillo París

MOVIO a la VISTA





Jaime Olcina Rodilla (1913-2000)

Cartell de la pel·lícula

Calabuch, (*Calabuig* en diversos països)

1956

99 x 69 cm

Gráficas Vicent, València

Col·lecció Santiago Castillo París

VISCA i VIVA Berlanga! labuch

El 24 de setembre de 1956 va estrenar-se a Barcelona la pel·lícula *Calabuch*, en principi titulada *La otra libertad* (amb guió de Leonardo Martín i d'Ennio Flaiano). Aquest fou el quart dels dèsets llargmetratges que trobem en l'obra de Berlanga, i poques setmanes abans de la seua estrena, als inicis del mateix mes, va ser candidat al Lleó d'Or de la 17a Mostra de Venècia, certamen on va obtindre el premi de l'Organització Catòlica Internacional del Cinema (OCIC).

La pel·lícula fou rodada a la localitat valenciana de Peníscola, i en alguns països el títol va lluir l'ortografia no castellanitzada: *Calabuig*.



Il·lustració procedent del cartell de la versió danesa de la pel·lícula *Calabuch*, (*Calabuig* en diversos països)

Professoren holder Fridag
1957

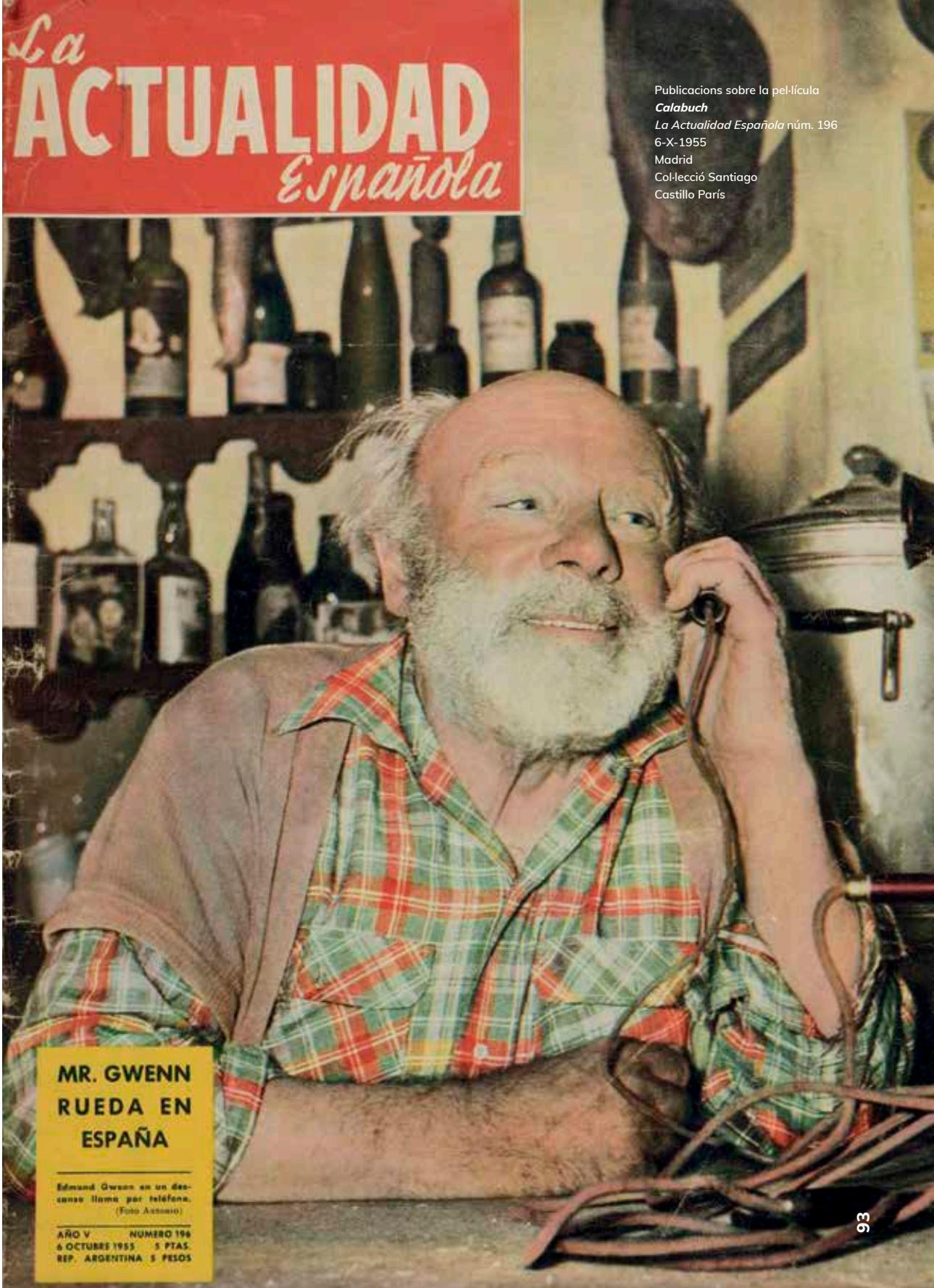
Col·lecció Santiago Castillo París

Berlanga va defensar moltes vegades la tendresa com una forma d'aproximació a la realitat. Sovint es definia com un romàntic, «però ocorre que una mena de lucidesa crítica s'imposa al meu component romàntic» —matisava, tanmateix—, fins al punt que «trenca les possibles saturacions romàntiques tot inserint elements surrealistes, absurdos, cínics, cruelets, si es vol».

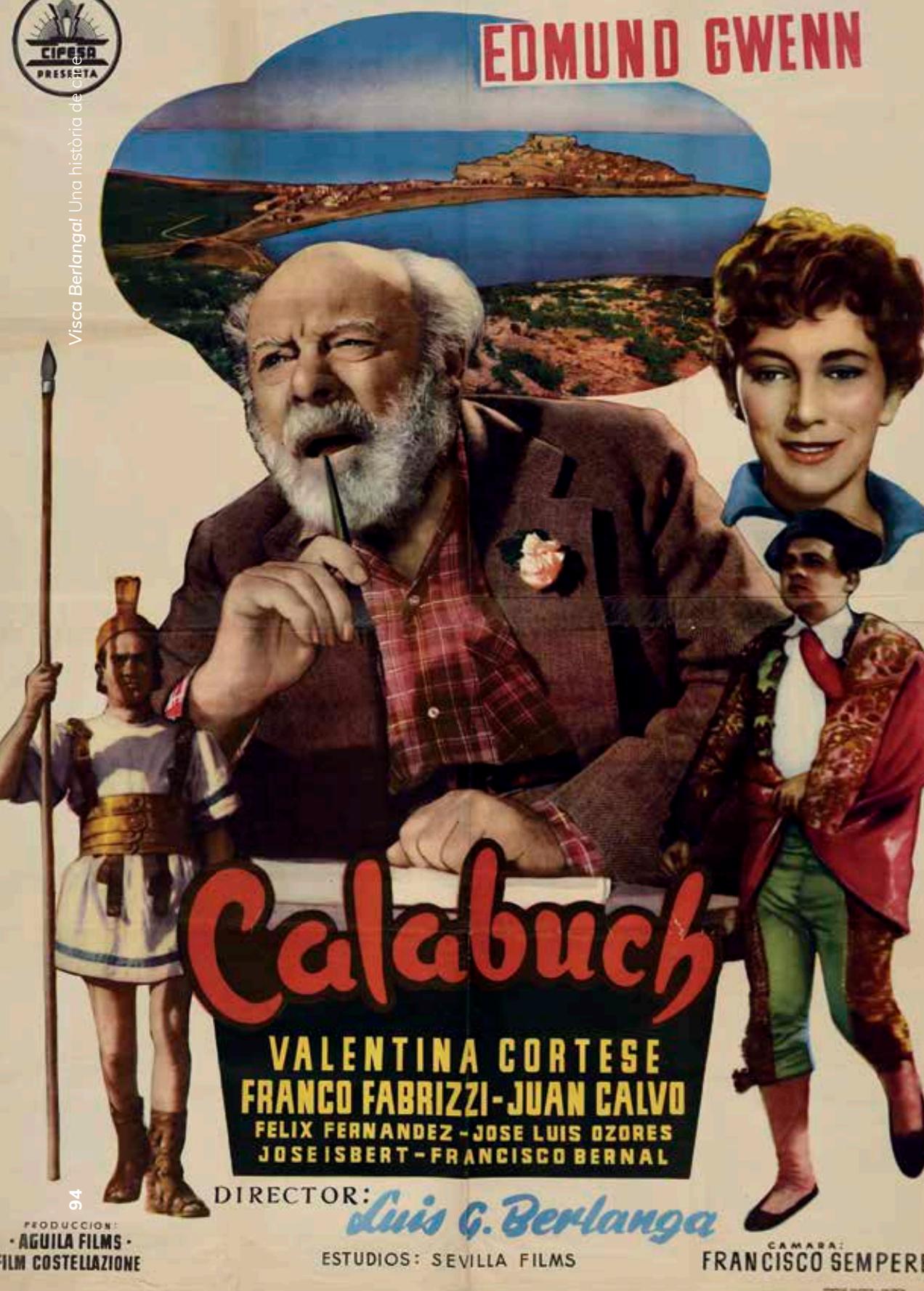
Com a bon artista, com a creador, Berlanga convivia amb les seues contradiccions més íntimes sense resoldre-les. I en treia profit artístic: aqueixa tensió entre tendresa i cinisme és potser sant i senya del seu quefer cinematogràfic i, qui sap, si també de la seua visió del món. «Hi ha gent que pensa que sóc vulnerable i tendre i d'altres que opinen que soc maliciós, maquiavèlic, retorçut, dolent», confessava.



Segurament *Calabuch* és la pel·lícula on aqueixa tendresa primigènia de Berlanga es manifesta de manera més intensa i pura, sense ambages i sense cap contrapèss critic, corrosiu o sardònica. La història d'aquesta «magnífica lliçó d'optimisme», com es deia en una de les promocions publicitàries de la pel·lícula, aprofitava —ho hem dit abans, a la vora del cartell de Jaime Olcina— un element històricament existent com era la por a la utilització militar de la ciència, i en especial de l'energia atòmica, per a confeccionar una faula poètica, quasi elegíaca. Una recreació proustiana —són paraules del mateix Berlanga— d'un poble que era feliç «perquè ningú es va proposar de ser-ho».



Publicacions sobre la pel·lícula
Calabuch
La Actualidad Española núm. 196
6-X-1955
Madrid
Col·lecció Santiago
Castillo París



«Creo que es mi película más envejecida por eso, por ser paternal, rousseauiana, por ser todos los personajes tan buenos. Y esto me jode, porque, si mi cine habla del enfrentamiento entre la sociedad y el individuo, es incongruente que éste sea bondadoso. Yo quiero partir de que el individuo participa de todos los defectos, de todos los virus que hacen que la bondad sea imposible e irreconocible en la sociedad. Lo que pasa es que mi personaje siempre será devorado por un conjunto de personajes con los mismos defectos que él».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

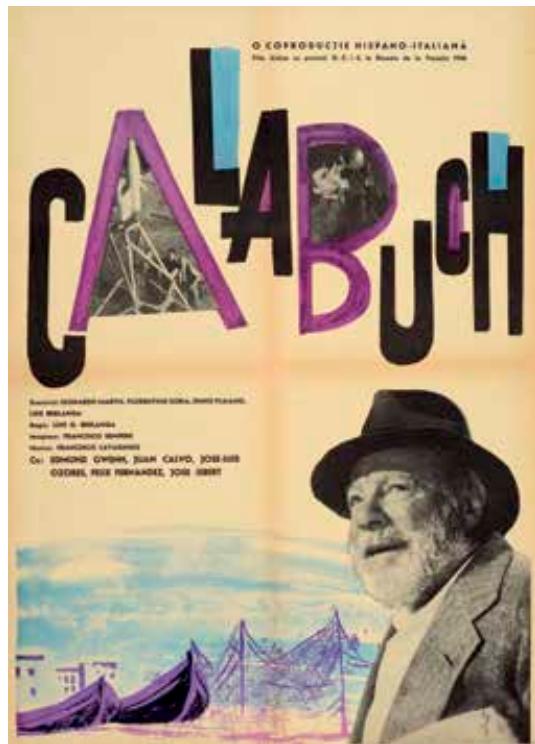


Cartell de la pel·lícula
Calabuch, (*Calabuig* en diversos països)
1956
135 x 100 cm
Gràficas Valencia, València
Col·lecció Santiago Castillo París

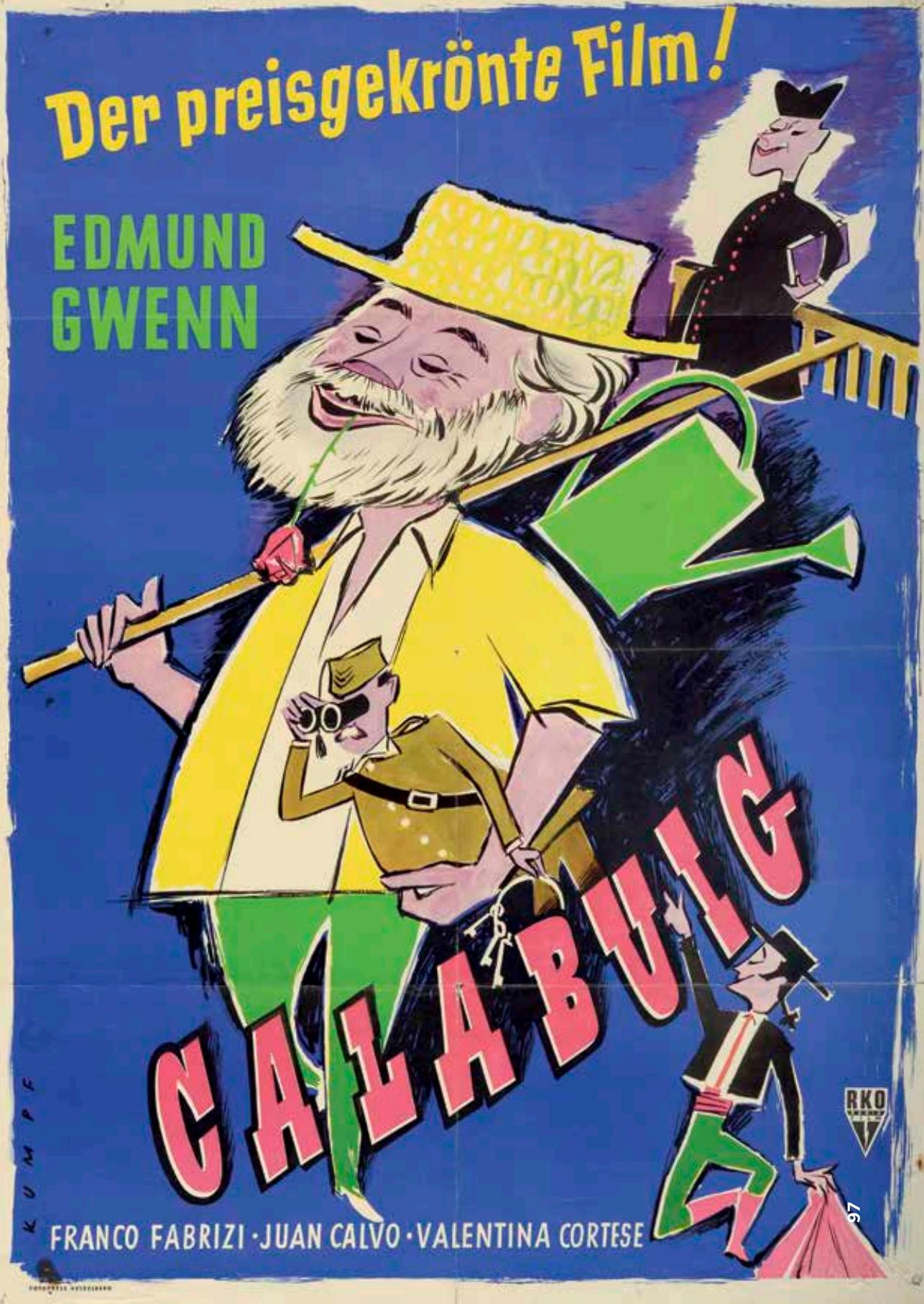
VISCA
IVIVA
Berlanga!



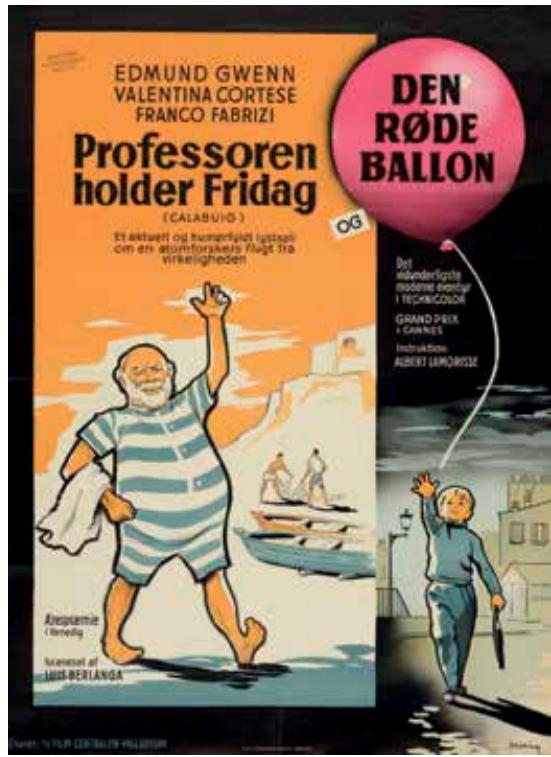
Cartell de la versió en francès (projectada a Flandes, Bèlgica) de la pel·lícula *Calabuig*. (*Calabuch a Espanya*)
1956
54 x 35 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



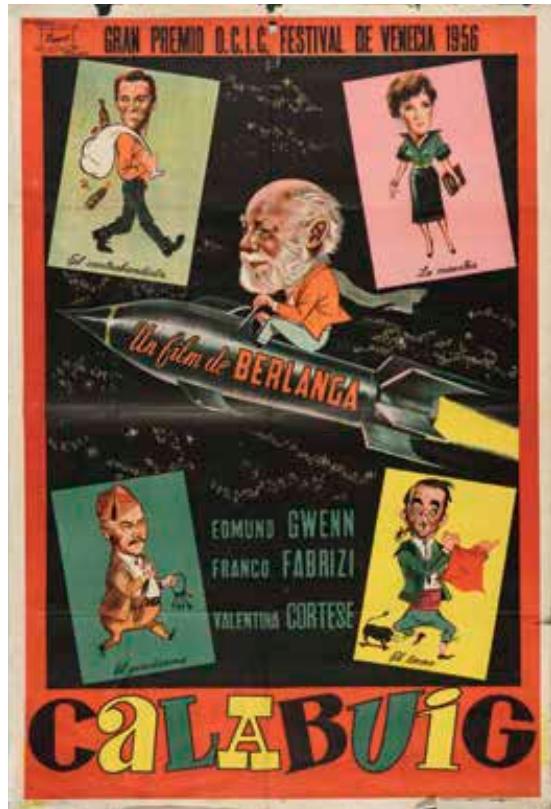
Cartell de la versió romanesa de la pel·lícula *Calabuch*. (*Calabuig en diversos països*)
1956
70 x 50 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la versió alemanya de la pel·lícula *Calabuig*. (*Calabuch a Espanya*)
1956
83 x 60 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

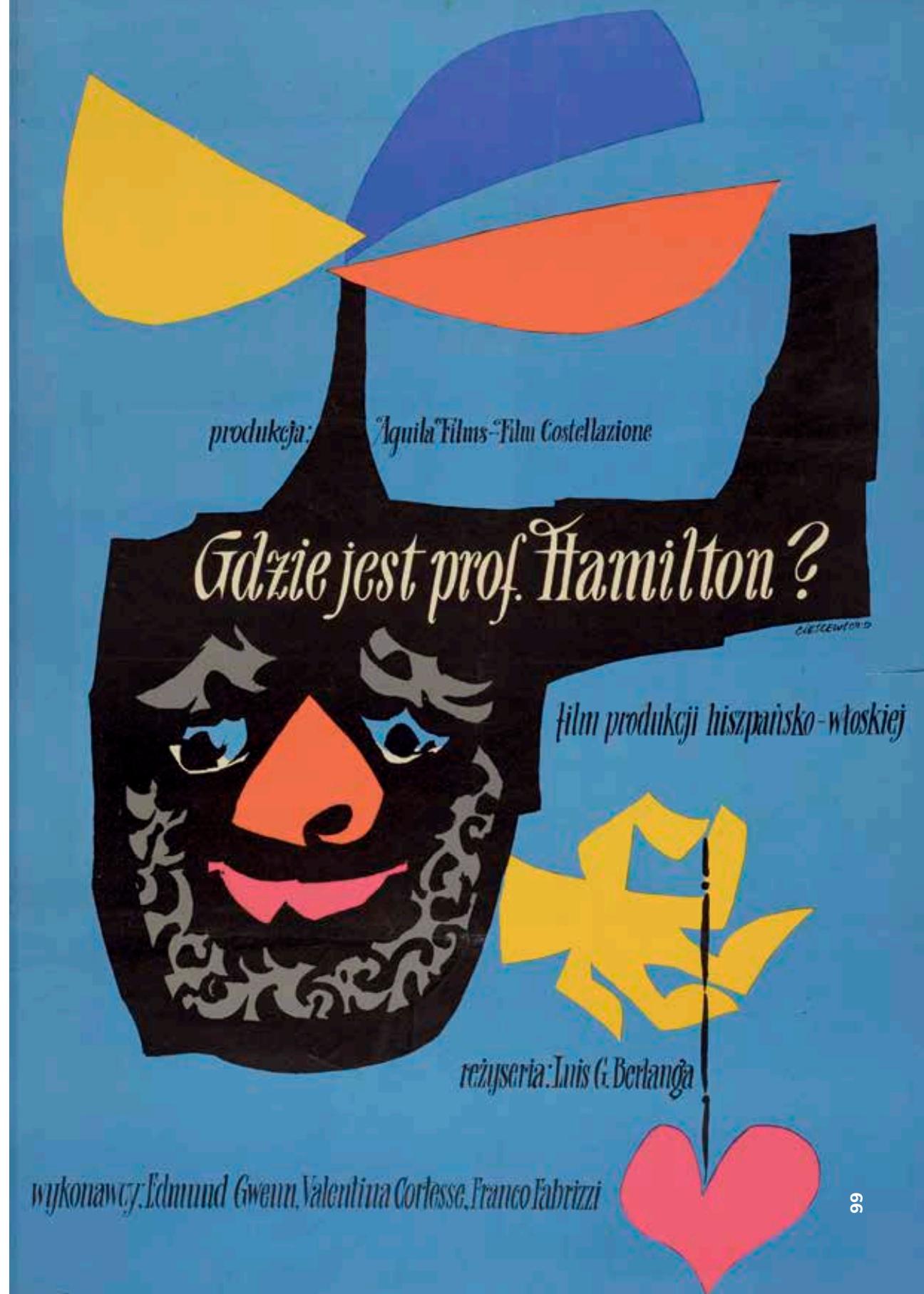


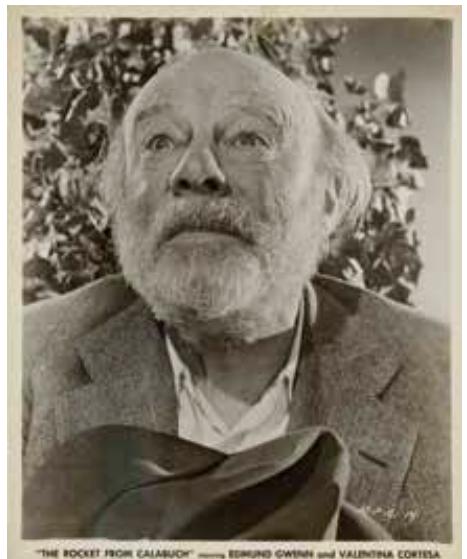
Cartell de la versió danesa de la pel·lícula
Calabuch, (*Calabuig* en diversos països)
Professoren holder Fridag
1957
85 x 62 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



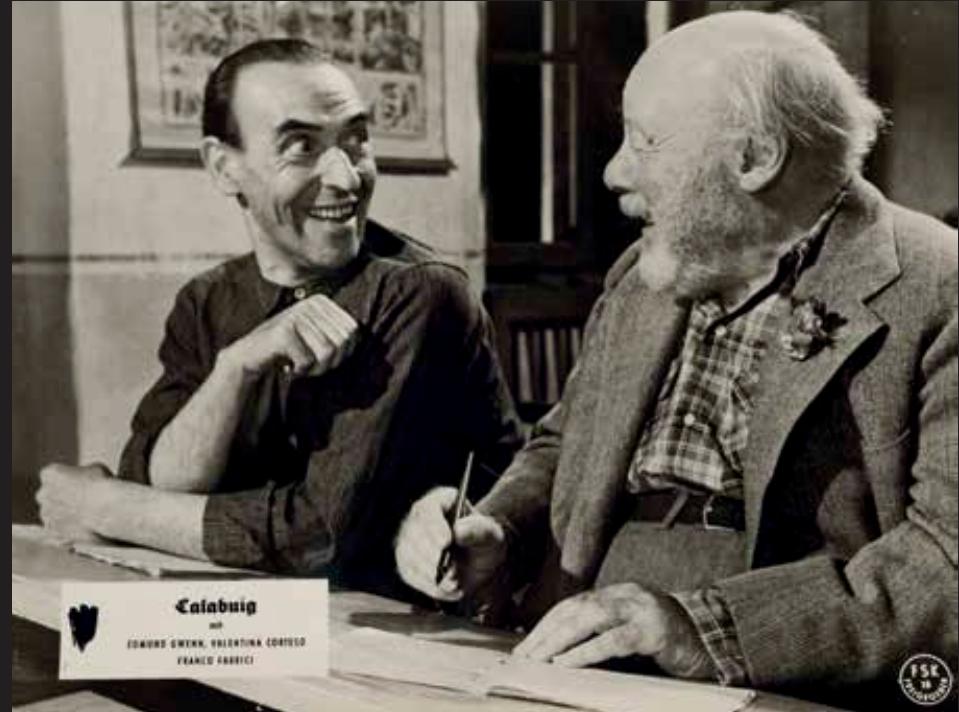
Cartell de la versió projectada a l'Argentina de la pel·lícula
Calabuch, (*Calabuig* a Espanya)
1956
"Establecimiento Gráfico Oeste"
TACUARI 980 - Ramos Mejía
Col·lecció Santiago Castillo París

Roman Cieślewicz (1930-1996)
Cartell de la versió polonesa de la pel·lícula
Calabuch, (*Calabuig* en diversos països)
Gdzie jest prof. Hamilton?
1957
86 x 59 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

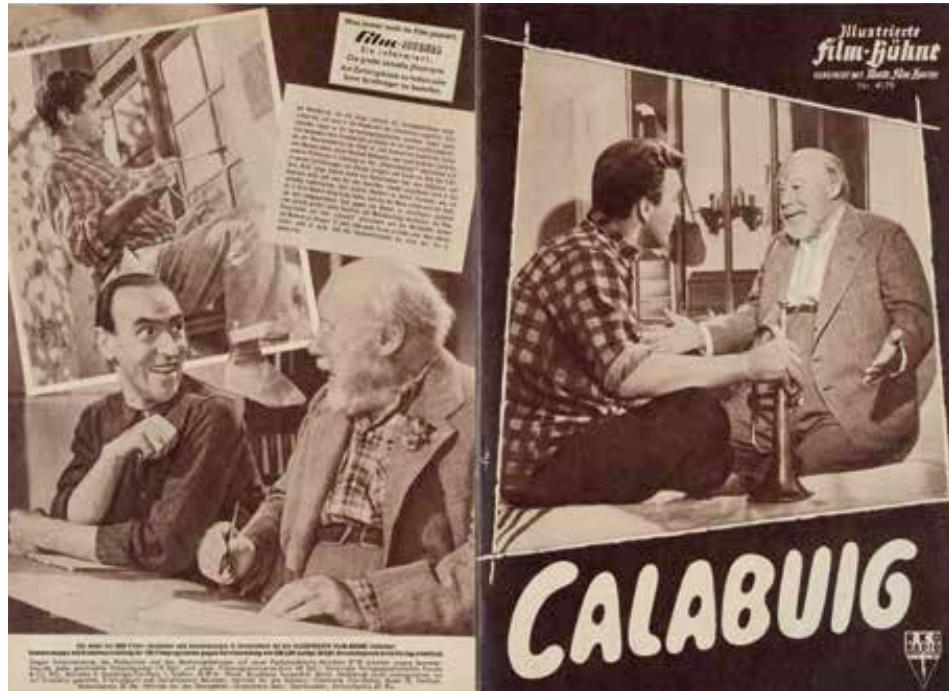
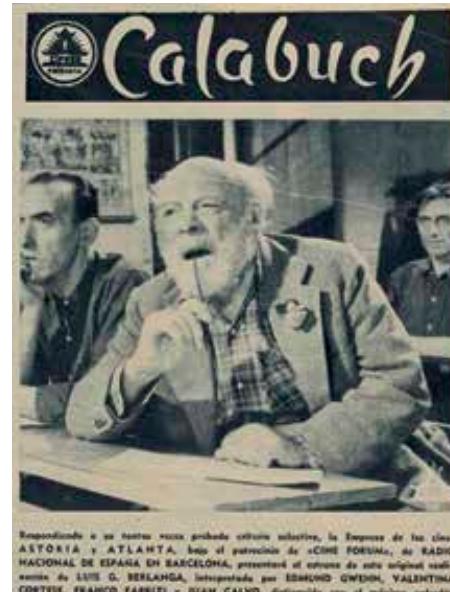
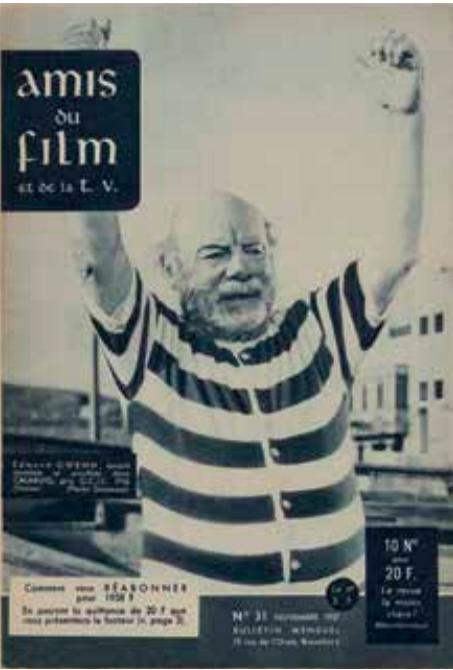




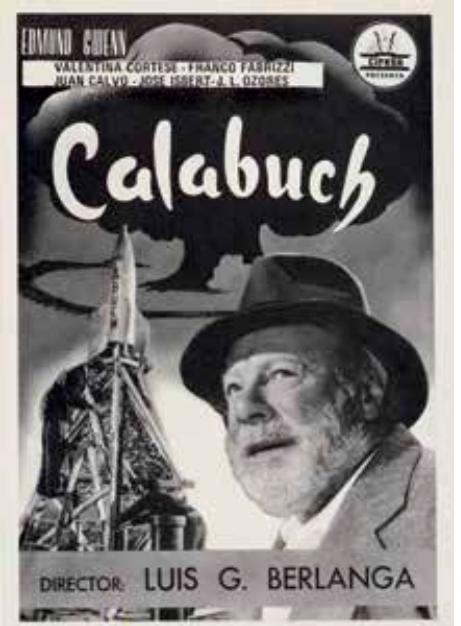
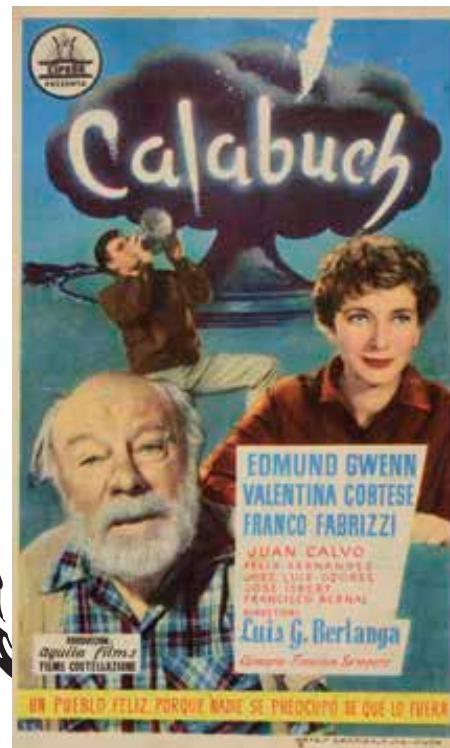
◀ ▲
Fotogrames de la versió en anglès
(projectada als Estats Units)
de la pel·lícula
Calabuch, (*Calabug* en diversos països)
The rocket from Calabuch
1958
Col·lecció Santiago Castillo París



Fotogrames de la versió alemanya
de la pel·lícula
Calabug, (*Calabuch* a Espanya)
Col·lecció Santiago Castillo París



Guia en alemany i revistes en francès promocionals de la pel·lícula
Calabuig. (*Calabuch* a Espanya)
Col·lecció Santiago Castillo París



ibuch



► Daniel Fíbia Anselem
Cartell de 40 anys de Calabuch
VIII Festival Internacional de Cinema de Comèdia de Peñíscola
8-15 / VI / 1996
70 x 48 cm
Pratsevall S. L., Benicarló
Col·lecció Santiago Castillo París

◀ La Actualidad Española núm. 196
6-X-1955
Madrid
Col·lecció Santiago Castillo París

▼ Retall de premsa
«50 anys de Calabuch»
26-V-2006
El País
Col·lecció Santiago Castillo París





Cartell de la pel·lícula
Los jueves, milagro
ca. 1958-1959
(1957: estrena a Itàlia)
Gráficas Bobes S. A., Barcelona

De Filmoteca Española ©

LOS JUEVES, MILAGRVISCA IVIVA *Berlanga!*

El 22 d'agost de 1957 va estrenar-se a Itàlia la pel·lícula *Los jueves, milagro* —*Arrivederci Dimas*, en la versió italiana— (el guió era del mateix Berlanga i de José Luis Colina). Aquest fou el cinqué dels dèsset llargmetratges berlanguians, i fou estrenat a Espanya els anys 1958 i 1959. El març de 1958, la pel·lícula obtingué la menció especial de la Semana de Cine Religioso de Valladolid, posterior Seminci.

En aquest film, un xicotet poble espanyol decideix seguir l'exemple de Fàtima, Lourdes i altres llocs que han progressat gràcies a les aparicions de caràcter religiós, per a la qual cosa s'inventen un miracle que promocione el seu balneari. La pel·lícula parla

sense ambages de la picaresca a què es veien obligats els ciutadans per a eixir de la pobresa a què els condemnava el règim.

Per a fer-se una millor idea del desafiament que va suposar en el seu moment *Los jueves, milagro* cal comparar la cinta amb el cinema religiós tan prolífic durant els primers moments de la dictadura franquista: si aquella filmografia edificant volia proveir els espectadors de models de vida recta i beatífica, Berlanga en canvi pretenia denunciar les traperilles que s'amaguen moltes vegades darrere d'accions aparentment modèliques. La censura franquista, per suposat, va actuar molt contundentment contra aquesta pel·lícula.



Il·lustració procedent del cartell de la pel·lícula
Los jueves, milagro
ca. 1958-1959
De Filmoteca Española ©

«Algunos, como José María García Escudero, escribieron que había hecho una película religiosa, la primera película religiosa válida que se hacía en España. Nunca fue ésa mi intención [con *Los jueves, milagro*]. Yo era indiferente a la religión, y ni quise hacer una película religiosa ni quise atacar a la religión en plan energúmeno del laicismo».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

«Cuando la productora me propone al padre Antonio Garau, que además era censor, para modificar el guion, yo creía que este buen señor se limitaría a hablar conmigo, a hacerme por escrito algunas indicaciones. Pero me encuentro con que escribe un guion de doscientas páginas, en el que San Dimas hace esto y hace lo otro. Entonces yo, indignado, exigí que este señor figurara como guionista en los títulos de crédito, pero él se negó y, aunque yo llegué a consultar con un abogado, no hubo manera».

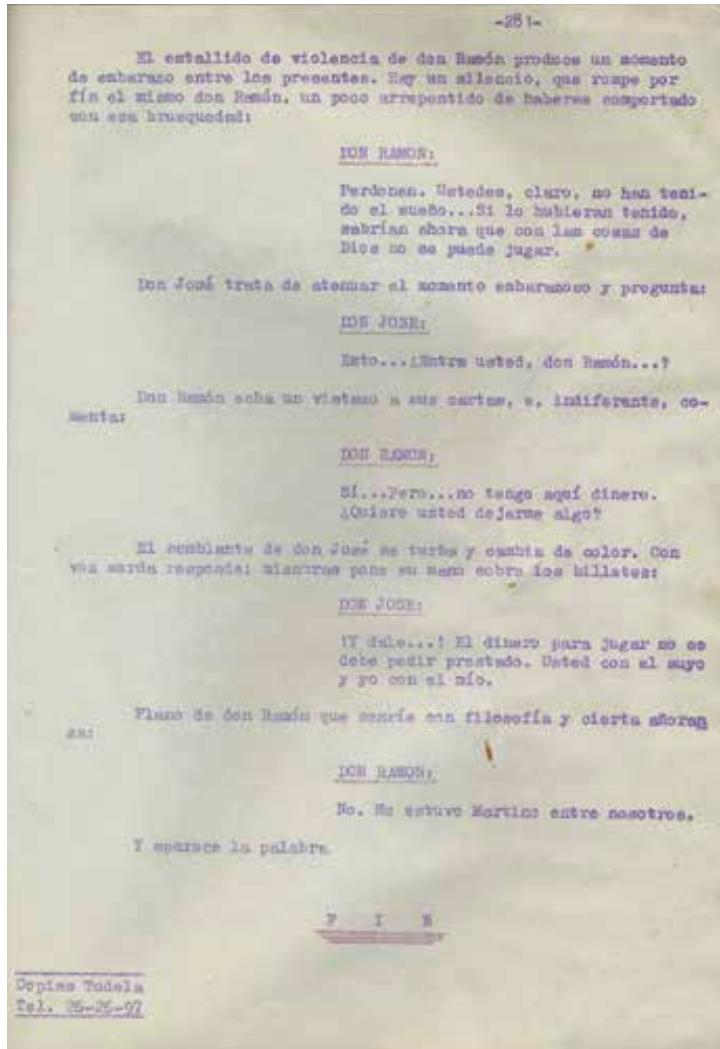
Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

LOS JUEVES, MILAGRO

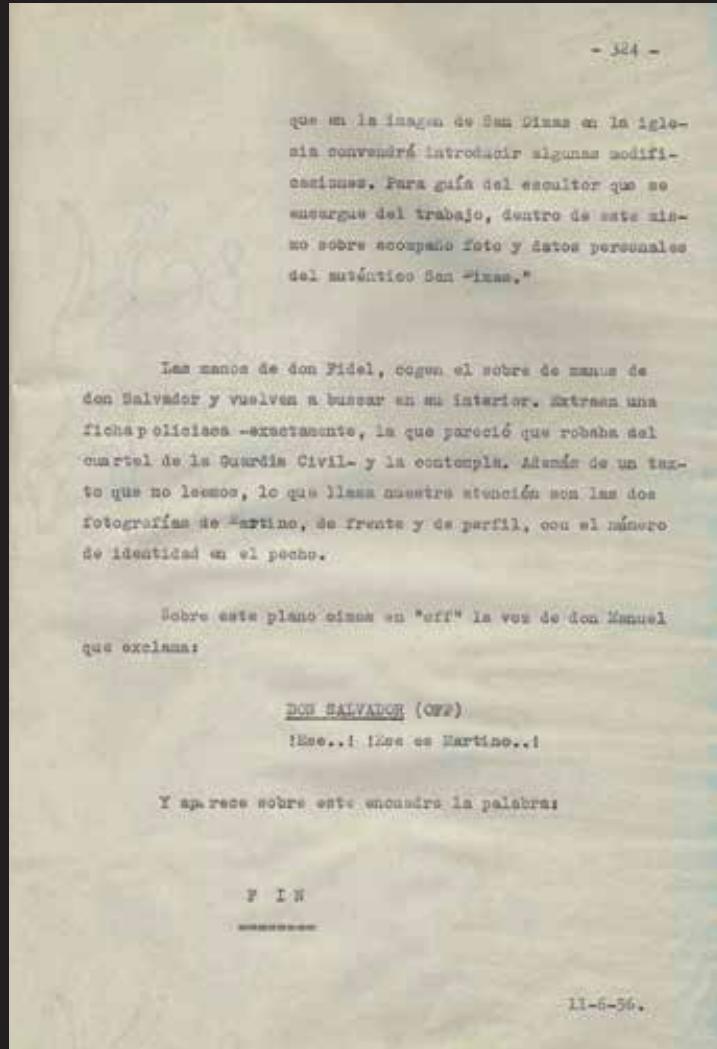
VISCA
¡VIVA
Berlanga!

És ben sabut que la censura va intervinde en *Los jueves, milagro* per tal de corregir la desviació de l'ortodòxia catòlica i la preceptiva franquista vigent en aquells moments. Fins al punt que el

mateix Berlanga va intentar infructuosament que el Pare Garau —el censor que va refer el final de la pel·lícula— figurara en els títols de crèdit com a coguionista.



LOS JUEVES, MILAGR VISCA ¡VIVA Berlanga!



Los jueves, milagro
Guió original

«DON RAMÓN:
No. No estuvo Martín
entre nosotros.
Y aparece la palabra
FIN»

Ministerio de Cultura
y Deporte, Archivo General
de la Administración

Fondo Ministerio de
Información y Turismo, IDD
(03)049.001, caja 21/05687

Los jueves, milagro
Guió reformat después
de la censura

«Sobre este plano oímos en
"off" la voz de don Manuel
que exclama:
DON SALVADOR (OFF)
¡Ese..! ¡Ese es Martín..!
Y aparece sobre este
encuadre la palabra:
FIN»

Ministerio de Cultura
y Deporte, Archivo General
de la Administración

Fondo Ministerio de
Información y Turismo, IDD
(03)049.001, caja 21/05687

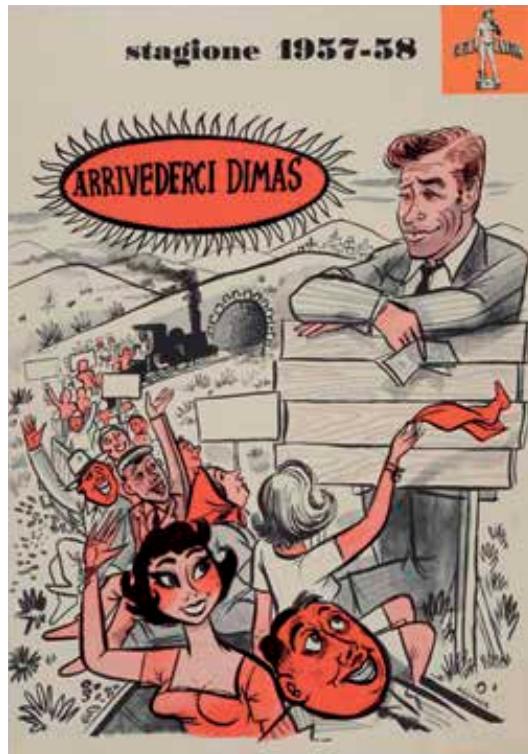
LOS JUEVES, MILAGRO



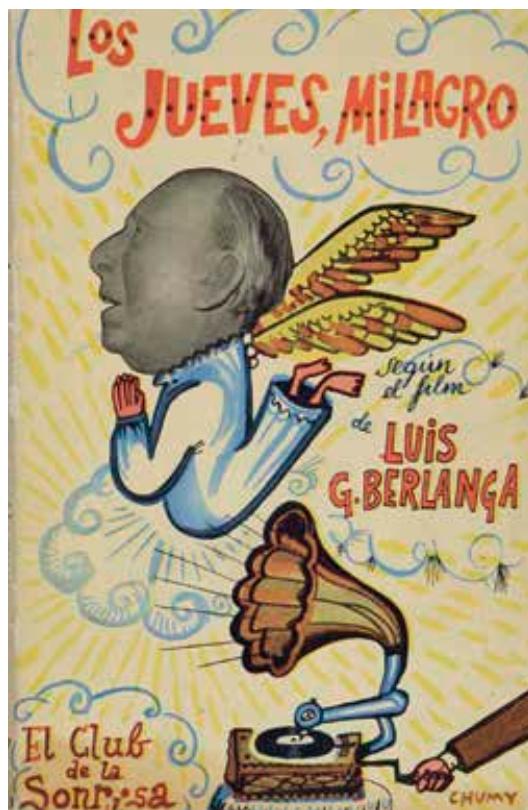
►
Fullet de mà
de la pel·lícula
Los jueves, milagro
1957
Gràfiques Bobes S. A.,
Barcelona
Col·lecció Santiago
Castillo París

►
Cartell de la versió
projectada a l'Argentina
de la pel·lícula
Los jueves, milagro
1957
110 x 74,4 cm
"Establecimiento Gráfico
Oeste". TACUARI 980.
Ramos Mejía
Col·lecció Santiago
Castillo París



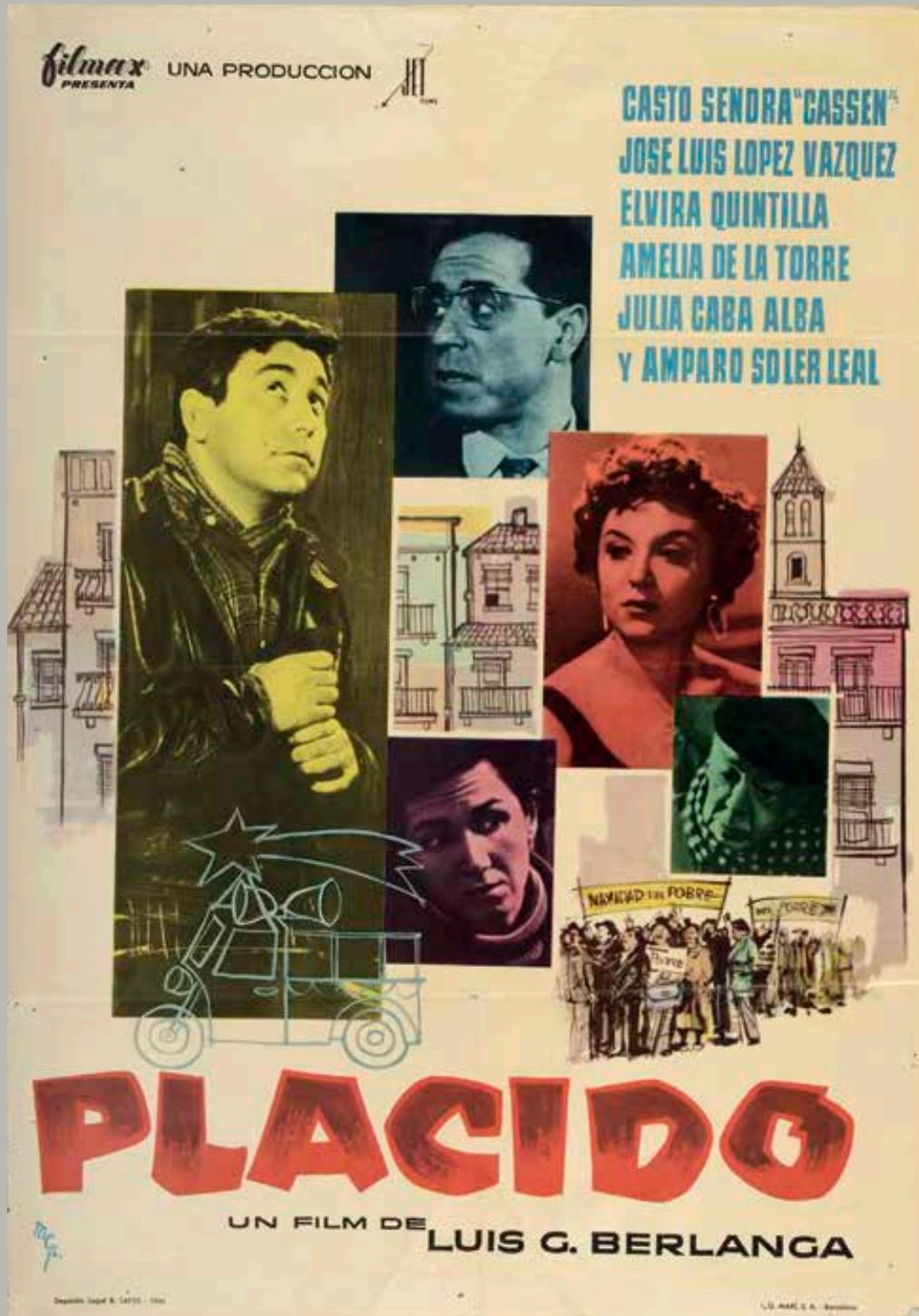


Material promocional, en italià, de la pel·lícula
Los jueves, milagro
Arrivederci Dimas
1957
Col·lecció Santiago Castillo París



Publicacions relacionades amb la pel·lícula
Los jueves, milagro
de Luis García-Berlanga
Col·lecció Santiago Castillo París





Cartell de la pel·lícula

Plácido
1961
90 x 70 cm
I. G. Marí S. A., Barcelona

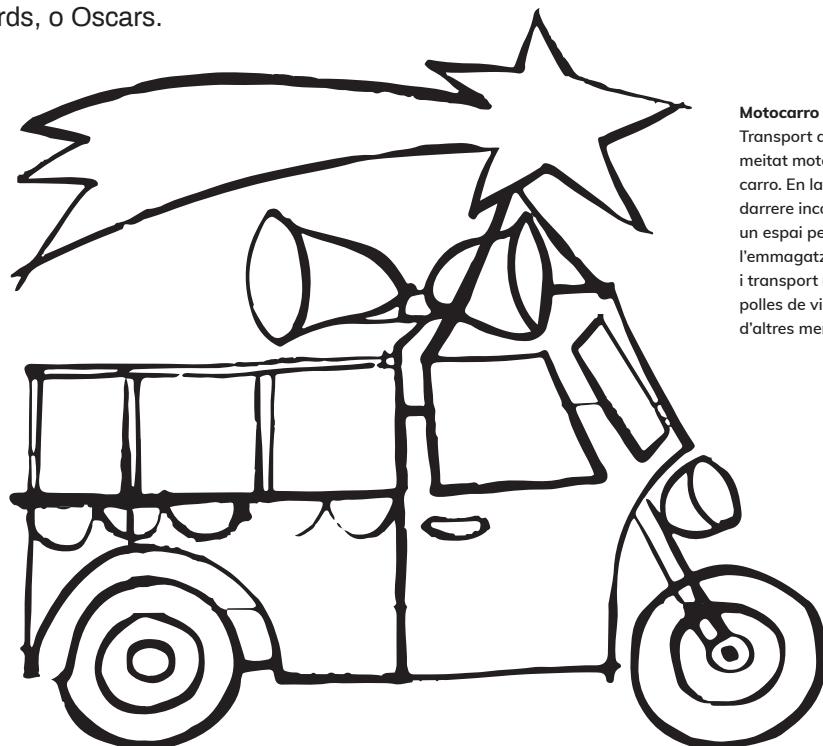
Col·lecció Santiago Castillo París

PLÁCIDO

VISCA
VVIVA
Berlanga!

El 20 d'octubre de 1961 va estrenar-se a Barcelona la pel·lícula *Plácido* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona, José Luis Colina i José Luis Font). Aquest fou el sisé dels dèsset llargmetratges de l'obra berlanguiana. En l'any següent a la seuva estrena, 1962, va competir per la Palma d'Or en la 15a edició del Festival Internacional de Cinema de Canes, i fou nominat a l'Oscar a la millor pel·lícula de parla no anglesa en la 34a edició dels Academy Awards, o Oscars.

La idea de la pel·lícula va partir d'una campanya ideada pel règim franquista en els anys cinquanta, que, sota el lema «Siente un pobre a su mesa», volia promoure un sentiment de caritat cristiana cap als més necessitats. Una crítica devastadora de la hipocresia social i moral del règim, que algun dels censors del moment va voler prohibir.



