

VISCA
¡VIVA

Berlango!

Una
historia
de cine



CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN
WITH TRANSLATIONS IN ENGLISH !



El cineasta español más importante de la época
de la transición y la democracia

¡VIVA · VISCA

Berlanga!



¡VIVA · VISCA

*Ber
lan
ga!*

¡VIVA · VISCA

Berlanga!



Colabora:

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

**Presidente de la Diputación
de Valencia**

Antoni Francesc Gaspar

Diputado del Área de Cultura

Xavier Rius

Diputada del MuVIM

Glòria Tello

Director del MuVIM

Rafael Company

Subdirectora

Carmen Ninet

Jefe de exposiciones

Amador Griñó

**Jefe de investigación
y gestión cultural**

Marc Borràs

**Jefa de protocolo
y actividades didácticas**

Amparo Sampedro

**Administración
y servicios técnicos**

José Villanueva

Nerea Franco

María Moya

María José Iglesias

Biblioteca

Ana Reig

Benedicta Chilet

Sabina Tomás

**Jefa de coordinación
de exposiciones**

María José Navarro

**Exposiciones temporales
e itinerantes**

Pilar Albiach

María José Hueso

Carolina Ruiz

**Exposiciones permanentes
y patrimonio arqueológico**

Rosa María Albiach

Gestión de publicaciones

Bárbara Trillo-Figueroa

**Comunicación, web
y redes sociales**

Sergio Vilata

Producción

Ada Moya

Gloria Mata

Gestión de almacenes

José Antonio Granell

**Atención al público en salas
y en consigna**

María Dolores Ballestar

Mercedes Aguilar

Elena Rosa Peña

Ordenanzas

Daniel Rubio

José Amadeo Díaz

Exposición

¡Viva Berlanga!

**Comisionada
del Año Berlanga**

Rosana Pastor

**Coordinación general del
Año Berlanga en el MuVIM**

Carmen Ninet

Rafael Company

**Comisario de la exposición
¡Viva Berlanga!**

Joan Carles Martí

Diseño de sala

Raúl González-Monaj

Coordinación técnica

María José Hueso

María José Navarro

Fotógrafo

Rafael de Luis

Identidad gráfica

Pedra

(Melani Lleonart
y Álvaro Sanchis)

Lettering

Juanjo López

Colaboraciones institucionales

Ministerio de Cultura y Deporte
Presidència de la Generalitat
Valenciana

Institut Valencià de Cultura
(Conselleria d'Educació, Investigació,
Cultura i Esport)
Filmoteca Española
(Ministerio de Cultura y Deporte)
Archivo General de la Administración
(Ministerio de Cultura y Deporte)

Prestadores

Santiago Castillo París
Legado Francisco Canet. La Filmoteca-Institut
Valencià de Cultura
Museu Escolar de Puçol (Elx / Elche)
Herederos de Joaquín Mínguez
Estevan de Villar del Arzobispo
Marcos Campos y 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

De sus autores ©

Si considera que la exhibición del material gráfico incorporado en esta publicación infringe cualquiera de sus derechos o intereses legítimos, por favor, póngase en contacto con nosotros para que, si se trata de un requerimiento legítimo o fundamentado, podamos buscar una solución equitativa.

**Catálogo de la exposición
¡Viva Berlanga!**

Edición

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

Coordinación técnica

Amador Griñó

**Coordinación
de contenidos**

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

Documentación

María Teresa Abad

Diseño y maquetación

Hugo Ligorit

English translation by

Jodie di Napoli Algarra

Revisión general

Rosa María Albiach

Impresión

Grupo Editorial Sargantana S.L.

ISBN

978-84-7795-871-0

Depósito Legal

V-1373-2021

VISCA ¡VIVA Berlanga!

AGRADECIMIENTOS

Daniel Cámara
Abel Guarinos
José Luis Moreno
Carmen Cano
Imma Trull
Carmen Buedo
Irene de Lucas
Juanxo Cerdán
Elena Cualladó
Carmen Oreto
Mercedes Martín-Palomino

Jesús Espinosa
Pilar Ruiz
Marina Serrano
Carmen Rodríguez de Tembleque
Josefina Molina
José Luis García del Busto
José Antonio López Mira
Albert Costa
Josep Lluís Marín
Eduardo Guillot
Alfonso García García

Miguel Ángel Pérez
Carlos Tomás
Pepe Latorre
Francis Montesinos
José Vicente Plaza
Juanjo Laudes
Irene Cubells
Enric Albero
Benito Medela
Begoña Siles
Milagros Font

▼ TEXTOS INTRODUCTORIOS 6-48

- 6 Berlanga en el MuVIM
- 13 Nuestra exposición sobre Berlanga
Rafael Company, Carmen Ninet
y Amador Griñó
- 25 (Una) Teoría de Berlanga
Marc Borràs
- 45 El cronista insobornable
Joan Carles Martí