Motocarro
Transport a motor meitat moto, meitat carro. En la caixa de darrere incorpora un espai per a l'emmagatzematge i transport d'ampolles de vidre o d'altres mercaderies

Estem davant d'una de les obres majors del cineasta valencià i la primera en la qual va col·laborar Rafael Azcona, qui va contribuir a estructurar un guió que a mans de l'àcrata Berlanga sempre corria el perill de la dispersió. Però sobretot és una obra major perquè tots dos van aconseguir elevar-se

per damunt de l'anècdota que serveix de *leitmotiv* a la història —aquella famosa campanya del «Siente un pobre a su mesa»— per enllistar una reflexió atemporal i transcendent sobre les trampes de la falsa caritat i la omnipresència del fariseisme. Tan típics, però no exclusius, del franquisme.



«P.— Plácido se iba a llamar *Siente* un pobre a su mesa.

R.— Sí. Es el lema de la campaña de caridad que aparece en la película, pero la censura lo prohibió como título».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)



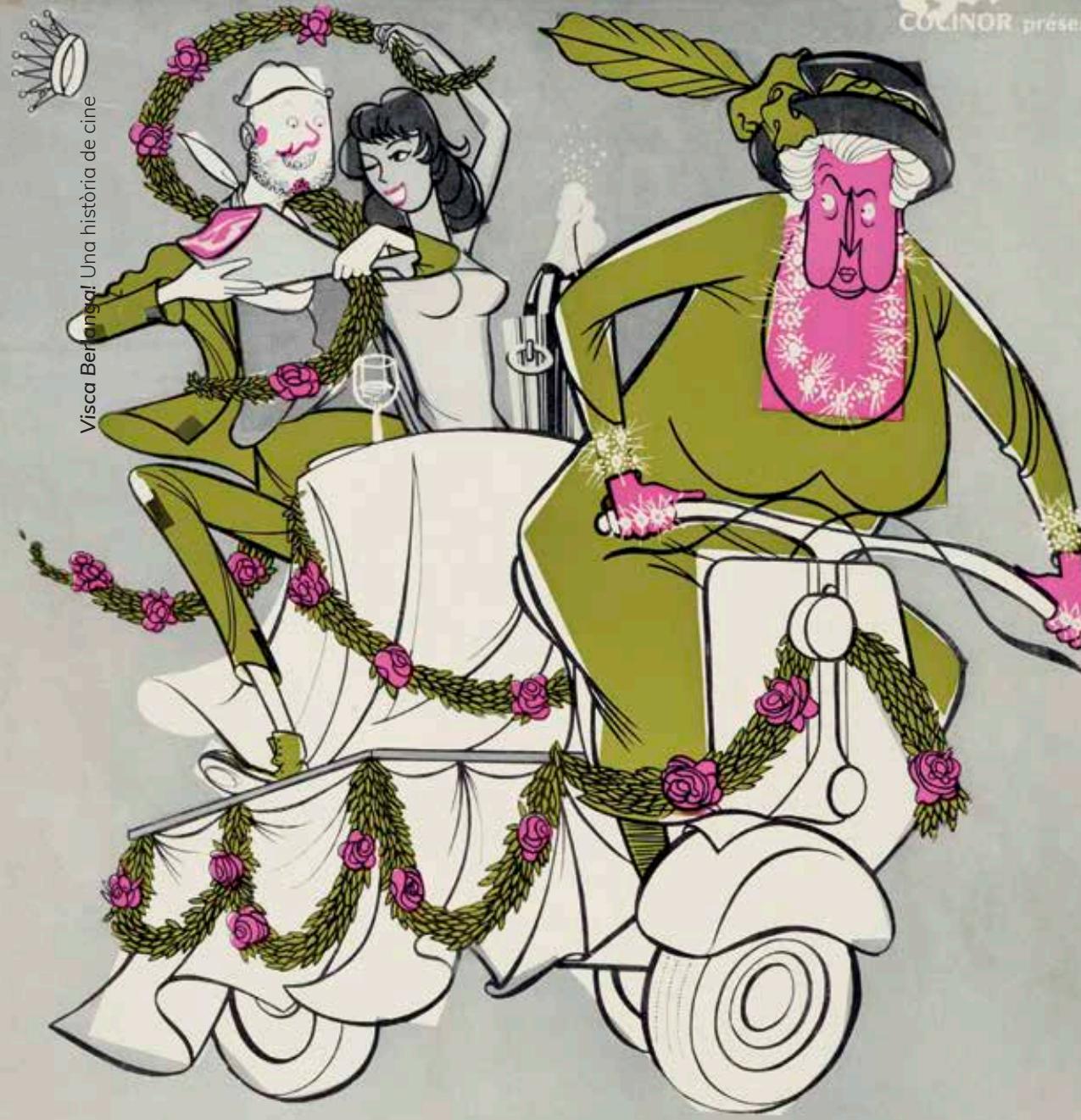
Fotogramas de la versió francesa de la pel·lícula
Plácido
Le prince des pauvres
1962
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la versió projectada a l'Argentina de la pel·lícula *Plácido*
1963
111 x 74,5 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Marian Stachurski (1931-1980)
Cartell de la versió polonesa de la pel·lícula *Plácido*
Uczta wigilijna
1963
101 x 69 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



*Le film qui a fait le plus sensation
au Festival de Cannes*

LE PRINCE DES PAUVRES

DE LUIS G. BERLANGA



PLACIDO



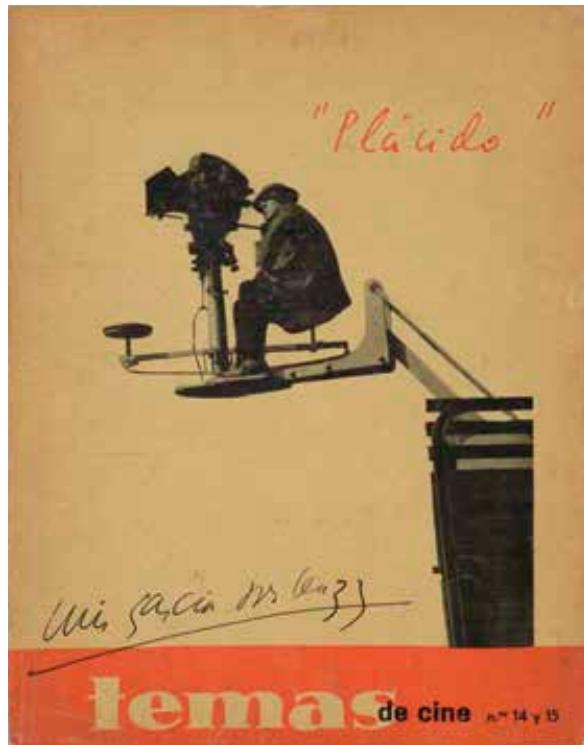
Material promocional, en francés,
de la pel·lícula

Plácido

Le prince des pauvres

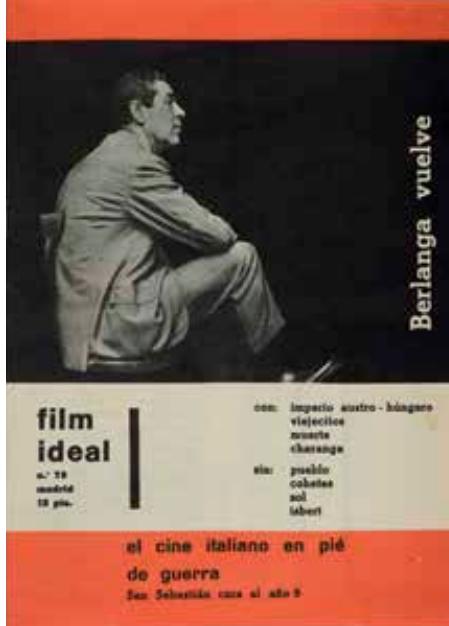
1962

Col·lecció Santiago Castillo París

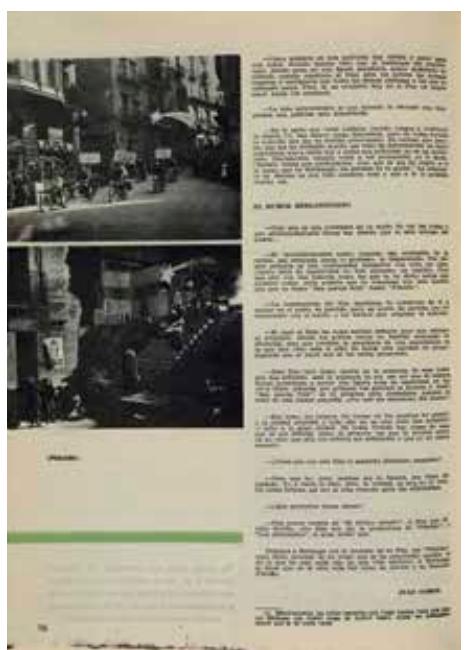


Publicacions relacionades
amb la pel·lícula
Plácido de Luis García-Berlanga
Col·lecció Santiago Castillo París

PLACIDO



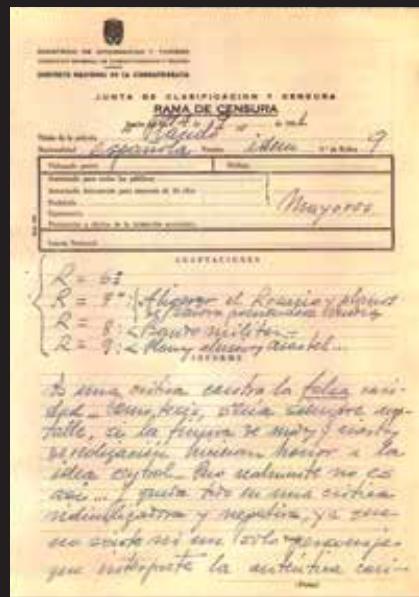
Juan Cobos
Entrevista a Luis García-Berlanga en
ocasió del rodatge de *Plácido*:
«Berlanga vuelve»
Film Ideal núm. 75
VII-1961
Madrid
Col·lecció Santiago Castillo París



Plácido

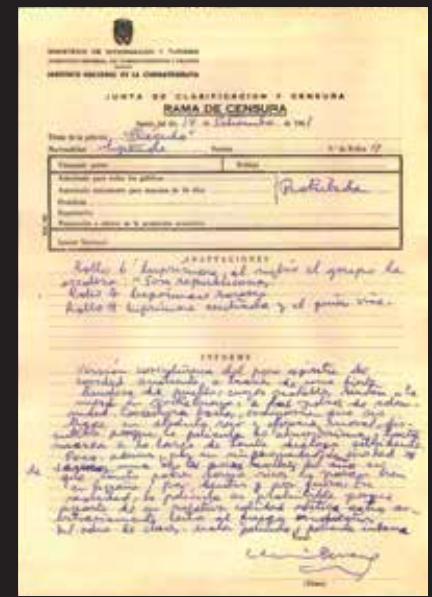
Dictamen d'un censor 14-IX-1961: «Mayores»

«7º Aligerar el Rosario y planos de señora poniéndose medias.
[...] Y queda todo en una crítica ridiculizadora y negativa, ya que no existe ni un solo personaje que interprete la auténtica caridad... ¡Y el villancico final deja un sabor de oprimente pesimismo! Si junto a esta crítica, el director hubiese presentado la visión exacta de la caridad, otro valor valor tendría todo esto».



Dictamen d'un censor 14-IX-1961: «Prohibida»

«Rollo b: Suprímase al subir el grupo la escalera: "Son republicanos".
[...] Caricatura basta, ordinaria que no hace en absoluto reír y eficacia moral, discutible porque la película es aburridísima y hasta náusea a lo largo de tanto diálogo estridente. Pero, además, por su impropiedad, la Navidad es seguro una de las pocas noches del año en que tanto pobres como ricos lo pasan bien en España, por dentro y por fuera. En realidad, la película es prohibible porque aparte de su negativa calidad estética echa arbitrariamente leña al fuego vindicativo del odio de clase. Mala película y película insana».



Dictamen d'un censor 14-IX-1961: «Prohibida»

«6. Frases: "concubinato" y "que están en pecado".
[...] Se trata de una película cinematográficamente buena que, valiéndose de la técnica o "carpintería" de la farsa, lleva a cabo un ataque sarcástico y descarnado contra la Iglesia Católica. Si el ataque se concretara al fariseísmo social y a los tinglados que se arman en nombre de la Caridad, tolerados por el montaje "histórico" de la Iglesia, la cosa no solo debe tolerarse, sino que debiera bendecirse, en cuanto se debe tender al cristianismo evangélico. Pero este "positivo", por contraste, ni se apunta, ni se sugiere. Lo grave está en que se atacan a fondo cuestiones dogmáticas y tradiciones reconocidas por la Iglesia [...]».



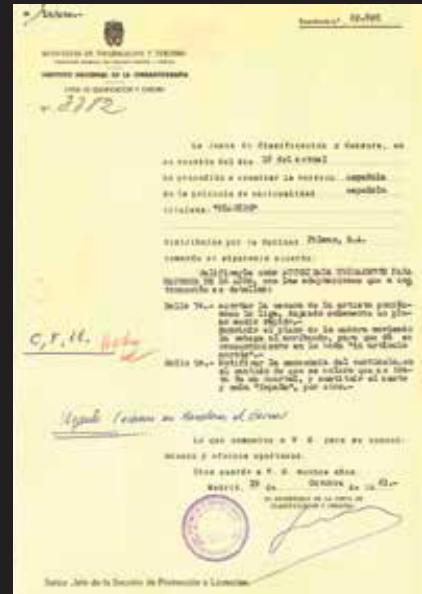
Acord de la Junta de Classificació i Censura 19-X-1961:

«Rollo 7º.- Acortar la escena de la artista poniéndose la liga, dejando solamente un plano medio rápido.- Suprimir el plano de la señora moviendo la cabeza al moribundo, para que dé su consentimiento en la boda "in articulo mortis".- Rollo 9º.- Modificar la secuencia del centinela, en el sentido de que se aclare que se trata de un cuartel, y sustituir el santo y seña "España", por otro.-»

Manuscri:
«Urgente (estreno en Barcelona el viernes)»

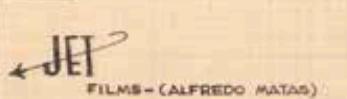
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Fondo Ministerio de Información y Turismo,
IDD (03)121.002, caja 36/03843, exp. 22820



¡VIVA · VISCA

Berlanga!



SIENTE UN POBRE A SU MESA

DIRECTOR
LUIS G. BERLANGA
JEFE DE PRODUCCION
JOSE MANUEL M. HERRERA

RESUMEN

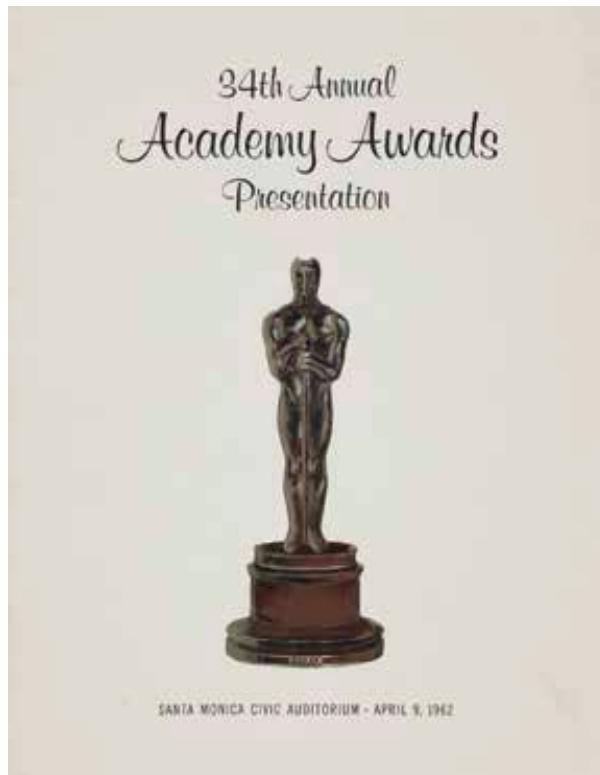
EXTERIOR VITORIA 47 DIAS
ESTUDIO 19 -
EXTERIOR MADRID 3 -
TOTAL 69

Plácido
Pla de rodatge de Siente un pobre a su mesa (títol censurat de la pel·lícula)

1961

Ministerio de Cultura y Deporte,

Archivo General de la Administración



◀ ▶

Presentació de la cerimònia d'entrega
dels Oscar a les pel·lícules estrenades
el 1961

34th Annual Academy Awards
Santa Monica Civic Auditorium
April 9, 1962

«Nominations

[...]

Best Foreign Language Film

[...]

PLACIDO, Jet Films (Spain)»

Col·lecció Santiago Castillo París

«En UNINCI [Unión Industrial Cinematográfica] fueron entrando Bardem, Gutiérrez Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, en fin, toda la *intelligentsia* del cine de Madrid, y se convirtió en uno de los núcleos culturales próximos al PCE [Partido Comunista de España]. Se empiezan a proponer películas para que dirija Juan Antonio, y mis proyectos quedan empantanados. Con el tiempo se ha aclarado, confesado por Ricardo Muñoz Suay, que hubo un deliberado intento de que yo no hiciese cine. Creo que se me hizo una guerrada bastante gorda. Jorge Semprún estaba también dentro de este tinglado. Por cierto, Semprún escribió una crítica muy buena sobre *Plácido*».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)





Cartell de la pel·lícula

Las cuatro verdades de Luis G. Berlanga, Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti i René Clair
1963
100 x 70 cm
Foto - Repro, Barcelona

Col·lecció Santiago Castillo París

VISCA IVIVA *Berlanga!* LAS CUATRO VERDADES

El 3 de maig de 1963 va estrenar-se a Espanya la pel·lícula *Las cuatro verdades* (1962), on s'inclogué un episodi dirigit per Luis García-Berlanga, «La muerte y el leñador»:

«Dentro de la moda de las películas de episodios que proliferó en las cinematografías europeas, tanto dentro de los límites nacionales como en la modalidad de coproducción, desde los últimos 50 a los primeros 70, el punto de

unió de *Las cuatro verdades* (1962) consiste en la traslació a època contemporànea y a personatges de carne y hueso de quatre historietes del célebre fabulista francés Jean de La Fontaine (1621-1695)» (Alfredo Moreno: *blog 39escalones*, 12-IX-2014).

El guió de *La muerte y el leñador* va ser obra de Berlanga y de Rafael Azcona, i l'sketch incorporava la paraula austrohúngaro.



Fotografia de la pel·lícula
Las cuatro verdades
1963
Col·lecció Santiago
Castillo París

«Mientras el resto de directores de *Las cuatro verdades* plantean sus relatos desde un punto de vista exclusivamente psicológico e intentan profundizar en los comportamientos humanos a través de unos personajes individualizados y situados en un contexto social moderno, Berlanga diluye los conflictos de los protagonistas de su historia en el marco social y político de una España económicamente deprimida y moralmente miserable. Para ello utiliza el estilo berlanguiano, con ese peculiar lenguaje que hace oscilar la historia entre el esperpento y el absurdo.

[...]

El protagonista de la versión fabulada de Berlanga no es el pobre organillero, remedio del leñador del cuento, sino la sociedad entera, representada a través de sus hiperbólicas miserias, transformadas por efecto de la mirada deformante del director en un paródico esperpento valleinclanesco».

Gloria Benito: «Un paródico esperpento valleinclanesco», *Revista de cine Encadenados* núm. 64 (Luis G^a Berlanga), XII-2009 - X-2010.

Versión digital: 15-IX-2012

<https://web.archive.org/web/20120915095747/http://www.encadenados.org/nou/n-64-luis-g-berlanga/las-cuatro-verdades-1962>

LAS CUATRO VERDADES

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Cartell de la versió distribuïda als Estats Units de la pel·lícula
Las cuatro verdades
3 fables of love (sense l'episodi de Berlanga)
1963
103 x 68 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

►
Jean-Étienne Siry (1940-2019)
Cartell de la versió francesa
de la pel·lícula
Las cuatro verdades
Les quatre vérités
1963
158 x 118,5 cm
Bedos & Ce. Imp., París
Col·lecció Santiago Castillo París

▼
Fotobusta de la versió italiana
de la pel·lícula
Las cuatro verdades
Le quattro verità
1963
47 x 68 cm
Vecchioni & Guadagno, Roma
Col·lecció Santiago Castillo París



LA COMPAGNIE FRANÇAISE DE DISTRIBUTION CINÉMATOGRAPHIQUE produite par JACQUES BERLANGA

Musicale

**LESLIE CARON
ANNA KARINA
SYLVA KOSCINA
MONICA VITTI**



Une production GILBERT de GOLDSCHMIDT pour MADELEINE FILMS-FRANCO LONDON FILM
HEDINGER FILMS - AJADE PRODUZIONI CINEMATOGRAFICHE



◀ ▲

Fotogramas de la pel·lícula
Las cuatro verdades
1963
Col·lecció Santiago
Castillo París

LAS CUATRO VERDADES

▼ ►

Guió de l'episodi
La muerte y el leñador
de la pel·lícula
Las cuatro verdades
1963
Col·lecció Santiago Castillo París

Madrid, 1 de diciembre de 1962 - Precio, 100 - 12 años.

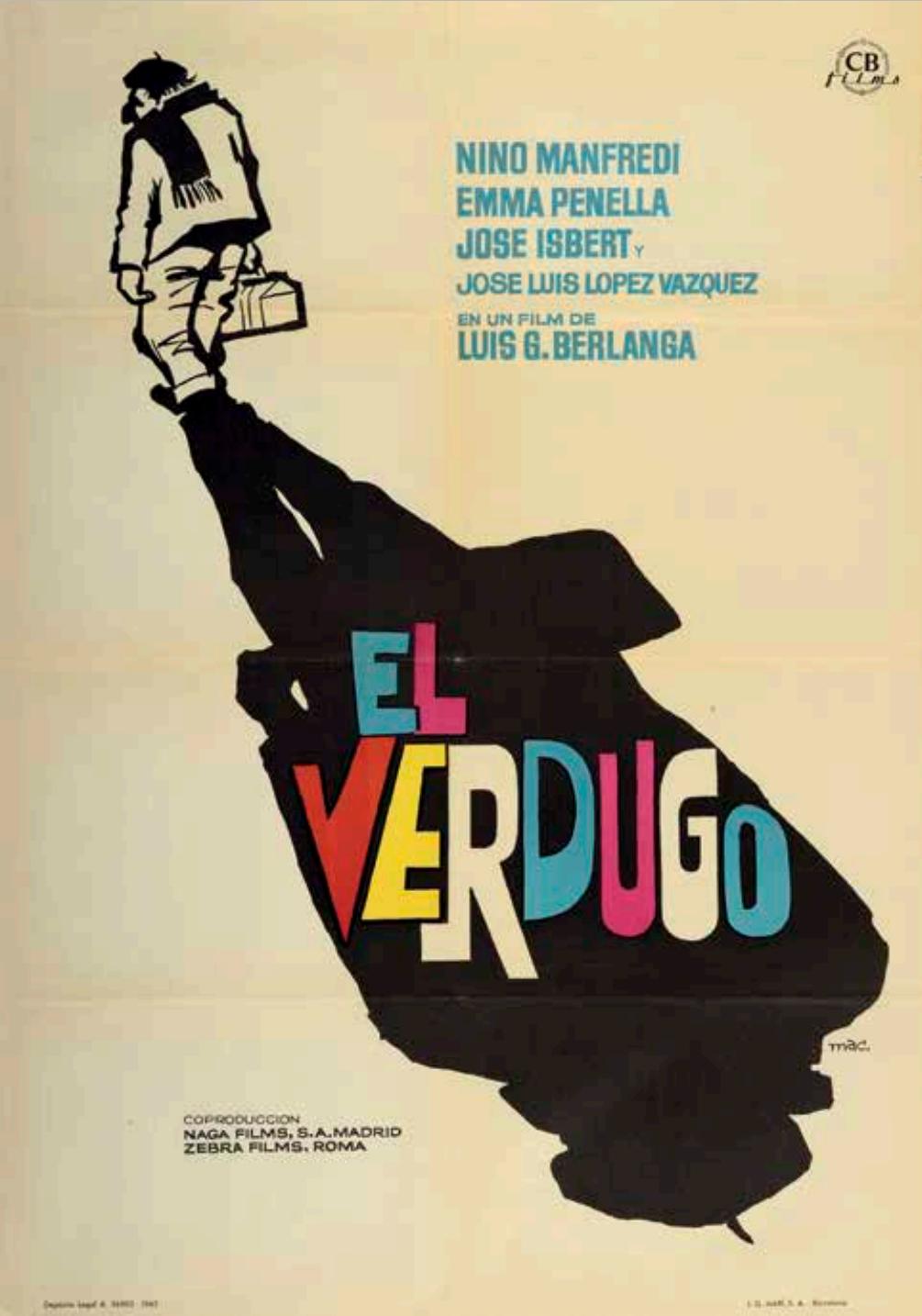
**film
ideal**

Se abre
la Escuela Oficial
de Cine

Globo de
"Las cuatro verdades".
de Berlanga

Diretores
americanos





Mac (Macari Gómez Quibus, 1926-2018)

Cartell de la pel·lícula

El verdugo

1963

101 x 70 cm

I. G. Marí S. A., Barcelona

Col·lecció Santiago Castillo París

VISCA i VIVA Berlanga! EL VERDUGO

El 31 d'agost de 1963 va fer-se la primera projecció pública de la pel·lícula *El verdugo* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona, i constituïa un al·legat contra la pena de mort). Aquest fou el seté dels dèsset llargmetratges que devem al cineasta valencià. El film va presentar-se en la 24a Mostra de Venècia, on va competir pel Lleó d'Or i obtenir el premi de la Federació Internacional de la Premsa Cinematogràfica (FIPRESCI). L'ambaixador espanyol a Itàlia va jutjar aquesta pel·lícula —una de les més transcendents de tota la història del cinema europeu, i una comèdia negra hispano-italiana que és considerada un clàssic del cinema— com anti-espanyola, en coherència amb allò que el dictador Francisco Franco afirmaria de Berlanga: que el cineasta era «un mal espanyol».



Luis García-Berlanga i
Nino Manfredi
De Filmoteca Espanola ©



«L'argument de Plácido és només meu, mentre que *El verdugo* ja és dels dos», va dir Berlanga tot parlant de la seua col·laboració amb Rafael Azcona. Una col·laboració que explica que l'argument d'*El verdugo* siga un mecanisme pràcticament perfecte que fa de la pel·lícula un clàssic imperable de la història del cinema, no només de la cinematografia hispana. És ben coneguda la irada carta que va escriure l'ambaixador espanyol a Roma, el futur ministre d'Informació i Turisme Alfredo Sánchez Bella, quan la pel·lícula es va presentar en el Festival de Venècia, on va estar nominada al Lleó d'Or, i finalment va guanyar el Premi de la Federació Internacional de la Premsa Cinematogràfica (FIPRESCI).

I és ben sabut també que la pel·lícula és una denúncia de la inhumanitat de la pena capital que va tindre un gran ressò internacional, entre altres coses perquè l'acció se situava a l'Espanya franquista.

◀
Fotobusta promocional de la pel·lícula
El verdugo
1963
30,5 x 41 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

Però hi ha també una altra lectura, menys política i més existencial, que el mateix Berlanga defensava: «en la superfície —deia— *El verdugo* és un film contra la pena de mort, però en l'estrat més profund és un film sobre el compromís, sobre la facilitat amb què l'home perd el seu lliure albir». El somni de José Luis és anar a Alemanya a estudiar mecànica. Un somni que acaba sacrificant en l'altar de la realitat i les seues misèries quotidianes. I aquesta història sobre les petites derrotes que caracteritzen la nostra vida —qualsevol vida— confereix a la narració una volada valdria a dir que filosòfica, que transcedeix els condicionants espaciotemporals del moment per a reflexionar sobre el fet atzic de què tots acabem vivint una vida, com diria Heidegger, «inauténtica».





Cartell en doble full de la versió italiana de la pel·lícula
El verdugo
La ballata del boia
1963
200 x 140 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la versió italiana de la pel·lícula
El verdugo
La ballata del boia
1963
140 x 100 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

Cartell de la versió iugoslava (en serbocroat) de la pel·lícula
El verdugo
Dželat
ca. 1963
70 x 49 cm
Stampa »OFSETŠTAMPA«, Belgrad
Col·lecció Santiago Castillo París



REŽIJA: LUIS GARIJA BERLANGA
ULOGE: NINO MANFREDI • EMA PENELA

ZETA FILM
SF
SUDVA



MORIS ERGAS PRESENTA

NINO MANFREDI
IN UN FILM DI
LOUIS BERLANGA

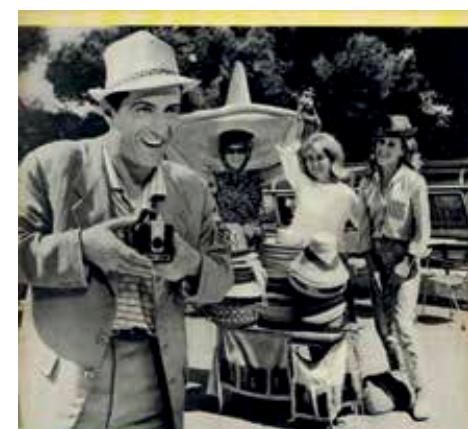
**LA BALLATA
DEL BOIA**

con EMMA PENELLA • J. ISBERT

AVVERTENZA: Non è consentita la proiezione pubblica di questo film.

UNA CO-PRODUZIONE ITALO-SPAGNOLO ZEBRA FILM ROMA • NAGA FILM MADRID

EL VERDUGO



Fotobustes promocionals de la versió italiana de la pel·lícula

El verdugo

La ballata del boia

1963

67 x 46,5 cm y 46,5 x 67 cm

Vecchioni & Guadagno, Roma

Col·lecció Santiago Castillo París

«Cuando íbamos a la proyección [de *El verdugo*] nos encontramos con una manifestación anarquista, porque un mes antes habían dado garrote vil a dos jóvenes anarquistas en España. Mientras se cernía sobre nuestras cabezas la posibilidad de ir a Carabanchel, en Venecia, curiosamente, éramos insultados y apedreados por la izquierda, que aún no había visto la película, porque se nos consideraba como representantes del Régimen.

Creo que Fernando Castiella frenó un tanto los impulsos de Sánchez Bella, que lo que quería era hacer méritos para sustituir a Manuel Fraga Iribarne en el Ministerio de Información y Turismo. Por entonces, se produjo la famosa frase de Franco sobre mí en un consejo de ministros. Franco dijo: «Ya sé que Berlanga no es un comunista; es algo peor, es un mal español».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)



Fotografies d'*El verdugo*
Col·lecció Santiago Castillo París



«R.— [...] Ahora no recuerdo si rodé o si cortaron [de *El verdugo*] una escena en la que los funcionarios se gastan bromas medio jugando con el garrote.

P.— Sí la rodaste, pero la cortaron. Nosotros la hemos visto en una copia sin censurar».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)



Fotografies d'*El verdugo*
Col·lecció Santiago Castillo París





►
Fotografia d'Emma Penella amb el guardó dels Premios Sindicales Cinematogràficos corresponent a la millor interpretació femenina estel·lar per la pel·lícula *El verdugo*
31-I-1964
Col·lecció Santiago Castillo
París



◀ ▲
Fotogramas de la versió en anglès de la pel·lícula
El verdugo
Not on your life!
ca. 1965
Col·lecció Santiago Castillo París

►
David Weissmann
Material promocional, difós als Estats Units, de la pel·lícula
El verdugo
Not on your life!
1965
Col·lecció Santiago Castillo París

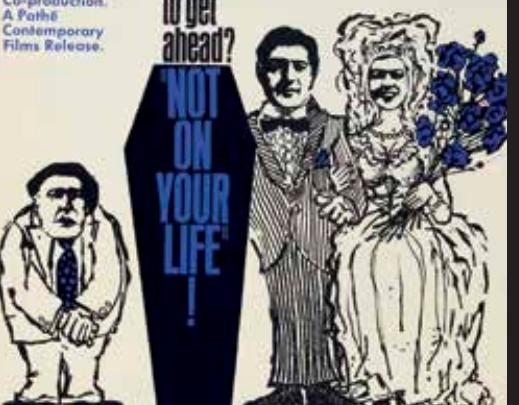
"A superb film! Subtle, stylish, winning, marvelous!" —Newsweek

Starring Nino Manfredi, Emma Penella, Jose Isbert, Written and Directed by Luis G. Berlanga.
A Naga Films, Madrid-Zebra Films, Rome Co-production. A Pathé Contemporary Films Release.

"A ghoulish joke... an uncommon domestic comedy... forthrightly farcical!" —Barry Crocker, N.Y. Times

"Exquisitely funny... precisely true in its character delineation. You should hasten to share this excellent work of comic art!" —Robert Weisbrot, N.Y. Post

"A rip-roaring comedy in the best satirical tradition. The pace is swift, and many scenes have the mark of perfection!" —William Holt, Cue Magazine



La pel·lícula *El verdugo* fou considerada per un dignatari franquista com «uno de los mayores libelos que jamás se han hecho contra España»: la versió estrenada a Madrid el 17 de febrer de 1964 havia patit catorze talls de censura, quasi cinc minuts en total.

EL VERDUGO

El verdugo

**COMISIÓN DELEGADA PARA
CENSURA DE GUIONES
CINEMATOGRÁFICOS**
Título: “El verdugo”
PONENTES: P. Staehlin y Sres. Cano y Aúz

[17-VI-1963]

Informe: FAVORABLE con las siguientes advertencias:

«Pág. 3.- Suprimir la presencia de cuatro damas en la ejecución.
Págs. 36 y 37.- Cuidar la escena pasional entre José Luis y Carmen.
Págs. 44 a 52.- Cuidar la secuencia nº 9 y la 8.
Págs. 53 a 56.- Cuidar la secuencia nº 10.
Págs. 57 a 60.- Cuidar la secuencia nº 11, especialmente el reparto de billetes por el sacristán (pág. 57), y supresión del organista comiéndose recortes de formas (pág. 58) y en las págs. 59 y 60 que figure el Párroco actuando en la ceremonia del matrimonio.
Págs. 87 a 91.- Cuidar la secuencia 17, suprimiendo la sugerencia del certificado de afecto al régimen (pág. 90).
Pág. 100.- Suprimir la sonrisa del verdugo con los guardias civiles.

Págs. 110 a 115.- Cuidar la secuencia nº 21.
Pág. 126.- Suprimir la frase: “!Dos niños al año vamos a tener con ese invento!” [un colchón de muelles].
Págs. 132 a 135.- Suprimir la solicitud de José Luis a Carmen.
Pág. 136.- Suprimir la alusión de Carmen a quitarse la bata.
Pág. 149.- Suprimir la sombra del maletín [en que el verdugo lleva los hierros del garrote] sobre unos fenomenales cuerpos de mujer tomando el sol en bikini.
Págs. 158 a 161.- Suprimir la presencia de señoritas en la ejecución.
Págs. 166 y 167.- Suprimir la letanía del director, frailes, representantes de Magistratura, etc.

A lo largo de todo el desarrollo de la película deberá cuidarse la aparición de personajes que puedan resultar poco respetuosos.»

Dictamen del censor Víctor Aúz Castro sobre *El verdugo*

15-VI-1963

«El guión [de *El verdugo*] en sí no tiene nada reprobable, pero conociendo la identidad de sus realizadores [Rafael Azcóna y Luis G. Berlanga], existen en él una serie de insinuaciones que pueden hacer que de él resulte una película con muchos peligros.

[...]

En general ninguna de estas secuencias encierra por sí misma ningún grave peligro, pero sí pueden suponerlo todas en conjunto, ya que la mayoría pueden resultar poco respetuosas para los representantes eclesiásticos u oficiales, por lo que debería hacerse también una observación general sobre todas las apariciones de personajes de este tipo.

Dictamen d'un censor sobre *El verdugo*

«Con algunos muy pequeños retoques que no influyen para nada en su desarrollo, puede darse por bueno este guión, aún considerando la no muy buena aceptación que en definitiva puede tener, no obstante conseguirse una película de calidad, ya que el tema no es a mi juicio el más indicado para ser aceptado por un mayoritario número de público.

[...]

Página 36-37 Suprimir íntegramente el sobeo de Carmen y José Luis en el campo».

Dictamen del censor José Mª Ovejero Álvarez sobre *El verdugo*

24-I-1963

«No existen a nuestro juicio reparos fundamentales, si bien creemos necesario suprimir o modificar algunas secuencias en las que, innecesariamente, se abusa de escenas eróticas.

[...]

Pág. 36.- Suprimir o dejar simplemente insinuada la acción pasional entre José Luis y Carmen en el campo [...].

Págs. 44 a la 52.- Suprimir o dejar insinuada, despojándola de todo su crudo realismo, esta larga secuencia en la que Carmen y José Luis, aún solteros, hacen vida marital y son sorprendidos por el padre de ella.

Págs. 132 a la 137.- Modificar toda esta graciosa secuencia del estreno del colchón de muelles por el matrimonio José Luis y Carmen, quitando las frases y actos de intimidad conyugal demasiado claramente expuestos.

Informació procedent de:
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Sindicato Nacional del Espectáculo

SECTOR DE CINEMATOGRÁFIA

Ref. FN/AMB

Producción: "EL VERDUGO"

Productora: NAGA FILMS, MINISTERIO DE INFORMACIÓN

Expte. núm. 540

SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTÁCULO

REGISTRO GENERAL

- 5 MAR 1963

SALIDA 01817

MINISTERIO DE INFORMACIÓN
Y TURISMO
017229 MAR - 7-63

REGISTRO GENERAL
INTESA

SECCIÓN DE CINEMATOGRÁFICA
ENTRADA n.º 159
Día 2 Mes 3 Año 63

Ilmo. Sr.:

En contestación a su atento oficio núm. 239/63, de fecha 25 de enero p.d., tengo el honor de comunicar a V. I. que el informe sindical referente al proyecto de realización de la película "EL VERDUGO", es DESFAVORABLE, teniendo en cuenta que algún elemento técnico fundamental que figura en la correspondiente ficha, está al descubierto en el cumplimiento de sus obligaciones sindicales que hace, en tanto persistan dichas circunstancias, imposible el visado de su contrato entre el interesado y la Productora, lo que le inhabilita para el desempeño del cargo que figura en la aludida ficha [...]».

Obstáculos que, por otra parte, son subsanables con la simple voluntad del interesado.

Dios guarde a V.I. muchos años.

Por Dios, España y su Revolución Nacional-Sindicalista.

Madrid, 5 de marzo de 1.963

EL PRESIDENTE NACIONAL

Fdo.: J. Farré de Calzadilla

El verdugo

Informe sindical sobre El verdugo

5-III-1963

«[...] tengo el honor de comunicar a V. I. que el informe sindical referente al proyecto de realización de la película "EL VERDUGO", es DESFAVORABLE, teniendo en cuenta que algún elemento técnico fundamental que figura en la correspondiente ficha, está al descubierto en el cumplimiento de sus obligaciones sindicales que hace, en tanto persistan dichas circunstancias, imposible el visado de su contrato entre el interesado y la Productora, lo que le inhabilita para el desempeño del cargo que figura en la aludida ficha [...]».

Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Fondo Ministerio de Información y Turismo,
IDD (03)121.004, caja 36/04828, exp. 6



El verdugo
Telegrama de Roma a Naga Films,
Madrid
27-V-1963
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Fondo Ministerio de Información y Turismo,
IDD (03)121.004, caja 36/04842, exp. 65



Roma, 30 de agosto de 1963.

Excmo. Señor Don Fernando María Castiella.

Ministro de Asuntos Exteriores.

MADRID

“Querido Fernando: Sólo el viernes 23 tuve la información, a través de Enrique Llovet, de que en Venecia se presentaba la película *El verdugo* de Berlanga... Le hice ver las graves consecuencias que podían producirse por la proyección de esa película. Coincidíó conmigo en la tremenda inoportunidad del tema [...]”

Por toda la ciudad aparecían grandes carteles protestando por el ajusticiamiento de los dos terroristas de Madrid y se temían alborotos para la presentación de la película de Bardem [...]”

Hace falta bastante “tupé” para atreverse a decir que en la España actual “nunca pasa nada” [...]”

“¿Qué tiene que ver la Mallorca de entonces...con la Mallorca, que hoy,

tiene más de mil hoteles y millares de turistas? [...]”

Es una producción italo-española; a los italianos no se les puede prohibir su proyección...y, por tanto, la exclusión del Festival no resolvería nada. Lo que sí podía intentarse era dar una severa llamada de atención a los autores del desaguisado, para que en la entrevista de Prensa...previa a la presentación oficial con los críticos de cine, trataran de paliar con hábiles declaraciones el efecto político contra España que la película puede causar. [...]”

No es posible seguir tolerando estas posturas en el mundo del cine y del espectáculo, y tal vez, acaso, del libro...no puede haber ninguna clase de subvención”.

Tomás Valero Martínez: *El verdugo*

https://www.cinehistoria.com/el_verdugo.pdf

Pedro Antonio Cuyas,
cònsol d'Espanya a Tolosa del Llenguadoc
(Toulouse),
a Fernando María de Castiella,
ministre d'Afers Exteriors d'Espanya
31-X-1963

«Ignoro la orientación político social de esta película [*El verdugo*] por la que se siente extraordinario interés entre los responsables de esta prensa [club de críticos de cine de la prensa de Toulouse]. Si V. E. considera que tal película puede proyectarse dentro del ambiente intelectual y periodístico de Toulouse, extremadamente hostil al Régimen español, creo que resultaría muy conveniente aprovechar esta ocasión para efectuar una propaganda efectiva de nuestra industria cinematográfica.

Informació procedent de:
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración



El verdugo
Pla de rodatge
1963
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración

Fondo Ministerio de Información y Turismo,
IDD (03)121.004, caja 36/04842, exp. 65

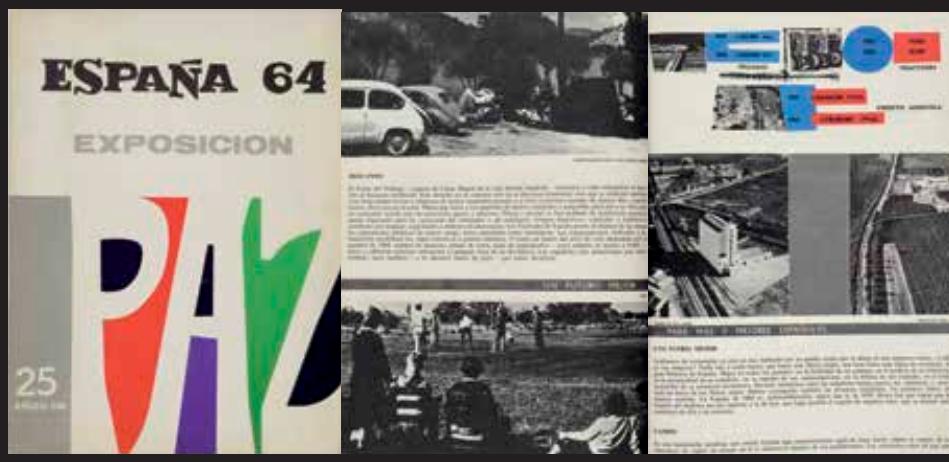
EL
VERDUGO

1964: *El verdugo a Espanya* i XXV anys de, suposada, pau

Com abans s'ha dit, el llargmetratge *El verdugo*, un al·legat intel·ligent contra la pena de mort, es va estrenar a Espanya el 17 de febrer de 1964, després de ser retallat per la censura i negar-se-li el qualificatiu d'«interés nacional». La pel·lícula va servir a Berlanga per a denunciar l'anacronisme d'un règim ja aperturista en matèria de desenvolupament econòmic, però obsolet en qüestió de drets humans elementals, com el dret a la vida.

El franquisme —que, recordem-ho, va ser fortament autoritari i repressor fins al final— va posar en marxa, justament el 1964, una campanya propagandística de grans dimensions: la relativa al 25é aniversari de la victòria en la Guerra Civil, celebrada amb tota classe

d'actuacions mediàtiques. La iniciativa va estar coordinada per Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Informació i Turisme i president de la Junta Interministerial constituïda a aquest efecte, i va rebre el títol de «XXV Años de Paz», o «25 años de paz española». Entre els esdeveniments programats llavors recordarem la inauguració a Madrid, l'1 de maig, de l'exposició «Espanya 64» (potser un ressò, trenta-dos anys després, de la mussoliniana «Mostra della Rivoluzione Facista»), i l'emissió l'1 d'abril (justament el «Dia de la Victoria»), de catorze segells de correus commemoratius: Espanya en colors, amb el Pla d'Estabilització Econòmica de 1959 i la dictadura militar —convenientment aggiornata en alguns aspectes— com a teló de fons.



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

UOC

Madrid, miércoles 1 abril 1964

3 PTAS.

Seipar

MONTAJE GRATUITO
ACCESORIOS

FUNDAS PARA AUTOMÓVILES

Princesa, 29 - Quintana, 3

Telf.: 247 91 27 • MADRID 3

GENERAL

© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Veinticinco años de paz

Al frente de este número, en la fecha en que se cumplen los veinticinco años de paz española, traemos la figura del artífice de ella, el Jefe del Estado, excellentísimo señor don Francisco Franco Bahamonde, que el 1 de abril de 1939 firmó el parte que decía: "La guerra ha terminado." Y queremos traerle rodeado de su esposa y de sus nietos, en una escena familiar, símbolo de esa paz que Franco ha ganado para todos nosotros, lo mismo que ganó la guerra de Liberación. Recogemos así el voto unánime de la gran familia española por la felicidad personal del Caudillo de España y de los suyos y por la dilatada continuidad y el perfeccionamiento de cada día de la obra de gobernante que ha proporcionado a la nación los beneficios conseguidos en estos veinticinco años que conmemoramos hoy

(Estocada de Santos Yáñez, obtenida expresamente para este número)

Els segells postals dels XXV anys de pau

Guillermo Navarro Oltra

Després d'una amputació notòria per obra de les tisores de la censura, *El verdugo* de Berlanga va projectar-se, el 1964, en les pantalles dels cinemes d'Espanya. El dia 1 d'abril del mateix any, un quart de segle després del comunicat —datat a Burgos— que posava fi oficialment a la Guerra Civil, els correus espanyols posaven a disposició del públic una sèrie de segells molt ideològica. El MuVIM em demana recuperar dos textos meus sobre aquells catorze retrats en miniatura del poder franquista: només he canviat les redaccions pel que fa a les referències de les imatges en els llocs originals de publicació.



Sobres amb segells commemoratius
dels ***XXV años de paz española***
1964
© MuVIM · Foto Rafael de Luis

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Segell postal de la sèrie
XXV Años de Paz
«Franco Creador de la Paz»
1964
© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Guillermo Navarro Oltra: «Generalísimo Franco en los sellos postales», en *Autorretratos del Estado II. El sello postal del franquismo*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha / Editorial Universidad Cantabria, 2ª edición ampliada, 2015, págs. 20-45; cita en las págs. 31-32.

«En esta serie, trece de los catorce valores emitidos cuentan con ilustraciones realizadas con un estilo sintético y colorista propio del diseño gráfico de la década en la que se emitieron. En el valor restante, en cambio, la imagen es de naturaleza fotográfica, una incongruencia de estilo que no tendría mayor importancia si la imagen de este sello fuera otra distinta que el retrato del Caudillo. Este retrato fotográfico muestra un Franco avejentado pero vistiendo, una vez más, un uniforme militar, en esta ocasión, repleto de condecoraciones visibles y mostrando un gesto que, pese a la edad, puede considerarse arrogante, a pesar de que en la Orden que establecía su publicación —“De 10 pesetas. Motivo: ‘S. E. el Jefe del Estado’. Cuatro millones de efectos. Policolor.” (España, 1964:3261)— no aparece referencia alguna al aspecto del Jefe del Estado.

Debe considerarse el hecho de que, así mismo, esta serie postal fue emitida en un periodo en el que la situación social en España presentaba una elevada conflictividad, consecuencia directa del carácter autoritario del tipo de gobierno existente. El sistema sólo supo reaccionar a unos conflictos y huelgas, que no derribarían el régimen pese a su intensidad y frecuencia, reforzando y haciendo más severas las medidas de orden público. Esta conflictividad cuestionó una de las piedras angulares del franquismo:

[...] la idea de que el régimen de Franco representaba una etapa de paz sin precedentes en la historia de España, tal como la propaganda oficial sancionó al celebrar, con inusitado fasto, en 1964, los '25 años de paz'. (Fusi, 2000:160-161)

Debe sumarse a toda esta combinación de factores un elemento que, pese a su pequeño tamaño, resulta imposible pasar por alto. Se trata del texto que aparece al pie de la imagen: “FRANCO CREADOR DE LA PAZ”, una leyenda sobre la que tampoco existe ninguna mención, como hemos visto anteriormente, en la normativa publicada sobre esta serie en el *Boletín Oficial del Estado*, aunque sí hay referencias [...] en la orden correspondiente a la emisión de la serie del vigésimo quinto aniversario del denominado alzamiento nacional. Este texto actúa como

anclaje, pues permite vincular una imagen, en este caso el retrato de un militar anciano, con un concepto, el de “Franco creador de la paz”. Por tanto, y gracias al proceso que se establece por la función de *anclaje* del texto en relación con la imagen, se constata que el personaje mostrado en el sello no sólo es importante, sino que además se trata de Franco y que él es, además, el artífice de la paz¹.

Así, pues, todos estos factores sumados dan pie a una sola interpretación. Al celebrarse los “XXV Años de Paz”, el nivel del conflicto social se había incrementado de tal modo que podía poner en dificultades al régimen de Franco, ante lo cual el gobierno optó por un refuerzo de las medidas represivas. Estas circunstancias están debidamente ilustradas en este sello, que sirvió de refuerzo gráfico a la política seguida por el Ejecutivo, en el que Franco, un *creador de la paz* por medio de una victoria militar —como se encarga de recordar su uniforme militar—, es perfectamente capaz de volver a imponerla, incluso, a través de las armas. El régimen emitió a través de este sello el mensaje de que el Caudillo, pese a su edad, seguía siendo el Jefe del Estado, una posición que se confirmaba por su aparición en los sellos de Correos y que, por lo tanto, seguía rigiendo los destinos del país y en sus manos volvían a estar la responsabilidad y la capacidad de pacificar la Patria. Queda claro, en suma, que la paz a la que señala el sello en su enunciado “XXV AÑOS · DE PAZ” se refiere la que sobrevino tras la Guerra Civil, pero, por otro lado y vistas las circunstancias coyunturales del momento, se refiere a la paz que el Jefe del Estado es capaz de volver a establecer sin titubear en ningún momento, ya que, como aseguró en su discurso de investidura como Jefe del Estado: “Ponéis en mis manos a España y yo os aseguro que mi pulso no temblará, que mi mano estará siempre firme.” (Preston, 2004:217)».



Segell postal
XXV Anys de Pau
1939-1964
© MuVIM - Foto Rafael de Luis

Guillermo Navarro Oltra: *Autorretratos del Estado. Una aproximación al sello postal del franquismo como medio de emisión de mensajes ideológicos (1936-1975)* [Tesis presentada por Guillermo Navarro Oltra para la obtención del Grado de Doctor, dirigida por el Dr. D. Julián Díaz Sánchez · septiembre de 2009]. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010; cita en las págs. 261-263 <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1440>>

«La siguiente serie, también poblada de alegorías en sus motivos ilustrativos, es la correspondiente al vigésimo quinto aniversario del final de la Guerra Civil, que se denominó desde el momento de su emisión “XXV Años de Paz”. Bajo este mismo epígrafe se agruparon los fastos con los que el franquismo pretendía celebrar por todo lo alto los logros del régimen en el año 1964. Es por ello por lo que esta serie, con excepción del decimocuarto valor que representa al dictador en un retrato fotográfico (ya revisado), está constituido por alegorías a todos los avances propiciados por la mejora económica ocasionada por el Plan de Estabilización de 1959. Esta serie fue la primera en celebrar el final de la guerra de una manera directa, pues la emisión de la serie conmemorativa de la inauguración del Monasterio de la Santa Cruz del Valle de los Caídos conmemoró la conclusión del conflicto de un modo indirecto.

Los temas que celebra la serie son los habituales en los sellos postales de cualquier país en vías de desarrollo, como el caso de España por aquellos años. Los sellos postales, por sí mismo son símbolo de progreso y avance tecnológico, especialmente si son multicolores; de este modo los países que emiten este tipo de sellos proclaman al resto de naciones que han entrado en la esfera del mundo moderno. Los adelantos que esta serie pretende difundir, incluyendo un texto anclaje en el pie de impresa, abarcan los avances en materia de telecomunicaciones [40 CTS], transportes [2 PTAS], desarrollo económico [1 PTA] y agrícola [70 CTS], y desarrollo de planes como el de la vivienda [50 CTS], uno de los más recordados de ese periodo, pues muchas de sus construcciones perviven aún hoy en día en barrios de casi todas las poblaciones españolas, como fruto del Plan Nacional de la Vivienda».

Bibliografía

- ESPAÑA (1964), “Orden de 6 de marzo de 1964 sobre emisión y puesta en circulación de los sellos de la serie ‘XXV Años de Paz’.”, Boletín Oficial del Estado, 62, 12 de marzo, 3261.
 FINLAY, W. (1974), *An Illustrated History of Stamp Design*, Peter Lowe.
 FUSI, J. P. (2000), “La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta”, en FONTANA, J. (ed.), *España bajo el franquismo*, Crítica, Barcelona, 160-169.
 PRESTON, P. (2004), *Franco. Caudillo de España*, DeBolsillo, Barcelona.

¹ La costumbre de mostrar, solamente, a Jefes de Estado y a personajes célebres ya fallecidos en los sellos postales en la mayoría de los países —excepción hecha en la llamada filatelia incidental [...]— comenzó en EEUU en 1842, cuando la primera emisión de un sello postal mostró a George Washington, hecho que estableció, desde entonces, esta tradición. (Finlay, 1974:27).



▲ Segells postals

XXV Años de Paz

«Turismo»

«Construcción»

«Deporte»

1964

© MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Segells postals

XXV Años de Paz

«Plan Nacional de la Vivienda»

«Transporte y Comunicaciones»

«Desarrollo Económico»

1964

© MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Segells postals

XXV Años de Paz

«Electricidad»

«Obras Hidráulicas»

«Repoblación Forestal»

1964

© MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Segells postals

XXV Años de Paz

«Investigaciones Científicas»

«Agricultura»

«Radio TV»

1964

© MuVIM · Foto Rafael de Luis



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)

Cartell de la pel·lícula

La boutique (o *Las pirañas*)

1968

100 x 70 cm

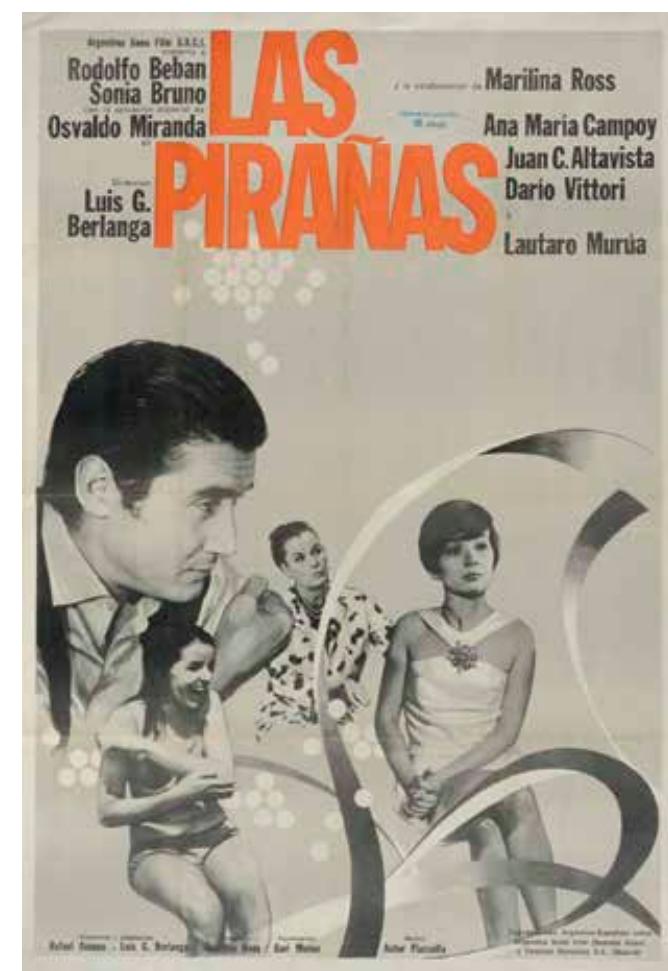
Martín I. G., Madrid

Col·lecció Santiago Castillo París

VISCA i VIVA Berlanga! Boutique

El 19 d'octubre de 1967 va estrenar-se a l'Argentina la pel·lícula *Las pirañas* o *La boutique* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest

fou el huité dels dèsset llargmetratges que devem al cineasta valencià, i va projectar-se per primera vegada a Espanya el 1968: el 27 de juny, a Madrid.



Cartell de la versió projectada a

l'Argentina de la pel·lícula

Las pirañas (o *La boutique*)

1967

110 x 74,5 cm

Col·lecció Santiago Castillo París

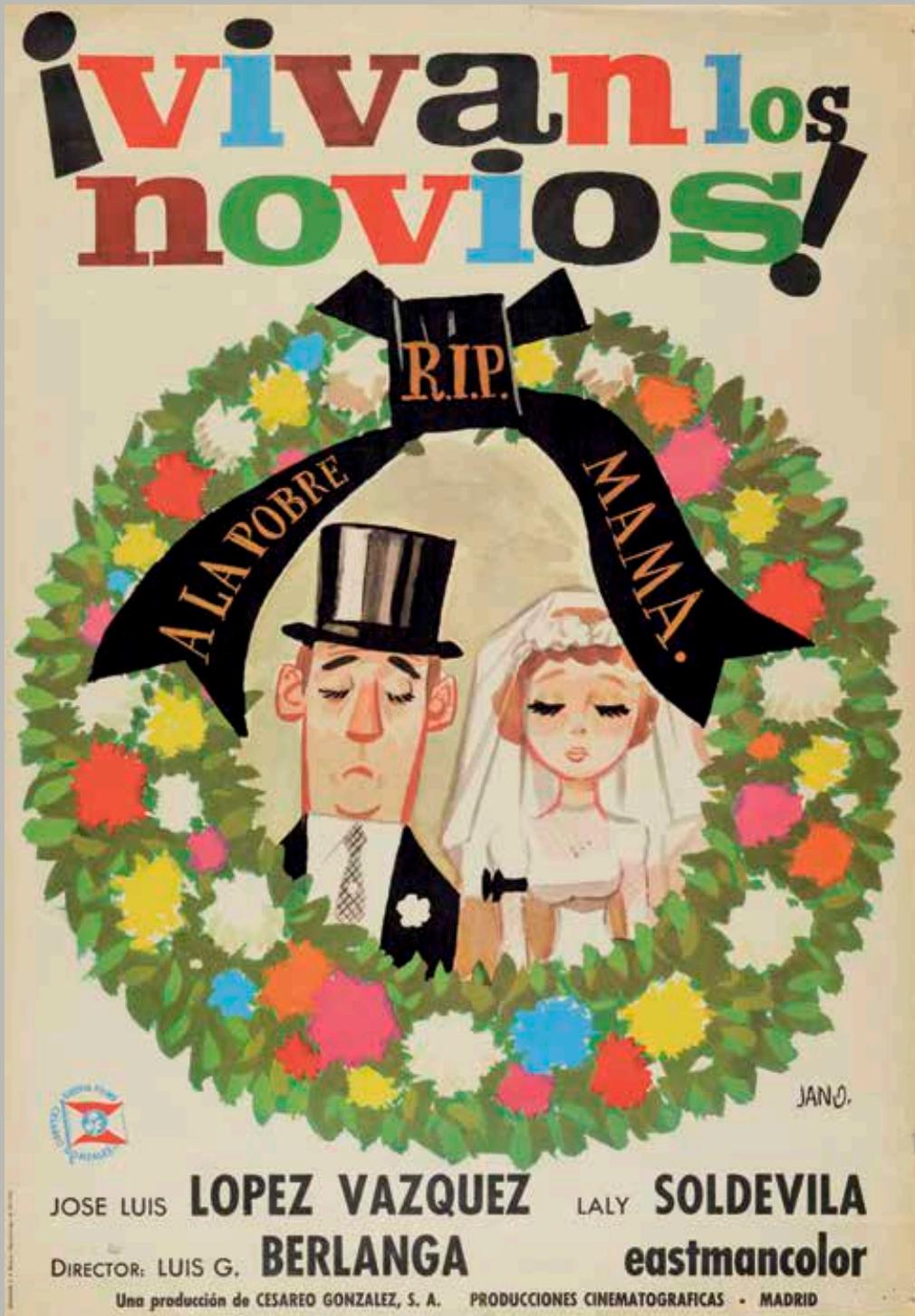
«Quizá más irregular y con más altibajos que otras producciones de Berlanga (la película se vio sometida a incontables problemas de producción, como muestran los constantes cambios de título por imposición de Cesáreo González, el productor español, de *La víctima* a *Las pirañas* y, finalmente, *La boutique*, con el desencanto añadido de Berlanga por no poder utilizar el reparto elegido inicialmente, entre el que destacaba José Luis López Vázquez), la película no chirría sin embargo en el conjunto de su filmografía, en este caso escogiendo al matrimonio en su particular diana para el cuestionamiento de las convenciones sociales, con retratos un tanto estereotipados pero efectivos, con un protagonista cuyo desquiciamiento progresivo recuerda al de

otros personajes berlangianos (sin ir más lejos, el verdugo sin vocación que interpretaba Nino Manfredi en la anterior película del director valenciano, cuatro años antes), y con un agudo empleo del humor negro, especialmente en la conclusión de la historia de Ricardo y Carmen, y en el epílogo, cuando ésta parece reintegrarse en la vida social».

Alfredo Moreno:
«Berlanga cruza el charco: *La boutique* (1967)»,
39escalones, 19-II-2014

<<https://39escalones.wordpress.com/2014/02/19/berlanga-cruza-el-charco-la-boutique-1967/>>

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)

Cartell de la pel·lícula

¡Vivan los novios!

1970

99 X 68 cm

Col·lecció Santiago Castillo París

Visca i Viva Berlanga! ¡Vivan los novios!

El 20 d'abril de 1970 va estrenar-se a Madrid la pel·lícula *¡Vivan los novios!* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou el novè dels dèsset llargmetratges que devem al ci-

neasta valencià. En l'any de la seua estrena, la pel·lícula fou nominada a la Palma d'Or de la 23a edició del Festival Internacional de Cinema de Canes.



Vicente Antonio Pineda (1932-2013)

«Berlanga, entre la vida y la muerte»

Critica de la pel·lícula

¡Vivan los novios!

C7. Cine en 7 Días núm. 473

2-V-1970

Madrid

Col·lecció Santiago Castillo París



«[...] *Vivan los novios!* sorprende y disgusta a partes iguales. Sorprende porque casi parece que la intención de Berlanga fuera coger ese subgénero del cine del españolito obcecado en tirarse a la mítica rubia sueca e invertirlo en algo mucho más degenerado y terriblemente oscuro. Disgusta porque el filme en sí mismo es una degeneración del propio cine de Berlanga, que se nutre de todos los lugares comunes habitados y por haber de la comedia española más pueril. Tanto es así que, por momentos, se puede considerar al filme como un derroche de chabacanería absoluto cuyo objetivo único es ennegrecer la vida de unos protagonistas condenados al infiernito y a una vida deprimentemente gris, en medio del jolgorio sexual de una localidad costera.

[...] Pero si bien queda claro que el guión pretendía ser un río de torpedos envenenados contra la sociedad española, también queda claro que la obra está trazada a brochazo grueso, sin pararse a perfilar en nada, lo que perjudica claramente su desarrollo. Por supuesto, es una obra coherente dentro de la filmografía de Berlanga por tratarse de un producto, aunque menor, con esa mala uva indestructible que tanto le ha caracterizado. De hecho, Berlanga siempre ha defendido esta obra ante el ataque del sesudo experto».

Ferran Ramírez: «Una muerte anunciada»,
Revista de cine Encadenados
núm. 64 (Luis G^a Berlanga), XII-2009 - X-2010.
Versión digital: 15-IX-2012

<<https://web.archive.org/web/20120921080150/http://www.encadenados.org/nou/n-64-luis-g-berlanga/vivan-los-novios-1969>>



Cartell de la pel·lícula

Tamaño natural

1977

100 x 73 cm

HP gràfico

Col·lecció Santiago Castillo París

Tamaño Natural

VISCA
VIVA

Berlanga!



L'argument tracta del matrimoni en decadència d'un dentista parisenc de quaranta-cinc anys. El marit, dins de la seua creixent soledat, troba un maniquí del qual s'enamora. La pel·lícula seria tota una proclama en favor de la diversitat, la tolerància i fins i tot la dissidència sexual.

El 21 d'agost de 1974 va estrenar-se a França la pel·lícula *Grandeur nature* o *Tamaño natural* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou el desé dels dèsset llargmetratges del valencià, i es va veure per primera vegada a Espanya en la 22a Setmana de Cinema de Valladolid (el 27 d'abril de 1977), una vegada mort el dictador Francisco Franco. L'estrena comercial a Espanya del film va ser el 16 de gener de 1978.



Fotograma de la pel·lícula

Tamaño natural

ca. 1978

Col·lecció Santiago
Castillo París

Sense cap mena de dubte, *Tamaño natural* és una pel·lícula excèntrica, fins i tot un punt estrafolària, en la trajectòria de Berlanga. Primerament, perquè es tracta d'una coproducció francesa, espanyola i italiana, i això —tot i que no va ser el primer cas— s'adiu poc amb una cinematografia, com la berlanguiana, que tant beu i deu a temes i dèries autòctones. A més, ací no es parteix d'una anècdota real per a configurar una reflexió més ambiciosa, sinó que el mateix plantejament argumental de la pel·lícula ja parteix —i pateix— d'una forta càrrega d'abstracció. I tampoc no es tracta d'una pel·lícula coral, sinó centrada en els avatars d'un personatge asocial que busca voluntàriament el seu aïllament del món.

I tanmateix hi ha altres trets que fan d'ella un producte inequívocament berlanguà, qui mai no va ocultar la seu erotomania. Perquè és aquesta la pel·lícula que millor il·lustra, no només la pulsió llibertina del cineasta, sinó el seu interès per explorar les sempre problemàtiques relacions de l'individu amb la societat, i en especial en la seu forma més primària, la unió sentimental. I si bé es pot dir que la pel·lícula difícilment s'avé amb la seu filmografia anterior, no deixa de ser cert que

guarda estrets lligams amb el cinema que faria més tard i la societat que vindria després.

Pensem per exemple en *París-Tombuctú*, no debades també protagonitzada per un Michel Piccoli tardoral que continua donant-li voltes a la idea de suïcidi. Però també en el fet que la pel·lícula, rodada en les acaballes del franquisme, explore una idea tan actual com la de la complexitat de les relacions sentimentals i la heterogeneïtat de les identificacions sexuals o de gènere.



Fotogrames de la pel·lícula
Tamaño natural
ca. 1978
Col·lecció Santiago Castillo París

Tamaño Natural





◀ ▶

Fotobuste promocionals de la versió italiana de la pel·lícula
Tamaño natural
Life size
(Grandezza naturale)
 1975
 46 x 66 cm
 «Photograph», Roma
 Col·lecció Santiago
 Castillo París



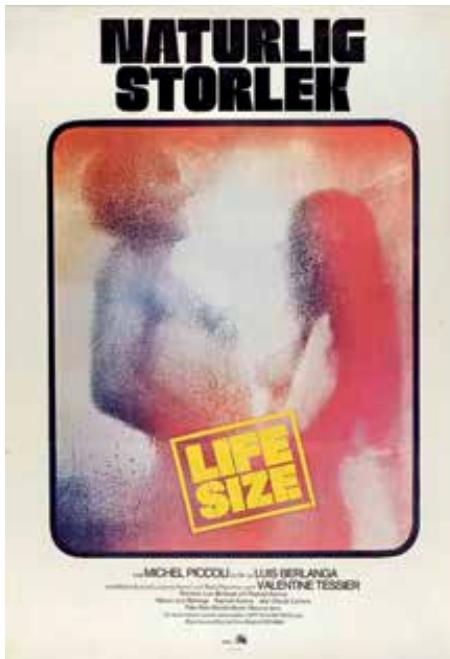
►
 Cartell de la versió italiana
 de la pel·lícula
Tamaño natural
Life size
(Grandezza naturale)
 1975
 194,5 x 140 cm
 Col·lecció Santiago
 Castillo París

MICHEL PICCOLI e la più bella del mondo in un film di LUIS BERLANGA

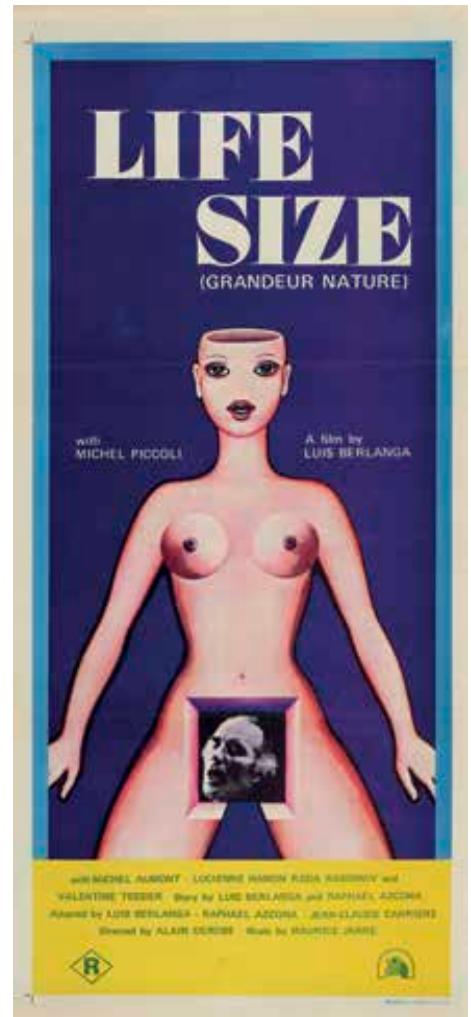


LIFE SIZE (GRANDEZZA NATURALE)

MICHEL PICCOLI in LIFE SIZE (GRANDEZZA NATURALE)
 Un film di LUIS BERLANGA
 con RADA RASSIMOV MICHEL AUMONT · LUCIENNE HAMON con la partecipazione di VALENTINE TESSIER
 Sceneggiatura originale di LUIS BERLANGA E RAPHAEL AZCONA Adattamento di LUIS BERLANGA · RAPHAEL AZCONA · JEAN-CLAUDE CARRIERE
 Direttore della fotografia ALAIN DEROBÉ * Montatore MAURICE JARRE * Una coproduzione Italia-Francia-Spagna-Venezia PRODUZIONI (Roma) - FILMS EX-FOX EUROPA - UFA (Praga) - DEI FILMS (Madrid)



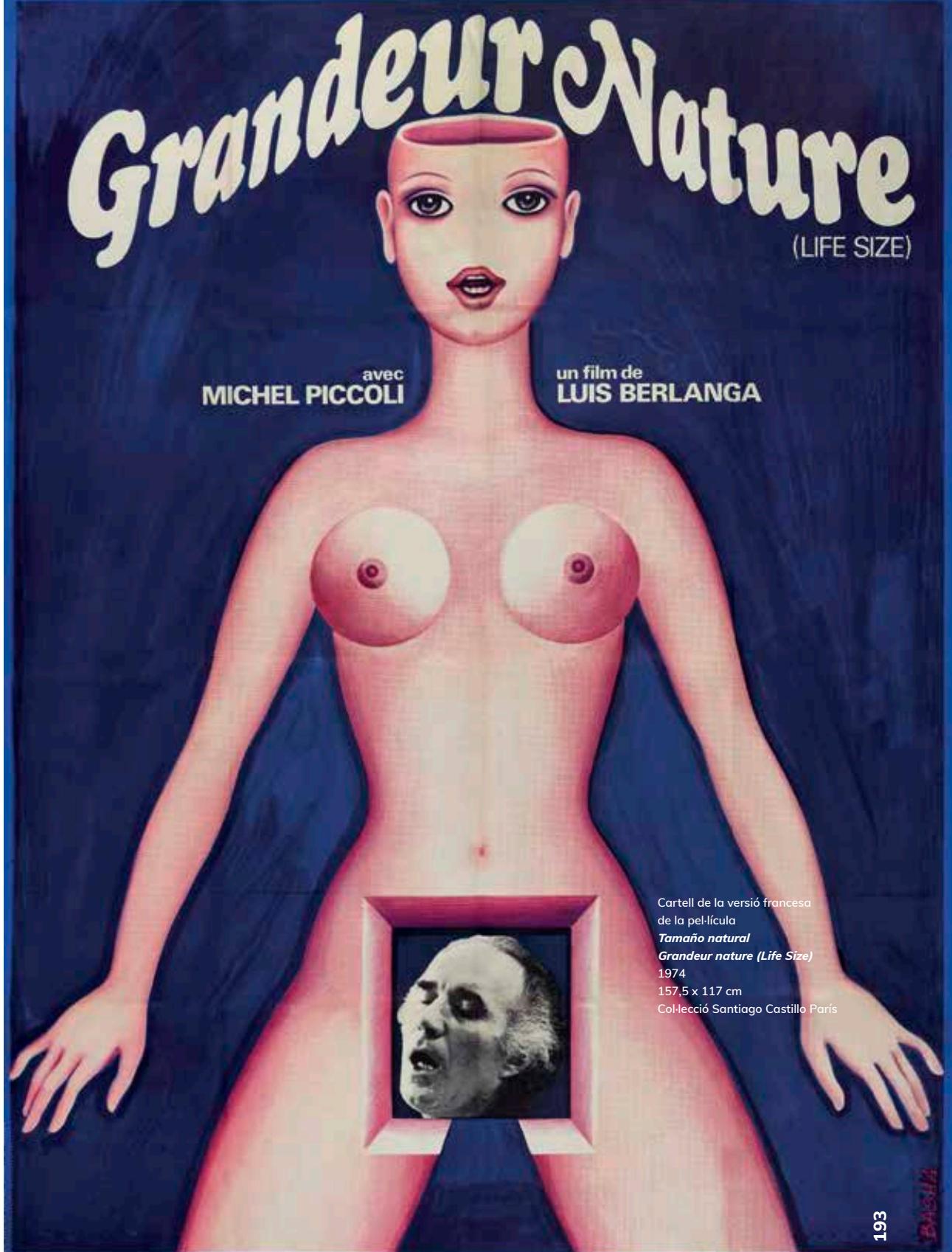
Cartell de la versió sueca
de la pel·lícula
Tamaño natural
Naturlig storlek
1975
110 x 70 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la versió anglesa, projectada
als Estats Units, de la pel·lícula
Tamaño natural
Life Size (Grandeur nature)
1976
76 x 35 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



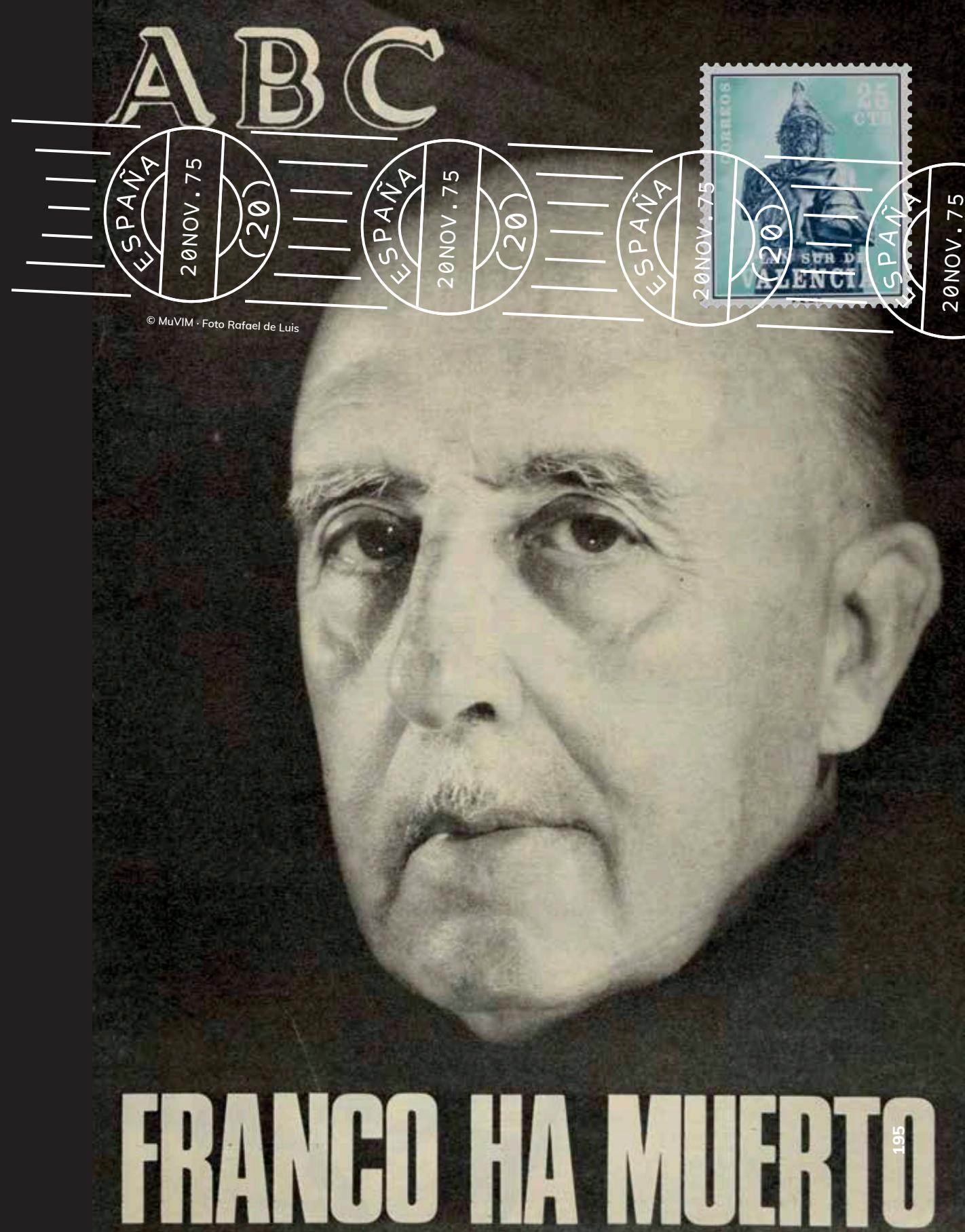
Cartell de la versió estrenada al
Japó de la pel·lícula
Tamaño natural
Life Size
s/d
73 x 51,5 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

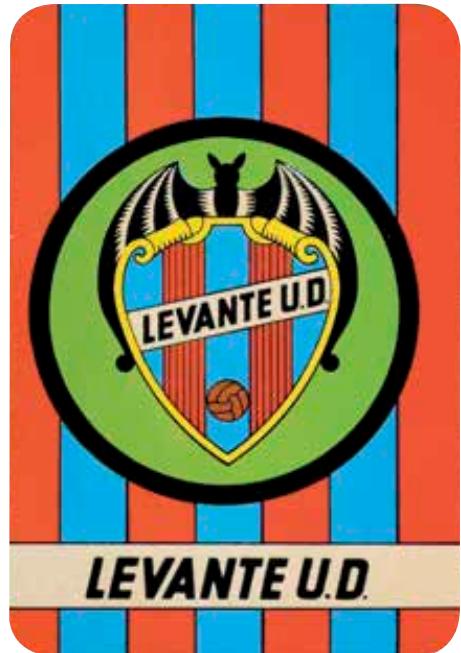
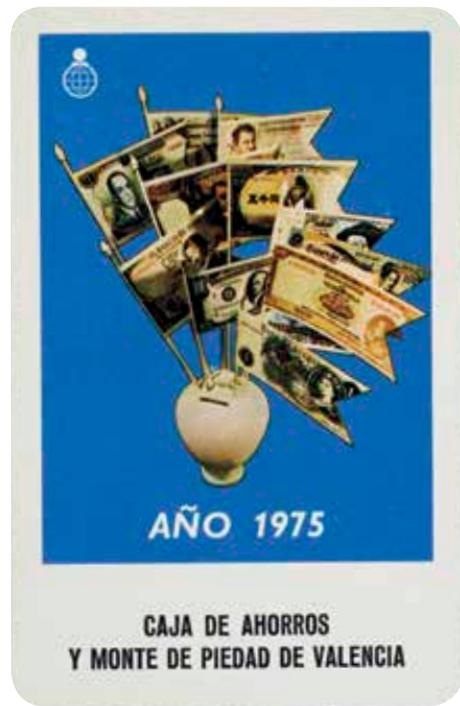
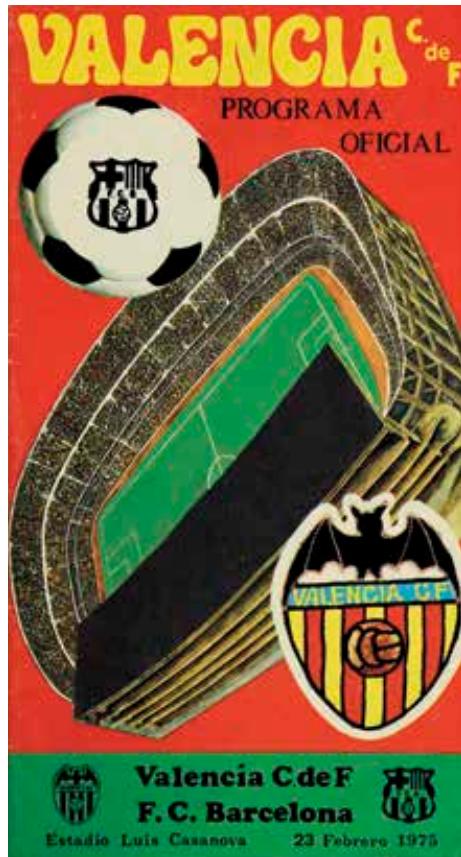


Cartell de la versió francesa
de la pel·lícula
Tamaño natural
Grandeur nature (Life Size)
1974
157,5 x 117 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

20-XI-1975: «Espanoles: Franco...
ha muerto»

VISCA
¡VIVA
Berlanga!





**VISCA i VIVA
Berlanga!**

Pon Café CAFETERIA-BAR
DESAYUNOS Y MERIENDAS - Especialidad en CAFE MOKA - PI. Castelló, 10

Lady's
ELEGANCIA - DISTINCIÓN - SALA DE FIESTAS - LOS MEJORES ESPECTACULOS
Av. del Cid, 22 — Teléfono 323 70 48 — VALENCIA

VISTA LA MODA
VALÈNCIA-Montesa, 17 ALICANTE-Santa Teresa, 1 WARON'S Plaza Marques Antón, 2
sastrería - camisería - muchachos - zapatería

INGLES • FRANCES • ALEMÁN MANGOLD
Profesores nativos — Laboratorio Iluminado eléctrico — Preparación para Secretarías, Interpretes y de Dirección
VALENCIA: Pasaje Riz - Teléfono 322 77 14
GANDIA: Calle Llorente, 1 - Teléfono 322 77 14
PUERTO DE SAGUNTO: Progreso, 2 - Teléfono 347 28 79
ONTENIENTE: Dos de Mayo, 190 - Teléfono 248 06 89
ALMUDÉNER: Av. José Antonio, 156, 2^o, pm. 8.^o
CERVERA: Calle 12, 17 - Teléfono 219 84 50
BURGOS: Cervantes, 19 - Teléfono 790

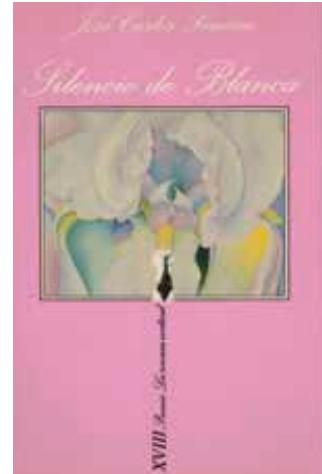
Mobylette
VENTA ROBIMA CORRIOS 7. PEREZ PINOL, 3
Precio: 10 ptas.



Erotomania berlangiana

«M'hagués agradat viure només moments sensuais, sense cap condicionament d'una vida exterior que existeix i és real», va dir una vegada Berlanga, un director famós, reconegut i premiat que no va estar-se de reconéixer, al final de la seua última pel·lícula —*París-Tombuctú*— i davant d'una mort que s'aproximava inexorablement, la por que l'acompanyava: *tengo miedo*.

Com abans ja es va dir, l'esperit vital de Luis García-Berlanga també el va portar a ser un dels millors erotòmans d'Europa, amb l'impuls a la col·lecció «La Sonrisa Vertical», un projecte editorial de Tusquets preparat per ell mateix i Beatriz de Moura.



Llibres de la col·lecció «La Sonrisa Vertical», de l'editorial Tusquets
© MuVIM · Fotos: Rafael de Luis

*La insólita y gloriosa
hazaña del
Cipote de Archidona*

La sonrisa vertical

Los jóvenes directores del cine español,
también se ponen cachondos, (aunque sea 10 minutos...)

CUENTOS EROTICOS

Presentados por BERLANGA

Interpretados por

Patricia ADRIANI
José Luis AGUIRRE
Ana BELEN
Enriqueta CARBALLEIRA
Emma COHEN
Juan DIEGO
Pedro DIEZ DEL CORRAL
Claudia GRAVY
Alicia HERMIDA
Joaquín HINOJOSA
Kunio KOBAYASHI
Carlos LUCENA
Virginia MATAIX y por...

Isabel MESTRES
Juan José OTEGUI
Aurora PASTOR
José Luis PELLICENA
Luis POLITI
Cecilia ROTH
Alicia SANCHEZ
Cristina SANCHEZ
PASCUAL
Julietta SERRANO
Luis SUAREZ

Dirigidos por

Enrique BRASO
Emma COHEN
Fernando COLOMO
Jaime CHAVARRI
Jesús GARCIA DE DUEÑAS
Augusto M. TORRES
Josefina MOLINA
Juan TEBAR
Alfonso UNGRIA

Cartell dels curts
Cuentos eróticos
presentats per Luis
García-Berlanga
1980
100 x 70 cm
Col·lecció Santiago
Castillo París



MAYORES 18 AÑOS

Una producción
GLOBE
FILMS SA

Con Anagrama

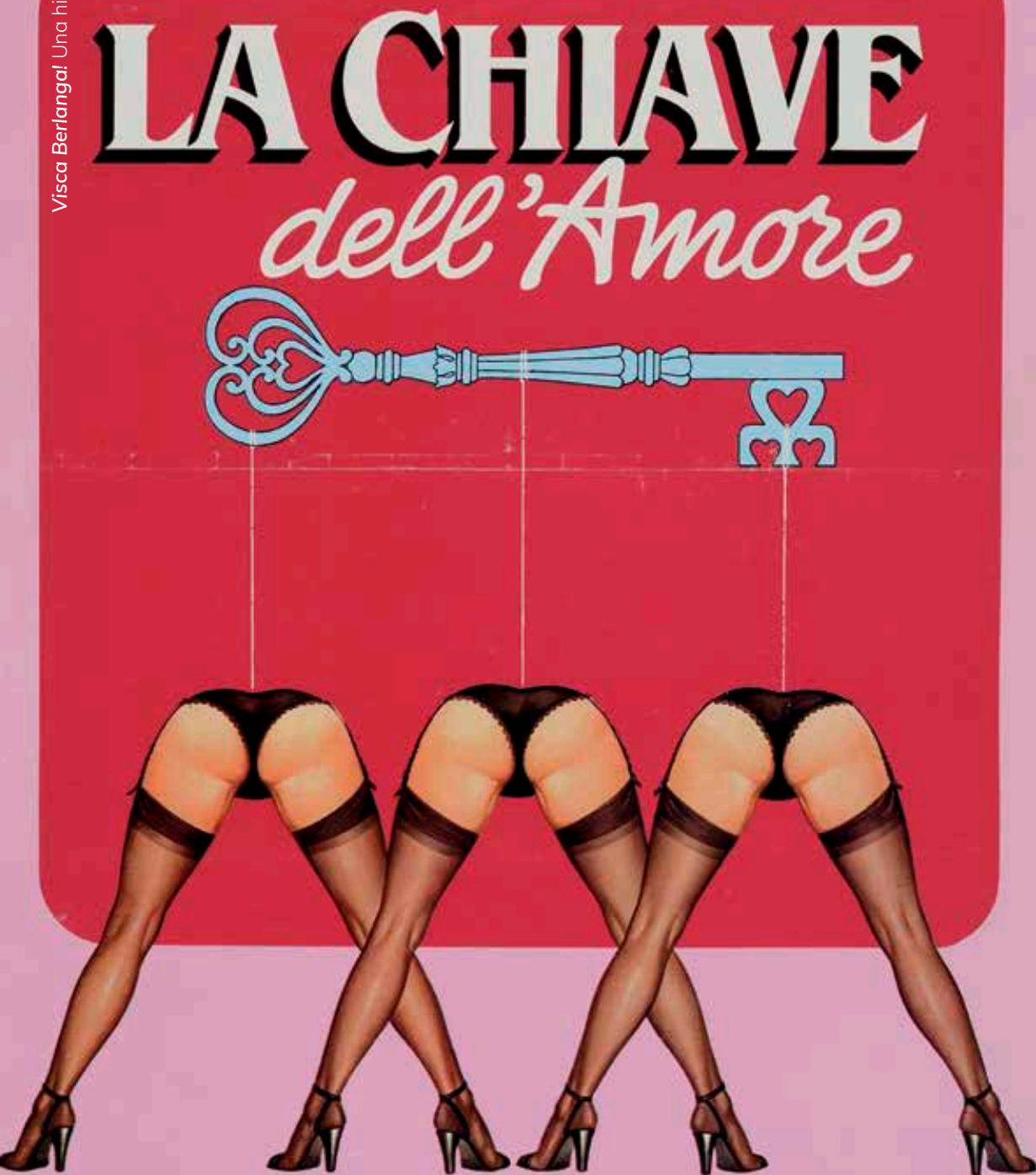
«P.— Tu sostienes que la película [*Tamaño natural*] no es erótica. Sin embargo, se espera y se acepta como película erótica. A ello contribuye, en España, su transitoria prohibición.

«R.— Sí, y de ahí viene el fracaso de la película, de haberla lanzado como película erótica. En Londres, por ejemplo, se estrenó dentro de los circuitos porno, y a la gente le decepcionó, porque no colmó sus expectativas ante una película erótica. No conozco a nadie que me haya dicho que se le puso gorda viendo la película.

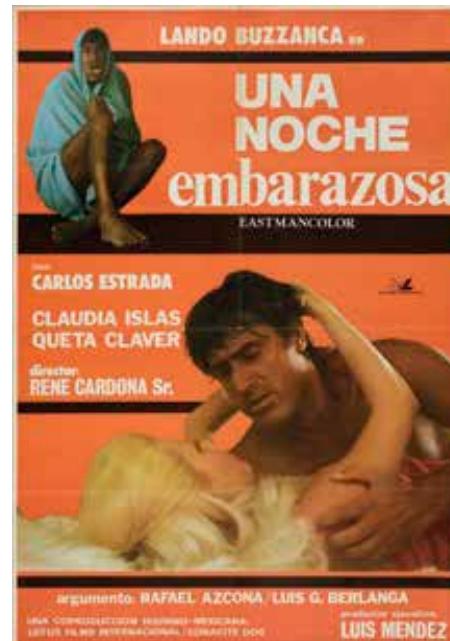
P.— Quizás a algún fetichista...

R.— Eso es distinto. Cualquier película puede producir turbación a un señor que se pone cachondo viendo las ruedas de un camión».

Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)



202



Cartell de la pel·lícula
Una noche embarazosa
(argument: Rafael Azcona
i Luis García-Berlanga)
1978
100 x 70 cm
Col·lecció Santiago Castillo París



Revistes eròtiques, per a públic heterosexual masculí, amb entrevistes a Luis García-Berlanga
Penthouse
«Solo para adultos» núm. 33
«Todas las pasiones del hombre» núm. 334
XII-1980 y I-2006
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la versió italiana dels curts
Cuentos eróticos
La chiave dell'amore
presentats per Luis García-Berlanga
1984
70 x 33 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

203

Berlanga i *La Valencia prohibida*

Rafael Solaz

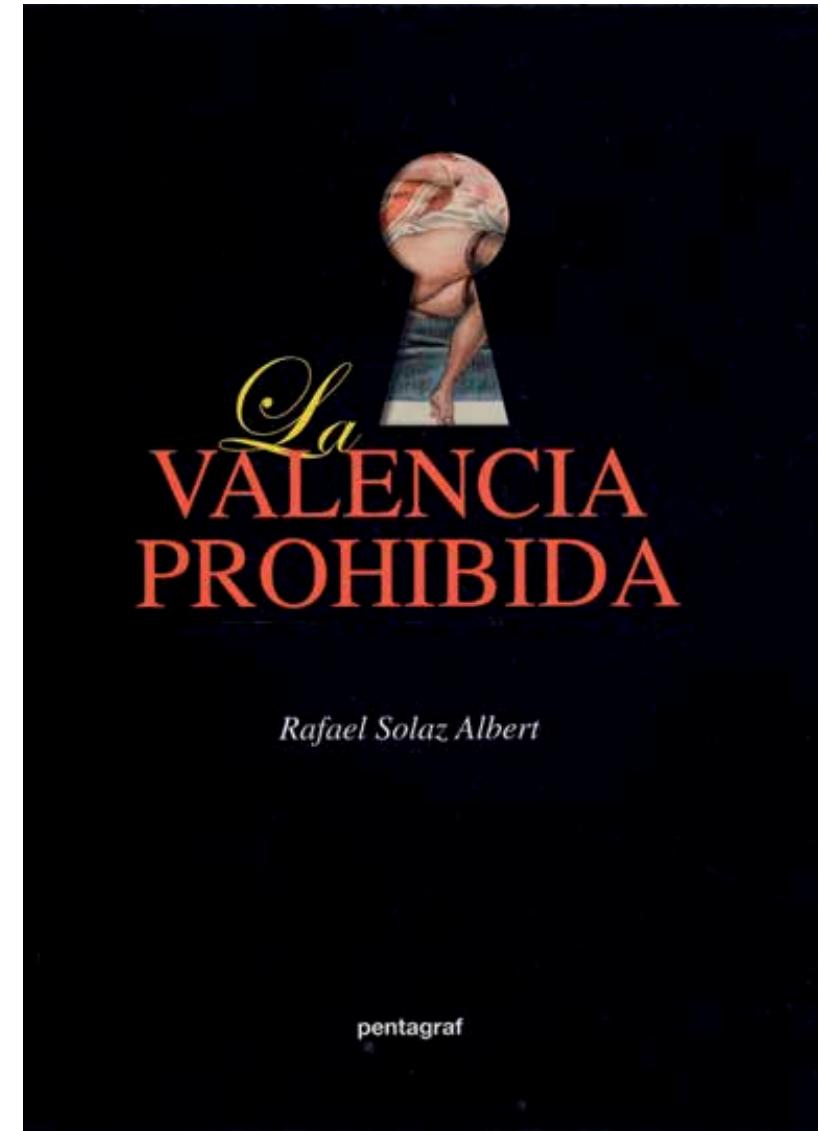
Els meus pares tenien un negoci de compra i venda d'objectes de segona mà en el domicili familiar. Allí acudia el cineasta i algunes vegades comprava alguna cosa curiosa. Recorde que a la saleta de ma casa tenia lloc una animada tertúlia. El pintor Juan Reus, el decorador Federico Zapater, un veí del qual ara no en recorde el nom (però que era sogre del domador Taras Bulba), i el mateix Berlanga. Ningú no estava autoritzat a entrar en la saleta sense avís previ. A saber de què parlarien, però segur que de sexe i política!

Berlanga —que, en aquells dies, em deia Alfredito, com mon pare— era sabedor de les meues inquietuds literàries, i em va proposar escriure sobre la ciutat sicalíptica, plena de prohibicions, de sexe sota vigilància i de censura que era la València d'aquells temps.

Va ser l'embrió del meu llibre *La Valencia prohibida* (Pentagraf, 2004), que ell mateix havia de prologar; finalment, i per greus desgràcies familiars del cineasta, aquell pròleg mai no va poder veure la llum.

Vaig arribar a tindre una conversa amb Berlanga en la Fira del Llibre Antic i el vaig posar al corrent de com anava el llibre. Em va dir que només una persona com jo ho podia fer, que em passaria una relació d'obres de

literatura i imatges eròtiques... però aquestes no van arribar. En qualsevol cas, jo li vaig agrair molt el seu consell i, des de llavors, soc fidel col·leccionista de literatura eròtica. Una altra de les meues obres, *Figues i naps*, li hauria encantat.



Rafael Solaz Albert
La Valencia prohibida
2004
Pentagraf, Beniparrell (València)
Col·lecció Rafael Solaz Albert
© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Trilogia de la família Leguineche

Tres anys després de la mort del dictador, i tot just encetada la democràcia, Berlanga passava factura a un règim que tant l'havia fet patir —a través de censures i dificultats de tota mena— amb una pel·lícula, *La escopeta nacional* (1978), que va suposar de fet un gran èxit comercial, cosa que explica que acabara esdevenint una saga cinematogràfica que expedia nous lliuraments cada molts pocs anys: *Patrimonio Nacional* (1981) i *Nacional III* (1982). A les tres pel·lícules comparenen, al voltant de la figura emblemàtica del marqués de Leguineche, una sèrie de personatges més o menys abjectes que representaven l'elit econòmicament arruïnada i políticament irrelevant d'un règim que agonitzava.

Amb les tres pel·lícules, ara ja sense censures i amb millors condicions de producció, Berlanga va saber convertir les essències del seu cinema —el protagonisme coral formalment expressat a través del pla seqüència— en una marca de fàbrica capaç de despatxar productes seriats i comercialment viables. Potser la qualitat dels tres lliuraments és desigual i els personatges acaben esdevenint estereotipus de la diversa fauna social tan característica de l'últim franquisme, però també és cert que les tres pel·lícules demostren el mestratge tècnic que havia assolit un director l'obra del qual, al contrari del que alguns pronosticaren, no havia perdut capacitat crítica a l'hora de retratar un moment tan significatiu de la història d'un país que es troava en plena convulsió política.



VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Fotograma de la pel·lícula
Patrimonio nacional
1981
Col·lecció Santiago Castillo París



José María Cruz Novillo (1936)
Cartell de la pel·lícula
La escopeta nacional
1978
99 x 70 cm
HP gràfico

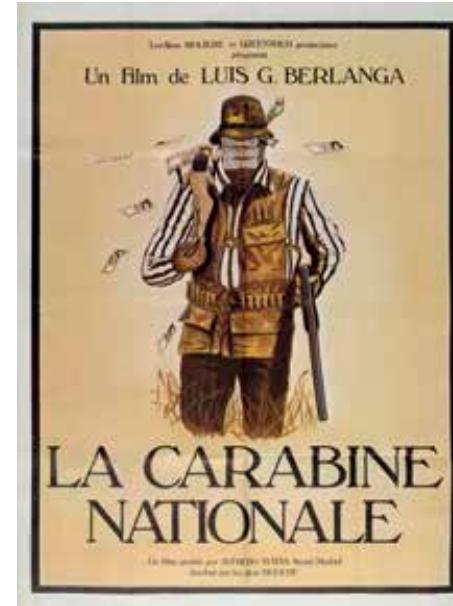
Col·lecció Santiago Castillo París

LA ESCOPETA NACIONAL

VISCA VIVA
Berlanga!

El 14 de setembre de 1978 va estrenar-se la pel·lícula *La escopeta nacional* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou l'onzé

dels dèsset llargmetratges que devem al cineasta valencian, i el primer de la trilogia dedicada a la família Leguineche.



▲
Dal Bosco
Cartell de la versió francesa de la pel·lícula
La escopeta nacional
La carabine nationale
ca. 1978
160,2 x 120 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

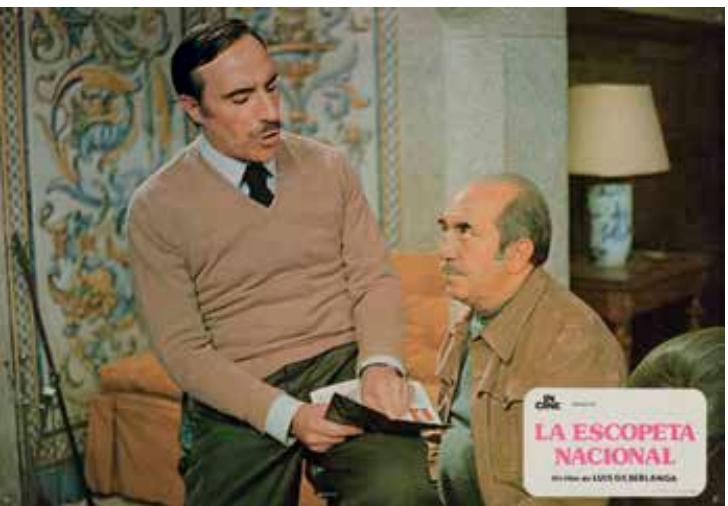


▲
Cartell de la versió iugoslava
(en serbocroat) de la pel·lícula
La escopeta nacional
Nacionalni lov
1980
67,5 x 47,5 cm
Stampa "Forum", Novi Sad
Col·lecció Santiago Castillo París

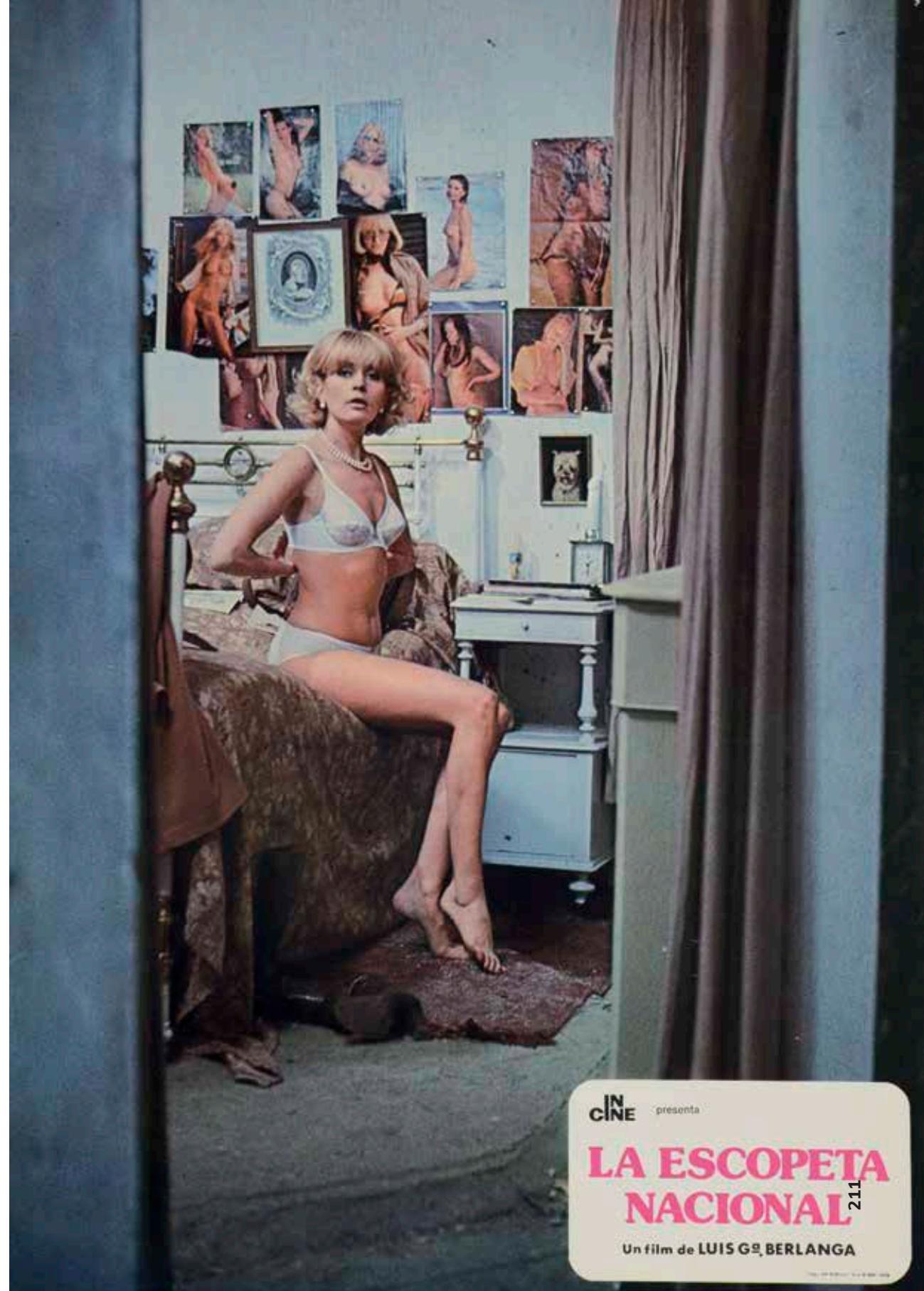


◀ ▶ ▷

Fotogrames de la
pel·lícula
La escopeta nacional
1978
Col·lecció Santiago
Castillo París



LA ESCOPETA NACIONAL



IN CINE presenta

**LA ESCOPETA
NACIONAL**

Un film de LUIS G. BERLANGA



Cartell de la pel·lícula
Patrimonio nacional
1981
90 x 70 cm

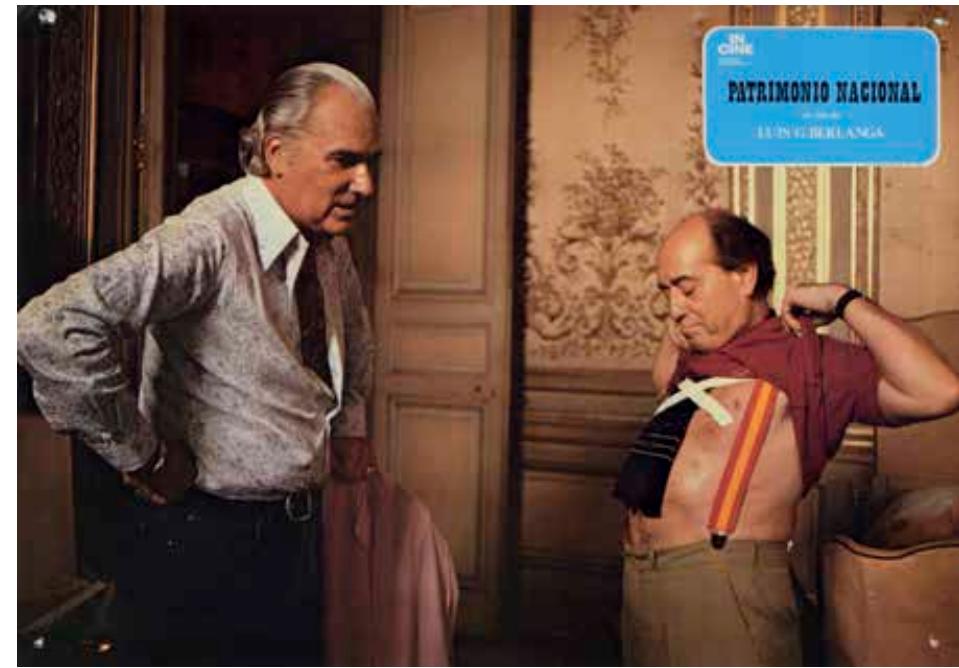
Col·lecció Santiago Castillo París

PATRIMONIO NACIONAL

VISCA I VIVA
Berlanga!