▼ DIECISIETE LARGOMETRAJES Y ALGUNOS CONTEXTOS 49-241

- 50 *Esa pareja feliz*
- 58 *Bienvenido, Mister Marshall*
- 76 1959: Welcome Mister Eisenhower
- 80 50 Aniversario 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 El episodio de *Las cuatro verdades*
- 144 *El verdugo*
- 166 1964: *El verdugo* en España y XXV años de, supuesta, paz
- 168 Los sellos postales de los XXV años de paz
Guillermo Navarro Oltra
- 176 *La boutique o Las pirañas*
- 180 *¡Vivan los novios!*
- 186 *Tamaño natural*
- 194 20-XI-1975: «Españoles: Franco... ha muerto»
- 198 Erotomanía berlanguiana
- 204 Berlanga y *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 Fundidos encadenados
Rafael de Luis Casademunt
- 238 *París-Tombuctú*

▼ IMÁGENES Y TEXTOS PARA SABER MÁS 242-320

- 242 Un director de cine muy explicado
- 258 Cámara Arriflex IIB de 35mm
Yuri Aguilar
- 260 Mayafot Minor: el único portátil de 35mm fabricado en Valencia
Yuri Aguilar
- 262 20-XI-2000: XXV años de paz... sin Franco
- 264 Berlanga, fallero
- 278 Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga según Josefina Molina
Extractos del discurso de ingreso de la directora de cine Josefina Molina en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid, 26-III-2017)
- 288 *Kaiserlich und Königlich*
Marc Borràs
- 290 Cronología del Imperio austrohúngaro
- 294 13-XI-2010: Fin
- 296 25-XI-2020: RAE
- 298 Exposición MuVIM
- 304 El Museo Escolar de Puçol (Elx / Elche)
Un proyecto educativo singular
Rafa Martínez
- 312 Historia de la colección de tractores de Joaquín Mínguez
Manuel Mínguez Borí
- 320 English translation

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

Francisco Franco



¡VIVA · 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 cine Luis García-Berlanga Martí (València, 1921 - Somosaguas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2010), Berlanga, fue sin duda el último de los ilustrados. Al menos si entendemos la Ilustración a la manera de Michel Foucault, como una actitud crítica hacia el presente que a cada cual le ha tocado vivir, más que no como un corpus doctrinal. Y de esto precisamente van las películas de Berlanga, que supo «servirse de su entendimiento sin la tutela de otro» —definición canónica del ilustrado según Immanuel Kant— en un momento especialmente oscuro de nuestra historia, durante el régimen franquista, cuando esto era particularmente difícil de conseguir.

Su obra lanza una mirada lúcida y crítica a la sociedad española en particular y al ser humano en general. Una mirada cáustica y sardónica a veces —pero respetuosa y tolerante, otro de los atributos ilustrados— de alguien que se emperraba en creer que el mundo se podía salvar «a través de la ternura y la sonrisa». Es a ese liberal ilustrado, vitalista impenitente y pequeñoburgués «perezoso, lento y mediterráneo» a quien el MuVIM —en el marco del Año Berlanga aprobado por las Cortes Valencianas y declarado por el Consell de la Generalitat— quiere rendir homenaje en este 2021, cuando se cumplen cien años del nacimiento del cineasta.



© Santiago Castiello Paris & MuVIM - Foto Rafael de Luis



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 sí 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.



© José Alexandre

«[...] 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)



Nuestra exposición sobre Berlanga



Rafael Company, Carmen Ninet y Amador Griñó

Director, Subdirectora y Jefe de exposiciones del MuVIM

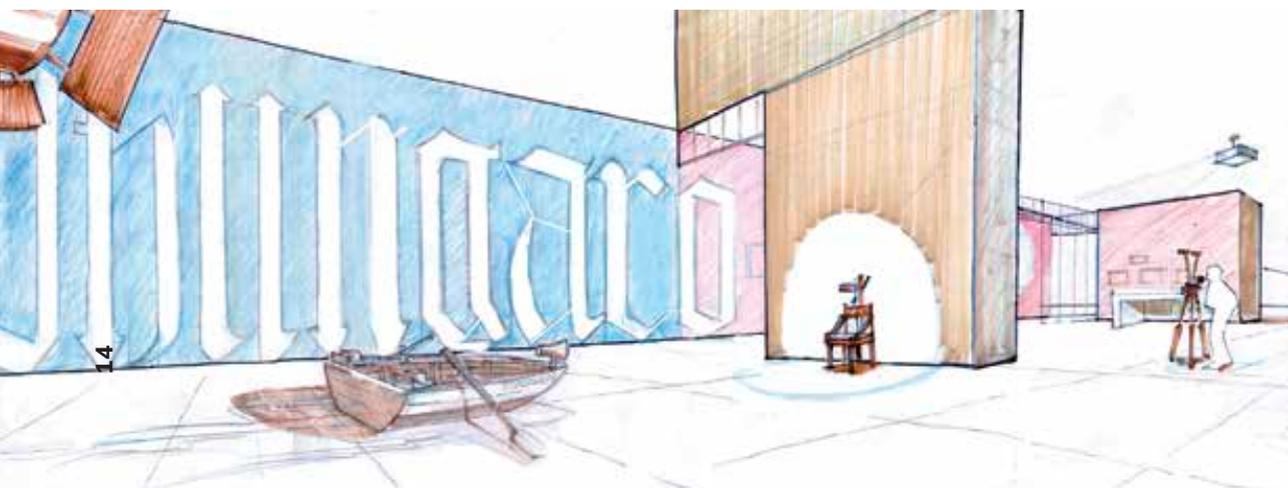
Creemos que estamos en lo cierto cuando aseveramos que nuestro museo, el MuVIM, goza de la consideración de ser una entidad socialmente útil. Muy útil de hecho: los visitantes vienen a nuestras instalaciones porque perciben que les ofrecemos propuestas enriquecedoras para el desarrollo de su vida cultural y, porque, por así decirlo, saben que pueden «sacar provecho» de nuestra programación con independencia de la edad que tengan y de los bagajes de conocimientos académicos que ostenten.