El 26 de març de 1981 va estrenar-se a Barcelona la pel·lícula *Patrimonio nacional* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou el dotzé dels dèsset llargmetratges berlanguians, i el segon de la trilogia dedicada a la família Leguineche. El film fou

rodat en el, llavors necessitat de restauració, Palacio de Linares de Madrid (seu actual de la Casa de América). En l'any de la seua estrena, la pel·lícula fou nominada a la Palma d'Or de la 34a edició del Festival Internacional de Cinema de Canes.



▲
Fotograma de la pel·lícula
Patrimonio nacional
1981
Col·lecció Santiago
Castillo París

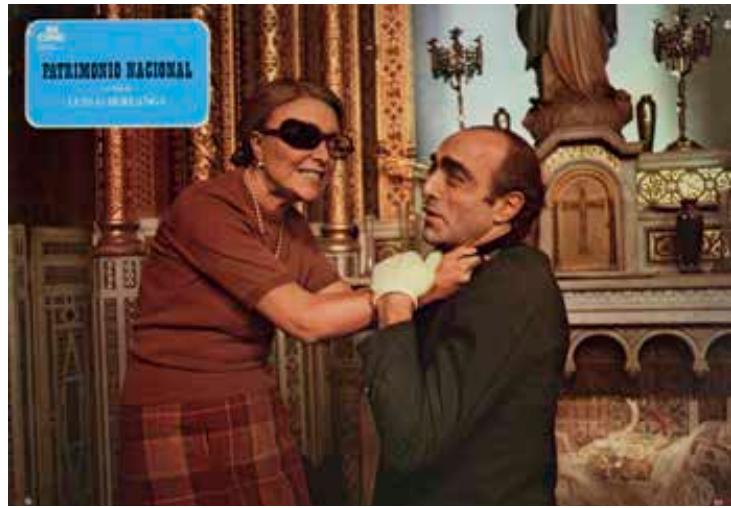


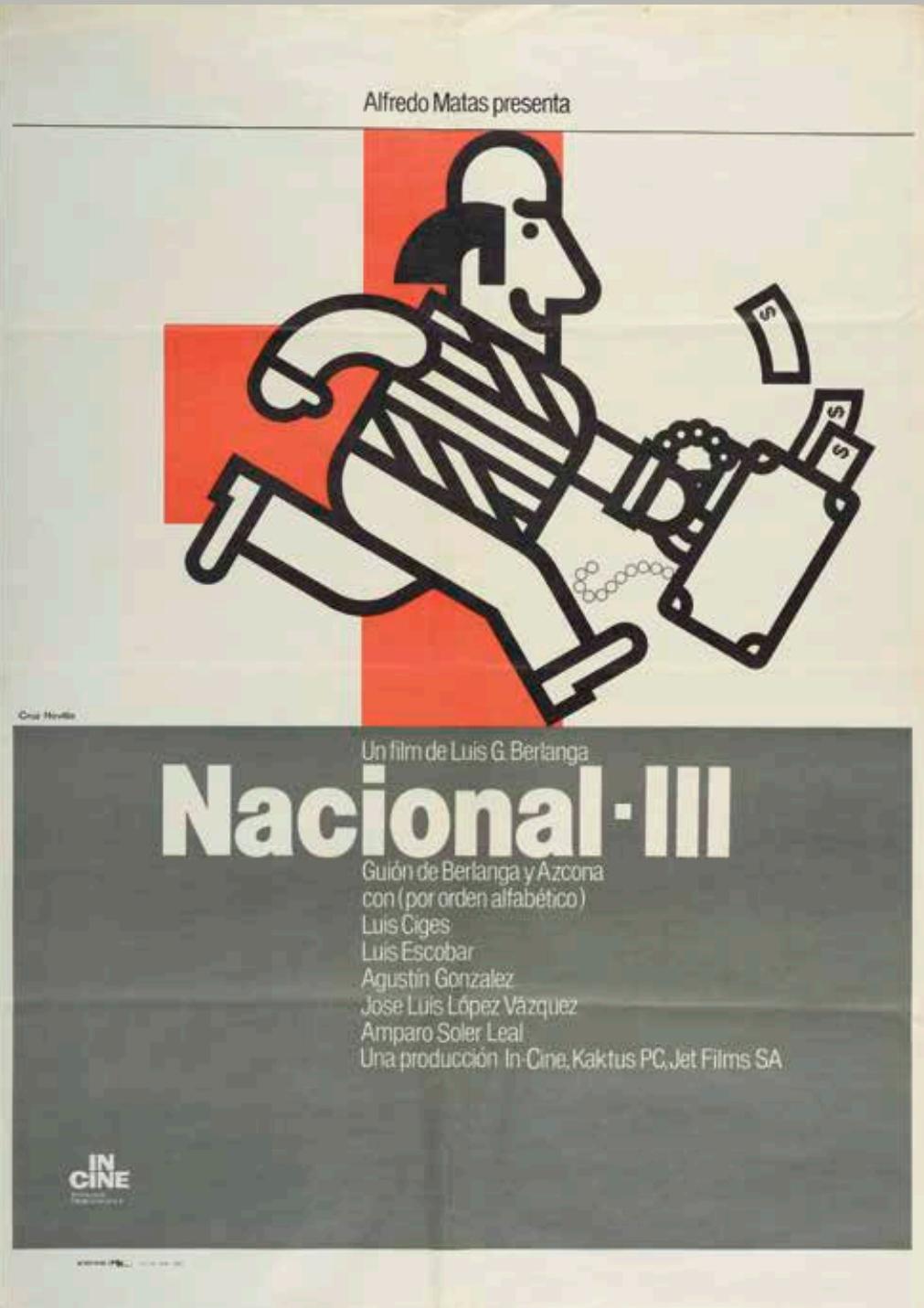
◀▼
Fotogramas
de la pel·lícula
Patrimonio nacional
1981
Col·lecció Santiago
Castillo París

►
Cartell de la pel·lícula
Patrimonio nacional
1981
100 x 70 cm
Col·lecció Santiago
Castillo París



PATRIMONIO NACIONAL





José María Cruz Novillo (1936)
Cartell de la pel·lícula
Nacional III
1982
100 x 70 cm

Col·lecció Santiago Castillo París

Nacional · III

El 6 de desembre de 1982 va estrenar-se la pel·lícula *Nacional III* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou el tretzé dels dèsset

llargmetratges berlanguians, i el tercer i l'últim de la trilogia dedicada a la família Leguineche.



Fotograma de la pel·lícula
Nacional III
1982
Col·lecció Santiago
Castillo París

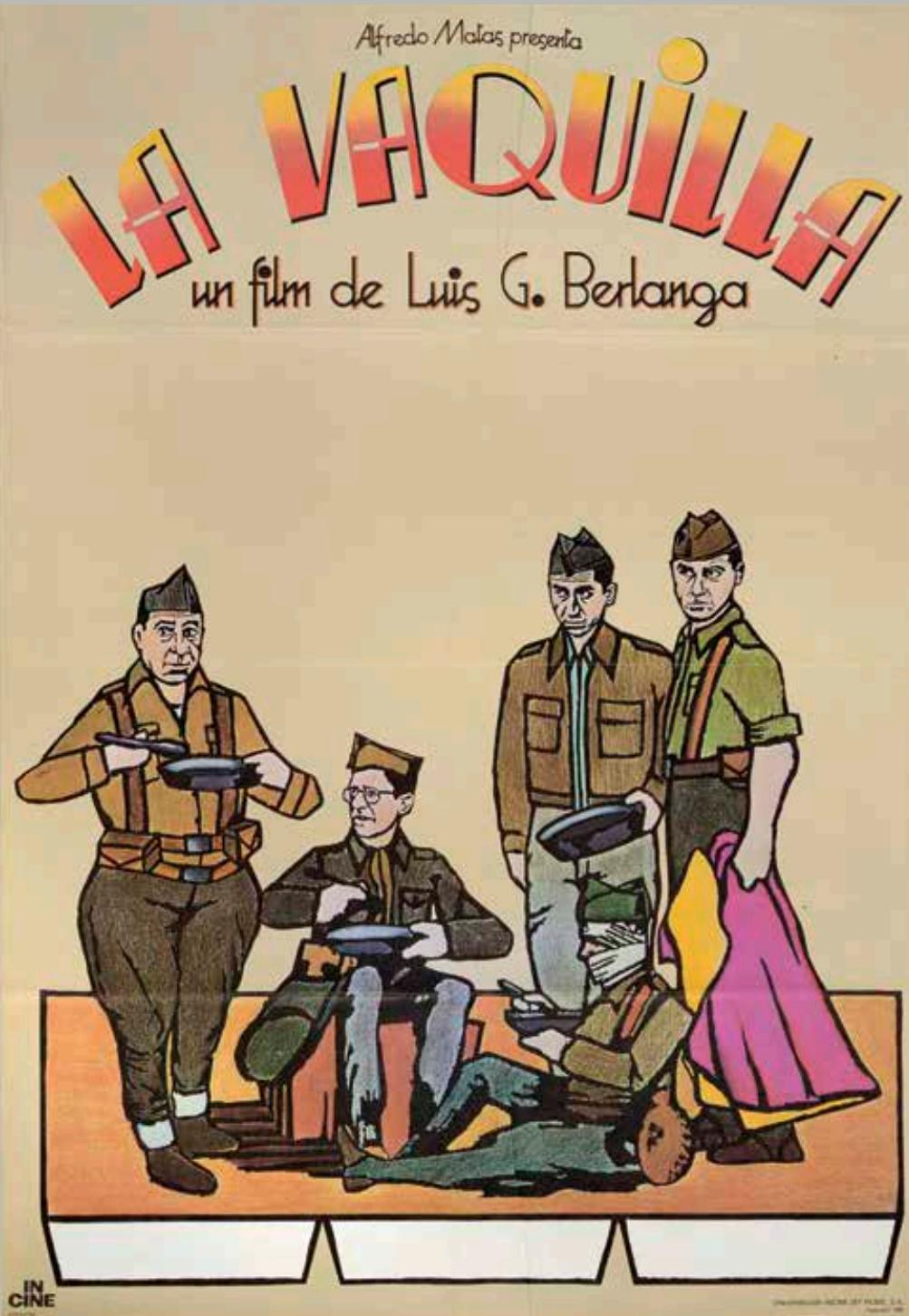




Nacional - III

◀ ▶ ▶
Fotogramas de la
pel·lícula
Nacional III
1982
Col·lecció Santiago
Castillo París





Cartell de la pel·lícula

La vaquilla

1985

98,5 x 68 cm

Indugraf Madrid S. A., Alcorcón

Col·lecció Santiago Castillo París

LA VAQUILLA VISCA VIVA Berlanga!

El 28 de febrer de 1985 va estrenar-se a Saragossa la pel·lícula *La vaquilla* (el guió era del mateix Berlanga i de Rafael Azcona). Aquest fou el catorzé dels dèsset llargmetratges del cineasta valencià i, igualment, la pel·lícula amb major pressupost del cinema espanyol fins a l'any de l'estrena. El film fou rodat a Sos del Rey Católico, al nord-oest de l'Aragó, i proposava una reconciliació d'ambdós bàndols ideològics molt en consonància amb l'espiritu de la Transició.

El crític José Enrique Monterde afirmà premonitoriament, el 1986, que *La vaquilla* «sí serà una pel·lícula pertinent per a parlar de l'Espanya dels anys huitanta». Una Espanya molt diferent de l'actual, en la qual el consens era el valor polític més preuat, fins al punt que hauríem de preguntar-nos si una pel·lícula com aquesta podria rodar-se hui dia, en un moment tan marcat per una polarització política que emfasitza les diferències ideològiques per sobre dels punts de contacte.



Fotograma de la pel·lícula

La Vaquilla

1985

Col·lecció Santiago

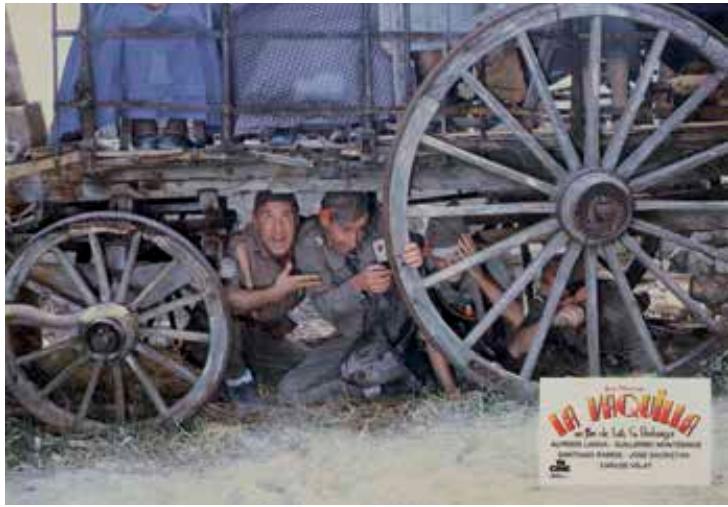
Castillo París



Fotogramas de la
pel·lícula
La Vaquilla
1985
Col·lecció Santiago
Castillo París

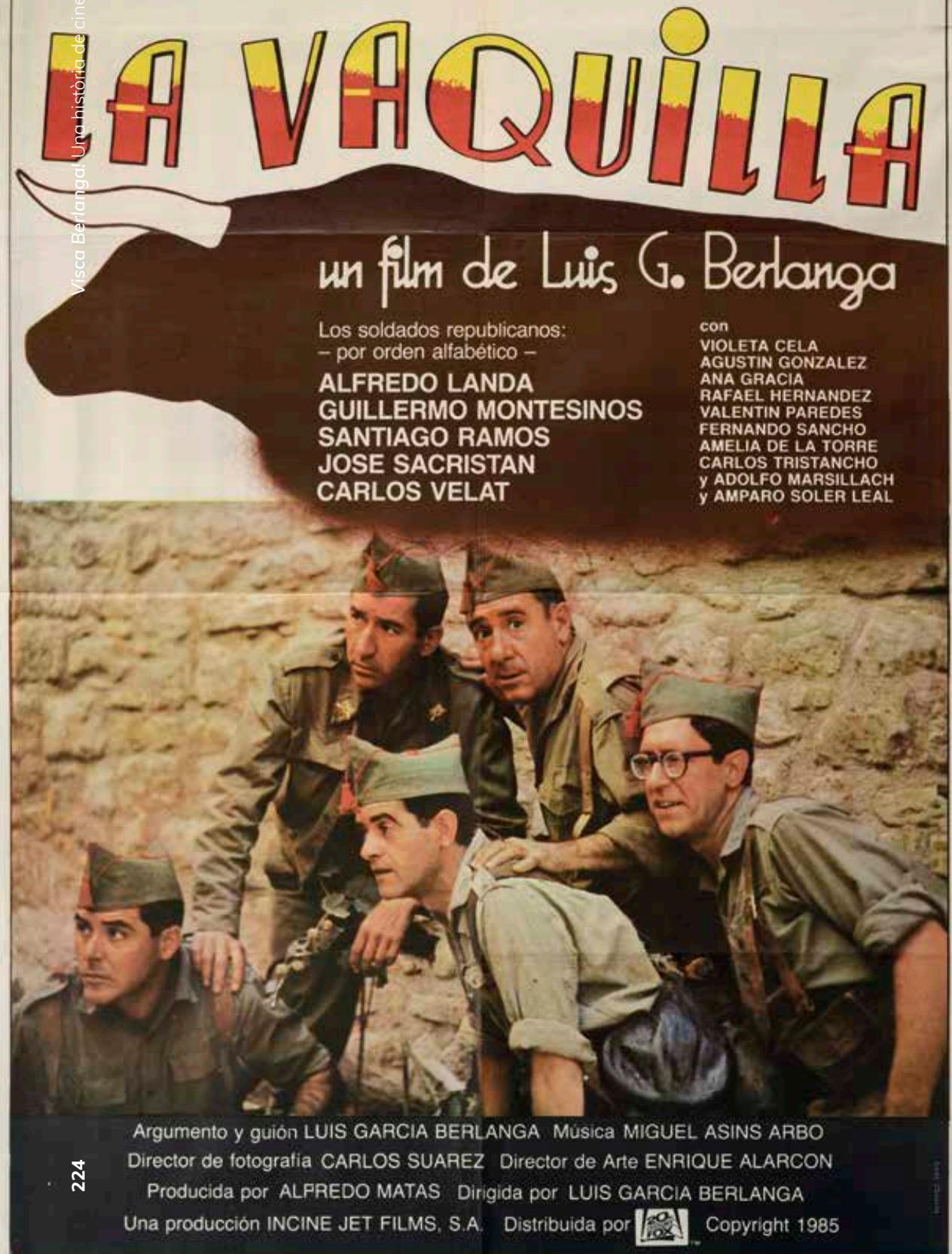


Fotogramas de la
pel·lícula
La Vaquilla
1985
Col·lecció Santiago
Castillo París



EL PUEBLO DIVERTIDO, JAMAS SERÁ VENCIDO

Visca Berlanga! Una historia de cine



León Chocrón
Cartell de la pel·lícula
La vaquilla
1985
108 x 74 cm
Col·lecció Santiago Castillo París

Reportatge periodístic sobre la pel·lícula
La vaquilla
Fotogramas núm. 1706
III-1985
Col·lecció Santiago Castillo París



Cartell de la pel·lícula
Moros y cristianos
1987
97 x 69 cm

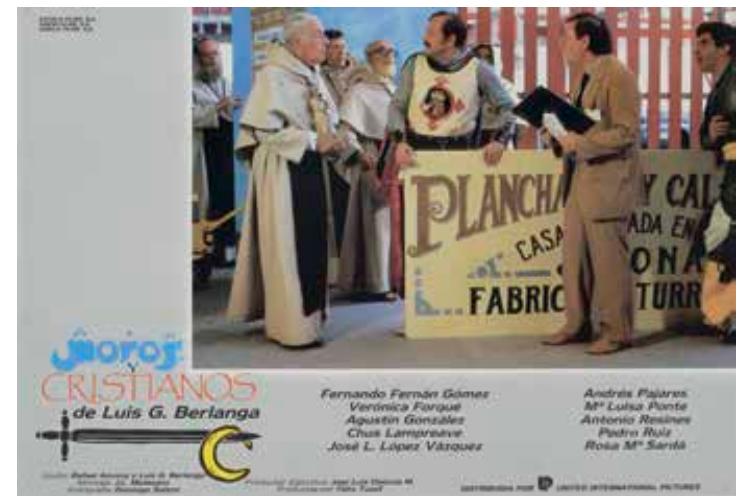
Col·lecció Santiago Castillo París

MOROS Y CRISTIANOS VISCA IVIVA Berlanga!

El 23 d'octubre de 1987 va presentar-se, a la 32^a Seminci o Semana Internacional de Cine de Valladolid, la pel·lícula *Moros y cristianos* (amb guió redactat pel mateix Berlanga i —seria l'última vegada— per Rafael Azcona). Aquest llargmetratge, estrenat comercialment a Madrid cinc dies després de la première val·isoletana, fou el quinze dels berlanguians. Els exteriors del film van ser filmats a la localitat valenciana de Xixona, i l'any següent a la seu

estrena, 1988, la pel·lícula va guanyar un guardó de la II edició dels Premis Goya (concedits per l'Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).

El film parla dels canvis econòmics que es van produir arran de la consolidació de la democràcia i la implantació d'un capitalisme que començava a articular-se sobre principis neolibertals. El món actual, en resum.



►
Fotograma de la
pel·lícula
Moros y cristianos
1987
Col·lecció Santiago
Castillo París



◀ ▶
Fotogramas de la
pel·lícula
Moros y cristianos
1987
Col·lecció Santiago
Castillo París

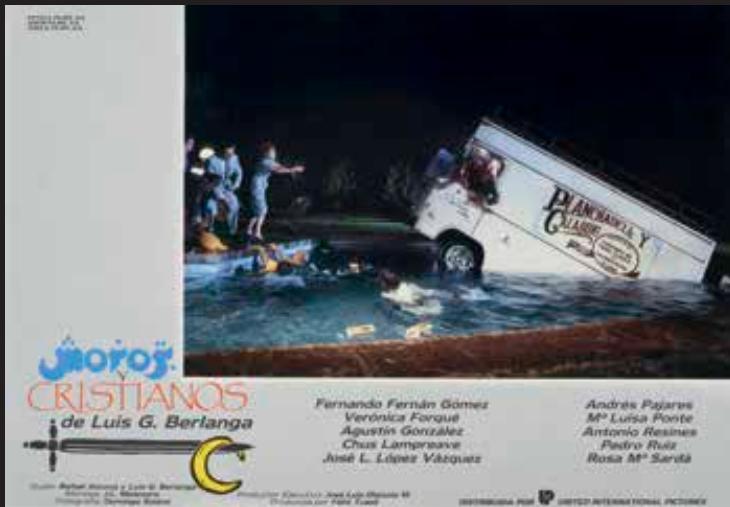


Fernando Fernán Gómez
Verónica Forqué
Agustín González
Chus Lampreave
José L. López Vázquez
Andrés Pajares
Mª Luisa Ponte
Antonio Resines
Pedro Ruiz
Rosa Mª Sardá

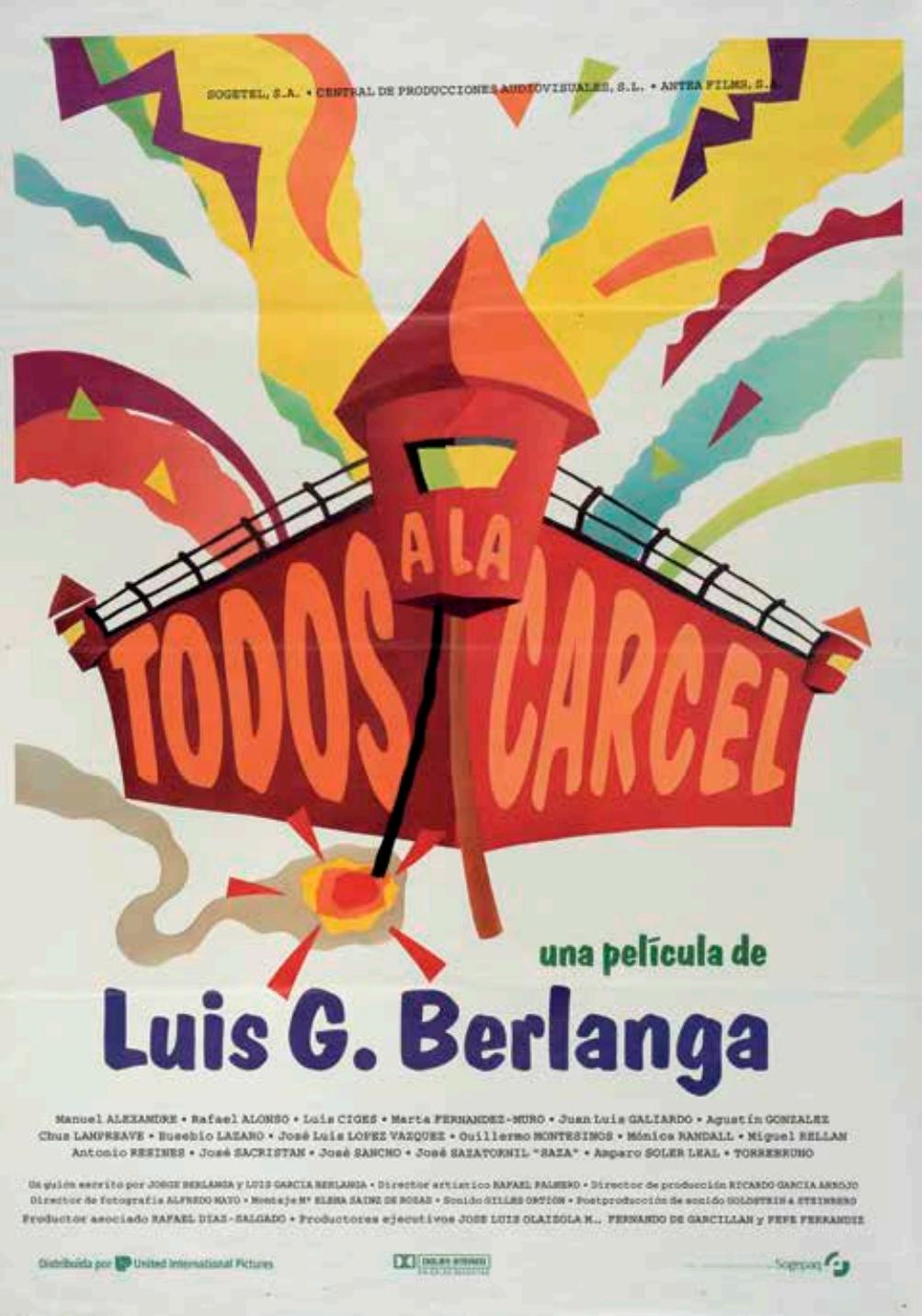


Fernando Fernán Gómez
Verónica Forqué
Agustín González
Chus Lampreave
José L. López Vázquez
Andrés Pajares
Mª Luisa Ponte
Antonio Resines
Pedro Ruiz
Rosa Mª Sardá

¡VIVA · VISCA
Berlanga!



▲ ▶
Fotogramas de la
pel·lícula
Moros y cristianos
1987
Col·lecció Santiago
Castillo París



Cartell de la pel·lícula
Todos a la cárcel
1993
97 x 68 cm

Col·lecció Santiago Castillo París

TODOS A LA CÁRCEL

VISCA VIVA
Berlanga!

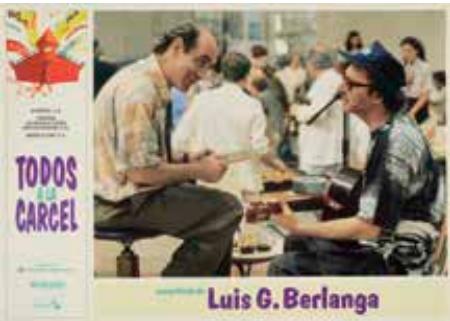
El 22 de desembre de 1993 va estrenar-se la pel·lícula *Todos a la cárcel* (el guió era del mateix Berlanga i del seu fill Jorge García-Berlanga Manrique). Aquest fou el setzé, i penúltim, dels llargmetratges que devem al cineasta valencià, i va ser filmat a l'antiga Presó Model de València (actualment ocupada, en part, pel Complex Administratiu 9 d'octubre de la Generalitat valenciana). En l'any següent a la seua estrena, 1994, la pel·lícula va guanyar tres dels guardons de la VIII edició dels Premis Goya (concedits per l'Academia

de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).

L'argument: en la presó Model de València se celebrarà el Dia Internacional del Pres de Consciència. Gent de la política, la cultura i la faràndula assistirà a l'acte, per la qual cosa la situació es presenta molt propícia per a fer algun negoci en benefici propi. Berlanga demostrava en aquesta pel·lícula que la picaresca espanyola, tan idiosincràtica, havia eixit indemne del canvi entre règims.



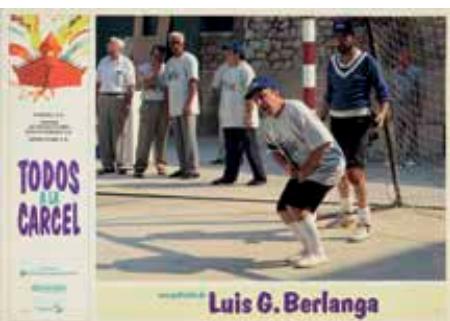
►
Fotograma de la pel·lícula
Todos a la cárcel
1993
Col·lecció Santiago
Castillo París



Luis G. Berlanga



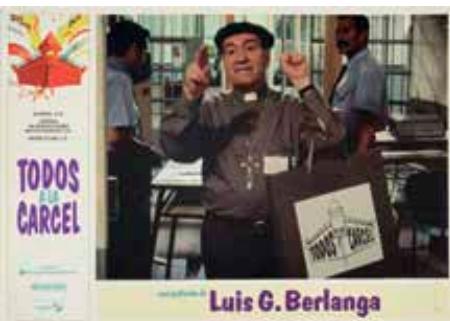
Luis G. Berlanga



Luis G. Berlanga



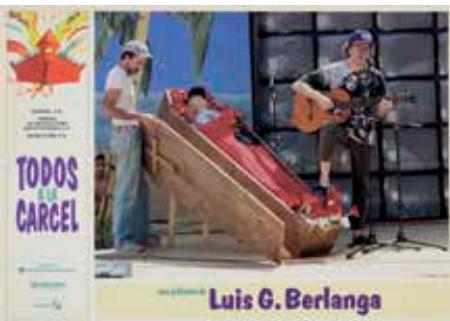
Luis G. Berlanga



Luis G. Berlanga



Luis G. Berlanga



Luis G. Berlanga



Luis G. Berlanga

Fotogrames de la pel·lícula *Todos a la cárcel*

1993
Col·lecció Santiago Castillo París



Entrevista a Luis García-Berlanga
sobre la película
Todos a la cárcel
Dirigido por... Revista de cine núm. 220
1993
Col·lecció Santiago Castillo París



... que les negocis van ser un èxit i que els participants van quedar molt satisfeits amb el resultat dels enfrontaments que han tingut lloc.

En la seva intervenció, el representant del PSC va dir que hi havia hagut molta interacció entre els dos grups, però que no es podia arribar a un acord final perquè el PSC no volia acceptar la proposta de la CUP. Els dos grups que han fet el seu treball han estat molt ben assortits i han estat molt bons en la seva relació, però el PSC no volia acceptar la proposta de la CUP.

—Així, en la seva intervenció, el representant del PSC ha dit que no es podia arribar a un acord final perquè el PSC no volia acceptar la proposta de la CUP. Els dos grups que han fet el seu treball han estat molt ben assortits i han estat molt bons en la seva relació, però el PSC no volia acceptar la proposta de la CUP.

— El periodista y ex dirigente del Partido Comunista, Ernesto Gómez, en su despacho de la revista *El Espectador*, en Bogotá. A su lado, el director de la publicación, Guillermo Restrepo.

— Porque no nos apoyan ni nos oponen. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Por qué no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

— Porque no tienen otra opción. Los que se oponen a nosotros son los que quieren que el régimen continúe.

— ¿Porque no se oponen? — preguntó el director de la revista.

—Algunas referencias a personajes reales, pero más pocas que en la novela anterior. La historia de la familia es la suya, ya imaginamos que la historia de la gente es la suya que el personaje no menciona. Algunas, al final de la novela, se convierte en una especie de canto de amor a la familia, algo más que una obra de proletariado que lleva a que algunas personas se sientan un poco ofendidas o que hasta se sientan un poco tristes por la forma en que se habla de la familia. El amor que da la novela es un amor universal, que no tiene límites. Se hace sentir en todos los personajes.

**Answers to
Future War Plan**

Foses encadenades

Rafael de Luis Casademunt

A l'agost del 1993 gaudia d'unes merescudes vacances familiars a Mallorca quan vaig rebre una telefonada de la productora Antea Films, per a encarregar-me la instal·lació d'una pantalla de *videowall*. Fins ací tot era normal, perquè en aquells anys m'havia especialitzat en la producció i la instal·lació de grans audiovisuals amb múltiples pantalles, tant amb projectors de diapositives com amb monitors de vídeo, i l'encàrrec entrava dins del quotidià.

La part del treball que se n'eixia del normal era que es tractava de complir els desitjos de Luis García-Berlanga, que en aquells dies rodava la seu pel·lícula *Todos a la cárcel*, ni més ni menys que a la Presó Model de València. El director volia que apareguera una pantalla gran de *videowall* en l'escenari muntat al pati de la presó, per a una de les seqüències de la pel·lícula. Quan vaig conéixer els detalls de la instal·lació i la seu funció en el rodatge, vaig advertir la productora de l'escassa visibilitat que tindrien les imatges projectades en els monitors, dissenyats per a brillar en interiors o de nit, però mai sota l'implacable sol d'estiu al pati de la presó. Els meus avertiments van ser desoïts, perquè la fèria voluntat de Berlanga havia de prevaldre sobre els as-



tres, de manera que vaig haver de tornar de Mallorca per a complir els desitjos del geni.

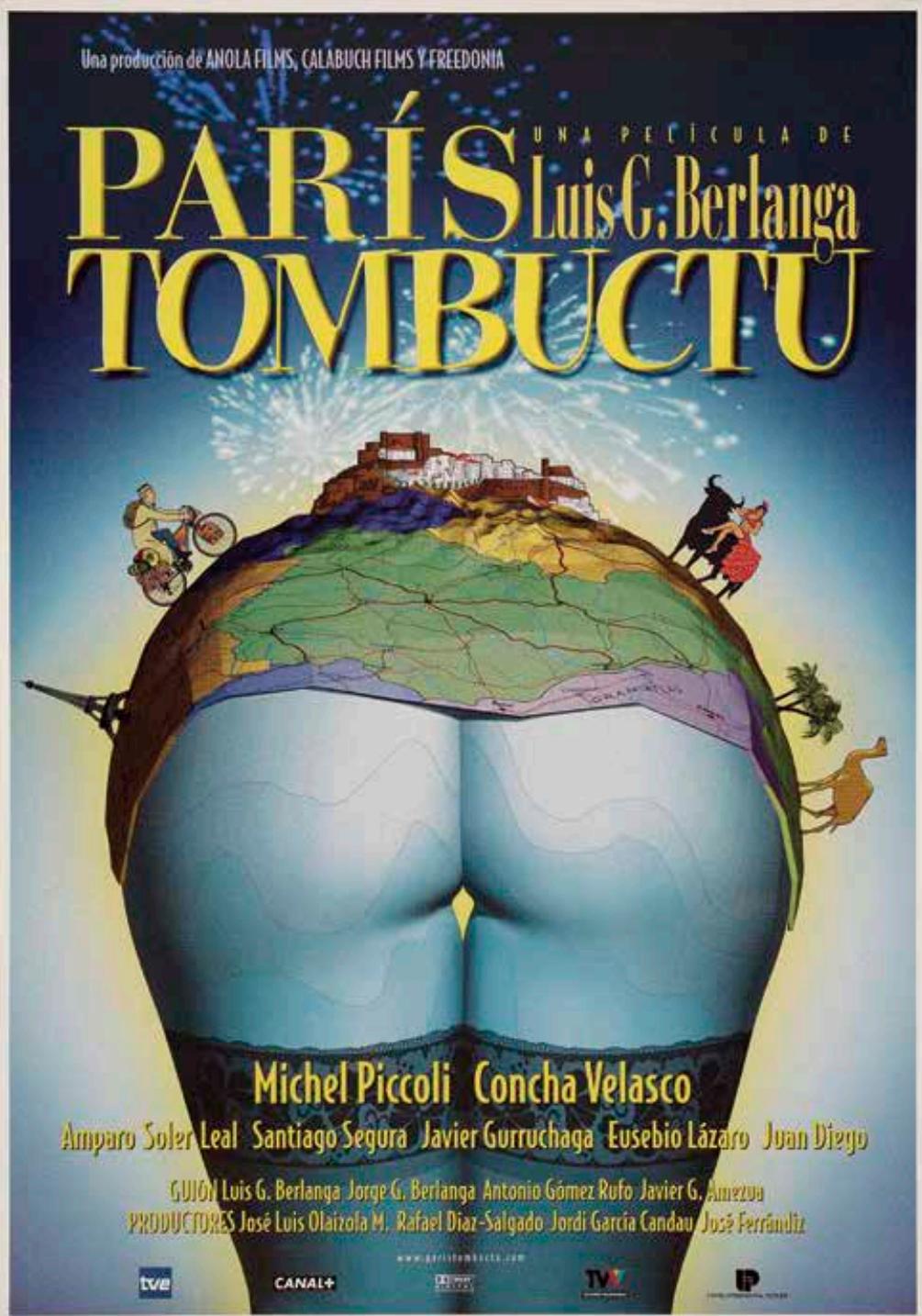
El més a prop que jo havia estat de la Presó Model de València va ser quan anys arrere vam fer una assentada de fotògrafs davant de les seues portes per a demanar l'alliberament del nostre amic i company Francesc Jarque, en aquell temps tancat per negar-se a entregar els seus carrets a la policia en el transcurs d'una manifestació. Per això em va produir una esgarrifança intensa tant la sensació de traspassar les seues portes, en els dies en què encara no s'havia completat el trasllat dels reclusos a Picassent, com el fet que l'aire encara es poguera tallar en els corredors i, també, en les cel·les obertes però acabades d'abandonar per uns ocupants que tal vegada feia molts anys que hi eren.

Els reclusos que per diferents motius romanien en la Model es prestaven amb goig a col·laborar en el rodatge i ajudaven en qualsevol menester, sabedors de com era d'insòlita i divertida l'experiència. I és que el rodatge de *Todos a la cárcel* era una gran festa en la qual es fonia ficció i realitat, com la lluentor dels monitors amb el sol de justícia.

Mostra d'aquella fusió és el nom d'un dels personatges de la pel·lícula, el reclús Jaramillo, nom pres del reclús de la presó que em van assignar per a col·laborar en el muntatge del *videowall*. El Jaramillo de la Model era un colombià d'una tremenda corpulència

que complia huit anys per negociar amb algun producte típic de la seu terra. La veritat és que m'imposava un gran respecte, però alçava els pesats monitors sense parpellejar.

La prova definitiva d'aquella mescla de realitat i ficció, que tant semblava agradar al Mestre, es va materialitzar quan Berlanga em va demanar que interpretara el meu paper de tècnic responsable del *videowall* i apareguera en l'escenari... per a demanar disculpes per la colossal fallada tècnica que suposava que, en les pantalles, i en comptes de projectar-se l'himne oficial, apareguera de sobte *El tractor amarillo*. Allò era massa per a mi, que no havia trepitjat un escenari des de les funcions del col·legi, i no podia fingir una fallada tècnica quan la meua màxima responsabilitat era que no se'n produïra cap. Berlanga va insistir i em va fer repetir la seqüència fins que va comprendre, potser per una vegada, que no sempre es pot fondre la realitat amb els desitjos. La meua carrera d'actor no estava escrita en el guió ni en el destí, però la tenacitat de Berlanga em va deixar una empremta inesborrable.



Cartell de la pel·lícula
París-Tombuctú
1999
97 x 68 cm

De Filmoteca Española ©

PARÍS TOMBUCTÚ

El 10 de setembre de 1999 va estrenar-se la pel·lícula *París-Tombuctú* (amb guió del mateix Berlanga —assistit pel seu fill Jorge— i d'Antonio Gómez Rufo i Javier G. Amezua). Aquest fou el desseté, i últim, dels llargmetratges que ens va llegar Berlanga, i, poc després de l'estrena, el 22 de novembre, fou projectat en el festival de cinema de Mar del Plata (Argentina), on va obtenir el premi de l'Organització Catòlica Internacional del Cinema (OCIC) i el de la Federació International de la Premsa Cinematogràfica (FIPRESCI).

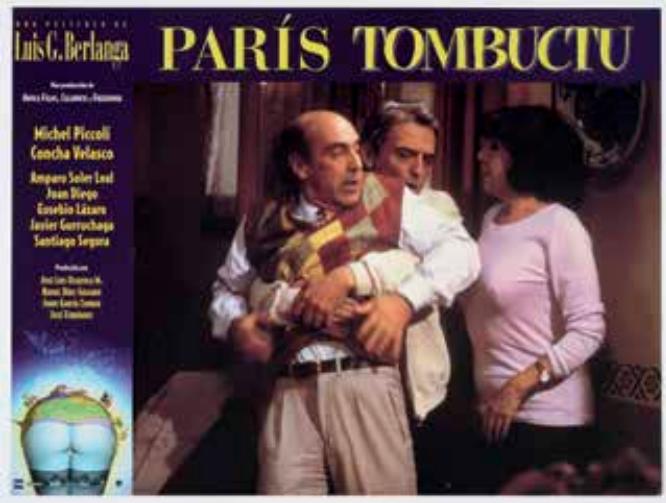
En aquesta última pel·lícula, que venia a ser el seu testament no només cinematogràfic sinó també vital, Berlanga va voler tornar a la via més intimista del seu cinema per acomiadar-se. I per això recupera Michel Piccoli —protagonista d'una de les seues pel·lícules més per-

sonals, *Tamaño natural*— qui, tot fugint d'una vida que creu esgotada camí d'un Tombuctú que fa de nova Ítaca, recala en un poble, Calabuch (Calabuig, és a dir, Peníscola), on conviu una heterogeneïa panòplia de personatges que personifiquen el sistema de valors que més s'estimava el director valencià.

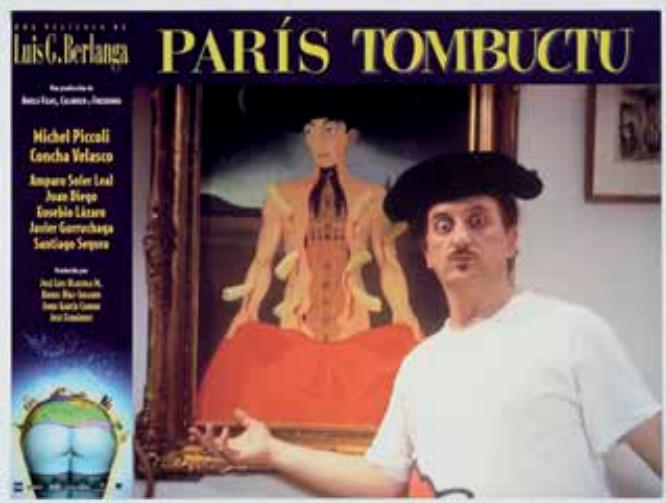
París-Tombuctú és tot un al·legat en defensa de l'acràcia que necessita qualsevol creador per a realitzar la seua obra, fora de les convencions socials i polítiques del moment, cosa que il·lustra perfectament la filmografia del director valencià. Acràcia és un terme que descriu alhora la impotència i la feblesa de l'ancià i l'anarquia de l'artista. I això és el que representava aleshores Berlanga: un artista ja major. Un testament cinematogràfic i tot un cant de cigne a favor de la llibertat.

iVIVA · VISCA

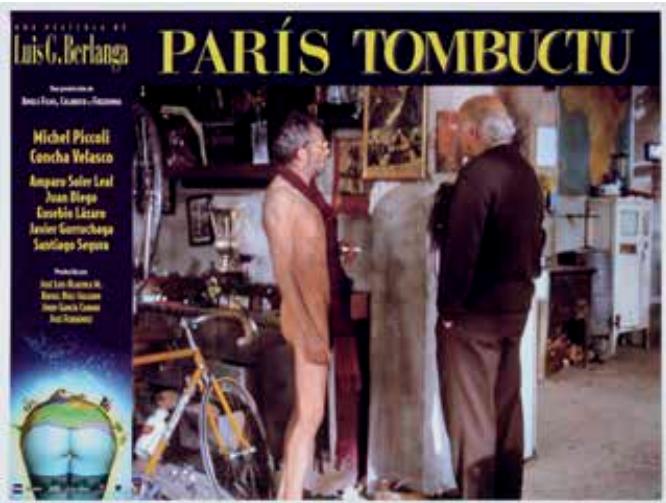
Berlanga!



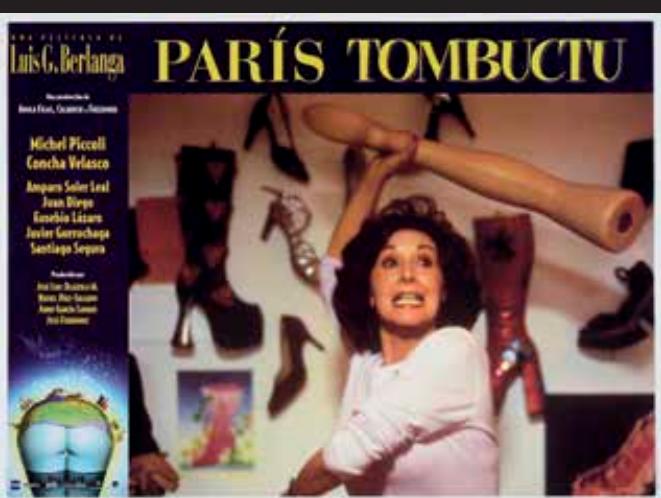
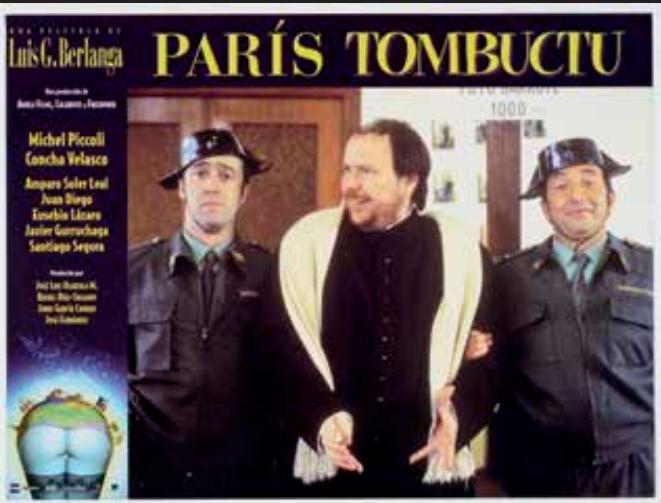
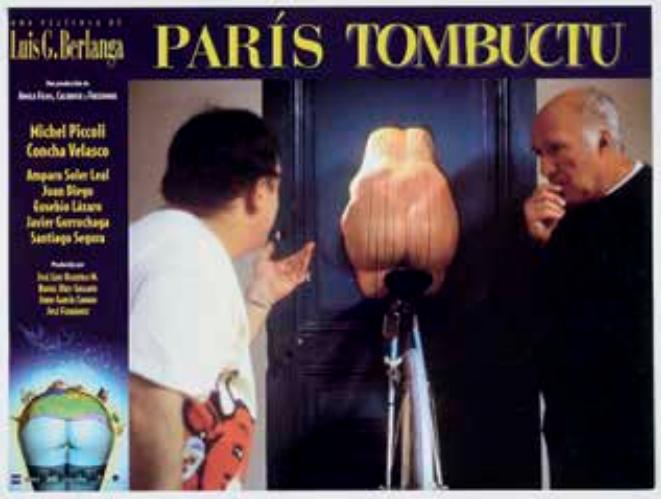
◀ ▶
Fotogramas de la
pel·lícula
París-Tombuctú
1999
Col·lecció particular



PARÍS TOMBUCTÚ



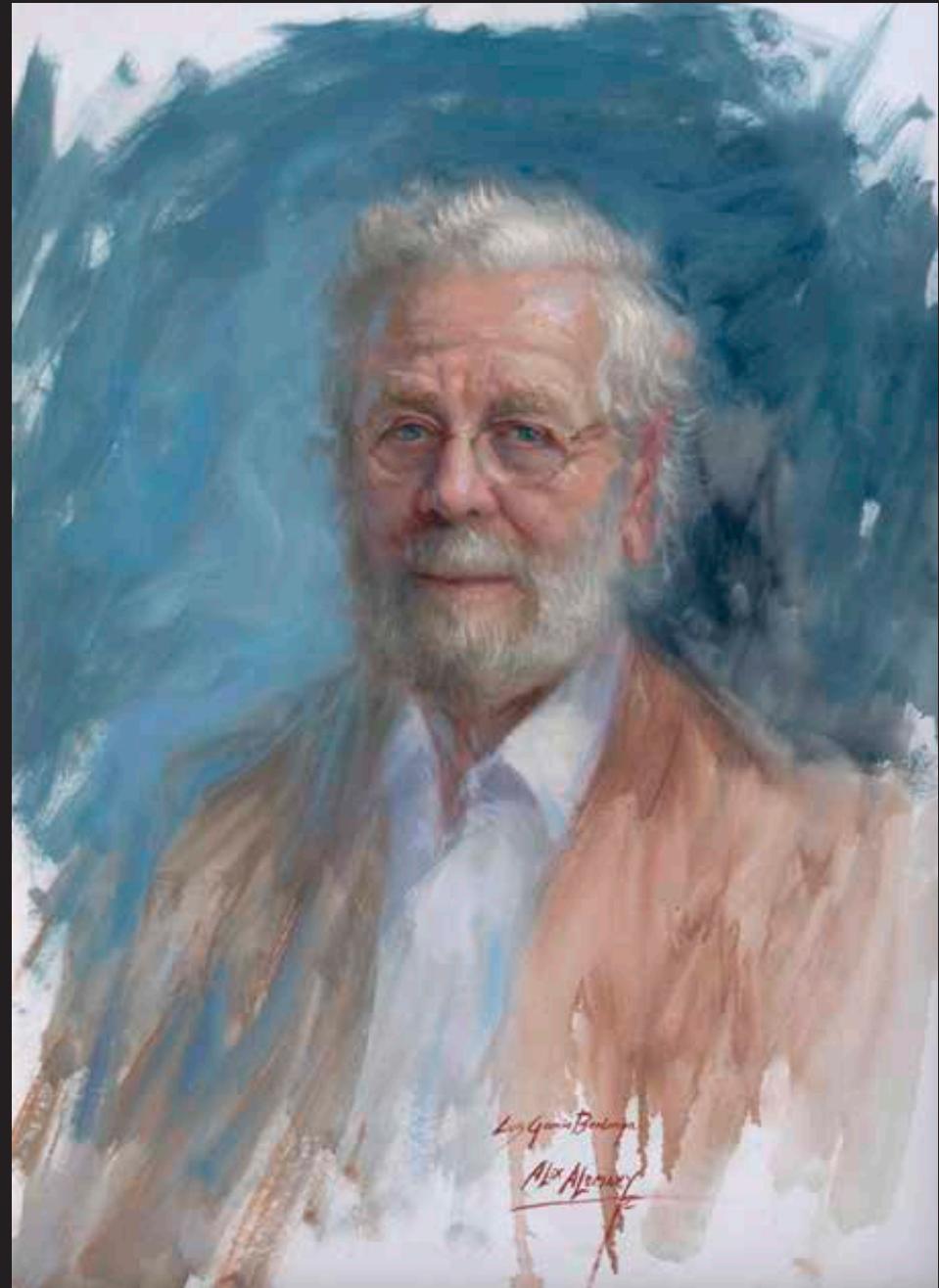
▼ ▶
Fotogramas de la
pel·lícula
París-Tombuctú
1999
Col·lecció particular



Un director de cinema molt explicat

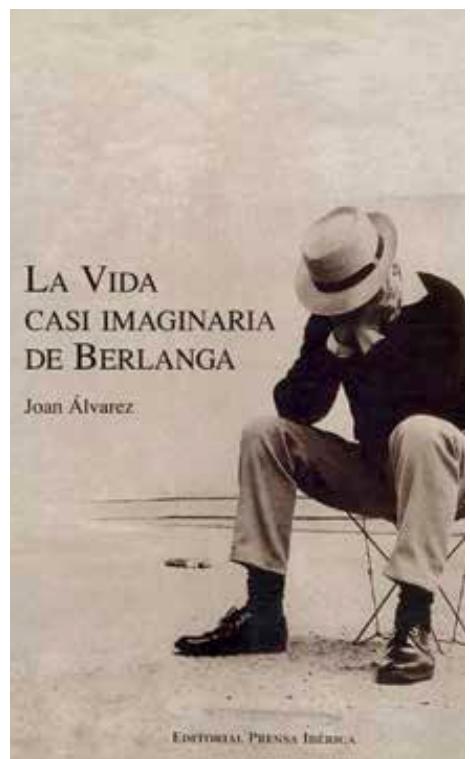
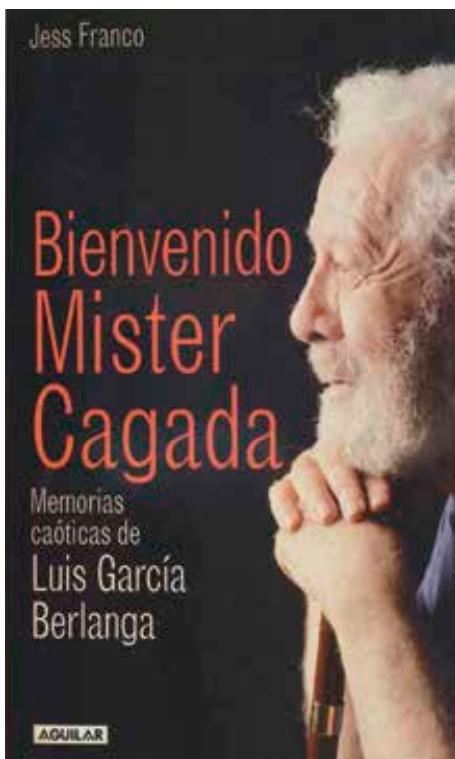


Fotografies de Luis García-Berlanga a la ciutat de València: junts a José Luis López Vázquez i Concha Velasco, i en companyia de Ricardo Muñoz Suay.
© José Aleixandre



Álex Alemany (1943)
Retrat de Luis García-Berlanga
2012
75 x 56 cm
Oli sobre taula
Propietat de Ricard Bellveser

És comunament sabut com de caòtics eren dels rodatges de Berlanga, on actors i tècnics es miraven entre ells amb incredulitat davant l'esdevenir erràtic i impracticable de la seua direcció, i augurant la catàstrofe. Si a aqueix comandament personalíssim i fora de norma s'afegia la frase amb la qual el mateix Berlanga, invariablement, postil·lava el final del rodatge de cada pla —*Vaya cagada!*—, el desconcert era total. No obstant això, el resultat dels esmentats rodatges moltes vegades va cristal·litzar en obres mestres, la qual cosa demostra que la navegació en el caos només està a l'abast dels genis.



Publicacions al voltant de l'obra cinematogràfica de Luis García-Berlanga
Collecció Santiago Castillo París

A large black and white photograph of Luis G. Berlanga, showing him from the chest up, smiling slightly. He has curly grey hair and is wearing a light-colored, short-sleeved button-down shirt. To the left of the photo, there is a vertical credit line: "© Santiago Castillo París & MuVIM Foto Rafael de Luis". Below the photo, the name "LUIS G. BERLANGA" is printed in a bold, sans-serif font. At the bottom of the page, there is a graphic element consisting of a film strip with the word "cartelera" above it and the letters "TURIA" in large, stylized, block letters. The number "541" is printed below the "TURIA" letters. The word "SIETE PESETAS" is printed at the very bottom. The page number "245" is located in the bottom right corner.

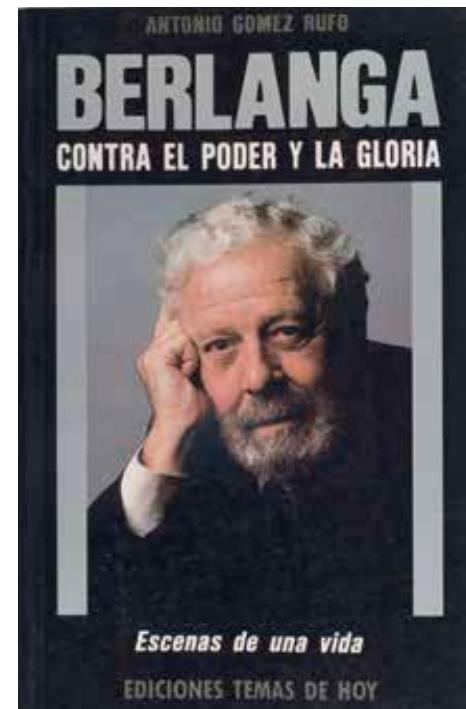
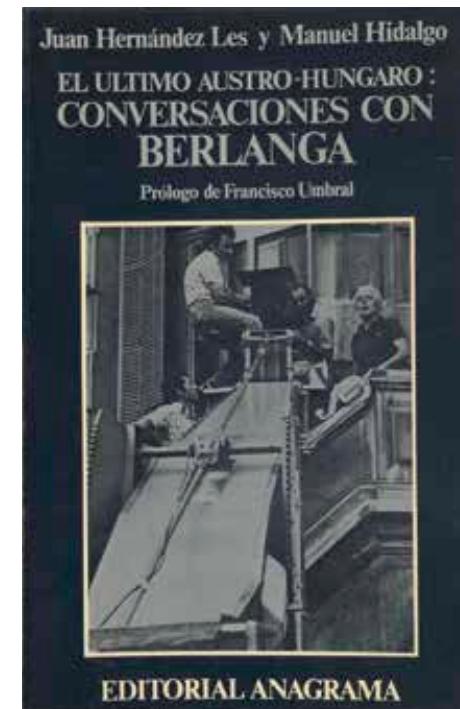
«[...] parece claro que el **plano-secuencia** y el **empleo de la profundidad de campo**, que te permite tener al grupo de actores bajo tu control, aunque no bajo tu atención, tienen que ver bastante con la coralidad... Ufff, de estos temas no sé muy bien qué decir. Ah, y sobre la cuestión ideológica, no tengo ninguna intención de abolir los héroes individuales, ni hay detrás un sentido socialista de la historia».

Luis García-Berlanga en *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga*
(Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

VISCA
IVIVA
Berlanga!

Dos són els trets més privatius del cinema de Berlanga. Un d'ells té a veure amb el sistema narratiu emprat en les seues pel·lícules, caracteritzat per una coralitat en què els protagonistes parlen sense escoltar-se els uns als altres i actuen en benefici propi i en detriment de la resta.

L'altra característica no és sinó el correlat formal d'aquesta estratègia narrativa: el pla seqüència és l'únic recurs tècnic que permet conjugar cinematogràficament aquesta babel de personatges que, amb el desordre dels seus diàlegs entravessats, tant contribueixen a ordenar la història.



Publicacions al voltant de
l'obra cinematogràfica
de Luis García-Berlanga
Col·lecció Santiago Castillo París



Juanita Reina

Con el estreno del gran espaldizo de Quintero, Lado y Odroga: «El libro de los sueños», se presentará en Madrid, el día 4 de noviembre.

248

5
PTAS.

Visca Berlanga! Una historia de cine

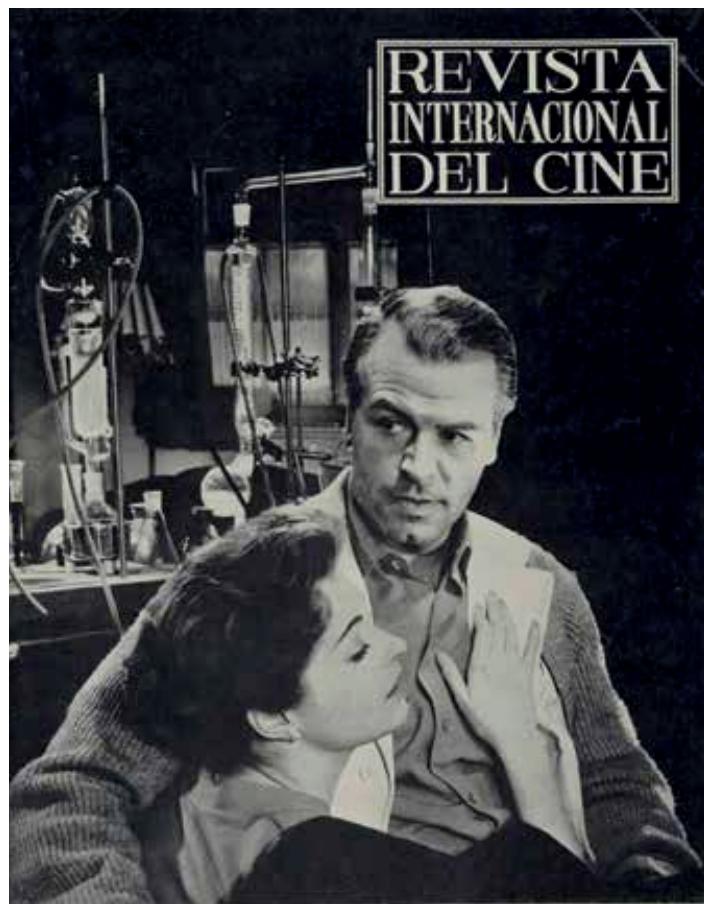


Barreira

Article sobre les primeres pel·lícules de Luis García-Berlanga:
«Berlanga con Zavattini»
Primer plano. Revista española de cinematografía
núm. 732
24-X-1954
Madrid
Col·lecció Santiago
Castillo París

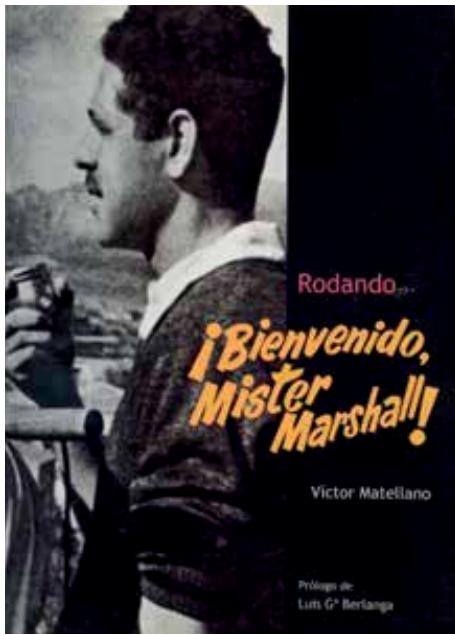


Carlos Fernández Cuenca
Article sobre la primera filmografía de Berlanga:
«El cine de Luis G. Berlanga»
Revista Internacional del Cine
núm. 29
VII a IX-1957
Madrid
Col·lecció Santiago
Castillo París

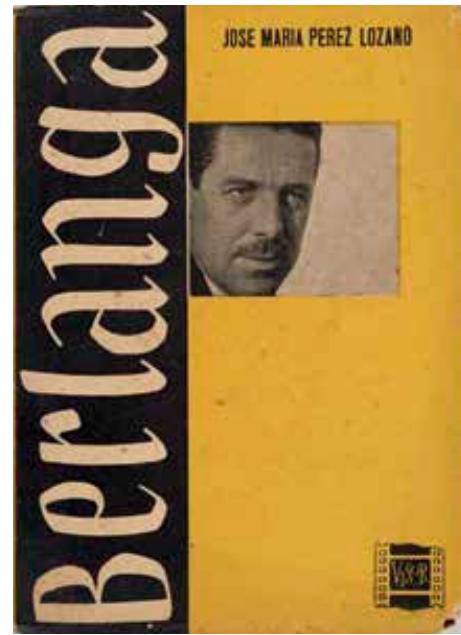




Diego Galán
Estudi sobre la filmografia
de Berlanga:
«Luis G. Berlanga o el cine
muerto de hambre»
Dirigido por... núm. 13
V-1974
Edmundo Orts Climent,
Barcelona
Collecció Santiago
Castillo París



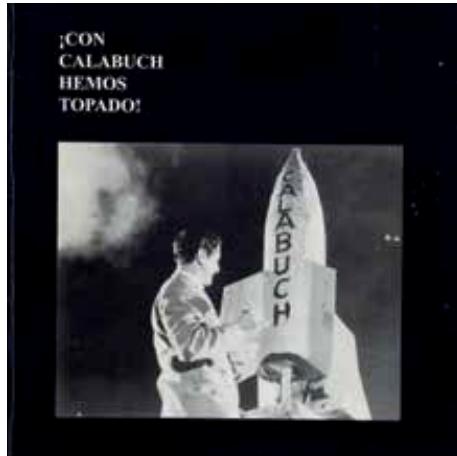
Víctor Matellano
*Rodando... ¡Bienvenido,
Mister Marshall!*
2007
Ocho y Medio
Collecció Santiago
Castillo París



José María Pérez Lozano
Berlanga
1958
Visor, Madrid
Collecció Rafael Solaz Albert

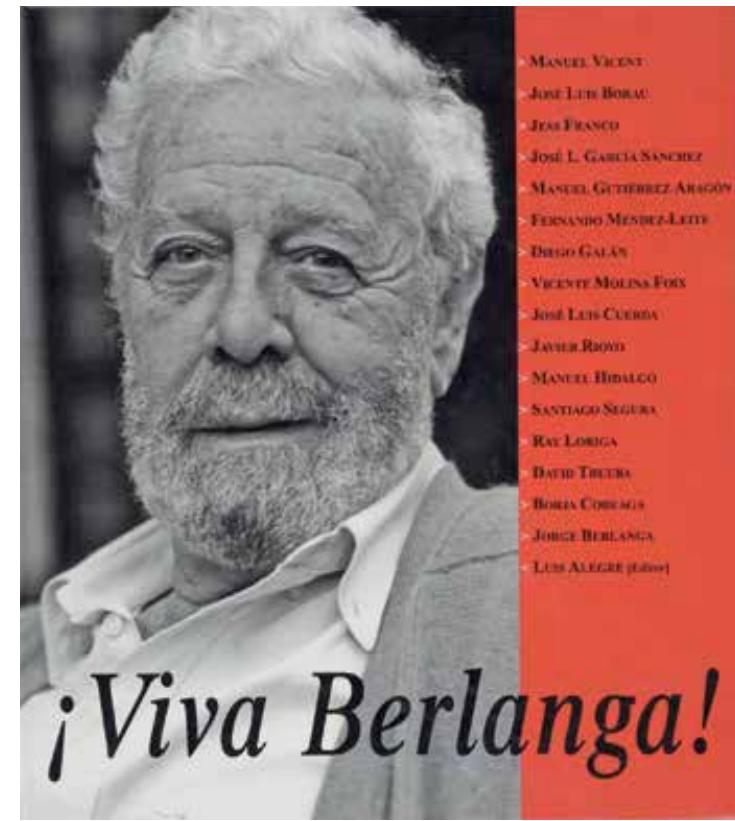


¡CON BERLANGA
HEMOS TOPADO!



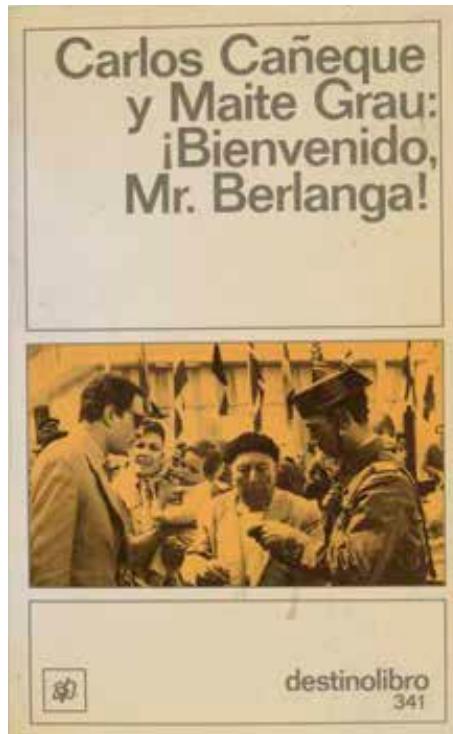
¡CON
CALABUCH
HEMOS
TOPADO!

▲ ▶
Publicacions al voltant de
l'obra cinematogràfica de
Luis García-Berlanga
Collecció Santiago
Castillo París

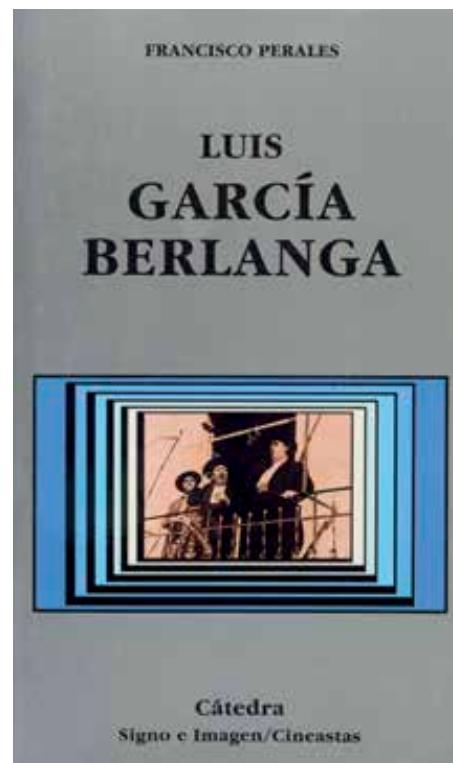
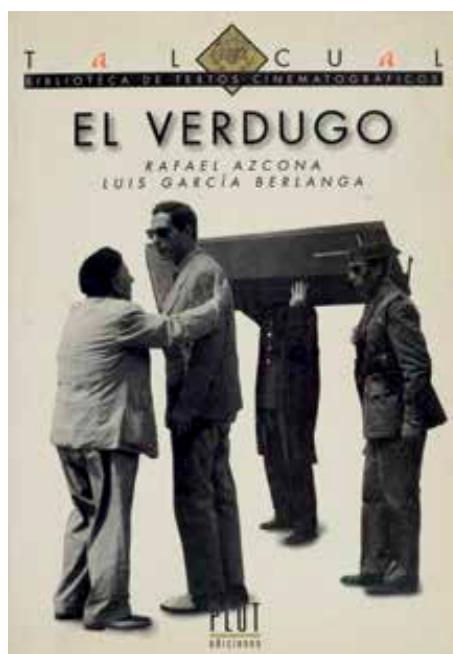


MANUEL VICENT
JOSÉ LUIS BORAU
JESÚS FRANCO
JOSÉ L. GARCÍA SÁNCHEZ
MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN
FERNANDO MÉNDEZ LEITE
DIEGO GALÁN
VICENTE MOLINA FOIX
JOSÉ LUIS CUERDA
JAVIER RODRÍGUEZ
MANUEL HIDALGO
SANTIAGO SEGURA
RAY LOBRA
DAVID TRUEBA
BOEMA CORNEA
JOSÉ BERLANGA
LUIS ALEGRE (Editor)

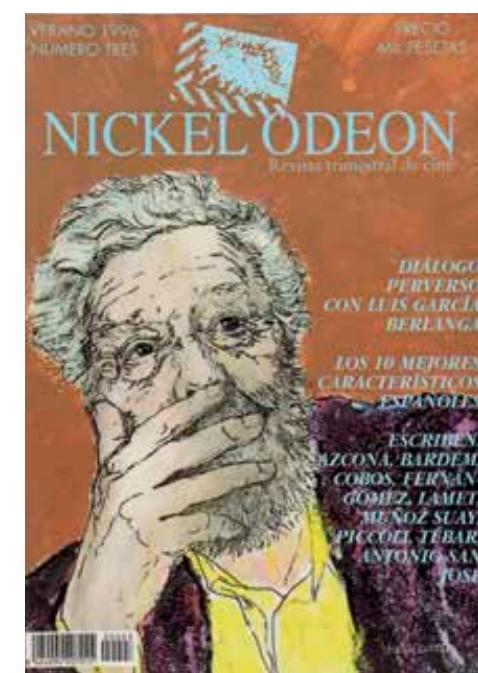
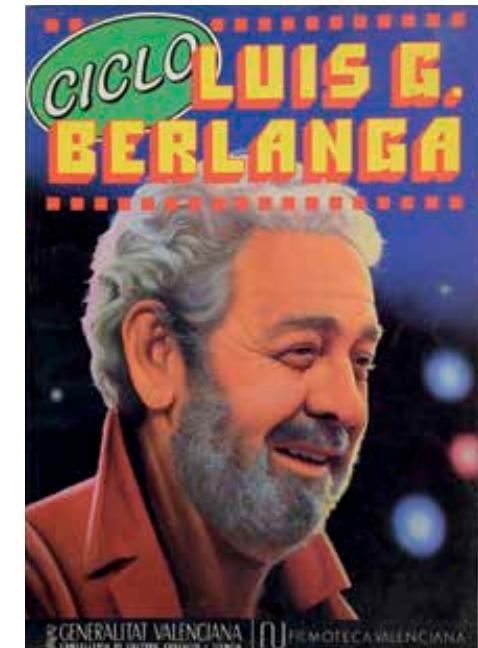
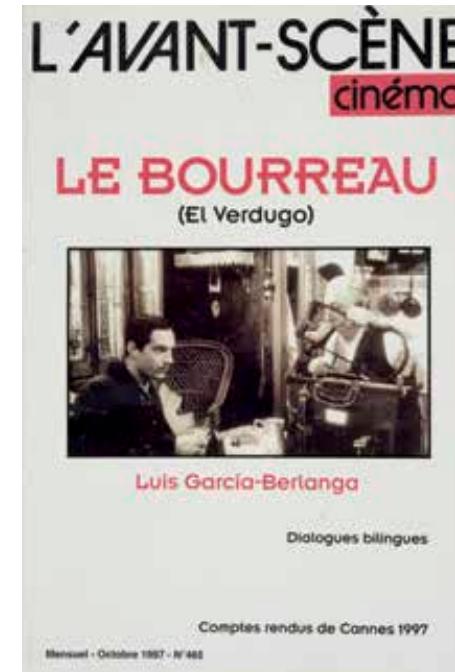
VISCA
IVIVA
Berlanga!



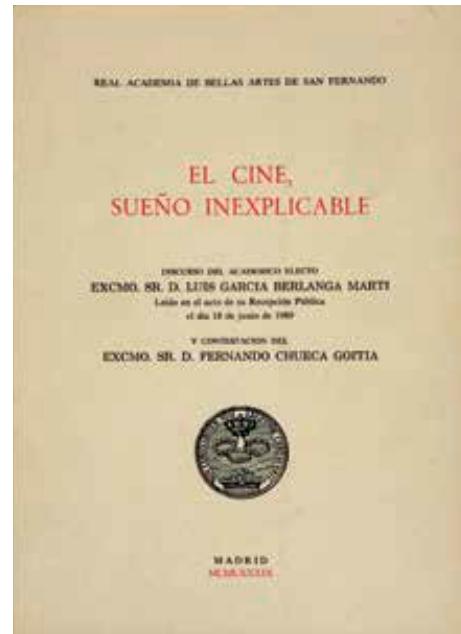
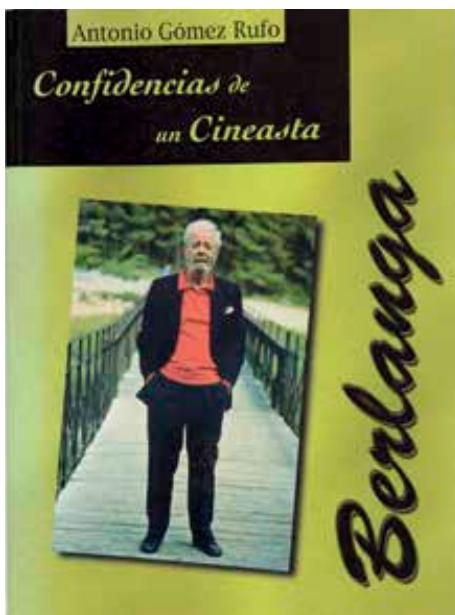
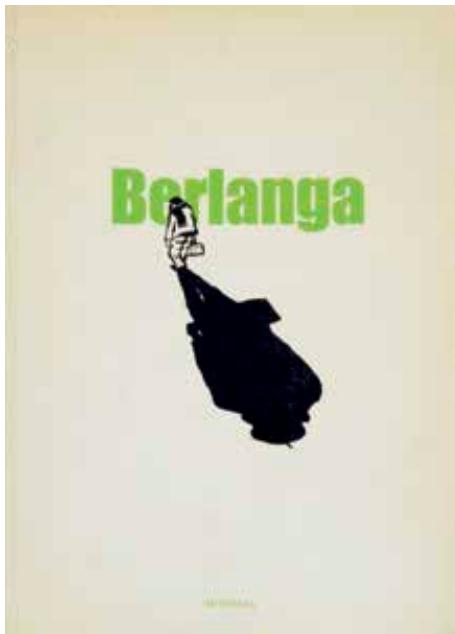
Semana de Cine
berrocano-Huelva



Catedra
Signo e Imagen/Cineastas



Publicacions al voltant de
l'obra cinematogràfica de
Luis García-Berlanga
Col·lecció Santiago
Castillo París

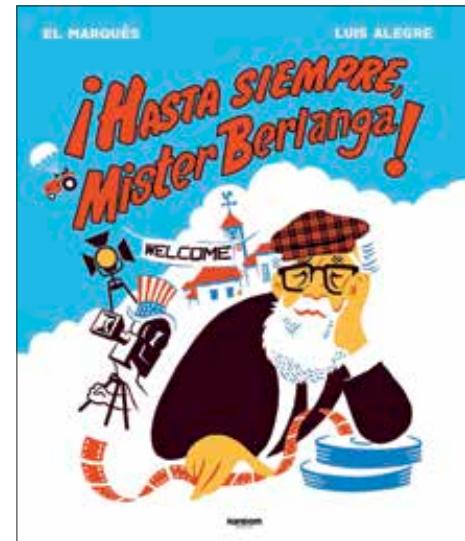
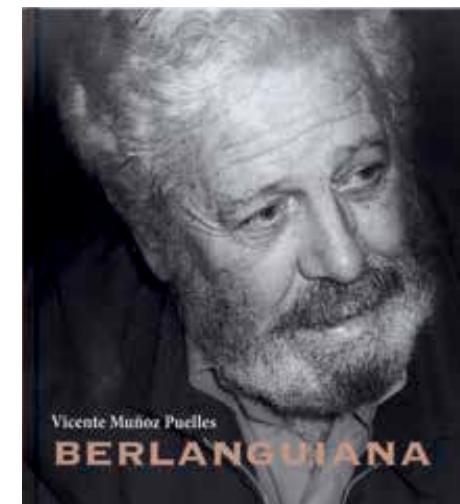


▲ ▲

Publicacions al voltant de l'obra cinematogràfica de Luis García-Berlanga
Col·lecció Santiago Castillo París

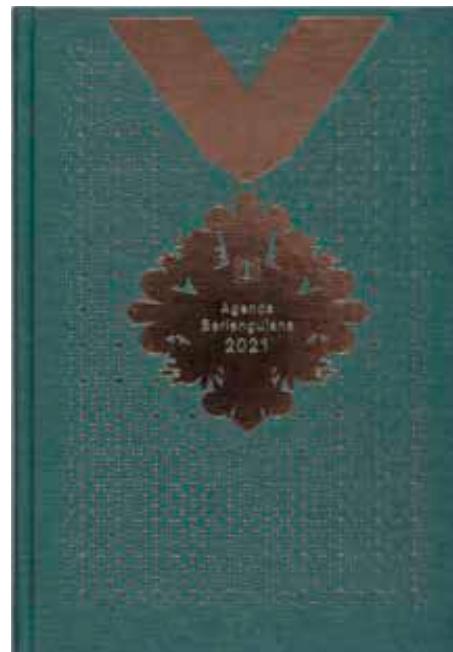
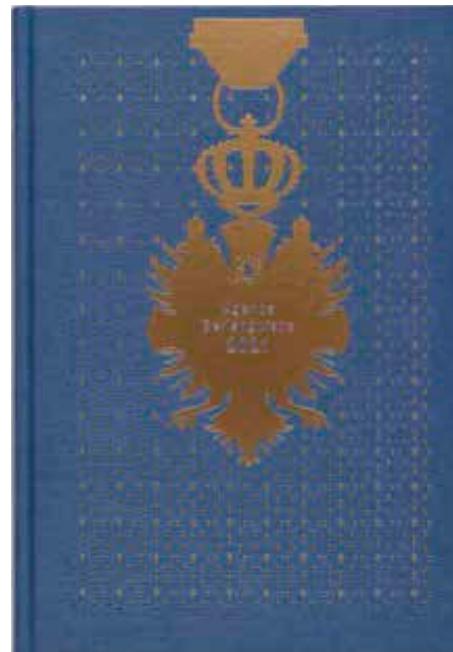
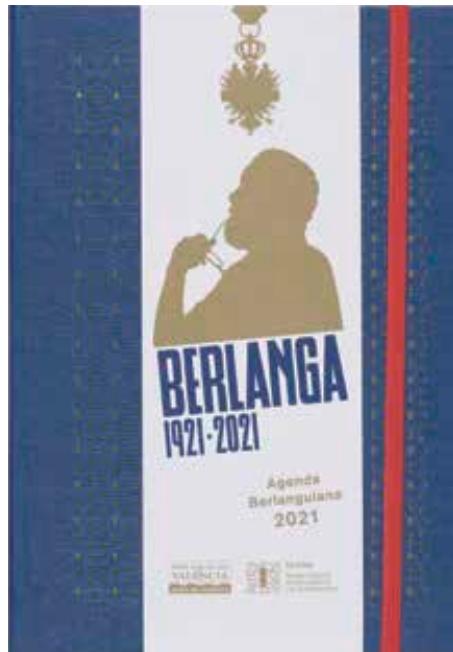


▲
En torno a Luis García Berlanga (Berlanga 1)
Sobre Luis G. Berlanga (Berlanga 2)
1980 - 1981
Ajuntament de València / Institució Alfons el Magnànim de la Diputació de València
Biblioteca del MuVIM

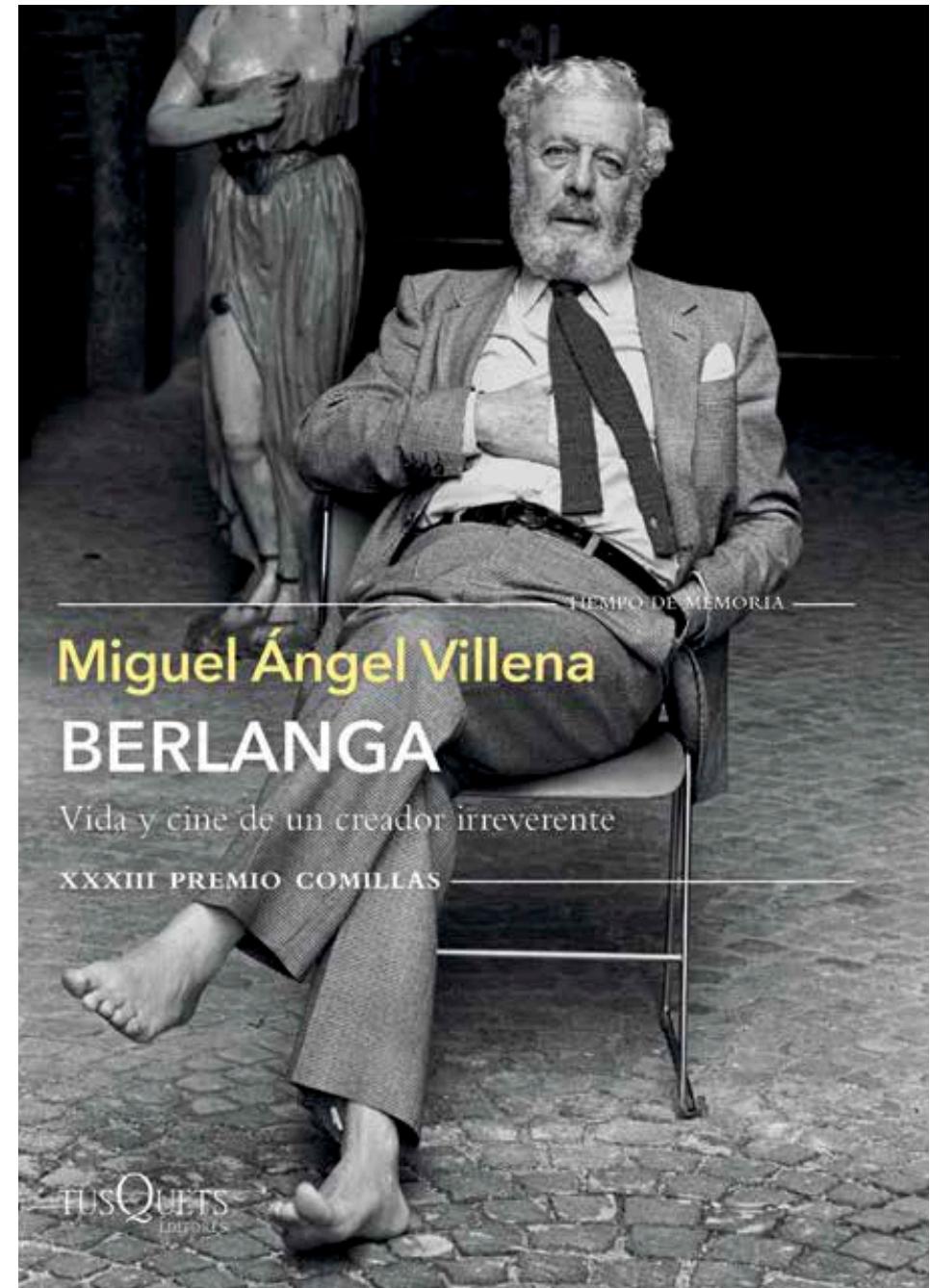


▲ ▲

Publicacions dels anys 2020 i 2021 al voltant de la figura de Luis García-Berlanga i del centenari del seu naixement Col·leccions particulars



▲
Agenda Berlanguiana 2021
editada, en castellà i en valencià, al
voltant de la figura
de Luis García-Berlanga i
al centenari del seu naixement
Biblioteca del MuVIM



▲
«Tusquets premia a Miguel Ángel Villena por la biografía de Berlanga
'Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente'
es la obra ganadora del Premio Comillas de Historia,
Biografía y Memorias
E.D.
València | 28-01-21 | 13:16»
Levante-El Mercantil Valenciano

Cámara Arriflex IIB de 35mm

Yuri Aguilar

«August Arnold y Robert Richter fundaron en 1917 Arriflex, en Munich, Alemania, una empresa de fabricación de maquinaria para laboratorios de revelado y accesorios para cine. Después de un primer modelo de cámara lanzado en 1924 y del cual sólo se hicieron 100 unidades, en 1937 introducen en el mercado la que sería la primera cámara de cine réflex de 35mm del mundo, la Arriflex 35.

Arriflex experimentará una fuerte expansión en los años 30 y 40 al socaire de la segunda guerra mundial y la Alemania nazi. Los modelos de la serie 35 II de Arriflex, fueron ampliamente utilizados por las tropas alemanas en campaña y en los noticiarios alemanes, como el *Die Deutsche Wochenschau*. La fabricación de modelos de la serie 35 y 35 II, muy similares pero con diferencias técnicas, se extiende de 1937 a 1982: 45 años de fabricación ininterrumpida en los que en total se produjeron más de 17.000 unidades, muchas de ellas aún hoy en activo. Con todo, el más popular fue el modelo IIC: la cámara de cine más utilizada en todo el mundo y en un mayor número de pelí-

culas, al ser compatible para filmación de películas tanto en panorámico como en cinemascope.

Sus cualidades técnicas más destacables eran su **fiabilidad, su sencillez mecánica y de manejo y su reducido tamaño y peso**, características que la hicieron ideal tanto para grandes como pequeñas producciones. Venía equipada de serie con motor de velocidad variable, velocímetro, contador de película, chasis intercambiable y torreta de 3 objetivos. Asimismo, su amplio abanico de accesorios la convirtieron en la cámara más versátil del mercado, características por las que recibió dos Premios de la Academia Norteamericana en la categoría de Ciencia y Tecnología. El diseño de obturador con espejo, para que el operador viera exactamente lo que filma por la lente de la cámara, es la principal novedad de esta cámara. Las nuevas olas cinematográficas y los nuevos directores de los 60, como Pasolini o Visconti, la adoptaron como modelo preferido: era mucho más barata que las caras MITCHELL para estudio.



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Càmera
Arriflex IIB de 35 mm
1960
185 x 70 x 85 cm
Arriflex, Alemanya
LA FILMOTeca – INSTITUT
VALENCIA DE CULTURA

La primera película de Hollywood en emplear una cámara Arriflex fue *Dark Passage* (La senda tenebrosa, Delmer Daves, 1947). En España, el NO·DO utilizó este y otros modelos durante sus casi 40 años de existencia. Asimismo, fue la cámara favorita de directores como Stanley Kubrick o Woody Allen. También fue la cámara que adoptaron la RAI italiana o la BBC para sus producciones.

La característica que ha hecho que todavía hoy se use en todo tipo de rodajes es que es la cámara profesional más pequeña y ligera del mercado jamás construida: se puede colocar en un *steadycam* y en espacios muy reducidos. Es por ello que producciones tan recientes como *El señor de los anillos: el retorno del Rey* (Peter Jackson,

2003) o *Fast and Furious 7* (James Wan, 2015) la han utilizado como cámara B para tomas difíciles.

La unidad que se exhibe aquí es una Arriflex IIB fabricada en 1960, equipada con chasis (el contenedor de película) para 140 metros de cinta y el trípode de madera original. La cámara lleva un parasol de fuelle que además tiene portafiltros, necesario para colocar el filtro adecuado según se trate de un rodaje en exterior, en interior, con luz natural o si se desea eliminar reflejos en los cristales. Incorpora una cabeza fluida original de Arriflex y un maneral sencillo. La arriflex 35II no es sólo una cámara sino que se ha convertido, por mérito propio, en un ícono de la industria cinematográfica mundial».

Mayafot Minor: el único portátil de 35mm fabricado en Valencia

Yuri Aguilar

«Al socaire de la expansión de la industria de la exhibición cinematográfica en los años cincuenta, en 1954 abrió en Valencia una empresa dedicada a la fabricación de proyectores completos y otros accesorios para cinematografía.

MAYAFOT, acrónimo de **Maquinaria y Accesorios Foto-cinematográficos**. Detrás de esta empresa estaban los hermanos Carbonell.

En los años sesenta y setenta, muchos cineclubes, locales parroquiales, colegios o incluso particulares usaban proyectores portátiles de 35mm ó 16mm en vez de proyectores fijos, más grandes y costosos. Las fábricas de máquinas de cine pronto entendieron la importancia de diseñar proyectores portátiles baratos, pequeños y fiables. La apuesta de la valenciana Mayafot por un proyector portátil fue el **Mayafot Minor**, uno de los aparatos portátiles de 35mm más pequeños que se han fabricado no sólo en España, sino en el mundo. El Mayafot Minor se empezó a fabricar en 1969, con una serie inicial de seis proyectores. El resultado fue un aparato pequeño y de bajo coste. No obstante, tenía unos defectos técnicos

que podían poner en riesgo la fiabilidad del aparato. Vicente Carbonell encargó a su hermano Francisco la mejora y revisión del diseño del proyector, a fin de mejorarlo.

Francisco Carbonell mejoró el sistema de luz rediseñando el conjunto, haciendo que éste fuera más eficiente y que la zona donde se aloja la lámpara se calentara menos. No obstante, el problema no se solucionó del todo y la linterna del Mayafot Minor seguía calentándose más de lo deseable, lo que sin duda contribuía a la menor duración de las lámparas.

Sin embargo, y a pesar de ser un proyector portátil fiable y de notable calidad, el Mayafot Minor contaba con algunos otros problemas de diseño que tampoco fueron subsanados, como un desajuste en el lector de sonido o una falta de tensión en el sistema de recogida de la cinta. El amplificador de transistores del aparato tenía una potencia de 15 vatios, sin duda muy limitada y que para salas mínimamente grandes requería de un amplificador externo. Después de la mejora realizada por



Projector
Mayafot Minor 35 mm
Des de 1969
93 x 40 x 40 cm
MAYAFOT, València
LA FILMOTECA – INSTITUT
VALENCIÀ DE CULTURA

Francisco Carbonell, el Mayafot Minor fue fabricándose en series de veinte unidades. Se fabricaron no más de cinco series, lo que hace que este aparato sea actualmente un objeto raro y difícil de encontrar, al no superarse las cien unidades fabricadas. Mayafot exportó algunas unidades del proyector a través de la embajada de Colombia en España, y algunos de estos aparatos viajaron a Bogotá, cuyo Ministerio de Cultura llegó a poseer dos de estos proyectores. Sin embargo, en el país latinoamericano se vendieron bajo la marca "Saturno", eliminando cualquier rastro de la anterior nomenclatura y procedencia. Como curiosidad, podemos señalar que el artista español Manolo Escobar adquirió personalmente uno de los primeros Mayafot Minor en el taller de esta empresa valenciana.

Resulta imprescindible destacar que este proyector es una construcción, que aunque tiene los fallos ya mencionados, resulta totalmente original en un contexto en el que la mayoría de fábricas de maquinaria en España solían copiar modelos ya existentes en el extranjero. Los hermanos Carbonell diseñaron un aparato, desde cero, sin experiencia previa y con más atino que desacierto.

En el Cine Parroquial Purísima Concepción de Quart de Poblet (Valencia) se instalaron dos Mayafot Minor en 1971. También pudieron verse instalados en el local de la banda de música de Monserrat (Valencia)».

20-XI-2000: XXV anys de pau...
sense Franco

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

«25 años de paz sin Franco»
Suplement especial
d'*El Periódico de Catalunya*
(20-XI-2000) 20-N
© MuVIM · Foto Rafael de Luis



Berlanga, faller



▲
Latorre y Sanz Artesanos S.L.

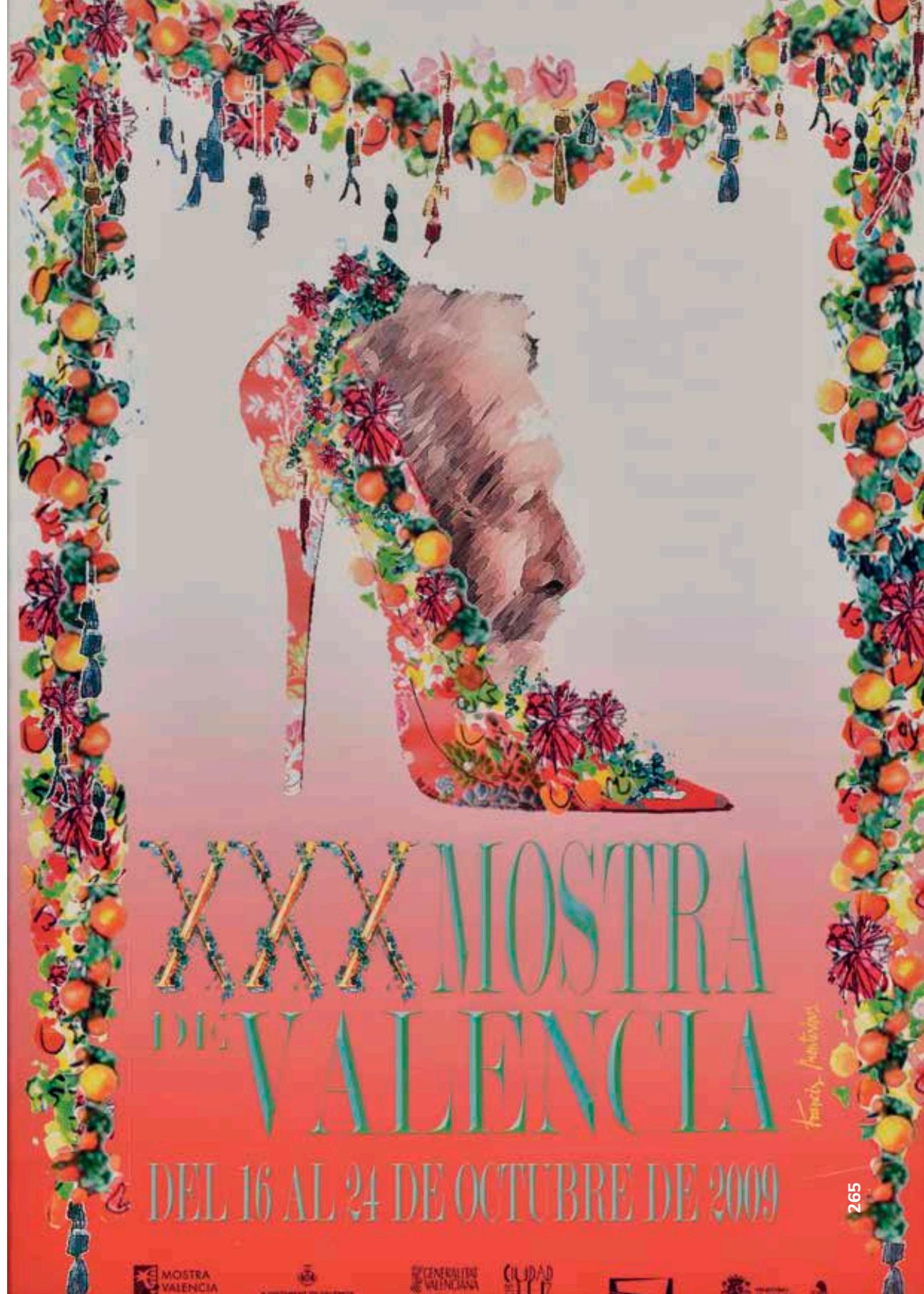
Model per a la falla homenatge a Luis García-Berlanga amb ocasió de la XXX Mostra de València: el monument va ser instal·lat a la plaça de l'Almoina

2009

Escultura modelada en plastilina i policromada a l'acrílic
20 x 15 cm
Col·lecció Marcos Campos

►
Francis Montesinos (1950)

Cartell de la XXX Mostra de València
16-24 - X - 2009
76 x 56 cm
Ajuntament de València
Col·lecció Juan Jiménez





Falla dedicada a Berlanga amb ocasió de la XXX Mostra de València:
el monument va ser instal·lat a la
plaça de l'Almoina
Octubre de 2009
Poliestiré expandit amb
el tractament habitual de falla
195 x 90 x 160 cm
(altura amb peanya: 275 cm)
Donants: Marcos Campos
i Rosa Melia
Idea original: Guillermina Royo
Villanova
Artista faller: Sergio Penadés (Latorre y Sanz Artesanos S.L.)
Empresa patrocinadora: MUSTANG
Any de realització: 2009 amb motiu
de l'homenatge al genial cineasta
Luis G. Berlanga en el marc de la
XXX Mostra de València
Archivo de Latorre
y Sanz Artesanos S.L.

VISCA
¡VIVA
Berlanga!





© MuVIM · Foto Rafael de Luis

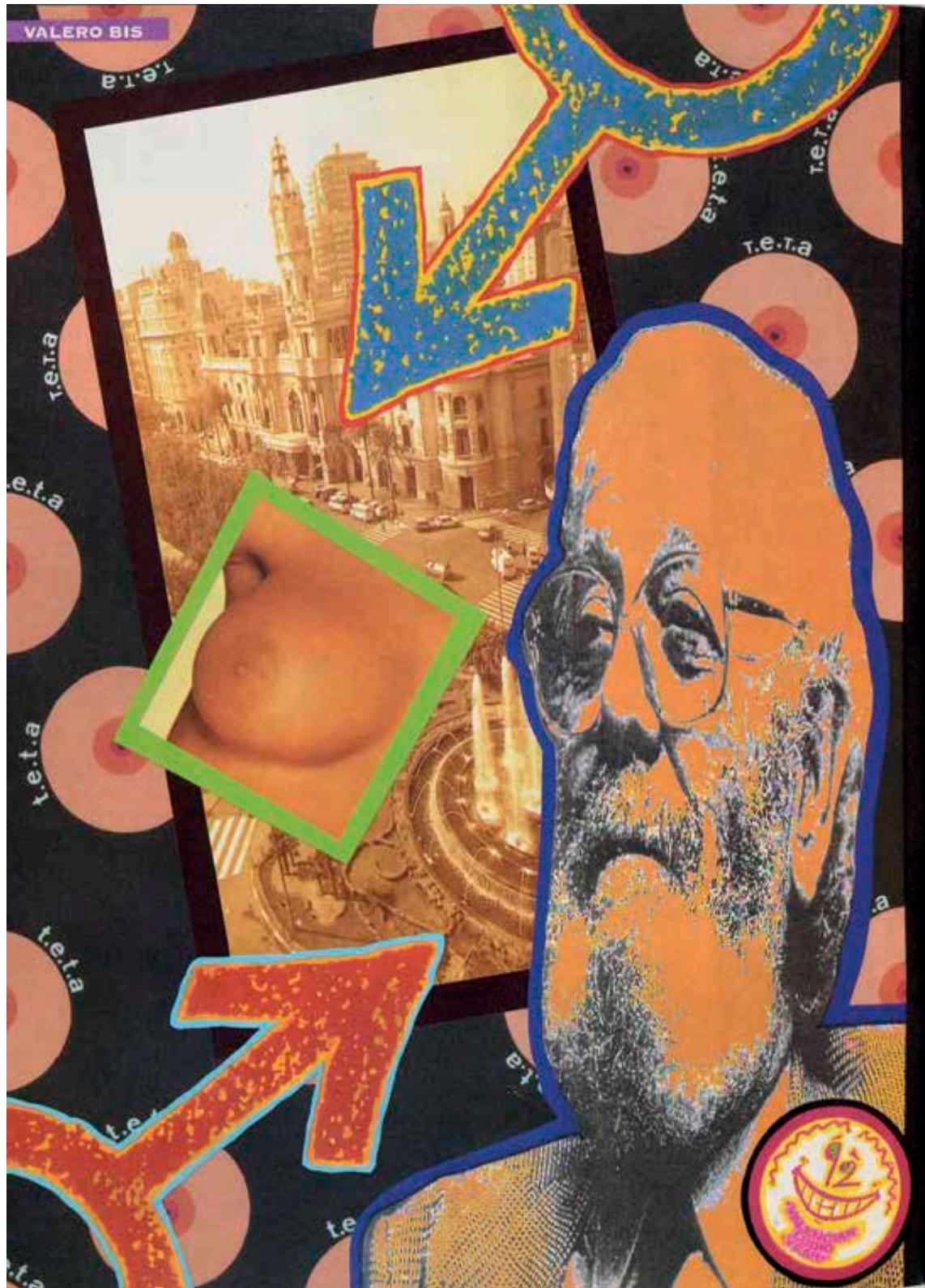
En la España de Franco, Berlanga fue valiente contra el franquismo, y a l'Espanya democràtica se atrevió a denunciar la persistencia de la corrupció.

ra el franquismo, i a l'Espanya
icia de la corrupció.