Nuestros públicos también perciben que nos encontramos cómodos navegando entre lo universal y lo local, y entre la historia y las artes. Estas últimas afirmaciones explican, en parte, por qué aceptamos en su momento —en un ya lejano otoño de 2018— el reto de hacer realidad una exposición dedicada al cineasta Luis García-Berlanga Martí: el director de algunas de las creaciones imperecederas del séptimo arte, y, en atención justamente a dicha ejecutoria, uno de los valencianos imprescindibles.

La idea nos fue propuesta por Joan Carles Martí, la persona que finalmente ha comisariado la exposición y a quien, además, debemos un constante acicate y determinadas reflexiones que han orientado todo el proceso más allá de la estricta dimensión expositiva. El proyecto, pues, ha tomado forma con su concurso, con el de quien ha sido escogido como diseñador de sala, Raúl González-Monaj, y con el de otros muchos profesionales externos al museo y trabajadores del mismo (de ello dan cuenta los extensos créditos que abren el catálogo, unas páginas atrás).



© Raúl González-Monaj



Mientras nuestras mentes imaginaban qué podríamos hacer para difundir, de la mejor manera, determinados legados inmateriales berlanguianos, en febrero de 2020 llegó la noticia de que las Cortes Valencianas — por unanimidad— se pronunciaban en favor de un año 2021 dedicado a Berlanga en ocasión del centenario de su nacimiento. La declaración formal del Consell de la Generalitat en el mismo sentido, en el mes de enero pasado, vino a enmarcar definitivamente nuestra iniciativa en un entramado de complicidades y de trabajo en común de instituciones públicas y privadas.

Ahora, tras haber contado en todo momento con el decidido apoyo de nuestra Diputación (tanto con el trabajo continuado de la diputada del MuVIM, Glòria Tello, como con el interés expreso del presidente de la Corporación, Antoni Gaspar), la exposición ya es una realidad y esta publicación también: unas páginas que vienen a sumarse a muchas otras que permiten acercarse a la obra de Berlanga desde bastantes puntos de vista.

Y dado, pues, que el cineasta ya tiene quien le ha escrito, le escribe y le escribirá (incluyendo la biografía, de Miguel Ángel Villena, que ha ganado el premio Comillas 2021 convocado por la editorial Tusquets), hemos optado por elaborar un libro con una concepción particular si lo comparamos con el resto de ediciones llevadas a término, hasta el momento, por nuestro museo. Así, hemos decidido orientarlo particularmente, aunque no exclusivamente desde luego, hacia aquellas generaciones

más jóvenes que, en atención a sus edades y a cómo se vehiculan en nuestros días los flujos de información sobre historia cultural, desconocen la trascendencia de este valenciano en la historia del cine. Nos referimos a ciudadanas y ciudadanos que no tienen nociones de las aportaciones de Berlanga sobre, por ejemplo, sociedades sin derechos ni bienestar suficiente, o, bien, sobre colectividades democráticas cuyas libertades siempre están en peligro de zozobrar: que corren el riesgo de ser minadas como consecuencia de los ejercicios recurrentes de corrupción privada y pública, y de la ausencia de escrúpulos vinculada al desarrollo radical del egoísmo humano. Es, en atención a lo que hemos dicho sobre la orientación de nuestra edición, que se ha de entender la forma y manera en que Hugo Muñoz Ligorit ha maquetado la inmensa mayoría de los textos y algunos elementos gráficos presentes en los capítulos siguientes.

Pero juntamente a estos apriorismos de tipo ideológico (que nos honramos en defender), y de su traslación a la Sala Alfons Roig del MuVIM y a este libro, y atendiendo a las tradicionales querencias del Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat hacia el mundo del diseño gráfico en general, y del arte tipográfico en particular, hemos de poner de relieve cómo una buena parte de los contenidos de la exposición y del catálogo pugna por disponer ante los ojos —por «poner en valor» ante la opinión pública— los materiales de difusión que se encontraban al servicio de la distribución cinematográfica entre los años cincuenta y la década de los noventa del

siglo pasado: los carteles, y *fotobuste*, de muy diversos tamaños; las publicaciones y otros impresos de carácter promocional de múltiples formatos; los, en su momento, omnipresentes fotogramas ampliados que tachonaban las vitrinas en la entrada de los cines