1960





«Berlanga. Historia de una teta»
De fallas núm. 1
III-1992
Falla Na Jordana,
València
Col·lecció Rafael
Solaz Albert

R

ecuerdo que la había construido Manolo Morán, que los muñecos eran de ese gran creador que es Sento, e incluso creo que los había vestido nuestro Francis Montesinos. Había en el ambiente un gran alboroto, cuando de broma, Manuel Vicent, en ese momento pensé que era de broma, me dijo que podía hacer la del año siguiente, que se me podía ocurrir alguna idea. "No sé, así a bote pronto no se me ocurre ninguna". Recuerdo que le contesté. Sin embargo, de manera repentina me vino una, como a mí me vienen las ideas de las películas, era descabellada e incluso, en principio, parecía grotesca. Sin más le contesté: "Bueno que tal si fuera una inmensa teta, enorme, que ocupara toda la plaza". "Cojonudo, Cojonudo". Recuerdo que decía Manolo. Momentos después estábamos comentándoselo a Ricard, que entonces era el alcalde. A él le pareció divertida la idea y nos dijo que adelante. Allí mismo comencé a desarrollar la idea, pidiéndole a Manuel Vicent que también participara y que lo hiciera asimismo el mismo constructor. A partir de ese momento, lo que había sido casi una broma inicial, se convertía de pronto en una idea institucional.

Comencé a preguntarme por el contenido de la teta. Se me creó una dicotomía al pensar en la importancia del continente y del contenido. ¿Qué era más importante la teta hacia fuera o lo que podría contener. Porque en definitiva una enorme teta es como una cara, y debajo de esta inmensa teta podía haber un sinfín de cosas. Dentro de las varias posibilidades que surgieron aquella noche, recuerdo en la más general y era que en el interior se pudieran celebrar multitud de actos relacionados con el erotismo, como pro-

yecciones cinematográficas, espectáculos eróticos musicales, exposiciones, etc. Pero todo esto venía a romper con la tradición fallera y lo deseché. Entonces busqué en mi recuerdo lo que de tradicional tienen las fallas, sus aspectos lúdicos e irónicos hasta los más históricos, como la crítica, el análisis o disección de la realidad desde la óptica del distanciamiento irónico.

HISTORIA DE UNA TETA

La noche de la cremà de la falla de Manuel Vicent, que representaba al propio Ayuntamiento, me encontraba junto a los amigos viendo como ardía ese gigantesco ayuntamiento desde uno de los balcones del que deseábamos no ardiera nunca.

así se trataba la política, la economía, la cultura, en definitiva todas las actividades sociales.

Las primeras cuestiones que me surgieron me vienen ahora también a la memoria. ¿Quién mama de esta teta? Decidí que muchos, incluso hoy diría que demasiados. A todos ellos los representaría en forma de reguero de hormigas, como las columnas



Luis G.
Berlanga

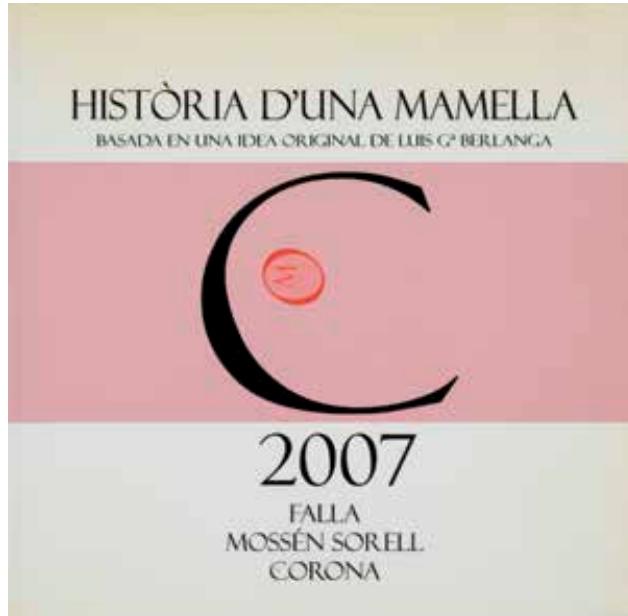
de ocupación, o como si fuera una senda de elefantes buscando su fatal destino, sólo que en vez de ir hacia la muerte, estos irían hacia la vida. Todos, según su condición social, se verían representados en una de estas filas caminando hacia el colosal pezón de la teta. Y el lema de la falla sería aquella frase de Bataille que hablando del erotismo decía que es la afirmación de la vida hasta la muerte. En definitiva aquella teta con su picoso pezón o surtidor era la vida, al igual que el erotismo, cosas éstas que van, pero que muy bien, con las fallas.

No obstante, todavía nos quedaba el interior. En él, al menos en teoría, deberían estar los que generan esta eclosión exterior, fue cuando pensé en los genitales. Pero claro no es lo mismo una teta que una polla. De todas formas, creí que luego pensé otra cosa. Efectivamente, pensé en contraponer a los que desean llegar abiertamente a ese maná, a ese suministro de leche materna y creadora con los que lo intentan subrepticiamente por dentro, éstos serían los de las sectas religiosas que acceden de manera oculta, es como ser maricón y ocultarlo. Resumiendo, pienso que sería como un descenso a los infiernos, pero al infierno freudiano, y en la puerta, a modo de cancerbero, se hallaría el propio Freud, para aconsejarnos el mejor modo de acceder a él.

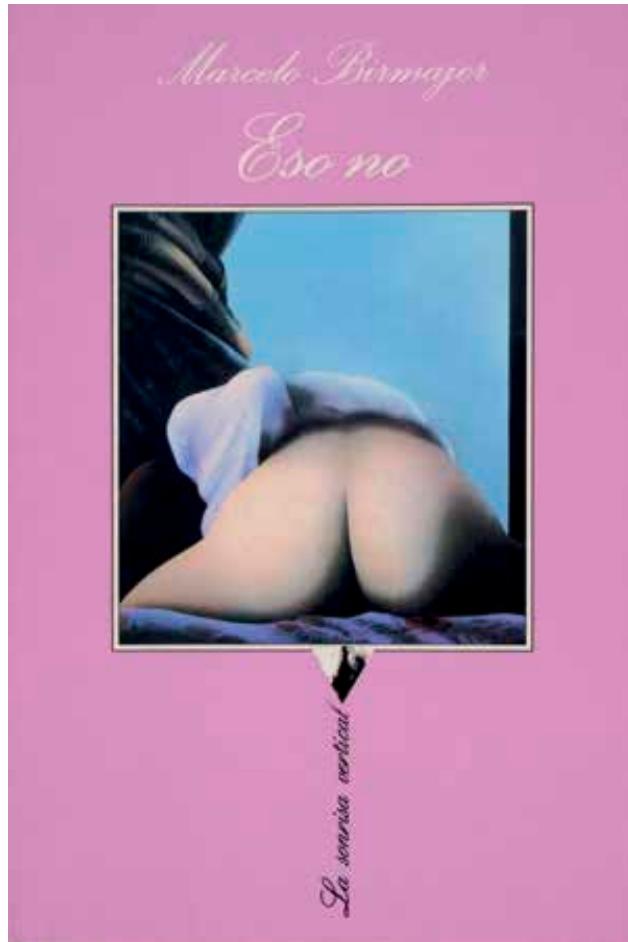
De todo ello, como es sabido, no quedó nada. Al final no nos llamaron y sólo quedó en una idea más. En cualquier caso esta falla podía haber simbolizado esa otra idea que propuso al Consejo de Cultura y que pretendía hacer de Valencia en este año de celebraciones la Capital lúdica, el año cachondo o el cabaret del 92. Propuesta que como comprobarás no se llevó a cabo.

Nació por obra y gracia de Santa Eulalia, siempre virgen.





Història d'una mamella
Basada en una idea original
de Luis G^a Berlanga
[Llibret] 2007
Falla Mossén Sorell - Corona
2007
Edita: Associació Cultural Falla
Mossén Sorell - Corona
Associació Cultural Falla Mossén
Sorell - Corona (València)



Eso no, de Marcelo Birmajer, un dels títols de la col·lecció «La Sonrisa Vertical» editada per Tusquets i preparada per Luis García-Berlanga i Beatriz de Moura: aquest volum, publicat el 2003, conté una dedicatòria manuscrita de Berlanga a la Falla Mossén Sorell - Corona signada l'any 2006
Associació Cultural Falla Mossén Sorell - Corona (València)

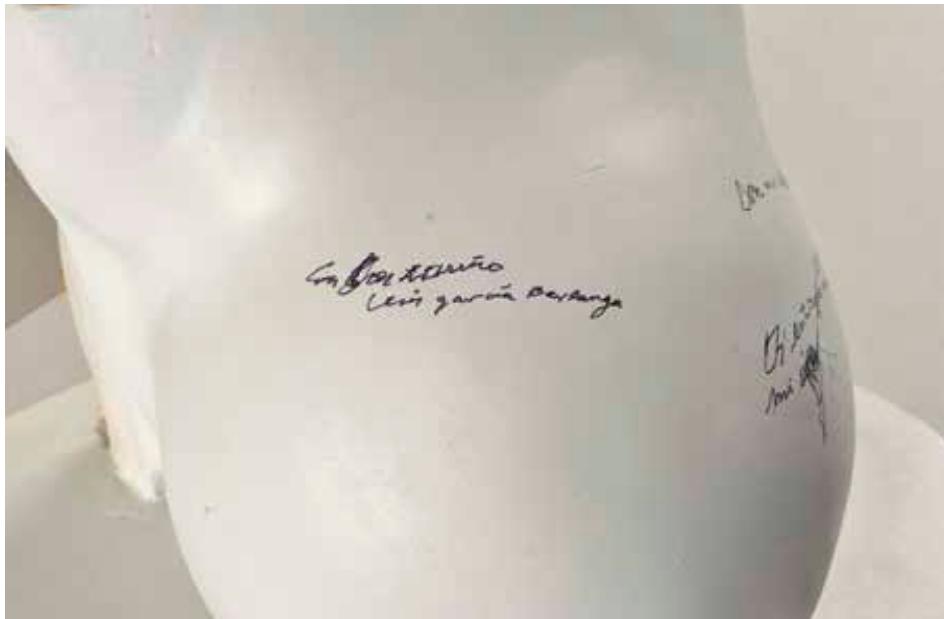
A la Manuela de
Corona este libro que ex-
presa os sirva para aumentar el
exceso de erotismo que tiene ya
la falla de este año

Con mi deseo de que que
llegue al Primer Premio, te
abrazo

Luis Berlanga

iVIVA · VISCA

Berlanga!



VISCA IVIVA *Berlanga!*

274

Javier de Molina

Maqueta inicial de la falla «Història d'una mamella», de l'any 2007, ideada per Luis García-Berlanga i construïda per Manolo García i Fet d'encàrrec per a la comissió Mossén Sorell – Corona de la ciutat de València
2006-2007
Guix policromat (amb dedicatòria de Berlanga)
40 x 35 x 35 cm
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)



Manolo García

Maqueta definitiva de la falla «Història d'una mamella», de l'any 2007, ideada per Luis García-Berlanga i construïda per Manolo García i Fet d'encàrrec per a la comissió Mossén Sorell – Corona de la ciutat de València
2007
Madera
31 x 24 x 20 cm
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)

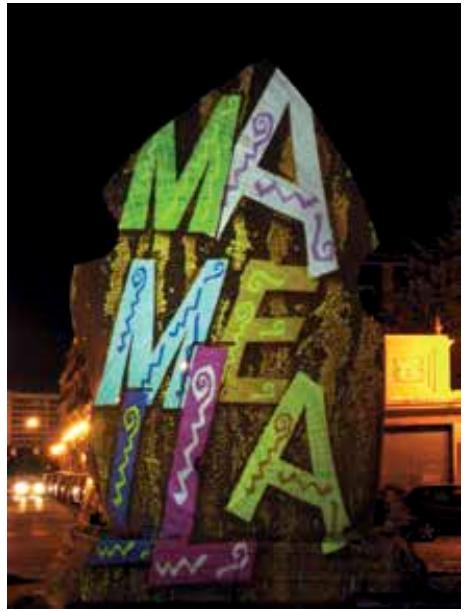
275



Fernando Morales (ed.)
Berlanga: fallas de celuloide
2007
Ajuntament de València i
Associació Cultural Falla Mossén
Sorell – Corona (València)
Col·lecció Rafael Solaz Albert



▲
Fotografies de la falla «Història d'una mamella», de l'any 2007, ideada per Luis García-Berlanga i construïda per Manolo García i Fet d'encàrrec per a la comissió Mossén Sorell – Corona de la ciutat de València
2007
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)



▲
Fotografies de la falla «Història d'una mamella», de l'any 2007, ideada per Luis García-Berlanga i construïda per Manolo García i Fet d'encàrrec per a la comissió Mossén Sorell – Corona de la ciutat de València
2007
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)

Misoginia i feminism en el cinema de Berlanga a parer de Josefina Molina

Extractes del discurs d'ingrés de la directora de cinema Josefina Molina a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 26-III-2017)

«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.

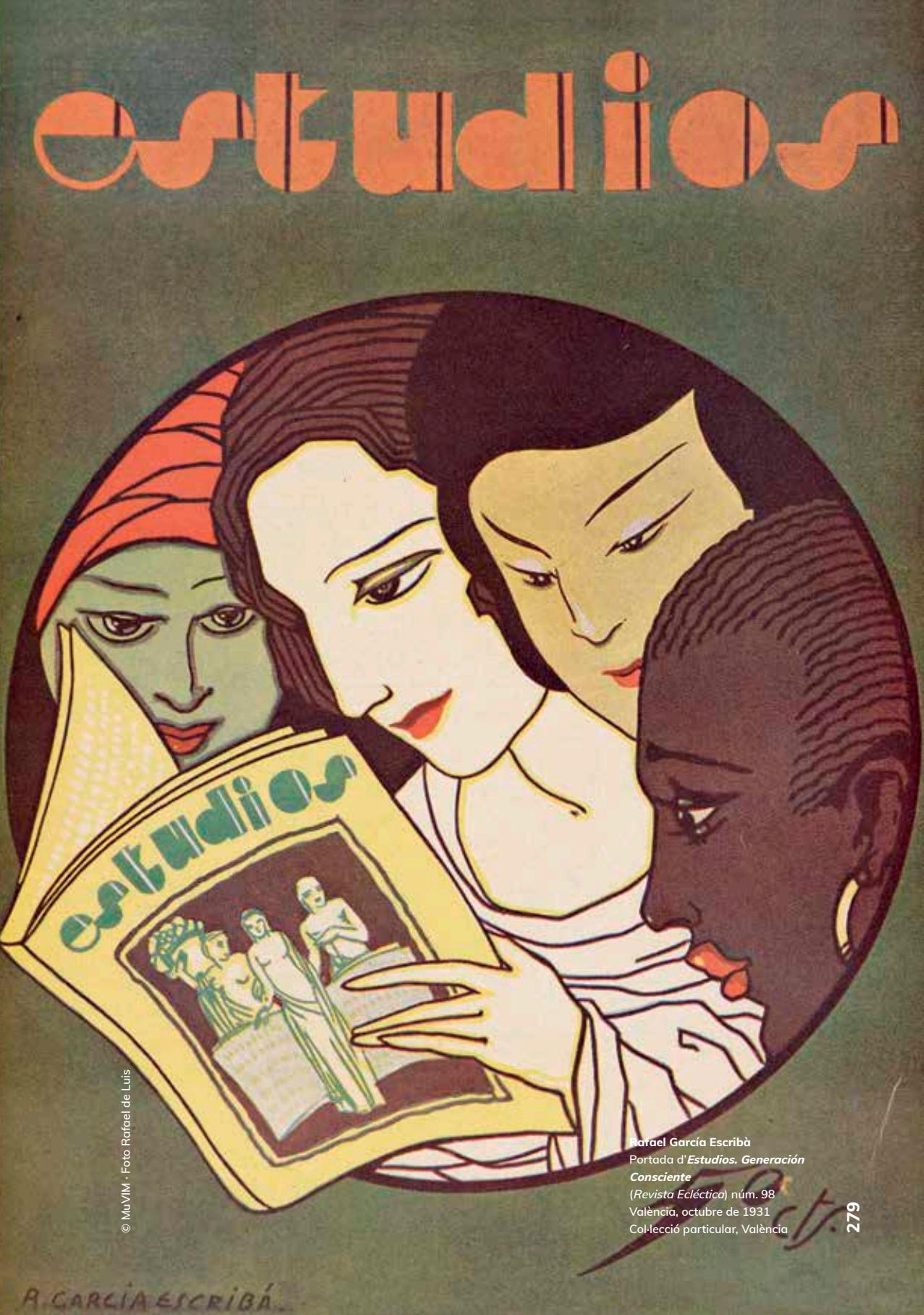
[...]

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.

[...]

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.

[...]



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Rafael García Escrivà
Portada d'*Estudios. Generación Consciente*
(Revista Ecléctica) núm. 98
València, octubre de 1931
Col·lecció particular, València



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

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 acaban dominando la voluntad de sus hombres, debilitada por la comodidad.

[...]

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 podrá 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.

[...]

CUMPLIENDO CON GRACIA FEMENINA LA RUDA TAREA

Las mujeres nunca son las protagonistas de sus películas, es cierto. Son comparas 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.

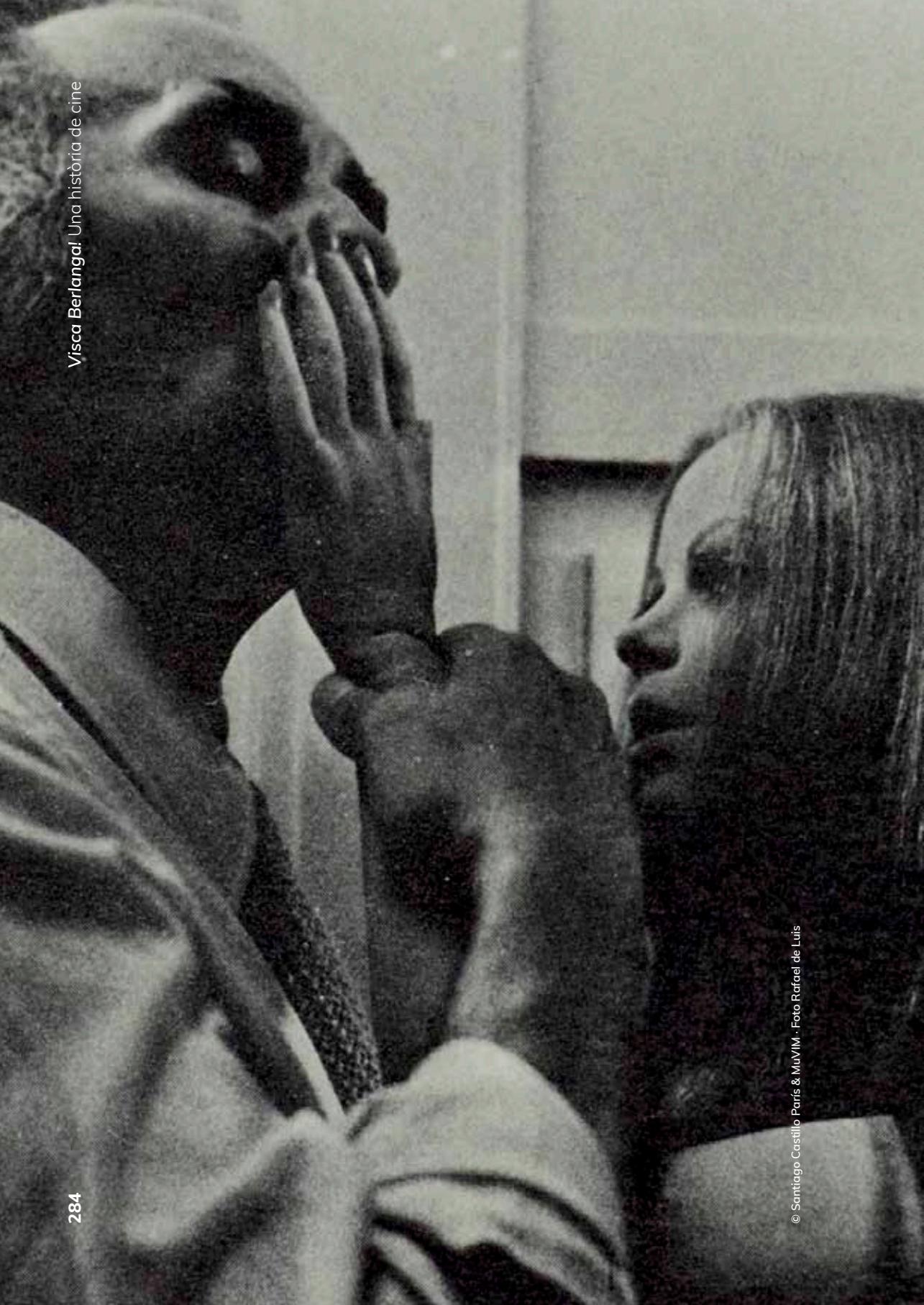
Suena un poco a falso todo esto, ¿verdad? Más bien diríase que Berlanga se inventaba una filosofía para disimular. Es imposible que ignorase cómo somos las mujeres o las formas de conducta femeninas, sobre todo las tradicionales, ya que su obra está llena de estos tipos de mujer que ha retratado con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

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.
[...]



VISCA
¡VIVA
Berlanga!



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

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.

[...]

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.

[...]

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.

[...]

Creo que en la película [*Tamaño natural*] 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.

[...]

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.

He tratado de explicar por qué, como mujer, siempre agradeceré a Berlanga que con *Tamaño natural* nos excupe 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».

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/josefina_molina_2017.pdf>

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



«La mención al Imperio austrohúngaro es una constante en las películas de Berlanga. Por supuesto, sin venir para nada a cuenta; pero cada vez que se estrenaba una de sus obras, todos estábamos atentos al momento en el que surgiera esa alusión a ese estado, que no conoció prácticamente más que a un emperador, Francisco José I, sí, el de Sissi, porque su sucesor, Carlos I, ocupó el trono sólo los dos últimos años del Imperio. Pero para los berlanguianos, el último emperador fue, naturalmente, Luis, y nadie ha dicho jamás “Imperio Austrohúngaro” como el gran Pepe Isbert».

Caius Apiacius: «Berlanga, el último emperador austrohúngaro»,
La Opinión · A Coruña, 21-XI-2010

Kaiserlich und Königlich

Marc Borràs

Cap d'Investigació i Gestió Cultural del MuVIM

El tripiloc permanent, l'embolic constant, la patolla inacabable i el sempitern desori nacional eren la matèria primera del seu cinema. No seria casualitat que en les seues pel·lícules traguera a col·lació l'Imperi austrohongrés, la bullanga decimonònica —finalment irreformable malgrat les temptatives— on convivien maldestrament dues corones, diferents llengües, unes quantes nacionalitats i un grapat de lleialtats antitàtiques. La Kakània «imperial i reial» (*kaiserlich und königlich*) de Robert Musil. El paradís perdut de l'embriac Joseph Roth. És per això que aquesta agenda incorpora també, a manera d'homenatge postrem, algunes efemèrides d'aquella recialla de l'Antic Règim plena d'emperadors amb sabre i mostatxo, emperadrius anorèxiques i hereus suïcides o assassinats.





1867

Establiment del Compromís que, per a satisfacció del **nacionalisme hongarés**, posava fi a l'Imperi d'Àustria unitari i permetia el naixement del coneugut popularment com Imperi austrohongarés: la monarquia dual conformada per l'Imperi d'Àustria (Cisleitània) i el Regne d'Hongria (Transleitània). Arran del fet, va produir-se la **coronació a Budapest** de l'emperador austríac **Francesc Josep I** i l'emperadriu Elisabet com a rei i reina d'Hongria (els dos personatges van ser coneguts del gran públic, en la segona meitat del segle XX, per la popularitat de les pel·lícules austriques de la trilogia de *Sissi*).



1889

Suïcidi, o assassinat, a Mayerling —prop de Viena— del **Kronprinz Rodolf d'Habsburg-Lorena** (príncep hereu d'Àustria-Hongria), com també de la seu amant de 17 anys, la baronessa Maria de Vetsera.



1898

Assassinat, al llac Léman de Ginebra, d'**Elisabet de Baviera**, emperadriu d'Àustria i reina d'Hongria (la *Sissi* de la trilogia de pel·lícules austriques de mitjan segle xx). L'autor del magnicidi va ser l'anarquista italià **Luigi Lucheni**, el qual es va suïcidar a la presó una dotzena d'anys després.



1908

Anunci, a Sarajevo, de l'**annexió unilateral de Bòsnia i Hercegovina** per part de la Monarquia d'Àustria-Hongria, feta en detriment de l'Imperi Otomà o turc i contra la voluntat dels nacionalistes eslaus del territori (una part dels quals volia la unió amb Sèrbia). El polvorí dels Balcanes havia trobat una metxa idònia.





1914

Assassinat a Sarajevo de l'arxiduc **Francesc Ferran**, l'hereu de la Monarquia d'Àustria-Hongria, i de la seua dona Sofia Chotek. L'autor del magnicidi va ser **Gavrilo Princip**, un nacionalista serbi de Bòsnia (territori annexat unilateralment per Viena i Budapest el 1908). En el termini d'un mes Àustria-Hongria declararia la guerra a Sèrbia i, en atenció al sistema d'aliances militars vigent a Europa, començaria la **Primera Guerra Mundial**.



1916

Inici del regnat de qui seria l'últim emperador i rei de la monarquia austríaca i hongaresa, **Carles d'Habsburg-Lorena** (I d'Àustria i IV d'Hongria). El relleu en els trons es produïa a arran la mort, per bronquitis i pneumònia, del seu antecessor, l'emperador i rei **Francesc Josep I** (coneugut del gran públic, durant la segona meitat del segle xx, per la trilogia de pel·lícules de *Sissi*).



1918

Final de la Primera Guerra Mundial i desaparició de tot rastre polític de la **monarquia austríaca i hongaresa** (destí compartit per la monarquia alemanya): entre els molts canvis fronterers del moment, **Bòsnia va unir-se a Sèrbia** al si del regne que —des de 1929— es coneixeria amb el nom de Iugoslàvia. Uns mesos abans d'aquests fets va produir-se la mort, a la fortalesa de Theresienstadt (actual Terezín, Txèquia), de **Gavrilo Princip**, el nacionalista serbi de Bòsnia que va assassinjar l'arxiduc Francesc Ferran, hereu de la Monarquia d'Àustria-Hongria, i l'esposa d'aquest.



1922

Mort per pneumònia, a Funchal, Madeira, de qui havia sigut l'últim emperador i rei de la monarquia austríaca i hongaresa, **Carles d'Habsburg-Lorena** (I d'Àustria i IV d'Hongria).



13-XI-2010: Fi



1

Ang Tagarn

Andrà rugat
Entrevista a Luis García-Berlanga en la revista *XL Semanal*: el cineasta va morir el 13 de novembre de 2010, el dia abans de la data d'aparició del setmanari.

XL Semanal núm. 1203

14-20-XI-201

ABC, Madrid

Col·lecció Santiago Castillo París



25-XI-2020: RAE

berlanguiano, na. 1. adj. Perteneciente o relativo a Luis García-Berlanga, cineasta español, o a su obra. *Estudios berlanguianos.* || 2. adj. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga. *Una situación berlanguiana.*

Real Academia Española:
Diccionario de la lengua española
(Actualización 23.4)



«Cada vez oímos con mayor frecuencia describir a un personaje o una situación de la vida real como fellinianos, buñuelescos o berlanguianos. Término este último que, dicho sea de paso, bien cabría incorporar al diccionario de la lengua española, cual homenaje debido a quién nos ha proporcionado una visión agridulce y conmovedora de nosotros mismos, además de ser, de puertas adentro, nuestro primer creador cinematográfico.

[...]

‘Luis G. Berlanga supo mostrar las grietas de nuestra sociedad con lucidez, ironía y ternura. Este reconocimiento hace oficial algo que sabíamos todos: somos un país berlanguiano. Es un orgullo para la Academia de Cine y para todos los cineastas españoles’, ha manifestado Mariano Barroso, presidente de la Academia de Cine, que celebra la noticia».

<https://www.academiadecine.com/2020/11/25/berlanguiano-nueva-palabra-del-diccionario-de-la-rae/>

Exposició MuVIM



© MuVIM · Foto Rafael de Luis





302



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

Motocarro

Transport a motor meitat moto, meitat carro. En la caixa de darrere incorpora un espai per a l'emmagatzematge i transport d'ampolles de vidre.
Segona meitat del segle XX
Cautxú, metall, fusta, cristall i plàstic
170 x 262 x 135 cm
Museo Escolar de Puçol (Elx)

303

El Museu Escolar de Puçol (Elx)

Un projecte educatiu singular

Rafa Martínez

Director del Museu Escolar de Puçol

El 1979, els alumnes del xicotet col·legi de la pedania de Puçol, a Elx, anunciaven en el periòdic de l'escola que estaven treballant en la creació d'un museu de ferramentes antigues del camp. En efecte, a la fi dels setanta iniciava la seu marxa una modesta col·lecció museogràfica a l'escola unitària de l'esmentada partida rural: el Museo Escolar Agrícola de Pusol, així denominat llavors, un museu l'origen del qual es remuntava a la dècada anterior. El 1968 havia arribat al col·legi un mestre jove, Fernando García, destinat a un centre educatiu que es troava en precàries condicions de conservació, situat a uns 8 km del centre d'Elx, enmig d'un paisatge feraç de palmeres i magraners, de cases orientades al sud i dilatats aiguamolls que convergeixen en El Hondo. En la millor tradició de l'escola rural, molt prompte Don Fernando va començar la seu tasca i es va erigir en l'autèntic factòrum d'una comunitat que es troava immersa en un procés de canvis transcendentals. La dècada dels seixanta havia acabat arraconant usos i pràctiques d'arrelam tradicional,

i els televisors i els tractors s'havien generalitzat també al Camp d'Elx, l'ex-tens *ager* d'una ciutat industrial que en aquells anys havia experimentat un creixement fulgurant. I el mestre es va disposar a conéixer el passat de la comunitat, un passat que desapareixia enmig de la incertesa política i econòmica del tardofranquisme. Va ser, probablement, la nostàlgia, el sentiment de pèrdua d'identitat, d'allò únic i irreemplaçable, el que el va conduir a emprendre un viatge al qual uns altres ens vam anar sumant amb el temps. I va emplaçar els seus alumnes a ser curiosos, a preguntar als avis, a revisar baguls i cambres, a descobrir les velles eres i a escoltar cobles oblidades; a tindre els ulls oberts i a aprendre a mirar, a mirar-se i a reconéixer-se de la mà dels habitants d'una porció de terra que sempre va ser generosa. I les aules van començar a omplir-se de refranys, de cançons, de receptes, de memòria i d'objectes impossibles... A omplir-se de la calor de pares, mares, avis i àvies, els quals, juntament amb els seus fills i nets, van protagonitzar una experiència



© Santiago Castillo París & Muvim . Foto Rafael de Luis

pedagògica singular que va transcendir els límits del llibre de text i del pupitre, i van convertir en entranyable una cultura en trànsit de desaparició. Ací va començar tot: el Museu Escolar de Puçol afona les seues arrels en *L'escola adaptada al medi*, un projecte educatiu que va eixir d'aquesta i va arribar a la comunitat, tot fent-la partícip d'una iniciativa i mostrant-li un camí que, anys més tard, la UNESCO reconeixeria com a exemplar i l'inclouria en el Registre de Bones Pràctiques de Salvaguarda del Patrimoni Cultural Immaterial (2009).

Reconeugut el 1992, el museu és gestionat per una associació integrada, en gran part, per veïns de la pedania. La seua projecció social va actuar, des dels seus inicis, com una sort d'altaveu me-

diàtic que, amb el temps, el catapultaria al nucli urbà d'Elx i a convertir-se, així mateix, en fedatari dels canvis esdevinguts al seu si. Així, els fons s'han anat enriquint amb col·leccions de cinema, de comerços, de professions liberals o de fàbriques, sectors i activitats que no van sobreviure als hàbits de consum d'una societat que ha esdevingut global, digital i homogènia. Indissolublement unit al col·legi, el museu continua atent a les pulsions de l'entorn, investigant i donant a conéixer el seu patrimoni i la seu cultura. Docents, escolars i comunitat ja no estan sols en el dia a dia; tècnics de museus, auxiliars, personal de manteniment, estudiants de pràctiques —entre altres, de les Universitats d'Alacant, de Múrcia i de la Miguel Hernández d'Elx—, voluntaris... conformen

l'equip heterogeni que conduceix el Projecte Puçol, que compta també amb el suport indispensable tant de la iniciativa privada com de les diferents administracions, i l'Ajuntament d'Elx n'és el principal valedor. Actualment, es troba en procés de constituir-se en una fundació, la Fundació Projecte Pusol per a l'Educació i la Cultura, entitat que es preveu que atorgue una major seguretat jurídica i econòmica a una entitat de prestigi reconegut, la gestió de la qual, tenint en compte les seues dimensions i característiques, probablement, guanyarà en eficiència i viabilitat.

Exposicions, tallers, degustacions, concursos o presentacions són algunes de les nombroses activitats que impregnen el quefer quotidià del Museu Escolar, les instal·lacions del qual acullen, habitualment, actes diversos de l'associació de veïns i de la comissió de festes de la pedania, com les classes de gimnàstica o la cavalcada dels reis mags. Els escolars estudien i aprenen la cultura popular de la zona, que expliquen a la gran quantitat de grups que visiten el centre. La transmissió intergeneracional de sabers continua sent el nucli d'un ensenyament que constitueix, al seu torn, una experiència cívica i comunal, exemple de bon fer i de cohesió social.

Fruit d'aquesta complexa realitat polièdrica que constitueix Puçol és el motocarro cedit per a l'exposició «Visca Berlanga!». Adquirit el 2004 en un desballestador per un empresari local, es tracta d'un vehicle que, en el Museu Escolar, ocupa un espai presidit per una gran fotografia que mostra el creixement de la ciutat en els seixanta. Al costat d'un parell de motocicletes i d'un dels primers assortidors de gasolina d'Elx, el motocarro representaria l'activitat febril que vivia la població en aquells anys: els ports locals amb material per a les fàbriques, amb begudes —els inoblidables sifons!— o qualssevol altres productes i serveis —participant, fins i tot, en cavalcades, com li ocorre al nostre benvolgut Plácido— van copar la vida útil dels motocarros, els famosos Ape fabricats per Piaggio des dels anys quaranta i escampats per mig món. La peça, molt deteriorada, va ser enviada mesos més tard a l'institut La Torreta d'Elx, perquè es restaurara en el Departament d'Automoció. Alumnes del Programa de Garantia Social de Carrerasia es van encarregar de fer un treball exhaustiu que va retornar el motocarro a la seua fisonomia quasi original, i de tot això es va fer ressò *El Setiet*, la publicació periòdica del museu¹.



© Santiago Castillo París & MVM. Foto Rafael de Luis

Des del Museu Escolar de Puçol agraïm al Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, principalment al seu director, Rafa Company, que hagen comptat amb una de les nostres peces per a incorporar-la a aquesta magnífica exposició sobre un dels nostres paisans més universals.

VISCA
i VIVA
Berlanga!





Història de la col·lecció de tractors de Joaquín Mínguez

Manuel Mínguez Bori

Estem al principi del segle XX. La velocitat canvia les formes de vida dels europeus. Nous enginys que acuren distàncies, que abreugen els temps i que donaran lloc a l'era de la mecanització.

La història del tractor està vinculada a la de l'automòbil. Va ser el 1885 quan Karl Benz va construir el primer cotxe amb motor de gasolina. Seria molts anys després quan a l'Espanya rural arribaria la mecanització.

En l'exposició «Visca Berlanga!» podem contemplar un tractor Fiat Piccolo de 1954 propietat de la família Mínguez-Bori, de Villar del Arzobispo (València). Aquesta peça pertany a la col·lecció de cent seixanta-set vehicles agrícoles que va arribar a reunir Joaquín Mínguez al llarg de la seua vida, entre la seua activitat agrícola i les seues aficions, en terres dels Serrans.

Tota una vida dedicada al tractor. La història comença el 1954, quan va adquirir el primer dels tractors que arribaria a utilitzar i col·leccionar. Era un Volvo Valmet blau de 41 cavalls, i es va portar

per mediació de l'ambaixador de Finlàndia. Va costar 212.000 de les antigues pessetes i es va comprar entre quatre famílies (un dels requisits per a obtindre el permís d'importació era la possessió de 1.000 fanecades de terra). El segon «va ser a Madrid, en ple viatge de nuvis, allà pel 1963. Era un Valmet de gasolina pel qual vaig pagar 60.000 pessetes», com ens contava moltes vegades.

A l'Espanya dels anys cinquanta del segle passat tot estava molt ruralitzat. Joaquín era un jove inquiet i amb visió de futur, agricultor com la seua família. Vivia a Villar del Arzobispo i treballava pels pobles dels Serrans, València. Estava convençut que la terra no donaria per a viure si no s'invertia en maquinària, i el tractor era com un somni per a ell. En aquella època es parlava del treball que podia avançar l'ús del tractor en els camps, i del progrés que això comportaria a nivell econòmic i social en un país sense mecanitzar. El tractor era un somni que tota aquesta generació d'agricultors anhelava i que va representar un canvi per a les seues vides: eren els temps del gran repte de



© MuVIM · Foto particular

«desasnar Espanya» i dels primers cursos teòrics i pràctics de la PPO, Promoció Professional Obrera.

Joaquín utilitzava en el seu treball molts dels tractors que durant més de seixanta anys havia col·leccionat. Sempre deia «soc llaurador, he viscut sempre de la terra. Em passee tretze hores diàries treballant damunt de qualsevol dels meus tractors. Se'm van tots els mals quan puge al tractor».

Tenia una afició molt gran al món dels tractors; referia Joaquín que la seua marca preferida era la Valmet, encara que en els seus magatzems podia presumir de tindre moltes més marques. Una vida dedicada al camp i a la maquinària, visitant fires agrícoles a tot Espanya, gaudint de crèdit i estima entre les persones d'aquest món. Un home tan viu com treballador, que durant dè-

cades també va participar en certàmens de destresa en l'ús de tractors.

L'Associació Espanyola d'Amics de la Maquinària Agrícola tenia Joaquín com un referent per la seua dedicació vital, pel seu esforç per conservar, mantindre i arreglar aquests aparells tan necessaris per a les labors agràries. Noble afició la seua per preservar les màquines que van canviar el destí del camp i van posar en valor el treball agrícola que al llarg dels anys s'ha modernitzat. Un treball a vegades poc reconegut, però que, afortunadament, no ha caigut en l'oblit gràcies a persones com Joaquín, i, en aquesta ocasió, gràcies a la Diputació de València, que l'ha posat en relleu en aquesta exposició sobre l'immortal Luis García Berlanga. El record de la història roman viu en moments, accions, imatges i persones com Mínguez i Berlanga, units per l'art.



© MuVIM · Foto particular

L'any 2015, l'últim dia del mes de maig, el nostre protagonista tenia setanta-set anys. Ple de vitalitat, va partir rumb a l'eternitat a causa d'un accident amb un dels seus tractors. Joaquín va ser presa mortal, en una maniobra fatídica mentre endreçava una d'aquestes joies històriques. Els tractors com a mecanismes de treball també són una arma de doble tall. Molts accidents al camp s'han cobrat la vida d'agricultors, i aquestes persones han passat a engrossir les xifres de les estadístiques més tristes. La manca de mesures de prevenció, com també les infraestructures sense condicionar, continuen sent clau per a la seguretat.

El respecte de la seua família s'ha coronat amb mantindre part d'aquell llegat, que hui permet redactar aquestes línies. És un llegat que no solament forma part viva d'una important exposició, sinó que també constitueix un homenatge

a aquell home que va somiar amb una agricultura més moderna, que va invertir en progrés i maquinària, i va abraçar la glòria amb allò que en vida tant va estimar. Un somni com el que tenia l'agricultor que apareix en la pel·lícula de Berlanga *Bienvenido, Mister Marshall*.

Com a fill seu, i ple d'emoció, vaig assistir a la inauguració d'aquesta mostra. Mostra generosa amb l'art, amb el cinema, amb els genis valencians. Però per a la família de Villar del Arzobispo, mostra exquisida, prova d'amor, envers Joaquín Mínguez, l'agricultor revolucionari, capaç de concentrar més de cent seixanta tractors, cent seixanta obres d'art, que, unides a les ferramentes, remolcs i altres elements, van ser capaços de contribuir a modernitzar el camp a la seua terra.

VISCA
i VIVA
Berlanga!



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

El tractor que s'exposa és un Fiat model Piccolo, «el Xicotet», de 2 cilindres, 35 cavalls, combustible dièsel i un pes de 900 quilos.

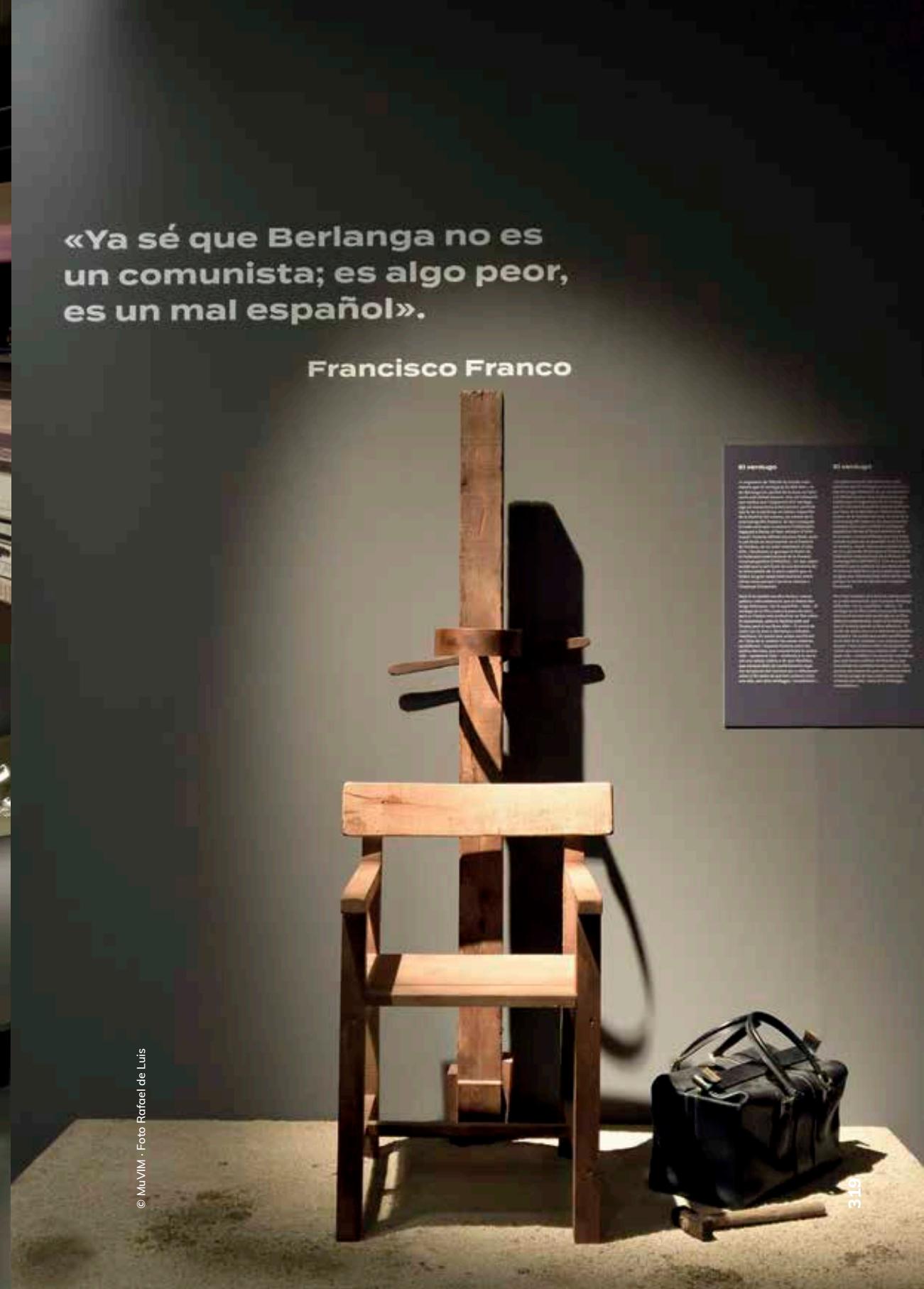
▲
Tractor Fiat Model 18 · «La Piccola»
1957
140 x 280 x 140 cm
Pes: 899 kg
Fiat (Fabbrica Italiana Automobili Torino), Itàlia
Herederos de Joaquín Mínguez Esteban de Villar del Arzobispo





«Ya sé que Berlanga no es un comunista; es algo peor, es un mal español».

Francisco Franco



English translation

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

▼ INTRODUCTORY TEXTS

- 322 **Berlanga at the MuVIM**
- 323 **Our Berlanga exhibition**
Rafael Company, Carmen Ninet and Amador Griñó
- 327 **(A) Theory of Berlanga**
Marc Borràs
- 336 **The incorruptible chronicler**
Joan Carles Martí
- 363 **Moros y cristianos** [Moors and Christians]
- 364 **Todos a la cárcel** [Everyone to jail]
- 365 **Crossfades**
Rafael de Luis Casademunt
- 367 **Paris-Tombouctou**

▼ IMAGES AND TEXTS TO LEARN MORE

- 368 **A very explained film director**
- 368 **Arriflex IIB 35mm camera**
Yuri Aguilar
- 370 **Mayafot Minor: the only 35mm handheld made in Valencia**
Yuri Aguilar
- 371 **Misogyny and feminism in Berlanga's cinema according to Josefina Molina**
Excerpts from the speech of film director Josefina Molina at the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 26 March 2017)
- 375 **Kaiserlich und Königlich**
Marc Borràs
- 376 **Chronology of the Austro-Hungarian Empire**
- 378 **November 25, 2020: RAE**
- 379 **The Puçol School Museum (Elx / Elche)**
A unique educational project
Rafa Martínez
- 381 **History of Joaquín Mínguez's tractor collection**
Manuel Mínguez Bori

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

INTRODUCTORY TEXTS

"I know Berlanga is not a communist; he's something worse: he's a bad Spaniard."

Francisco Franco

—

One has it approximately sketched as a *Theory of Fun*, in which it may be said that the funniest national characters during the dictatorship (a time when using humor was a way of passive endurance) were the novelist Cela, Fernando Fernán Gómez in the theatre, and Berlanga in film.

Francisco Umbral

—

Berlanga at the MuVIM

The film director Luís García-Berlanga Martí (Valencia, 1921- Somosaguas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2010), aka Berlanga, was without a doubt the last of the illustrated and enlightened ones.

At least if one considers enlightenment from Michael Foucault's perspective, rather as a critical attitude towards the present, in which each of us must live, than as a critical

corpus. This is precisely what Berlanga's films are about, as envisioned by a man who —to echo the canonic definition of what an enlightened person is according to Kant— "relied on his own understanding without tutoring by others", in an especially dark period in our history during the Franco Regime, when this was especially hard to achieve.

His work presents a critical and insightful view not only of Spanish society in particular but also of human beings in general. It was the cutting, at times even sardonic, perspective, if respectful and tolerant —another enlightenment attribute— of a man whose stubbornness led him to believe that the world could be saved with tenderness and smiles. Here we have the enlightened liberal, an unrepentant vitalist and petty bourgeois, "lazy, slow and Mediterranean". The MuVIM, in recognition of a year-long tribute to Berlanga (which was officially declared by the Valencian Parliament and confirmed by the Valencian Counsel) celebrates, in 2021, the hundredth anniversary of his birth.

I never believed much in solidarity. Bear in mind that *Bienvenido...!* was written in collaboration with Bardem, a man who believed in generosity, collective awareness

and solidarity. I'm a half-hearted believer, though I'd like to be able to believe.

Luis García Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

Our Berlanga Exhibition

Rafael Company

MuVIM Director

Carmen Ninet

Assistant Director

Amador Griñó

Curator of Exhibitions

We sincerely believe that our museum, MuVIM, is an institution that is well-regarded and useful, very useful in fact. Visitors frequent our exhibitions knowing that we have prepared for them an experience that will expand their cultural horizons and, frankly, expecting to benefit from their visit, no matter their age or educational background. In addition, they are aware that we can comfortably handle subjects that are both local and universal, or historical and artistic, which partly explains why, way back in the autumn

of 2018, we accepted the challenge to bring about an exhibition devoted to the filmmaker Luis García-Berlanga Martí, director of some of the most unforgettable works of the seventh art. We are mindful of the fact that our charge was a most noteworthy Valencian figure.

The idea was first introduced by Joan Carles Martí, who, in the end became the exhibition curator. We are indebted to him the stimulus of his reflections, which gave the entire process a focus that went beyond the strictly expositional dimension. In this way the project took shape, expanding to include the exhibition hall designer Raúl González-Monaj, as well as, both, a number of professionals from outside the museum and internal staff members, all of whose names appear in a long list of credits cited early on in the catalogue.)

While our minds raced to conceive what might be the best way to spread the news of Berlanga's immortal legacy, in February, 2020, it was reported that the Valencian Parliament had unanimously voted to declare 2021 as the year of Berlanga, in celebration of the hundredth anniversary of his birth. The formal announcement by the Council of the Generalitat in this regard, in January of this year, sealed it for us, establishing the guidelines for our initiative within a framework that included numerous

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

collaborations and the joint participation of both the private and public sectors.

Now, with the continuously strong support from our Provincial Council (both though the relentless work of the MuVIM deputy, Glòria Tello, and through the interest in the project shown by the president of the Corporation, Antoni Gaspar), the exhibition is now a reality, along with this publication, the pages of which contribute to the many others that are being written elsewhere, allowing Berlanga's Works to be contemplated from many points of view.

And given that the filmmaker has already had a number of authors who have written about him, and are writing about him still, and will continue to write about him (including the biography by Miguel Ángel Villena, which won the Comillas 2021 prize organized by the Tusquets publishing house), we have decided to publish a book with a particular conception when compared with the editions our museum has up till now produced. We have, therefore, decided to orient it especially, though of course not exclusively, towards those younger generations who, owing to their age and the way the flow of cultural history information is conveyed nowadays, are unaware of the transcendence of this Valencian in the history of cinema. We are referring to citizens who have no notion of

Berlanga's stand on, for instance, societies without adequate rights and adequate public welfare, or his views supporting democratic collective groups, whose liberty was always in danger of being undermined as a consequence of the recurrent abuses of private and public corruption; and his takes on the absence of scruples in an era that saw a radical swing towards leniency with blatant human selfishness. In line with what we mentioned earlier about our particular edition, the structure and style that Hugo Muñoz Ligorit has engaged in is reflected in the layout of the majority of the texts and graphic items present in the following chapters.

But together with these ideological premises (which we are honored to defend), and with their installation in the Alfons Roig Hall of the MuVIM and presence in this book, and taking into account the *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat*'s traditional fondness for the world of graphic design in general, and typographic art in particular, it behooves us to point out that the aim of many of the contents of the exhibition and in the catalog is to reveal to the public—to "promote its value" in the eyes of public opinion—the diffusion of materials that were at the service of the public. Furthermore, it is necessary that we emphasize how many of the contents of the exhibition and much of the catalog strive to make publicly

known—to "appraise" before the general public—the diffusion of materials that were at the service of the cinematographic distribution chain between the nineteen-fifties and the nineteen-nineties: posters, and photo busts of very diverse sizes; publications and promotional printed matter of multiple formats; omnipresent enlarged photographs of the day studding the showcases at cinema entrances; and chronicles of cinematographic premieres elucidated by critics on pages—now mostly yellowed—that were inserted in specialized or generalist magazines, or in the daily press...

Moreover, the exhibition and the catalog set out, succeeding in the process, to manifest the extraordinary international dimension of Berlanga's work. The materials gathered are not limited to Spain, nor are they confined to the latitudes of Western Europe. Thus, and together with objects that were once contemplated and, what is more, were handled by inhabitants of France, Italy, Germany and Belgium, we find others from the Nordic countries of Europe (Denmark and Sweden), from Central and Southeastern Europe (Poland, Yugoslavia, Romania, countries belonging to the former "Eastern Bloc"), from South and North America (Argentina and the United States), and from Asia (Japan).

How was it possible to propose to the public of the MuVIM, and to the people who have in their hands this catalog, such a diversity of material from such diverse sources? It all came about thanks to the disinterested collaboration of an exponent of the type of efficient and generous private collecting that public institutions such as the *Diputación de Valencia* can count on. Hence, Santiago Castillo París' private collection embellishes most of the walls and showcases of the "¡Viva Berlanga! Una historia de cine" exhibition and, logically, the pages of the catalog reflect this, bringing it to mind. We, consequently, regard highly the patient and quiet manner of Mr. Castillo's efforts over the years: the recovery, from foreign latitudes, sometimes great distances away, of a vast number of testimonies, making evident just how Berlanga, together with the musician Joaquín Rodrigo (the composer of the well-known *Concierto de Aranjuez*), was the most universal Valencian of the second half of the twentieth century.

We are bringing to the fore the filmmaker who sparked interest and provoked thought through the issues that were raised in his films, including among many people who lived between Hollywood and Peñíscola, between Stockholm and Cannes, between Berlin and Tokyo. This author of stories, with his film *El verdugo* [*The Executioner*], provoked Franco's displeasure and acute

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

resentment, stirring up the selfsame reactions and feelings of ire among the most prominent diehard Francoists, for whom, the public presentation of the film at the Venice Film Festival, in 1963, was the last straw for their extremely authoritarian and overtly totalitarian patience.

Finally, we are referring to the film director who, even before his advantageous collaboration with screenwriter Rafael Azcona and, of course, during the years in which they worked together with magnificent results, left for posterity memorable scenes that digital television platforms ought to include in their on-demand catalogs. The films are even more notable if one takes into account the constrictions, not minor at all, imposed by the constant vigilance applied by the Francoist censorship.

In addition to being able to use the earlier mentioned private collection for the MuVIM “¡Viva Berlanga!” exhibition, the public showing has received support from other contributing collaborators, both private and public, which are taken into account in the credits section. This is the reason is why, for example, a tractor is exhibited to evoke the vehicle dreamed of in the film *Bienvenido, Mister Marshall* [Welcome, Mr. Marshall], (“ours” comes from a collection located in the Valencian town of Villar del Arzobispo). For the same reason, we have been able to

count on a motorcar, in allusion to *Plácido*, lent by a school museum in the territory of the municipality of Elche. At the same time, items are shown that allude to the relationship between Berlanga and the world of the Fallas, which we can exhibit thanks to several Fallas cultural associations, a sector of artisans and entrepreneurs who favor MuVIM’s tribute to the filmmaker. In addition, professional photographers and bibliophiles have provided us with images and publications from their home archives. Moreover, the *Institut Valencià de Cultura* (Valencian Culture Institute)—attached to the *Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport* [Education, Research, Culture and Sports Council]—has provided us with the filming plan of *Bienvenido, Mister Marshall* [Welcome Mr. Marshall], along with cameras and projectors that were manufactured decades ago. Also, thanks to the Ministry of Culture and Sports we have access to public documentary collections from the *Filmoteca Española* [Spanish Film Archive], and the *Archivo General de la Administración Española* [General Administration Archive]. All of this came about in an office of the *Palau de la Generalitat Valenciana* [Regional Government Headquarters], in Caballeros Street, during months of negotiations, in a context as unfavorable as the one caused by the current health emergency, and with the express purpose of making

our exhibition a reality and, as a corollary, producing the volume that you now hold in your hands.

Berlanga at the Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, yes. After a few setbacks, and with the tragic grip of the pandemic still clutching us, we in the MuVIM have managed to construct our tribute to one who, in 1961, sixty years ago in Francoist Spain, had the impressive audacity to end the film *Plácido*, —nominated for an Oscar—with this chilling popular Christmas carol:

Mother, there's a child at the door,
he's shivering from the cold;
go and tell him to come in,
he'll warm up,
for on this Earth there is no more charity,
and never has been,
nor will there ever be.

Without further ado, we wish to thank all those who have contributed to and facilitated our work. They have given wings to, what is our privilege to be part of, the “inauguration” of the celebration of Berlanga’s Year, and the possibility, owing to the exhibition and this catalogue, of bringing to the attention of society yet another testimony of our involvement in the dissemination of knowledge and the strengthening of civic and social values

derived from the sense of community and political importance developed as a consequence of the Enlightenment. As for us it cannot be otherwise, we affirm that some of the struggles Berlanga opted to stand up for still make—and will still continue make—perfect sense, and that we consider them our own. The MuVIM, “a different museum”.

(A) Theory of Berlanga

Marc Borràs

Head of Research and Cultural Management at MuVIM

Luis García-Berlanga loved to tell stories. So much so that he even fantasized about his own life, probably because he was aware that a life suitably seasoned with imagination is always much richer than the real one, so rough and prosaic most of the time. “Life is nothing but bad literature,” said Umbral. This is not episodic, much less so owing to a failure of memory, but simply that Berlanga “maliciously mixes his memories”, as Manuel Hidalgo and Juan Hernández advised in a book that collects their conversations with Berlanga, *El último austrohungaro* [The last Austro-

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Hungarian], from which most of the quotes by the filmmaker himself that appear in this text derive. "Berlanga, like Ford, has always preferred legend to history," both authors conclude. Berlanga's malice, however, was not wretched or delinquent, but rather that of an older child who refuses to accept without complaint the burdens of adult life and most especially the sacrifice of childhood dreams on the altar of reality. "Berlanga does not have the face of an adult", say Hidalgo and Hernández in the introduction that precedes their exhaustive interview, "he decided long ago not to grow up".

Berlanga's gaze of irreverence and nonconformism can be seen in all of his films. It is the look of a child who survives crouched in the body of an adult and who, forced to give in to the customs and habits imposed on him by the world of his elders, uses mischief as a form of protest, even though he knows that he will not succeed in changing the way things are. It is an indomitable drive, which hides behind the sheer extravagance that encases his entire filmography. It is a drive for fun, a form of passive resistance, as Umbral used to say; a drive that, instead of diminishing, was accentuated as Berlanga grew older. Advanced in years, Berlanga was a waggish mischief-maker who, far from becoming a bit more restrained, kept intact—and accentuated even more—his quarrel with

a life that was organized in a way that he cared for not at all. This can be seen in that vital testament—or "testimonial outcome", as Manuel Hidalgo puts it—which is his last film, *Paris-Tombouctou*, in which the characters embody and personify the value system dearest to the filmmaker: the radical unsociability of the protagonist, the Mediterranean sensuality of Trini, even the lasciviousness of her brother, the stubborn individualism and creative rebelliousness of the anarcho-nudist Boronat, as well as or the irredeemable disobedience of the immigrants.

But just as important as familiarizing oneself with the director's gaze is to know where it rests. And in Berlanga's case it is undeniable that he did it within the interstices of the system, in the midst of its fissures and flaws, of its shadow zones. This was evident even in his first film, *Esa pareja feliz* [*That happy couple*], directed, not by chance, with Juan Antonio Bardem. They had two cinematographic views that would complement each other, if always in a problematic way, for they never understood each other. They converged on the same cinematographic objective, although they came from different starting points. This was because what in Bardem was an increasingly ideological approach to the vicissitudes of his characters, in Berlanga became an attempt at a more general, even

philosophical, reflection that concerns the deepest structures of life rather than its phenomenal manifestations. Much more in line, it could be said, with existentialism than with Marxism, the two great systems of thought of the time that also underpinned the principles of a new type of cinema, Italian neorealism, which was emerging in those days and which dazzled both directors equally. "I was born for cinema in the midst of the impetus to make neorealism in Spain", the Valencian director would confess much later. Bardem "is a man who believes in generosity, in collective awareness, in solidarity. I don't believe in much," Berlanga acknowledged, "although I would like to believe. On the other hand, in the films written with "people ideologically closer to me"—such as Rafael Azcona, the doppelgänger with whom he collaborated in the writing of plots and scripts for almost thirty years—"there is no trust in solidarity, nor in awareness, nor in solutions".

We are, in fact, before one of his foundational paradoxes, one of those seminal contradictions that an artist never resolves but learns to live with because it is the steady motor of his work. Of course, it does not seem amiss to say that Berlanga's cinema, characterized among many other things for being chorus-like, is a cinema that is concerned with society. In fact, throughout the filmography of the

Valencian filmmaker we can follow the political and social history of Spain in the second half of the twentieth century, the one that transitions from Franco's regime to democracy. And yet, Berlanga's cinema is not social, at least not in the sense that was often attributed in those times to that word, a period when historical materialism was still brandished as the preferred science. That is to say, it was not a cinema concerned with awakening "collective awareness", like the mechanic who discovers his capitalist alienation in that secular version of Paul's falling off a horse—this time on the road to Torremolinos instead of to Damascus—which is Bardem's film *El puente* [*The bridge*], (1977). And neither can it be said that it is a historical film, because History capitalized only serves Berlanga as a background and plot excuse. His cinema, as Umbral said, "is enzymically catalyzed, brought from the historical category to the daily anecdote, narrated with stealth".

All of this comes down to the fact that, although it is true that Bardem and Berlanga concurred in 1951 when it came to inaugurating a new type of cinema in Spain—much different from the big production companies like Cifesa, inspired by Italian neorealism and concerned with social issues—the correspondence ends there. Or rather, it terminated the following year, with the preparations for *Bienvenido, Mister*

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Marshall [*Welcome, Mr. Marshall*], on whose script Bardem participated in writing. And it is not surprising, because both spoke of the same thing but not in the same way: while for Bardem society was the solution, for our director it was precisely the problem. Even Franco knew that Berlanga was not a communist. Nor, of course, was he an existentialist. Nothing could be further from the typical portrait of the existentialist captivated by the idea of human finitude—and the absurdity, therefore, of any enterprise that does not contemplate it—than a Berlanga terrified of death who, to better resist it, decides never to die. And yet the Valencian would agree with Sartre that existence precedes essence because, as Umbral knew well how to deduce, Berlanga was a great connoisseur “of the morphology of the everyday, which is never sublime”. At least, not as sublime as ideals and essences. No. Neither Marxist nor existentialist, Berlanga was, without a doubt, something else.

The anarchist liberal

“My films depict the confrontation between society and the individual,” said Berlanga, with a forcefulness that was not at all common for him. But, he went on to clarify, “I always side with the individual, the one who risks confronting the group, the power,

society. The group thrashes, bulldozes and annihilates the individual”. Berlanga was, above all, a liberal, a doctrine proper to the social milieu into which he was born: the Valencian petty bourgeoisie, landowning and rural in the case of his father, urban and commercial on his mother’s side. But he had an overridingly generic and not at all rigorous conception of the concept: “I call liberal those who respect life”, he once said, unconsciously confusing or deliberately intermingling doctrinaire liberalism with that of customs. What is certain, in any case, is that his conception of liberalism differed from the classical one. And this was so not in a minor aspect, but in a particularly relevant one: although it is true that Berlanga defended the individual to the hilt against society, he disagreed when it came to evaluating the single human being morally. For the Valencian filmmaker, the criticism of society did not necessarily imply the panegyric exaltation of the individual. It was not a game of heads or tails, of black and white, of bad guys and good guys. It was all far more complicated than that. Or, as Berlanga himself said, more ambiguous. A word with which he liked to characterize himself. “Perhaps ambiguity is the concept that best explains my life and my cinema”, he said.

According to the most classic version of the liberal creed, it is precisely our baser

passions that contribute to the general welfare. No one acts motivated by great ideals or morally high-flown proclamations—however much some may want it to and believe it does—but rather for far more prosaic, even petty reasons: for simple self-interest. In this Berlanga was in absolute agreement: “I start from the idea that life is a struggle and that each individual can fight to get what he wants: his passions, his fixed ideas. It is the only thing that will save his life”. As Adam Smith, the intellectual father of the doctrine, said in the 18th century, “it is not from the benevolence of the butcher, brewer or baker that we shall get our dinner, but from his concern for his own interests”. Private vices, which religion always condemned as weaknesses to be corrected, finally became public virtues. This was undoubtedly one of the most revolutionary ideas of Modernity: satisfying our impulses was not only not to be condemned, but even recommended. A principle that after two hundred years still inspires the emotion packed capitalism which is so characteristic of our day and age.

However, shadowing this idea is a conception of human beings that is not at all comforting: that we are subjects of desire, people chained to our passions, always pursuing our own benefit. And it is clear that Berlanga shared the same notion. His filmography is full of schemers, crooks,

scoundrels, crooks, swindlers, and tricksters of all kinds, as well as their simple-minded victims. He described himself as a great egoist, “so great an egoist that I fight for the happiness of others just so they don’t bother me”. What is now no longer certain is whether he believed that the social totality worked harmoniously starting from such uncongenial positions. That is to say, for Berlanga, society, that set of interests and of conflicting vanities did not function thanks to the low passions of the individuals who form it, but rather in spite of them. The permanent din, the constant mess, the never-ending confusion and the everlasting national disorder were the raw material of his cinema.

Berlanga did not repudiate the label of “right-wing anarchist” and, certainly, a good part of his way of thinking was fully in tune with that of Ayn Rand, matriarch of American libertarianism, staunchly in favor of rational selfishness, stubborn individualism and savage capitalism as a firm detractor of anything that gave off the slightest scent of socialism, altruism or religiosity. “I am a man who is totally in favor of irresponsibility, of libertinism. A pure Sadcean”, Berlanga would go so far as to say, always having taken “the side of the individual, even if he is a murderer, even if he does it for his own interests”. And yet, despite the many coincidences with that

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

exiled and exalted woman of Russian origin, none of the Valencian director's films ever led to the paroxysmal glorification of the individual with which Rand's book (1943), *The Fountainhead*, and King Vidor's film, starring Gary Cooper (1949). This is simply because, for Berlanga, "the individual participates in all the defects, in all the viruses that make goodness impossible and unrecognizable in society". The same individual that liberalism and libertarianism exalt, in his films Berlanga subjects to what he called "miserabilization", a privative concept related to a very common term in French, *debaïsser*, whose meaning coincides with that of the Spanish form "*desvalorizar*", that is to say, to devalue, devalue or deprive someone or something of value, consideration or prestige. It is a word much less used by us, perhaps because we are more given to personification than to demystification. "In my films there is always a final miserabilization [sic] of the character," he acknowledged. It is a condition of being miserable that Manuel Hidalgo interprets as "a lowering of gallantry, of ideals and of epic". For Berlanga, Frank Capra—another great right-wing anarchist—"submitted to the establishment, even lucidly. I, on the other hand, lucidly oppose the system. From Capra's films one came out happy and content. From mine, no".

The pebble in the shoe

His stubborn individualism and anarchist streak made Berlanga an uncomfortable figure for those on both ends of the ideological spectrum. An anecdote perfectly illustrates his condition as a solitary sniper, an ideological anchorite, always positioned between one and the other side: it is well known that the film *El verdugo* [*The Executioner*] caused the indignation of the Spanish ambassador in Rome, who wrote a letter to Madrid denouncing the film as a communist-like plot. But what few people know is that on the very day of the screening at the Venice Film Festival an anarchist demonstration took place against the film, because not long before two of their comrades had been executed in Spain. "While the possibility of going to Carabanchel was looming over our heads," remarked a Berlanga twenty years later, unable to repress making a jest, "in Venice, curiously enough, we were insulted and bombarded with stones by the left, who had not yet seen the film, because we were considered representatives of the Regime".

This was a constant in his professional career during Franco's regime: some distrusted him, many were suspicious and almost everyone thought that he belonged to the ranks of the opposite side. A commentary that a censor wrote precisely

about *El verdugo* reveals the suspicion that it aroused in the Francoist apparatus: "The script itself has nothing reprehensible—Víctor Aúz Castro recognized—but, knowing the identity of its scriptwriters [Luis G. Berlanga and Rafael Azcona], there are a series of insinuations in it that can make it a film with many liabilities". At other times, however, the Francoist establishment was not only more condescending, but blessed their productions with the official label of film of "national interest". This happened with *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) and *Calabuch* (1956). The former case can be explained by the fact that the producers knew how to interpret the political situation very well, taking advantage of the uneasiness caused by the fact that the Spain had been denied a share of the enormous American aid package. In the application submitted to the General Directorate of Cinematography and Theater, they explained that "we decided to make the film with the intention of keeping it fully in line with the Spanish political and diplomatic position in the face of the worldwide psychosis of the Three Wise Men, created by the mishandled American aid, and that our authorities could not but be pleased with the doctrine we intended to espouse: To dream... Wise Men... Marshall Plan... very well, but it is not enough. What remains is the Providence deserved by our own work and effort, the self-sacrificing union of

Spaniards before those Three Wise Men who pass by and only leave us aware that we have to help ourselves so that God can help us". It was evident that the producers knew very well to whom they were addressing their prayers when they alluded to God and Providence: The objective of the Ministry of Information and Tourism, on which the General Direction depended, was—according to its owner, the fervent Catholic Gabriel Arias Salgado—"to win souls for Heaven", among other much more secular purposes. Juan Miguel Company said this at a seminar held in Valencia on the occasion of the fiftieth anniversary of the film's release. Three years after *Bienvenido*, when *Calabuch* was released, the United States had already become a partner, as well as a benefactor and a mentor to the Regime, alleviating to some extent widespread poverty and promoting its international acceptance, although some countries yielded reluctantly with veiled protests. In the end, the American presence in the film—even if it was indirect and elusive—compelled the Ministry to approve its suitability.

Evidently, in a country at a time when someone could go from being an enemy to a friend in a matter of months, it was highly advisable to master the science of honest concealment as well as to exercise the principles of the art of prudence, in the sense

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

given to the term by another uncomfortable patriotic genius, Baltasar Gracián, in the seventeenth century: to know how to get along with everyone, to know how to sell your things, to know how to make requests, and, above all, to know how to suffer fools. Fools like most of the censors, incapable of reading between lines but very attentive to everything that had to do with "amorous effusions", "shots of ladies putting on stockings", "morbid marital intimacies" and many other "passionate displays". These are transcriptions of the words that appear in the reports or opinions that were issued regarding some of Berlanga's films.

It is clear, then, that Berlanga —or rather, his producers, because cinema is not an individual or artisanal enterprise, but an industry— knew how to take advantage of the opportunity. But, make no mistake, Berlanga cannot be described as an opportunist. Because the cinema that the Valencian director made in the following years was not guided by any ideological pattern that would assure him the favor of the political winds that at that time were especially changeable. In fact, all of his initial acceptance got turned around with *El verdugo*, which not uncoincidentally won the Soviet Critics' Prize at the 1965 Moscow Film Festival a few years after the film's premiere. It was a movie for which the producers —it was a Spanish-Italian co-

production— also requested the category of "special cinematographic interest", which was denied "by majority agreement" of the Classification and Censorship Board in November, 1963: six members voted in favor and nine against. Not only that, but the Regime did everything it could to obstruct the distribution and screening of the film. "I recently met the exhibitor García Ramos", Berlanga told me twenty years later, "and I don't know if he would tell me this to justify himself to me or not, but he confessed that he had to remove the film from his movie theatre due to pressure from the authorities. This explains why it was only shown for two weeks". But that did not prevent the film from having a great international repercussion, to the point of arousing the interest of the film critics' circle of the Toulouse press, whose intellectual and journalistic environment was "extremely hostile to the Spanish Regime", as the Spanish consul pointed out to the Spanish Minister of Foreign Affairs in a letter in which he informed him that the critics had requested a copy of the film. It was a letter in which the consul could not avoid sharing with the minister that, although he was unaware of "the social political orientation of this film"—the film had not yet been released at the end of October 1963, when he wrote to him—, he thought that it could be "very convenient to take advantage of this occasion to carry out an effective propaganda manoeuvre for our film industry".

Things definitely improved though with the advent of democracy, but Berlanga still did not have a clear and unequivocal ideological position in those days when partisanship and ideological shifts were on the rise in an exuberant political climate. In fact, he obtained his greatest commercial success in 1978, with *La Escopeta Nacional* [*The National shotgun*], which was seen by more than two million spectators. This "chronicle of the perplexity, dislocation and deterioration of the aristocracy and the high bourgeoisie from the late Franco era to the culmination of the first part of the Transition", as Manuel Hidalgo describes it, was unanimously applauded by critics and audiences alike, so much so that it subsequently was made into a trilogy, which was not initially planned and was something unprecedented in Spanish cinema, and still is unusual in cinema for the masses, which had not yet discovered the economic output generated by sequels and prequels (of the likes of *Rocky*, *The Godfather*, *Star Wars*, *Alien*, etc.). And yet in 1985, with *La vaquilla* [*The heifer*], Berlanga once again aroused the suspicion of an important sector of the film and political critics of the day for his political equidistance between the two sides of the Civil War. This did not prevent the film from becoming his second highest box office success. The second to last of his films, *Todos a la Cárcel* [*Everyone to jail*] (1993), is —strictly speaking— the film

that best illustrates the fierce independence that the Valencian director always exhibited. In the film, Berlanga does with the left in power what he had previously done with the late-Francoist right: launch a corrosive and implacable, sardonic and merciless critique. Manuel Hidalgo considers it, in fact, "the reverse shot and the back cover" of *La escopeta nacional*, filmed fifteen years earlier. Both revealed a very Berlanguian idea, which was that the different ideological garments with which the characters of one or the other sector cover themselves do not succeed in hiding the moral filth inherent in every human condition. More than a political critique—which it also is, of course—the saga of the Leguineche family that culminates in *Todos a la cárcel* is a hopeless chronicle of the essentially twisted condition of every individual, a condition that no doctrine whether ideological or religious can save or will ever be able to straighten out. That is why Berlanga subjected them, one and all, to the same process of wretchedness or "miserabilization".

In short, this was one more example —perhaps the best— that, as we said early in these pages, the extent of Berlanga's cinematographic reflections was always more philosophical than political, more libertarian than communitarian, more typical of a sniper in an ambush than of a well-organized platoon responding to

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

voiced command. "He is a filmmaker," said Manuel Hidalgo and Juan Hernández, "who believes in freedom before revolution, in the individual before society, in solitude before communication." He was a filmmaker who did not make historical films, but whose films are formidable documents with which we can reconstruct the social history of Spain in the second half of the 20th century; a director who was fascinated/dazzled by Italian Neorealism, whose influence he never denied, but who succeeded in manufacturing his own idiosyncratic product. Berlanga was always a thorn in the side of the Spanish conscience, a hammerer of do-gooders, a myth shatterer, and a heretic of all sects. He was a partisan only for himself, a true egoist that no side managed to recruit for its cause. Perhaps that was the greatest virtue of that mischievous, ambiguous, contradictory, mystifying and great deceiver who was also Luis García-Berlanga: A man who long ago decided, and managed, never to die.

—

The incorruptible chronicler

Joan Carles Martí

Curator of the exhibition "Viva Berlanga!" at MuVIM

On October 12, 1951, in a private screening at the Pompeya cinema in Madrid, *Esa Pareja Feliz* [*That Happy Couple*], was shown for the first time. Only four years earlier, Luis García-Berlanga had left for Madrid with 3,000 pesetas in his pocket to enroll at the *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas* (IIEC). [*The Research and Film Experiences Institute*]

There he met Juan Antonio Bardem and the two of them signed their first feature film contract, undoubtedly the film that broke with the film-propaganda of Franco's day and began a new era in Spanish filmography. That humble post-war married couple in the film, played by Fernando Fernán Gómez and Elvira Quintillá, revealed, for the first time, the social reality of one of the protagonists, a worker wearing overalls and the other, a housewife who mended clothes on her old Singer sewing machine.

Luis García-Berlanga Martí would have turned one hundred years old on June 12 this year, 2021, a century in which the

Valencian filmmaker has continued playing a leading role for having known how to portray characters like no one else in the recent history of Spain.

After *Esa Pareja Feliz* came mythical films such as *Bienvenido, Mister Marshall*, *Plácido* or *El verdugo*, [*The Executioner*], the trilogy of the Leguineche family, *La escopeta nacional* [*The National Shotgun*], *Patrimonio nacional* [*National Patrimony*], and *Nacional III* [*National Route III*], illustrated an unprecedented exercise in capturing the essence of an old-fashioned state, which, along with an amusing later film, *Todos a la cárcel* [*Everyone to jail*], established once and for all his libertarian vision of the society around him, as well as a yearning for moral reparation: in Franco's Spain, Berlanga showed courageousness in his stands against Franco's regime, while in democratic Spain, he dared to denounce the persistence of corruption.

It goes without saying that the reflections on precariousness and opposition to the death penalty, as well as on the disapproval of corrupt practices are issues that abide, forever and ever, in the spirit of Berlanga's cinema. And this is, among other reasons, what makes his filmography so up to date.

Of course: in none of Berlanga's films, since *Esa Pareja Feliz* —directed with Juan

Antonio Bardem— up to the last one, *Paris-Tombouctou*, do the protagonists succeed in fulfilling their wishes. The filmmaker makes it clear that society is rife with traps that make it impossible for dreams, individual or collective, to come true. *Plácido*'s unpaid letter, the urgency of a Catalan industrialist who pays to go hunting with an influential group in the hope that he will be able to obtain a license to sell his door intercoms, (in *La escopeta nacional*), the Castilian village, in *Bienvenido, Mister Marshall* [*Welcome, Mr. Marshall*], that disguises itself as an Andalusian town in order to welcome the Americans and their plan to help Europe; the scientist who flees from his country to take refuge in a coastal small town called *Calabuch* (*Calabuig*); the Parisian dentist who gives up everything to lock himself up with his life-size doll in *Tamaño Natural* [*Lifesize*]; and, above all, the poor undertaker who, in order to get married and be able to purchase an apartment, ends up becoming the executioner who legally assassinates a citizen, are Berlanga's chronicles of failure: They are all the realistic pessimism of optimists.

The vitality of Berlanga's spirit also compelled him to explore erotic themes, and he became one of the main proponents of literary eroticism by cofounding the legendary fiction collection "La Sonrisa

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

"Vertical" [The Vertical Smile], a platform he used to argue that the culture of eroticism moves the world and to establish a line of succession that stretched back to his admired Sorolla and Blasco Ibáñez. As always, Berlanga was ahead of his time.

He was a universal Valencian that the MuVIM wishes to commemorate with an exhibition in the framework of the Berlanga Year.

Luis García-Berlanga Martí died in his country house studio in Somosaguas, in Pozuelo de Alarcón, on November 13, 2010. Two days earlier, he had watched the game between Valencia CF and Logroñés CF. He was a self-confessed Valencian Football team fan.

—

In Franco's spain, Berlanga was brave against francoism, and in democratic spain he dared to denounce the persistence of corruption.

—

Esa pareja feliz



De Filmoteca Española ©

On August 31, 1953, the film *Esa Pareja Feliz* [*That Happy Couple*], directed by Luis García-Berlanga along with Juan Antonio Bardem, premiered in Madrid. This was the first of seventeen feature films we are indebted to the Valencian filmmaker for. The film, with its jointly written script by the two directors, had been shot in 1951, but was released after the success of *Bienvenido, Mister Marshall* [*Welcome, Mr. Marshall*].

It is considered that the film inaugurated the new Spanish cinema.

«Probably, without knowing it, Luis García Berlanga and Juan Antonio Bardem were about to open a new chapter in the history of Spanish.

[...]

A passion for film and perhaps other generational matters with regards to fashion and taste connected young Bardem and young Berlanga, but possibly not much more than that. They each one had a very different, strong personality. Not prone to yielding before the other, each one would understand life in his own terms. This was clear when their film careers distanced, showing two very different ways of understanding each one's profession in film. Despite their first works in tandem, it all seemed geared to encouraging rivalry instead of inspiring them to work together. However, *Esa pareja feliz* [*That happy couple*] was created from their common concerns and frictions. The film did not fully respond to any of their personalities, but at that time it represented the starting point of a different kind of film, within the sad landscape of national cinematography».

Federico García Serrano: «Bardem-Berlanga: esa pareja feliz [Bardem-Berlanga: *that happy couple*].»

<[https://eprints.ucm.es/id/eprint/15704/1/Bardem-Berlanga_\(texto_conferencia_publicado\).pdf](https://eprints.ucm.es/id/eprint/15704/1/Bardem-Berlanga_(texto_conferencia_publicado).pdf)>

«The beginning of the film is a delightful argument on what film is, according to its two main facets: a relaxing and sleepy potion as presented by Hollywood's soft commercial cinema, which is being seen by the protagonist, who is moved by the film showed inside a miserable theater in her neighborhood, and, the striking crude reality showcased in *Esa pareja feliz* [*That happy couple*]: unemployment, sublets, the fraud of an emerging consumer society (a pathetic image of the American society), and a young generation's frustration unable to clearly view their future.

The real "happy" ending is a glimpse into Luís García Berlanga's style of irony and sweetness. In opposition, Juan Antonio Bardem will soon be known as one of the harshest directors within the controversial landscape».

Ángel Lapresta: «*Esa Pareja Feliz* (1953) de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem [*That happy couple* (1953) by Luis G. Berlanga and Juan Antonio Bardem]», AlohaCriticón · Cine, música y Literatura

<<https://www.alohacriticon.com/cine/criticas-peliculas/ esa-pareja-feliz-luis-g-berlanga-y-juan-antonio-bardem>>

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Bienvenido, Mister Marshall



Santiago Castillo París collection

On April 4, 1953, the film *Bienvenido, Mister Marshall* [Welcome Mr. Marshall], (the script was written by Berlanga, along with Miguel Mihura and Juan Antonio Bardem) premiered in Madrid. This was the second of the seventeen feature films in Berlanga's oeuvre, shot in the town of Guadalix de la Sierra, in the Province of Madrid. In the same year of its release, the film won two awards at the 6th edition of the Cannes International Film Festival: Best Comedy and Special Mention for the screenplay (it also competed for the Palme d'Or). It is

thought to be one of the essential films in the history of Spanish cinema.

With a great sense of humor, the film deals with the hopes that the inhabitants of Villar del Río—a town that acts as a reflection of the whole of Spain—place in the Americans who they believe can save them from the hardships and miseries of the post-war period. The film was released shortly before the signing of the pact between the United States and Spain that served to legitimize Franco's regime internationally.

This "ingenious and resourceful film, full of original findings"—as one of the promotions for *Bienvenido, Mister Marshall* claimed—is not only a Spanish cinema classic par excellence, but also it is one of its director's most idiosyncratic films, in large part because it perfectly illustrates the main characteristics of his cinema, notwithstanding it being one of his earliest works. This is owing to one of the cardinal virtues of Berlanga's cinema, which is his ability to deal with themes of special existential or political significance in an apparently light-hearted, and youthful manner. This links him to filmmakers of international stature whom Berlanga knew and admired, such as Billy Wilder, Ernst Lubitsch or Jacques Tati.

"Berlanga cannot hide his eagerness to portray Spanish society in each of his films," said film critic Diego Galán. *Bienvenido, Mister Marshall* is the definitive proof of this. In this "willful" film, Berlanga, Bardem and Miguel Mihura dared to undertake what no one had been bold enough to do until then, which was to show, with a considerable dose of caustic irony, the miseries of Spanish society at the time. It revealed miseries that became even more evident when coupled with the aspirations and dreams of the protagonists, who blindly trusted that external and providential element, the Americans, who would instantly solve their problems, as, in fact, would actually happen in the case of Franco's regime.

"In Cannes the Americans were exceedingly angry and even hauled us to the police station [...], because of the banknotes. What happened was that we were advertising dollars, with Lolita Sevilla's face on one side and Pepe Isbert's [and Manolo Morán's] on the other, instead of the effigy of Washington [and the two faces of the Great Seal of the United States]. These dollars, evidently false, we were tossing in the street. We were denounced for an alleged attempt to counterfeit currency, and an investigation was opened. Naturally, the nonsense went no further than that".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—
"A nice story, too nice to be entirely true. The case of the Berlanga dollars was not picked up by any media -Spanish, French or American- nor does it appear in any of the documentation of the dispute. It all stems from an interview the director gave at the Sitges Festival in 1972, in which he exaggerated and falsified, as was his way whenever he got the notion, in his recollections. A glance at the propaganda dollars with the faces of Morán and Isbert, masterfully drawn by Jano, was enough to make you see that the diverting mischief would not get out of hand".

Javier Pulido: "Desmontando a Mister Marshall: 60 años de secretos y mentiras berlanguianas" [Dismounting Mr. Marshall: 60 years of Berlanga's lies and secrets], *elDiario.es*, October 3, 2013
https://www.eldiario.es/cultura/cine/berlanga-bienvenido-mister-marshall_1_5823228.html

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Novio a la vista



De Filmoteca Española ©

On February 15, 1954, the film *Novio a la vista* [Fiancé in Sight] was released in Madrid (the script was by Berlanga, along with Edgar Neville, José Luis Colina and Juan Antonio Bardem). This was the third of the seventeen feature films the Valencian filmmaker bestowed upon us. It was shot at the Hotel Voramar, in Benicàssim.

The action is set in Spain in 1918, although it is a metaphor for the social conditions which unfolded during the post-war period. Berlanga focuses above all on what Carmen

Martín Gaite would later call "amorous uses of the Spanish postwar period", and he does so in order to tell us a humorous love story in the midst of social hypocrisy and class differences.

Novio a la vista connects with intimate concerns of the Valencian director: as a liberal, he was interested in the vicissitudes of the individual who, as he becomes an adult, loses much of the naivety of childhood, an anarchic and disorderly innocence that Berlanga considered an essential prerequisite for freedom and creativity, virtues that society takes care to cut down in order to turn us into people of order, capable of sacrificing ourselves by doing things we do not want to do.

Calabuch (Calabuig)



Santiago Castillo Paris collection

On September 24, 1956, the film *Calabuch*, originally titled *La otra libertad* [The other freedom] (screenplay by Leonardo Martín and Ennio Flaiano), premiered in Barcelona. This was the fourth of the seventeen feature films in Berlanga's oeuvre. A few weeks before its premiere, at the beginning of the same month, it was nominated for the Golden Lion at the 17th Venice Film Festival, where it won the International Catholic Film Organization (OCIC) award. The film was shot in the Valencian town of Peñíscola, and in some

countries the title bore the non-Spanish spelling: Calabuig.

The plot took advantage of an historically existing condition —the fear of the military abuse of science, and especially of atomic energy, which was installed in the collective imagination after World War II—to make a poetic, almost elegiac fable. That said, Berlanga himself commented about this film: "I think my films follow the same evolution as those of Italy. For example, *Calabuch* depicts the same as *Pan, amor y fantasía* [Bread, love and fantasy]. In other words, the degeneration of Italian neorealism and its shift towards a costumbrista comic sketch and farce".

—

Berlanga often defended tenderness as a way of approaching reality. He frequently defined himself as a romantic, "but it happens that a form of critical lucidity is imposed on my romantic component," and he further qualified that "it breaks the possible romantic saturations by inserting surrealist situations, absurd, cynical, cruel, if you will".

As an accomplished artist and as a creator, Berlanga coexisted with his most intimate contradictions without resolving them. And the artistic advantage of it: That tension

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

between tenderness and cynicism is perhaps the hallmark of his cinematographic work and, who knows, if not also of his vision of the world. "There are people who think I'm vulnerable and tender and others who think I'm malicious, Machiavellian, twisted, evil," he acknowledged.

Calabuch is probably the film in which Berlanga's primordial tenderness is manifested in the most blatantly and purely, unvarnished and lacking any critical, corrosive or sardonic counterbalance. The story of this "magnificent lesson of optimism", as in one of the film's publicity advertising put it, took advantage —as we said earlier, along with the poster by Jaime Olcina— of a historically existing condition such as the fear of military abuse of science, and in particular of atomic energy, in order to create a poetic, almost elegiac fable. It was a Proustian recreation —in the words of Berlanga himself— of people who were happy "because no one set out to be happy".

—

"I think it's my most out of date film because of that, because it's paternal, Rousseauian, because all the characters are so good. And this pisses me off, because, if my cinema talks about the confrontation between society and the individual, it is incongruous

for the latter to be kind. I want to start from the fact that the individual participates in all the defects, all the viruses that make goodness impossible and unrecognizable in society. What happens is that my character will always be devoured by a group of characters with the same defects as him".

Luis García-Berlanga in *El último austrohúngaro*. *Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

Los jueves, milagro



De Filmoteca Española ©

On August 22, 1957, the film *Los Jueves, milagro* [*On Thursdays, miracle*], *Arrivederci Dimas*, in the Italian version, was released in Italy (the script was by Berlanga and José Luis Colina). This was the fifth of Berlanga's seventeen feature films, and it was released in Spain in 1958 and 1959. In March 1958, the film won a special mention award at the *Semana de Cine Religioso de Valladolid* [*Valladolid Religious Film Week*], later known as Seminci.

—

In this film, the inhabitants of a small Spanish village decide to follow the example of Fatima, Lourdes and other places that have progressed thanks to religious apparitions. They invent a miracle in order to promote a spa. The film speaks unequivocally of the knavishness which the citizens are compelled to resort to in order to escape from the poverty they are condemned by the regime to endure.

To get a better idea of the challenge that *Los Jueves, milagro* posed at the time, it is necessary to compare the film with the religious cinema that was prolific from the first moments of Franco's dictatorship: If that edifying filmography wanted to provide viewers with models of righteous and beatific life, Berlanga, instead, intended to denounce the outrages that were often hidden behind apparently exemplary actions. Franco's censorship, of course, acted quite forcefully against the film.

"Some, like José María García Escudero, wrote that I had made a religious film, the first valid religious film made in Spain. That was never my intention [with *Los Jueves, milagro*]. I was indifferent to religion, and I neither wanted to make a religious film nor cared to attack religion like an energetic secularist. [...]"

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

"When the production company proposed to me that Father Antonio Garau, who was also a censor, would modify the script, I thought that this good man would just talk to me, to give me some indications in writing. But I found that he wrote a two hundred pages long script, in which Saint Dimas does this and does that. Then I, indignant, demanded that this man should appear as a scriptwriter in the credits, but he refused and, although I consulted a lawyer, there was no way".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

It is well known that the censors intervened in *Los Jueves, milagro* to correct the deviation from Catholic orthodoxy and the Francoist precepts in force at the time. It got to the point that Berlanga himself tried unsuccessfully to have Father Garau —the censor who remade the ending of the film— appear in the credits as co-screenwriter.

Plácido



Santiago Castillo París collection

On 20 October 1961 the film *Plácido* was released in Barcelona (the script was by Berlanga, along with Rafael Azcona, José Luis Colina and José Luis Font). This was the sixth of the seventeen feature films in Berlanga's oeuvre. In the year following its release, 1962, it competed for the Palme d'Or in the 15th edition of the Cannes International Film Festival, and was nominated for the Oscar for Best Foreign Language Film at the 34th Academy Awards, or the Oscars.

The idea for the film came from a campaign devised by the Franco regime in the 1950s, which, under the slogan, "sit someone penniless at your table", aimed to promote a feeling of Christian charity towards the needy. The film was a devastating criticism of the social and moral hypocrisy of the regime, and for that reason some of the censors of the time wanted to prohibit it.

—

This is one of the major works of the Valencian filmmaker and the first in which Rafael Azcona collaborated, contributing to its overall structure. A script in the hands of the uncritical Berlanga was always in danger of becoming dispersed. The film is a major work because Berlanga and Azcona both managed to rise above the anecdote that serves as a leitmotif of the story -that famous campaign, "Sit someone penniless at your table" - to make a timeless and transcendent reflection on the pitfalls of false charity and the omnipresence of Pharisaism, so typical but not exclusive, of Francoism.

—

"Q.— *Plácido* was going to be called Sit someone penniless at your table.

A.— Yes. It is the slogan of the charity campaign that appears in the film, but the censorship banned that title".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

"The UNINCI (Unión Industrial Cinematográfica) [Cinematographic Industrial Union] counted on the participation of Bardem, Gutiérrez Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, in short, all the intelligentsia of Madrid's cinema, and it became one of the cultural nuclei that was close to the PCE [Communist Party of Spain]. They began to propose films for Juan Antonio to direct, and my projects got bogged down. Ricardo Muñoz Suay admitted that in time it was clarified, and that there was a deliberate attempt to stop me from making films. I think it was rather an overly dirty trick. Jorge Semprún was also part of this plot. By the way, Semprún wrote a very good review of *Plácido*".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

The episode of *Las cuatro verdades*

On May 3, 1963, the film *Las cuatro verdades* [*The four truths* (*3 fables of love*)] (1962) was released in Spain. The film included an episode directed by Luis García-Berlanga, *La muerte y el leñador* [*Death and the woodcutter*]:

placed in a modern social context, Berlanga dilutes his story's protagonist's conflicts in the social and political realm in a depressed and morally miserable Spain. The "Berlanga" style is created here through a peculiar language that swings the story between the grotesque and the absurd.

[...]

"Within the trend of episodic films that proliferated in European cinematography, whether strictly national or in the co-production modality, from the late 1950s to the early 1970s, the unifying point of *Las cuatro verdades* (1962) consists in its transferal to contemporary times and to flesh and blood characters in four stories by the famous French fabulist Jean de La Fontaine (1621-1695)"

(Alfredo Moreno: blog 39escalones, 12-IX-2014). The script of *La muerte y el leñador* was the work of Berlanga and Rafael Azcona, and the sketch included the use of the expression that Berlanga was fond of slipping into many of his films: "Austro-Hungarian".

—

«While the rest of the directors of *Las cuatro verdades* [*The four truths*] present their stories from exclusively psychological viewpoints and try to go deep into the human behaviors in individualistic characters

The protagonist in Berlanga's fabled version is not the poor organ grinder, an imitation of the woodcutter in popular stories, but society at large, represented through hyperbolic miseries, transformed by the director's distorting gaze effect in a grotesque parody that recalls the writer Valle Inclán's style».

Gloria Benito: «Un paródico esperpento valleí-clanesco [a comical esperpento in Valle Inclán's style]», *Revista de cine Encadenados* núm 64 (Luis G^a Berlanga), XII-2009 · X-2010. Digital version: 15-IX-2012
<https://web.archive.org/web/20120915095747/>
<http://www.encadenados.org/nou/n-64-luis-g-berlanga/las-cuatro-verdades-1962>

—

El verdugo



Santiago Castillo París collection

On August 31, 1963, the first public screening took place of the film *El verdugo* [*The Executioner* (*Not on your life!*)]. The script, written by Berlanga and Rafael Azcona, was a plea against the death penalty. This was the seventh of the seventeen feature films the Valencian filmmaker bestowed upon us. The film was presented at the 24th Venice Film Festival, where it competed for the Golden Lion and won the International Federation of Film Press Award (FIPRESCI). The Spanish ambassador to Italy judged this film -one of the most transcendent in the entire history

of European cinema and a Spanish-Italian black comedy that is considered a cinema classic - to be anti-Spanish, consistent with what dictator Francisco Franco would say of Berlanga: that the filmmaker was "a bad Spaniard."

—

"The plot of *Plácido* is mine alone, while *El verdugo* belongs to both of us Berlanga said, referring to his collaboration with Rafael Azcona. A collaboration that explains why the plot of *El verdugo* is an almost perfect mechanism that makes the film an enduring classic not only in the history of Hispanic cinematography but also in the history of cinema. It is no secret that the Spanish ambassador to Rome, the future Minister of Information and Tourism Alfredo Sánchez Bella, wrote an angry letter when the film was presented at the Venice Film Festival, where it was nominated for the Golden Lion, and in the end won the International Federation of Film Press (FIPRESCI) prize.

It is also widely known that the film is a condemnation of the inhumanity of the death penalty, which had a tremendous international echo, not least because the action was set in Francoist Spain.

But there is also another reading, less political and more existential, which

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Berlanga defended: "On the surface," he said "*El verdugo* is a film against the death penalty, but in its deepest sense it is a film about commitment, about the ease with which man loses his free will".

José Luis' dream is to go to Germany to study mechanics. A dream that he ends up sacrificing on the altar of reality and its daily miseries. This story about the small defeats that characterize life -any life- confers to the narration a level that we could call philosophical, transcending the spatial-temporal conditioning factors of the moment to reflect on the fateful and unfortunate fact that we all end up living a life, as Heidegger would say, that is "inauthentic".

"When we were on our way to the screening of *El verdugo* we came across an anarchist demonstration, because a month earlier two young anarchists had been garroted in Spain. While the possibility of going to Carabanchel [prison] loomed over our heads, in Venice, curiously, we were insulted and stoned by the left, who had not yet seen the film, because we were considered representatives of the Regime.

I believe that Fernando Castiella restrained to some extent the impulses of Sánchez Bella, who wanted to make merits to replace Manuel

Fraga Iribarne in the Ministry of Information and Tourism. At that time, Franco's famous phrase about me was heard in a council of ministers. Franco said: "I already know that Berlanga is not a communist; he is something worse, he is a bad Spaniard".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

"A.— [...] Now I don't remember if I shot or if they cut [from *El verdugo*] a scene in which the officials play jokes on each other, half playing with the garrote.

Q.— You did shoot it, but it was cut. We've seen it in an uncensored copy".

Luis García-Berlanga in *El último austrohungaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

—

The film *El verdugo* was considered by a Francoist dignitary as "one of the greatest libels ever made against Spain": The version that premiered in Madrid on February 17, 1964, had suffered fourteen censorship cuts, totaling almost five minutes.

1964: *El verdugo* in Spain and the supposed 25 years of peace

As was mentioned earlier, the feature film *El verdugo* [*The Executioner*] is an intelligent plea against the death penalty, was released in Spain on February 17, 1964, after being cut by the censors and denied the qualification of being of "national interest". The film served Berlanga as a way to denounce the anachronism of a regime that was already open-minded in terms of economic development, but still obsolete when it came to basic human rights, such as the right to life.

The Franco regime -which, let's remember, was strongly authoritarian and repressive until the end- would launch, precisely in 1964, a propaganda campaign of great dimensions: particularly the 25th anniversary of the victory in the Civil War, celebrated with all means of high-profile media support. The initiative, which was coordinated by Manuel Fraga Iribarne, Minister of Information and Tourism and president of the Interministerial Board set up for this purpose, was titled "XXV Years of Peace", or "25 years of Spanish peace". Of the events programmed at that time what stands out in particular is the inauguration, in Madrid, on May 1st, of the exhibition "Spain 64" (perhaps an echo, thirty-two years later, of Mussolini's

"Mostra della Rivoluzione Fascista"), and the issue on April 1st (precisely on "Victory Day"), of fourteen commemorative postage stamps, Spain in colors, with the 1959 Economic Stabilization Plan and the military dictatorship -conveniently updated in some aspects- as a backdrop.

<https://linz.march.es/documento.asp?reg=r-39495>

—

The postage stamps of the 25 years of peace

Guillermo Navarro Oltra

After censors notoriously had parts of the film scissored, Berlanga's *El verdugo* was screened in Spanish cinemas in 1964. On April 1st of that same year, a quarter of a century after the communiqué was issued from Burgos that officially ended the Civil War, the Spanish post office made available to the public a series of blatantly ideological postage stamps. The MuVIM has asked me to recover two texts of mine about those fourteen miniature portraits of Franco's power: I have only changed the wording with respect to the references of the images in the original places of publication.

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Guillermo Navarro Oltra: "Generalísimo Franco en los sellos postales" [Generalísimo Franco on postage stamps], in *Autorretratos del Estado II* [Self-portraits of the State II]. *El sello postal del franquismo* [Francoist postage stamps], Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha/Editorial Universidad Cantabria, 2nd expanded edition, 2015, pp. 20-45; quote on pp. 31-32.

"In this series, thirteen of the fourteen philatelic values issued have illustrations that were made in a synthetic and colorful style typical of the graphic design of the decade in which they were issued. In the others remaining, on the other hand, the image is photographic in nature, a stylistic incongruity that would not be of great importance if the image of this stamp were other than the portrait of the Caudillo. This photographic portrait shows an aged Franco wearing, once again, a military uniform, on this occasion, full of visible decorations and making a gesture that, notwithstanding his advanced age, seems haughty, despite the fact that in the Order issued that established the series publication —«De 10 pesetas. Motif: 'S. E. the Head of State'. Four million copies. Policolor.» (Spain, 1964:3261)— no reference to the appearance of the Head of State is made".

It should also be noted that this postal series was issued during a period in which

the social situation in Spain was highly conflictive, a direct consequence of the authoritarian nature of the existing type of government. The system could only react to conflicts and strikes, which in the end would not overthrow the regime despite their intensity and frequency, by reinforcing and tightening public order measures. Nonetheless, this ongoing conflict questioned one of the cornerstones of Francoism:

[...] the idea that Franco's regime represented a period of peace without precedent in the history of Spain, as the official propaganda boasted when celebrating, with unusual pomp, in 1964, the '25 years of peace'. (Fusi, 2000:160-161).

To this combination of factors must also be added an element that, despite its diminutive scale, is impossible to overlook. It is the text that appears below the image: "FRANCO CREATOR OF PEACE", but it is a legend that, as we observed earlier, was not stipulated in the series regulations published in the Official State Gazette, though there are references, as we have already noted, in the order corresponding to the issue of the series for the twenty-fifth anniversary of the so-called national uprising. This text has an anchoring effect, since it allows for the linking of an image, in this case the portrait of an elderly military

man, to a concept, which is that of "Franco, creator of peace". Therefore, and thanks to the process established by the anchoring function of the text in relation to the image, it is clear that the character shown on the stamp is not only important, but also that it is Franco and that he is, moreover, the creator of peace¹.

Thus, bringing all these factors together can only result in one interpretation. When celebrating the "XXV Years of Peace", the level of social conflict had increased to such an extent that it could put the Franco regime in difficulties, so the government resorted to reinforcement repression measures. These circumstances are subsequently illustrated in this stamp, which served as a graphic testimonial to policy followed by the Executive, in which Franco, a creator of peace by means of a military victory —as his military uniform reminds us—, is perfectly capable resorting to arms again if need be. By way of issuing this stamp, the regime relayed the message that the Caudillo, despite his age, was still the Head of State, a position that was confirmed by his appearance on the postage stamps, and that, therefore, he continued to rule the destinies of the country and that in his hands was once again the responsibility and the capacity to pacify the Homeland. It is clear, in short, that the peace to which the stamp indicates in its wording, "XXV YEARS OF

PEACE", refers to that which took place after the Civil War, while, on the other hand, and in view of the circumstances of the moment, it refers to the peace that the Head of State is capable of re-establishing without hesitation at any moment, since, as he pledged in his investiture speech as Head of State: "You place Spain in my hands and I assure you that my pulse will not tremble, that my hand will always be firm." (Preston, 2004:217)

Bibliography

SPAIN (1964), "Orden de 6 de marzo de 1964 sobre emisión y puesta en circulación de los sellos de la serie 'XXV Años de Paz'.", *Boletín Oficial del Estado*, 62, March 12, 3261.

FINLAY, W. (1974), *An Illustrated History of Stamp Design*, Peter Lowe.

FUSI, J. P., "La reaparición de la conflictividad en la España de los sesenta", en FONTANA, J. (ed.), *España bajo el franquismo*, Crítica, Barcelona, 2000, 160-169.

PRESTON, P., *Franco. Caudillo de España*, DeBolsillo, Barcelona, 2004».

(note 1) The custom of showing only Heads of State and deceased celebrities on postage stamps in most countries—with the exception of so-called incidental philately, a concept already shown in this study—began in the United States in 1842, when in the first issue of a postage stamp the image of George Washington was shown, a fact that has marked this tradition ever since. (Finlay, 1974:27).

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Guillermo Navarro Oltra: *Autorretratos del Estado. Una aproximación al sello postal del franquismo como medio de emisión de mensajes ideológicos (1936-1975)* [Self-portraits of the State. An approach to the Francoist postage stamp as a means of issuing ideological messages (1936-1975)]. [Thesis submitted by Guillermo Navarro Oltra for the award of the Degree of Doctor, directed by Dr. D. Julián Díaz Sánchez - September 2009]. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010; citation on pp. 261-263 <<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/1440>>.

"The subsequent series, which engages in the use of allegories in its illustrative motifs, is the one corresponding to the twenty-fifth anniversary of the end of the Civil War, which was designated from the moment of its issue "25 Years of Peace". Under this same epigraph were grouped together the celebrations with which the Franco regime intended, in 1964, to celebrate in style the regime's achievements. It is for this reason that the series, with the exception of the fourteenth philatelic value representing the dictator in a photographic portrait (as was noted earlier), resorts to allegories to mark all the advances resulting from the economic improvement stemming from the 1959 Stabilization Plan. This series was the first to celebrate the end of the war in a direct way, since the issue of the series

commemorating the inauguration of the Monastery of the Holy Cross of the *Valle de los Caídos* [Valley of the fallen] represented indirectly the termination of the war.

The themes that the series covers are the usual ones for the postage stamps of any developing country, as was the case of Spain in those years. Postage stamps represent a symbol of progress and technological advancement, especially if they are multicolored; in this way the countries that issue these kinds of stamps proclaim to the rest of the nations that have entered the sphere of the modern world. The advances that this series intended to praise, including an anchor text in the imprint, cover progress in telecommunications [40 CTS], transport [2 PTAS], economic development [1 PTA], agriculture [70 CTS], and the development of plans such as housing [50 CTS], one of the most remembered of that period, as many of its buildings still stand to this day in almost every Spanish town neighborhood, as a result of the National Housing Plan."

—

La boutique or Las pirañas



Santiago Castillo Paris collection

On October 19, 1967, the film *Las pirañas* [*The Piranhas*] or *La boutique* [*The Boutique*] was released in Argentina (the script was by Berlanga and Rafael Azcona). This was the eighth of the seventeen feature films by the Valencian filmmaker that we are grateful for. It was screened for the first time in Madrid, Spain, on 27 June 1968.

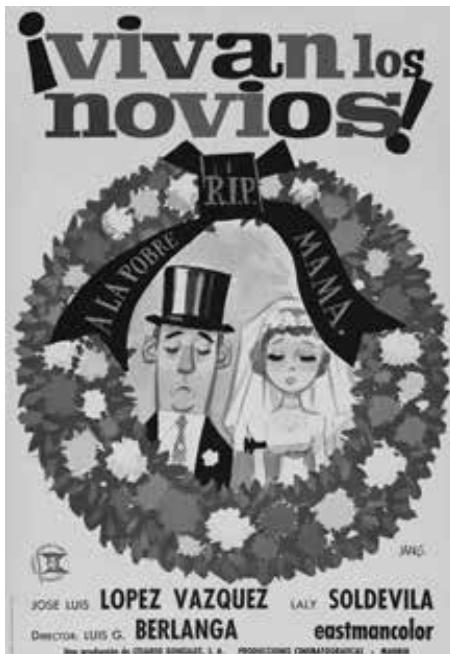
—

"Perhaps more irregular and with more ups and downs than other Berlanga productions (the film was subjected to countless production problems, as shown by the constant title changes imposed by Cesáreo González, the Spanish producer, from *La Víctima* [*The Victim*] to *Las Pirañas* [*The Piranhas*] and, finally, *La Boutique* [*The Boutique*], with the added disappointment of Berlanga for not being able to use the cast initially chosen, among which the most prominent being José Luis López Vázquez), the film does not, however, fit into the whole of his filmography, in this case depicting marriage as his particular target for the questioning of social conventions, with somewhat stereotyped but effective portraits, and with a protagonist whose progressive derangement is reminiscent of other Berlanga characters (without going any further, the executioner lacking in vocation played by Nino Manfredi in the Valencian director's previous film, four years earlier), and with an acerbic dose of black humor, especially in the conclusion of the story of Ricardo and Carmen, and in the epilogue, when the latter seems to reintegrate into social life".

Alfredo Moreno: «Berlanga cruza el charco: La boutique (1967) [Berlanga crosses the pond: *The boutique* (1967)]», 39escalones, 19-II-2014 <<https://39escalones.wordpress.com/2014/02/19/berlanga-cruza-el-charco-la-boutique-1967/>>

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

¡Vivan los novios!



Santiago Castillo París collection

On April 20, 1970, the film *¡Vivan los novios! [Long Live the Bride and Groom!]* premiered. The script was by Berlanga and Rafael Azcona. This was the ninth of the seventeen feature films we enjoyed by the Valencian filmmaker. In the year of its release, the film was nominated for the Palme d'Or at the 23rd edition of the Cannes International Film Festival.

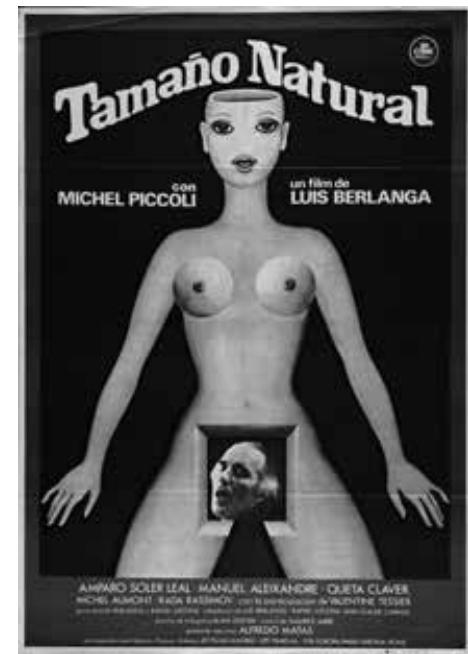
«[...] *¡Vivan los novios!* [Long Live the Bride and Groom!]; equally surprises and upsets. It surprises because it appears as Berlanga's intention here was to use the film subgenre of the typical Spanish man obsessed with getting on with the blond Swedish woman, and to invert it into something more degenerative and terribly dark. It upsets because the film itself is a degeneration of Berlanga's own films, nourished by many common references and from childish Spanish comedies. It is coarse splurge so that, momentarily, the movie can be considered as an absolute display of coarseness with the sole objective of darkening the lives of protagonists, sentenced to hardship and a depressingly grey life, in the midst of the sexual revelry in a coastal town.

[...]

Although it is clear that the screenplay pretended to become a flow of poisoned torpedoes aiming at the Spanish society, it is also clear that the work is a thick brushstroke that is not delving into details, which damages the movie's development. Of course, although smaller, is a coherent piece with Berlanga's filmography due to the indestructible nastiness that characterizes him. In fact, Berlanga has always defended this work from the attacks of the brainy expert».

Ferran Ramírez: «Una muerte anunciada [A death foretold]», Revista de cine *Encadenados* núm 64 (Luis G^a Berlanga), XII-2009 · X-2010. Digital version: 15-IX-2012 <<https://web.archive.org/web/20120921080150/http://www.encadenados.org/nou/n-64-luis-g-berlanga/vivan-los-novios-1969>>

Tamaño natural



Santiago Castillo París collection

On August 21, 1974, the film *Grandeur nature* or *Tamaño natural* [Lifesize] was released in France (the script was by Berlanga and Rafael Azcona). This was the tenth of the seventeen feature films by the Valencian. It was seen for the first time in Spain at the 22nd Valladolid Film Festival, on April 27, 1977, which was after the death of the dictator Francisco Franco. The commercial premiere of the film in Spain was on January 16, 1978.

The plot deals with the decline of the marriage of a forty-five-year-old Parisian dentist. The

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

husband, in his growing loneliness, finds a mannequin with whom he falls in love. The film was a proclamation in favor of diversity, tolerance and even sexual dissidence.

—

Without a doubt, *Tamaño natural* is seen as an eccentric film, in Berlanga's career, even a bit outlandish and rather bizarre.

This is because, in the first place, it is a French, Spanish and Italian co-production, which—although it was not the first time—does not blend well with a cinematography the likes of Berlanga's, which is so influenced by and owes much to native/autochthonous themes and obsessions. Moreover, in this case the plot does not draw from a real anecdote used as the starting point for a more ambitious reflection, but rather the film's own argumentative approach already starts—and suffers—from a strong dose of abstraction. It is not a choral film either, but a movie focused on the vicissitudes of an asocial character who voluntarily seeks isolation from the world.

And yet there are other traits that make it an unmistakable product by Berlanga. The filmmaker never hid his erotomania, and this is the film that best illustrates not only his libertine impulse but also his interest in exploring the always problematic

relationship between the individual and society, especially in its most essential form, the sentimental union. And while it can be said that the film is hardly in keeping with his previous filmography, it is nevertheless true that it has close links with the cinema he would later make and the society that would evolve.

Let's take, for example, the film *Paris-Tombouctou*, which, not coincidentally stars Michel Piccoli, who unremittingly dwells on the idea of suicide. The film, shot during the final days of Francoism, explores an idea as contemporary as the complexity of sentimental relationships and the heterogeneity of sexual or gender identifications.

—

“Q.— You maintain that the film [*Tamaño natural*] is not erotic. However, it is expected to be, and accepted as, an erotic film. In Spain, its temporary prohibition contributes to this.

A.— Yes, and that's where the failure of the film comes from, for having been released as an erotic film. In London, for example, it was released in the porn circuits, and people were disappointed, because it didn't meet their expectations of an erotic film. I don't know anyone who has told me that they had a hard on watching the film.

Q.— Maybe for a fetishist...

A.— That's different. Any film can make a man who becomes horny just watching the wheels of a truck get horny”.

Luis García-Berlanga in *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga]* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

again he demonstrated, Berlanga was truly a man ahead of his time.

—

Berlanga and The forbidden Valencia

Rafael Solaz

My parents had a business of buying and selling second hand objects in the family home. The filmmaker used to drop by and sometimes buy odd things. I remember that once in the living room of my house there was a lively get-together. The painter Juan Reus, the decorator Federico Zapater, a neighbor whose name I can't remember now (but he was the father-in-law of the animal tamer Taras Bulba), and Berlanga himself were present. No one was authorized to enter the salon without prior notice. Who knows what they would talk about, though I'm sure it was about sex and politics!

Berlanga—who, at that time, called me Alfredito, like my father—was aware of my literary interests, and suggested that I write about the erotic city, with all its prohibitions, and sex under surveillance and censorship that characterized Valencia in those days. It was the embryo of my book *La Valencia prohibida [The Forbidden Valencia]*

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

(Pentagraf, 2004), which he himself was to write the prologue for; but in the end, and owing to the grave family misfortunes of the filmmaker at the time, that prologue never saw the light of day.

I later had a conversation with Berlanga at the Antique Book Fair and told him how the book was going. He responded that only a person like me could have done it, and that he would send me a list of literary works and erotic images... but they never arrived. In any case, I was most grateful for his advice and, ever since, I have been a faithful collector of erotic literature.

Another of my works *Figues i naps* (*Pussies and Dicks*), would have delighted him.

The Leguineche family trilogy

Three years after the dictator's death, and with democracy just beginning, Berlanga settled accounts with a regime that had made him suffer so much —through censorship and all manner of obstacles—with his film, *La escopeta nacional*, 1978 [*The National Shotgun*]. The movie was a great commercial success, which explains why Berlanga opted to continue with a saga, *Patrimonio Nacional*, 1978 [*National Heritage*], and with a third installment a few

years later, *Nacional III*, 1982 [*National III*]. In all three films, the emblematic figure of the Marquis of Leguineche is accompanied by a group of somewhat abject characters who represent the economically ruined and politically irrelevant elite of a dying regime.

Freed from the constraints of censorship and in possession of better production conditions, Berlanga managed, in these three films, to convert the essences of his cinema —the choral protagonist formally expressed through the shot-sequence— into a brand name capable of producing serialized and commercially viable products. The quality of the three installments may be inconsistent, and the characters stereotypes of the varied social fauna so characteristic of late Francoism, but it is nonetheless also true that the three films show the technical mastery that had been achieved by a film director whose work, contrary to what some people predicted, had not lost its critical verve when it came to portraying a very significant moment in the history of a country in the midst of a political upheaval.

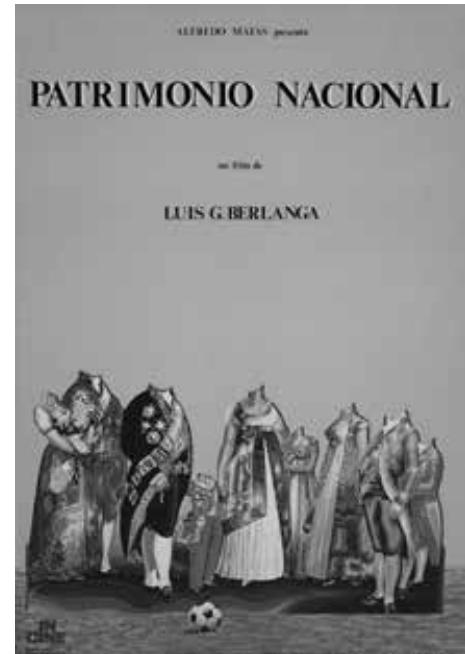
La escopeta nacional



Santiago Castillo París collection

On September 14, 1978, the film *La escopeta nacional* [*The National Shotgun*] was released (the script was by Berlanga and Rafael Azcona). This was the eleventh of the seventeen feature films we owe tribute to by the Valencian filmmaker, and the first of the trilogy dedicated to the Leguineche family.

Patrimonio nacional



Santiago Castillo París collection

On March 26, 1981, the film *National Heritage* premiered in Barcelona. The script was written by Berlanga and Rafael Azcona. This was the twelfth of Berlanga's seventeen feature films, and the second of the trilogy dedicated to the Leguineche family. The film was shot in the Palacio de Linares in Madrid, which was in need of restoration at the time (it is now the *Casa de América* [*The American House*]). In the year of its release, the film was nominated for the Palme d'Or at the 34th edition of the Cannes International Film Festival.

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Nacional III



Santiago Castillo París collection

On December 6, 1982 the film *Nacional III* [National III], was released. The script was written by Berlanga and Rafael Azcona. This was the thirteenth of Berlanga's seventeen feature films, and the third and last of the trilogy dedicated to the Leguineche family.

—

La vaquilla

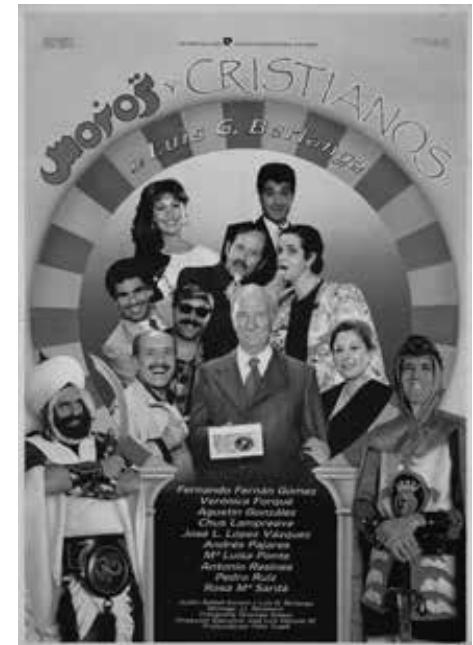


Santiago Castillo París collection

On February 28, 1985, the film *La vaquilla* [*The heifer*], premiered in Zaragoza. The script was written by Berlanga and Rafael Azcona. This was the fourteenth of the seventeen feature films by the Valencian filmmaker and the film with the largest budget in Spanish cinema up to the year of its release. Shot in Sos del Rey Católico, in the northwest of Aragón, the movie proposed a reconciliation of both ideological sides, which was very much in keeping with the spirit of the Transition.

The critic José Enrique Monterde, in 1986, stated predictively that *La vaquilla* "will be a relevant film to talk about the Spain of the eighties". Very different from Spain today, it was a period when consensus was the most prized political value in the country, to such an extent that we should ask ourselves if a film like that could be made at all today, a time that is marked by political polarization and emphasizes ideological differences over points of convergence.

Moros y cristianos



Santiago Castillo París collection

On October 23, 1987, at the 32nd Seminci or International Film Week of Valladolid, the film *Moros y cristianos* [*Moors and Christians*], was presented. It was the last time that Berlanga and Rafael Azcona collaborated together on a script. This feature film, commercially released in Madrid five days after its premiere in Valladolid, was the fifteenth of the Berlanga's films. The exteriors were filmed in the Valencian town of Xixona, and in the year following its release, 1988, the film won an award at the II edition of the Goya

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

Awards, granted by the Spanish Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

The movie focuses on the economic changes that were taking place as a result of the consolidation of democracy and the implementation of a capitalist system that was just starting to propound neoliberal principles that proved to be a glimpse of the world we live in today.

—

Todos a la cárcel



Santiago Castillo París collection

On December 22, 1993, the film *Todos a la cárcel* [*Everyone to jail*], was released. The script was by Berlanga and his son Jorge García-Berlanga Manrique. This was the sixteenth, and penultimate, feature film the Valencian filmmaker bestowed upon us. It was shot in the Model Prison of Valencia (currently occupied, in part, by the Administrative Complex 9 de Octubre of the Generalitat Valenciana). In the year following its release, 1994, the film won three awards in the VIII edition of the Goya Awards ceremony (granted by the Academy

of Arts and Cinematographic Sciences of Spain).

The plot hinges on the Prisoner of Conscience International Day, to be celebrated in the Model Prison in Valencia. Political and cultural figures as well as show business people are to attend the event, thereby creating situations that favor doing business for one's own benefit. In this film Berlanga demonstrated that the Spanish picaresque style, so idiosyncratic, had emerged unscathed in the transition from one regimen to another.

—

Crossfades

Rafael de Luis Casademunt

In August, 1993, I was enjoying a well-deserved family vacation in Mallorca when I received a call from the production company Antea Films, asking me to install a video wall screen. Up to that point everything was normal, because in those years I had specialized in the production and installation of large audiovisuals with multiple screens, both with slide projectors and video monitors, and the assignment was in tune with my everyday life.

The out of the ordinary part of the job was that I had to fulfill the wishes of Luis García-Berlanga, who at that time was shooting his film *Todos a la cárcel* in the Valencia Model Prison, no less. The director wanted a large videowall screen to appear on a stage that was set up in the prison courtyard for one of the sequences of the film. When I learned the details of the installation and its function in the shoot, I warned the production company of the poor visibility that the images would project on the monitors, designed to shine indoors or at night, but never under the relentless summer sun in the prison yard. My admonition went unheeded, as Berlanga's iron will had to prevail come what may. So, I returned from Mallorca to comply with the genius's will.

The closest I had ever been to the Model Prison in Valencia was when, years before, we photographers had held a sit-in outside its gates to demand the release of our friend and colleague Francesc Jarque, who at that time had been imprisoned there for refusing to hand over his roll of film to the police during a demonstration. That is why passing through its doors in the days when the transfer of inmates to the prison in Picassent had not yet been completed, gave me an intense chill, as did also knowing that the air in the corridors and emanating from the open cells still bore traces of those

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

inmates who, though recently transferred, may have been confined there for years.

The inmates who for one reason or another still remained in the Modelo were happy to collaborate in the filming project, helping in any way they could, delighting in how unusual and entertaining the experience was. The shooting of *Todos a la cárcel* was a huge festivity in which fiction and reality merged like the brilliance of the monitors radiant with the sun of justice.

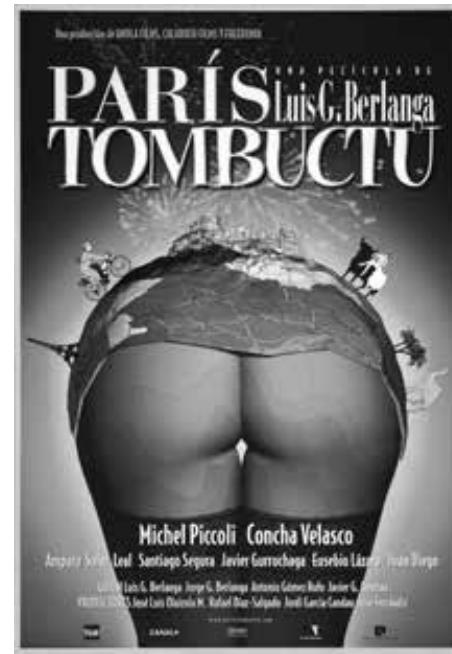
Testimony of this human coalescence is the name of one of the characters in the film, the prisoner Jaramillo, a name taken from the prisoner who was assigned to help me with the videowall montage. The Jaramillo of the Modelo was a very hefty Colombian who was serving an eight-year sentence for having trafficked with a typical, if illicit, product of his land. The truth is that he commanded great respect, and he could lift those heavy monitors without flinching.

The definitive proof of the mixture of reality and fiction that the *Maestro* seemed to relish so much, materialized when Berlanga asked me to play the role of the technician in charge of the video wall. I was to appear on the platform and apologize for the technical blunder in which, rather than the official anthem being projected on the screens, *El tractor amarillo* [The yellow

tractor], suddenly emerged instead. That was too much for me, who had not set foot on a stage since the days of my school play performances, and I could not pretend there had occurred a technical failure when my maximum responsibility was to ensure that no failure whatsoever should take place. But Berlanga insisted and made me repeat the sequence until he understood, perhaps for once, that you can't always merge reality with your desires. My acting career was not written in the script or in destiny, but Berlanga's tenacity certainly left an indelible mark on me.

—

Paris-Tombouctou



De Filmoteca Española ©

On September 10, 1999, the film *Paris-Tombouctou* was released. The screenplay was written by Berlanga, with the help of his son Jorge, as well as of Antonio Gómez Rufo and Javier G. Amezua. This was the seventeenth, and last, of the feature films Berlanga left us. Shortly after its premiere, on November 22, it was screened at the Mar del Plata Film Festival (Argentina), where it won the International Catholic Film Organization (OCIC) and the International Federation of Film Press (FIPRESCI) awards.

In this his last film, which was his testimonial, not only cinematographic but also momentous, Berlanga endeavored to return to the full intimacy of his cinema in order to say goodbye. And for that reason, he once again turned to the actor Michel Piccoli, who had previously starred in one of Berlanga's most personal films, *Tamaño natural* [*Lifesize*], and who on this second occasion played a man who, fleeing from his attenuated life and on his way to a Timbuktu that would serve as a new Ithaca, arrives in a *Calabuch* (*Calabuig*, i.e. Peñíscola), a town inhabited by a heterogeneous panoply of characters who personify the system of values that the Valencian director held most dear.

Paris-Tombouctou is a plea in defense of acracy, (a society of voluntary order without imposition or coercion), which is something creators need in order to sustain their work beyond the social and political conventions of the times. This is something that perfectly illustrates the Valencian director's filmography. Acracy is a term that describes both the impotence and weakness of the old man and the anarchy of the artist. And this is what he represented at that time: an artist in his old age. It is a cinematographic testimonial and a swan song of freedom.

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

A very explained film director

It is no secret how chaotic Berlanga's shootings were done, and the way actors and technicians would glance at one another in disbelief at the erratic and unpredictable direction they received, not without feeling a foreboding of catastrophe. If to this very personal and out-of-the-ordinary direction was added the phrase that Berlanga so often blurted out at the end of the shooting of each shot "*;Vaya cagada!*" [What a shit!], the bewilderment was total. However, the result of such shootings often crystallized into masterpieces, which only goes to show that navigation in chaos is only within the reach of geniuses.

—

There are two unique features of Berlanga's cinema. One of them concerns the narrative system used in his films, characterized by chorality in which the protagonists speak without listening to each other and act for their own benefit and to the detriment of the rest.

The other characteristic is simply the formal correlate of this narrative strategy: the shot-sequence is the only technical resource that cinematographically makes possible the conjugation of this babel of characters, which, with the disorder of their crossed dialogues, contribute so much to order the story.

Arriflex IIB 35mm camera

Yuri Aguilar

August Arnold and Robert Richter founded Arriflex in 1917, in Munich, Germany. It was a company that manufactured machinery for developing laboratories and film accessories. After a first camera model was launched in 1924, of which only 100 units were made, in 1937 they introduced onto the market the world's first 35mm reflex film camera, the Arriflex 35.

Arriflex would experience a strong expansion in the 1930s and 1940s in the shadow of Nazi Germany and of World War II. The Arriflex 35 II series models were widely used by German troops in the field and in German newsreels, such as *Die Deutsche Wochenschau*. The production of the 35 and 35 II series models, quite similar but with technical differences, lasted from 1937 to 1982: 45 years of uninterrupted production in which a total of more than 17,000 units were produced, many of them still in use today. However, the most popular was the IIC model. It was the most widely used film camera worldwide and with the greatest number of films to its credit, owing to the fact that it was compatible for filming both panoramic and cinemascope movies.

Most outstanding among its technical qualities were its reliability, its mechanical and operating simplicity and its reduced size and weight, characteristics that made it ideal for both large and small productions. It came as standard equipped with a variable speed motor, a speedometer, a film counter, an interchangeable chassis and a 3-lens turret. In addition, its wide range of accessories made it the most versatile camera on the market, for which it received two American Academy Awards in the Science and Technology category. The mirrored shutter design, which allowed the operator to see exactly what was being filmed through the

camera lens, was the main novelty of this camera. The innovative cinematic waves and the new directors of the 1960s, such as Pasolini or Visconti, adopted it as their preferred model: it was much cheaper than the expensive studio MITCHELL.

The first Hollywood film to use an Arriflex camera was *Dark Passage* (Delmer Daves, 1947). In Spain, NO-DO used this and other models during its almost 40 years of existence. It was also the favorite camera of directors such as Stanley Kubrick and Woody Allen. Moreover, it was the camera adopted by the Italian RAI and the BBC for their productions.

What makes it still used today for all kinds of shootings is that it is the smallest and lightest professional camera around: it can be placed in a Steadicam and in very small spaces. This is why productions as recent as *The Lord of the Rings: The Return of the King* (Peter Jackson, 2003) or *Fast and Furious 7* (James Wan, 2015) relied on it as a B-camera for difficult shots.

The unit on display here is an Arriflex IIB made in 1960, equipped with a chassis (the film canister) for 140 meters of tape and the original wooden tripod. The camera is fitted with a bellows hood that also has a filter holder, which is necessary for placing the appropriate filter, depending on whether it is

"[...] it seems clear that the shot-sequence and the use of field depth, which allows you to have the group of actors under your control though not under your attention, have a lot to do with chorality... Ufff, I don't really know what to say about these issues. Oh, and on the ideological question, I have no intention of abolishing individual heroes, nor is there a socialist sense of history behind it".

Luis García-Berlanga in *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* [The Last Austro-Hungarian. Conversation with Berlanga] (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

an outdoor or indoor shoot, or with natural light or if you want to eliminate reflections on the glass. It incorporates an original Arriflex fluid head and a simple handle. The Arriflex 35II is not just a camera, it has become an icon of the global film industry in its own right.

—

Mayafot Minor: the only 35mm handheld made in Valencia

Yuri Aguilar

As a result of the expansion of the film exhibition industry in the fifties, in 1954 a company dedicated to the manufacturing of complete projectors and other accessories for cinematography was established in Valencia: MAYAFOT, an acronym of *Maquinaria y Accesorios Foto-cinematográficos* [Machinery and Photo-cinematographic Accessories]. The company was managed by the Carbonell brothers.

In the nineteen-sixties and seventies, many film clubs, parish clubs, schools and even individuals used portable 35mm or 16mm projectors instead of fixed projectors, which were bigger and more expensive.

Film machine factories soon grasped the importance of designing cheap, small and reliable portable projectors.

The Valencian company Mayafot's portable projector was the Mayafot Minor, one of the smallest portable 35mm projectors ever manufactured not only in Spain, but in the world. In 1969, the Mayafot Minor was first produced with an initial series of six projectors. The result was a small, low-cost device. However, it had a few technical defects that could jeopardize the reliability of the equipment. Vicente Carbonell commissioned his brother Francisco to upgrade and revise the design of the projector.

Francisco Carbonell improved the lighting system by redesigning the assembly, making it more efficient and the area where the lamp is housed less hot. However, the problem was not completely resolved and the Mayafot Minor's lantern continued to heat up more than was desired, which undoubtedly contributed to the shorter duration of the lamps.

However, despite being a reliable portable projector of remarkable quality, the Mayafot Minor had some other design glitches that were also not remedied, such as a mismatch in the sound reader or a lack of voltage in the tape pickup system. The transistor

amplifier of the device had a power of 15 watts, which was undoubtedly very limited, with the result being that for minimally large rooms an external amplifier was required.

Following the improvements made by Francisco Carbonell, the Mayafot Minor was set to be manufactured in a series of twenty units. No more than five series were manufactured, which makes this device a rare and difficult one to find, as no more than one hundred units were produced. Mayafot exported some units of the projector through the Colombian embassy, in Spain, and some of these devices traveled to Bogota, whose Ministry of Culture came to own two of them. However, in the Latin American country they were sold under the brand name "Saturno", eliminating any trace of the previous nomenclature and origin. As a curiosity, it is worth pointing out that the Spanish artist Manolo Escobar personally acquired one of the first Mayafot Minor devices in the workshop of this Valencian company.

It is important to bear in mind that this projector, notwithstanding its earlier mentioned flaws, was completely original, unlike what normally occurred at that time in Spanish machinery factories, where already existing foreign models were copied. The Carbonell brothers had designed their apparatus from scratch, with no previous

experience and with more success than failure.

Two Mayafot Minor devices were installed in the Purísima Concepción Parish Cinema in Quart de Poblet, Valencia, in 1971. Others were also installed in the music hall of the Monserrat, Valencia, band.

—

Misoginy and feminism in Berlanga's cinema according to Josefina Molina

Excerpts from the speech of film director Josefina Molina at the *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando* (Madrid, 26 March 2017)

«Excuse me if I have extended myself with the tale of my personal memories of Luis García-Berlanga. I am unable to hide my sympathy and, above all, esteem for Berlanga and his works. This in large part is owing to the manner in which he resorted to sarcasm in portraying different characterizations of women, such as the traditional eternal feminine attribute and other retrograde female models imposed by Francoism, which compelled Spanish women at that time to acquiesce to the impossibility of perpetuating themselves in these models. Through humor and the grotesque, Berlanga contributed to making us more aware and to Spain's

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

transformation as it was being initiated by women themselves.

[...]

Acting both as a judge and as one who is interested in the matter as a result of his own life experience, Berlanga seems to want to show us through his films that fear exerts a strong influence on the verdict between women and men.

[...]

In Spain during the nineteen twenties and nineteen thirties there were some Spanish women who succeeded in acquiring important job positions and, as a result of their diligence, were able to enjoy a certain amount of freedom of expression and power. But the women from my generation –born around 1936– were not informed of this. The dictatorship and the church had relegated women back to the conditions of the 19th century and this had the effect of casting a pall over the silence that ensued as women steadily battled for equality and managed to achieve a modicum of progress. The history of Spain that was subsequently studied left one in the dark about these matters while lies were the order of the day. Molina explains that when it came to taking a position with regards to feminism, she turned to reading Simone de Beauvoir's

Second Sex, instead of Clara Campoamor's speech at the Spanish Parliament, which, in 1931, had given Spanish women the right to vote.

[...]

In my opinion, once censorship had ceased to exist and feminists had started to gain visibility in the mid-seventies, Berlanga's work came to be driven explicitly by both a generic mandate that drew him towards women, and simultaneously by an «emotional state» that saw them as a threat, a possible cause of suffering and trouble, which bolstered his belief that a great disaster would occur involving the relationship between the sexes. This was contrary to what he himself, as a man, deeply wanted.

Berlanga recognized that women had been unfairly treated throughout History. This uncalled-for condition had allowed for the development of a particular psychology entailing a smart strategic instinct, thanks to which mothers, girlfriends, wives and daughters, weakened by comforts, invariably yielded to the domination of the wills of their men.

[...]

I will synthesize Berlanga's particular view of women, saying it is both misogynous

and non-misogynous at the same time. He claimed that women were indestructible and superior, but that he pitied them and he laughed about them just as children laugh when playing hide and seek. He uses them to lift himself above everyday routines and to fend off encroaching senses of feeling miserable. For example, his wife took care of the house and the domestic economy. He gave her fifty thousand pesetas a month for her expenses, which were, sometimes, not enough. He enjoyed perpetuating his adolescent state. But as he put it *«in adolescence the ideal woman is sought after, but when you realize she doesn't exist, you look for something more comfortable, a woman that is not very oppressive, that bothers you as little as possible, that doesn't cry all the time, doesn't complicate life... One always ends up marrying the most comfortable wife»*.

Undoubtedly, conclusions can be easily drawn from this, right?

When approaching a woman, Berlanga prefers to think that it might be best if she were stupid, for that way he would be able to manage her. He then adds, «It's better if she's smart since she'll abandon me soon and I'll be able to focus on my own things».

But we would be mistaken if we thought that Berlanga mistreats women in his films for

one only needs to consider the kinds of men who surround them.

[...]

It is true that women were never the protagonists in his films. Rather they occupied a necessary, if secondary, position. Using the common fare discourse men so often resort to, Berlanga swore that he did not know what to make of women—that they were generally impossible to describe and hard to comprehend. For him, women were strange, complicated beings, very different from men. He did, however, apologize confessing that he really did not know how to artistically portray women, adding that the reason why women seemed inconsequential in his films was because of his own ignorance.

All this may seem specious, right? It could be said that Berlanga invented a philosophy to dissemble. It is impossible that he would have ignored female behavior, especially the traditional models, since his work is filled with these types of women who have been correctly portrayed.

[...]

A reality in which men were at the center of the social organization had been created. Women were oppressed and made subordinate to men, who held sway over

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

women's material life. The Franco State reinforced the fundamental features of a patriarchal system and eliminated any other opportunities that might possibly have changed women's designated gender roles. At it is women who become an important tool in their politics and the system of domination it sustained. During the post-war years, they became instruments for reproducing and consolidating the social base and values of the dictatorship.

The women that the Franco era depended on and endeavored to breathe life into was that of the «woman-wife-mother» model, which was imposed through legislation and by the actions of the *Sección Femenina* [Female Division], with the total ideological and practical support of the Catholic Church. Their aim was to kidnap women at home and to transform them into the custodians of a traditional family.

[...]

Berlanga maintained that women always survived, and that women's indestructibility and their superiority was reflected in an important part of his films. This aspect was precisely what brought him closer to the feminine universe. It was in *La boutique* [*The boutique*], *¡Vivan los Novios!* [*Long Live the Bride and Groom!*] and also in

Tamaño natural [*Lifesize*], where even a doll, a symbolic representation of a woman, was able outlast the man, the owner of this symbolic object.

[...]

Berlanga was aware that it was impossible to put himself in a woman's position. In my opinion, he never even tried because he was, in the end, a man who was a product of his era and education, which was made quite clear in *Tamaño natural*. Most often serving as a chorus for men, women were to be valued more or less on how adroitly they sustained men's fantasies and games.

Notwithstanding this, Berlanga was nonetheless an intelligent man whose talent barred him from ignoring the reality of the women who were parading through his films. He made sure to excuse them for their behavior, always making sure that they were supported by their male characters' behaviors, to whom he was bound to show no mercy.

[...]

As Berlanga aged, it was remained clear that real women mattered little to him. Since they no longer stimulated him, he played with the ideas of eroticism, fetishism and

other musings in search of pleasure. He did not consider a woman as a whole, but rather in parts her leg, or instep; he could get excited standing before a lingerie shop window, etc. In short, reifications.

[...]

To me, the intimate story of men's repetitive and nostalgic behavior towards women analyzed in the movie *Tamaño natural*, makes this film the most feminist film in Spanish Cinema.

[...]

Berlanga wondered why men were enslaved by their wishes, the reasons for needing women while at the same time savagely rejecting how women assume the traditional roles assigned, or imposed, by men in a position of power. What infuriated him was that women could live with this so naturally; that they are seemingly so indifferent and powerful in their weakness total survivors.

[...]

I have tried to explain why, as a woman, I will always be grateful to how Berlanga, in *Lifesize*, exonerates women from their fear. His intended sincerity throughout his work seems to have helped women to better understand the existential anxiety of some

men. In a way, it seems as if he wanted to show that the road of the past was one of imposition, ignorance, submission; one that was bent on maintaining the negation of women's true vitality, and that this was a setback that would not help human-men's solitude and would increase that of human-women.

<https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/discursos_ingreso/josefina_molina_2017.pdf>

Kaiserlich und königlich

Marc Borrás

The relentless scheming, the constant mess, the falsehoods, the endless lies and the rampant national disorder were the raw material of his cinema. It was not by chance that in his films he brought up the Austro-Hungarian empire, that nineteenth-century frolic —ultimately unreformable in spite of the many efforts— where two crowns, different languages, several nationalities and a handful of antithetical loyalties awkwardly dwelled together. It was Robert Musil's "Kakania, imperial and royal" (kaiserlich und königlich). The lost paradise

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

of the drunken Joseph Roth. Consequently, this book also includes, as a final remote tribute, an ephemeris of that Ancient Régime's waste, abounding in Emperors, with their sabers and moustaches, anorexic empresses and either suicidal or assassinated heirs.

—

Mention of the Austro-Hungarian Empire is a constant in Berlanga's films, without, of course, ever getting to the point. Every time one of his works was released, we were all alert to the moment that that empire would be alluded to. It was a regimen that practically had only one emperor, Franz Joseph I, yes, Sissi's own, because his successor, Charles I, occupied the throne only for the final two years of the Empire existence. But for the Berlanguians, the last emperor was, naturally, Ludwig, and no one has ever said "Austro-Hungarian Empire" like the great Pepe Isbert.

Caius Apiaci: «*Berlanga, el último emperador austrohúngaro*» [Berlanga, the last Austro-Hungarian Emperor], *La Opinión* - A Coruña, 21-XI-2010

—

Chronology of the Austro-Hungarian Empire

1867

The signing of the Compromise took place with the approval of Hungarian nationalism, putting an end to the unitary Austrian Empire and giving way to the birth of the Austro-Hungarian Empire: the dual monarchy formed by the Empire of Austria (Cisleitania) and the Kingdom of Hungary (Transleitania).

As a consequence, the Austrian Emperor Franz Joseph I and Empress Elisabeth were crowned in Budapest King and Queen of Hungary (both would become known to the general public in the second half of the 20th century as a result of the popularity of the Austrian film trilogy *Sissi*.).

1889

Suicide, or assassination, in Mayerling - near Vienna - of Crown Prince Rudolf of Habsburg-Lorraine (the crown prince of Austria-Hungary), as well as of his 17-year-old mistress, Baroness Maria von Vetsera.

1898

Assassination, on Lake Geneva, of Elisabeth of Bavaria, Empress of Austria and Queen of Hungary (the *Sissi* of the Austrian film trilogy of the mid-20th century). The author of the

assassination was the Italian anarchist Luigi Lucheni, who committed suicide in prison twelve years later.

1908

The announcement, in Sarajevo, of the unilateral annexation of Bosnia and Herzegovina by the Monarchy of Austria-Hungary, to the detriment of the Turkish, or Ottoman, Empire against the wishes of the Slav nationalists of the territory (a part of which wanted to be united with Serbia). The powder keg of the Balkans found an ideal fuse.

1914

The assassination, in Sarajevo, of Archduke Franz Ferdinand, heir to the Austrian-Hungarian Monarchy, and of his wife, Sofia Chotek. The perpetrator of the assassination was Gavrilo Princip, a Serb nationalist from Bosnia (a territory unilaterally annexed by Vienna and Budapest in 1908). Within a month Austria-Hungary would declare war on Serbia and, in accordance with the system of military alliances in force in Europe, the First World War began.

1916

The beginning of the reign of the last emperor and king of the Austrian and Hungarian

monarchy, Charles of Habsburg-Lorraine (I of Austria and IV of Hungary). The monarchal transition came about after the death of his predecessor, Emperor and King Franz Joseph I, (known to the general public during the second half of the 20th century for the *Sissi* film trilogy) who died of bronchitis and pneumonia.

1918

The end of World War I and the disappearance of all political traces of the Austrian and Hungarian monarchy (a fate shared by the German monarchy). Among the many resulting border changes was that of Bosnia, which was united with Serbia within the kingdom that—from 1929 onwards—would be known as Yugoslavia.

A few months before these events, Gavrilo Princip, the Bosnian Serb nationalist who had assassinated Archduke Franz Ferdinand, heir to the Monarchy of Austria-Hungary, and his wife, died of tuberculosis in the fortress of Theresienstadt (today, Terezín, Czechia).

1922

Death by pneumonia, in Funchal, Madeira, of the last emperor and king of the Austrian and Hungarian monarchy, Charles of Habsburg-Lorraine (I of Austria and IV of Hungary).

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

November 25, 2020: RAE

The Royal Spanish Academy incorporates this term, at the initiative of the Film Academy.

The Royal Spanish Academy (RAE) has incorporated the term '*berlanguiano*' into its Dictionary of the Spanish Language (DLE), as announced by the entity in the presentation of the 23.4 update of its dictionary.

Among the new features, this term, much desired by the Film Academy, has been included, which comes ten years after the death of Luis García Berlanga and shortly before the celebration of the centenary of his birth in 2021.

This incorporation was a project cherished by José Luis Borau, president of the Spanish film institution between 1994 and 1998, and who in his speech of admission to the RAE, explained the reasons for the proposal: "We hear increasingly more often a character or a situation in real life described as Fellinian, Buñuel-esque or Berlangaesque. This last term, by the way, could well be incorporated into the Spanish dictionary, as a tribute to someone who has provided us with a bittersweet and moving vision of ourselves, as well as being, behind closed doors, our top cinematographic creator".

From now on the RAE defines *berlanguiano*:

berlanguiano, na. Belonging or relating to Luis García Berlanga, Spanish filmmaker, or to his work. Berlanguian studies. 2. Having traits characteristic of the work of Luis García Berlanga. A Berlanguian situation.

"Luis G. Berlanga knew how to show the cracks in our society with lucidity, irony and tenderness. This recognition makes official something we all knew: We are a Berlanguian country. It is a source of pride for the Film Academy and for all Spanish filmmakers," said Mariano Barroso, president of the Film Academy, who welcomed the news.

<https://www.academiacine.com/2020/11/25/berlanguiano-nueva-palabra-del-diccionario-de-la-rae/>

—

The Puçol School Museum (Elx / Elche) A unique educational project

Rafa Martínez

In 1979, the students of the small school in the district of Puçol, in Elche, announced in the school newspaper that they were working on the creation of a museum of old farm implements. In fact, at the end of the nineteen-seventies, the journey of a modest museum collection started in the school of the aforementioned rural district: the then so-called Agricultural School Museum of Puçol, a museum whose origin dated back to the previous decade. In 1968, Fernando García, a young teacher, had arrived at the school, assigned to an educational center that was in a bad state of conservation. It was located about 8 kilometers from the center of Elche, in the midst of a countryside abounding in palms and pomegranate trees, with southward facing houses and extensive wetlands that converged in *El Hondo*. In the best tradition of the rural school, Don Fernando soon began his work, becoming a genuine jack of all trades for a community that was immersed in the process of enormous changes. The nineteen-sixties put an end to traditionally rooted local practices as televisions and tractors became widespread in the Camp d'Elx, the extensive

ager or cultivated fields of an industrial city that in those years experienced a dazzling growth. So, the teacher endeavored to discover the past of the community, a past that was fast disappearing during the political and economic uncertainty of the late Franco era. It was probably nostalgia, the feeling of loss of identity, of that which was unique and irreplaceable, which led him to undertake a journey that others would join in time. He urged his students to be curious, to ask their grandparents, to go through chests and chambers, to discover the old eras and to listen to forgotten songs; to keep their eyes open and to learn how to see, to observe and recognize themselves with the aid of the inhabitants of an extension of land that had always been generous. The classrooms began to fill with sayings, songs, recipes, memory and impossible objects... To be filled with the warmth of fathers, mothers, grandfathers and grandmothers who, together with their children and grandchildren, starred in a unique pedagogical experience that transcended the limits of the textbook and the desk, making endearing a culture that was in danger of disappearing. That is where it all began: The School Museum of Puçol gave impulse to The School Adapted to the Environment, an educational project that came out of the school and reached out to the community, getting it to participate in initiatives and showing a way that,

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

years later, UNESCO would recognize as exemplary, which resulted in their including it in the Register of Good Practices for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage (2009).

Recognized in 1992, the museum is managed by an association composed, in large part, by residents of the district. Its social projection acted, from its beginnings, as a sort of media loudspeaker that, with time, would catapult it to the urban center of Elche and on to become, at the same time, a witness of the profound changes that took place. Thus, its holdings have been enriched by film collections, local businesses, liberal professionals, factories, as well as sectors and activities that were unable to survive the change in consumer habits of a society that has become global, digital and homogeneous. Indissolubly linked to the school, the museum continues to be attentive to the impulses of the environment, researching and making its heritage and culture known. Teachers, students and the community at large are no longer alone in their day-to-day endeavors; museum technicians, assistants, maintenance staff, internship students, among others, from the Universities of Alicante, Murcia and Miguel Hernández de Elche, as well as volunteers make up the heterogeneous team that form the Puçol Project, which also has the indispensable support of both the private

initiative and the various administrations, being the City Council of Elche its main supporter. Currently, the project is in the process of becoming a foundation, the Puçol Project Foundation for Education and Culture, an entity that is expected to provide greater legal and economic security to an entity of recognized prestige, whose management, given its size and characteristics, will likely gain in efficiency and viability.

Exhibitions, workshops, foods and drinks samplings, competitions and presentations are some of the many activities that fill the daily work schedule of the School Museum, whose facilities usually host assorted events by the neighborhood association and the district festival committee, activities such as gymnastics classes and the Three Kings parade. Schoolchildren study and learn about the popular culture of the area, which they then explain to the numerous groups that visit the center. The intergenerational transmission of knowledge remains at the heart of an education that is, in turn, a civic and communal experience, an example of work well-done and social cohesion.

An offshoot of Puçol's multifaceted reality is the motorcycle car that is on loan for the *¡Viva Berlanga!* exhibition. Acquired in 2004 in a scrapyard by a local businessman, it is a vehicle that, in the School Museum,

occupies a space presided over by a large photograph showing the growth of the town in the sixties. Together with a couple of motorcycles and one of the first petrol pumps in Elche, the motorcycle car has come to represent the feverish activity the population experienced in those years: the local deliveries with material for the factories, with drinks - the unforgettable siphons! - or other products and services – taking part in parades even, as was the case with our dear Plácido. Occupying the center of the very useful motorcycle cars on the road was the famous Ape, which Piaggio had been manufacturing since the nineteen-forties and which were to be seen in half of the world. The exhibition piece, which was badly deteriorated, was sent to La Torreta High School in Elche, to be restored by the Automotive Department. Students of the Bodywork Social Guarantee Program were given the responsibility of undertaking the exhaustive work of returning the motorcycle car to its quasi-original condition, as was subsequently reported in *El Setiet*, the museum's periodical publication.

We of the School Museum of Puçol are grateful to the *Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat*, and in particular to its director, Rafa Company, for having counted on one of our holdings to include in this magnificent exhibition of one of our most universal countrymen.

History of the Joaquín Minguez's tractor collection

Manuel Minguez Bori

We are at the beginning of the 20th century. Speed alters the way of life of Europeans. New devices shorten distances and time, giving rise to the era of mechanization.

The history of the tractor is linked to that of the automobile. It was in 1885 when Karl Benz built the first car with a gasoline engine. It would be many years later when mechanization arrived in rural Spain.

In the exhibition "*¡Viva Berlanga!*" we see a 1954 Fiat Piccolo tractor, owned by the Minguez-Bori family of Villar del Arzobispo (Valencia). This piece belongs to the collection of one hundred and sixty-seven agricultural vehicles that Joaquín Minguez collected throughout his life, both from his agricultural activities and from his hobbies in the area of La Serranía.

He was dedicated to tractors for practically his entire life. The story begins in 1954, when he acquired the first of the tractors he would come to use and collect. It was a blue Volvo Valmet with a forty-one-horsepower engine, acquired through the

VISCA ¡VIVA *Berlanga!*

mediation of the ambassador of Finland. It cost 212,000 pesetas, in the former Spanish currency, and its purchase was shared among four families (one of the requirements to obtain the import permit was the possession of 1,000 fanegas [an old Spanish unit of measure] of land). The second one "was acquired in Madrid, in the middle of our honeymoon, in 1963. It was a gasoline Valmet for which I paid 60,000 pesetas," as he told us on many occasions.

In the nineteen-fifties Spain was almost totally rural. Joaquín was a restless young man with a vision for the future. A farmer like those of his family, he lived in Villar del Arzobispo and worked in the villages of La Serranía, in Valencia. He was certain that the land would not provide him with a living unless he invested in machinery. A tractor was a dream for him. At that time there was talk of the work that tractors would bring to the fields, and of the ensuing economic and social progress that would arrive as a result in that unmechanized district. The tractor was a dream shared by that entire generation of farmers longing for a change in their lives: Those were the days of the great challenge of "civilizing Spain" and of the first theoretical and practical courses of the PPO, *Promoción Profesional Obrera* [Professional Promotion of Workers].

On the job, Joaquin would come to use the many tractors that he had collected for more than sixty years. He always said, "I am a farmer and I have always lived off the land. I spend thirteen hours a day working with any of my tractors. I forget all my ills when I hop on a tractor."

Joaquín had a very high regard for tractors. He claimed that his favorite brand was Valmet, although he could boast of having many other brand-names in his warehouses. His was a life dedicated to the countryside and to machinery, of visiting agricultural fairs all over Spain while enjoying the confidence and the esteem of a great many people from all around. He was lively as well as hard-working, and for decades also participated in tractor skill contests.

The Spanish Association of Friends of Agricultural Machinery considered Joaquín exemplary for his vigorous dedication as well as for his efforts to preserve, maintain and repair those devices that were indispensable for agricultural work. His noble hobby was to preserve the machines that changed the destiny of the countryside, giving value to the agricultural tasks that were modernized over the years and to duties that were sometimes little recognized, but which, fortunately, have not fallen into oblivion thanks to people like Joaquín, and, on this occasion, to the

Diputación [Provincial Council] of Valencia, which has featured it in this exhibition of the immortal Luis García Berlanga. United in art, the memory of history remains alive in moments, actions, images and people like Minguez and Berlanga.

On the last day of May, 2015, our protagonist was seventy-seven years old. Full of vitality, he was suddenly taken from us in an accident he suffered in one of his tractors. Joaquín was killed in a fateful maneuver while cleaning one of his historical jewels. Tractors as working mechanisms are also a double-edged sword. Many accidents in the field have claimed the lives of farmers, and these people have become part of the saddest of statistics. The lack of preventive measures, as well as nonconditioned infrastructures, remain obstacles to safety.

His family's respect for him has been sustained through the maintenance of some of the legacy that he was so much a part of, and which today has made it possible to write these lines. It is a legacy that not only comprises a living part of an important exhibition, but also constitutes a tribute to that man who dreamed of a more modern agriculture, investing in progress and machinery, embracing the glory of that which he loved so much in life: a dream like that of the farmer in Berlanga's film *Bienvenido, Mister Marshall* [Welcome, Mr. Marshall].

As his son, and bursting with emotion, I attended the opening of this exhibition. It was a generous exhibition that included art, cinema, and Valencian geniuses. But for the family from Villar del Arzobispo, the exhibition was nothing less than exquisite, proof of the love that is felt for Joaquín Minguez, the revolutionary farmer, a man who was able to collect over a hundred and sixty tractors, one hundred and sixty works of art, which, together with the implements, trailers and other accoutrements, were able to contribute to modernization the countryside where he dwelled.

The tractor on display is a Fiat Piccolo model, "the Little One", with 2 cylinders, 35 horsepower, diesel fuel powered and weighing 900 kilos.

iVIVA · VISCA

Berlanga!

BERLANGA
1921-2021



DIPUTACIÓ DE
VALÈNCIA
Àrea de Cultura

MuVIM
Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat



Collaborates:



GOBIERNO
DE ESPAÑA
MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

GENERALITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA

iVIVA · VISCA

Ber
lan
ga!



© MuVIM · Foto Rafael de Luis



iVIVA · VISCA

Berlanga!

BERLANGA
1921-2021



MuVIM
Museu Valencià
de la Il·lustració
i de la Modernitat



Colabora:



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE



GENERALITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA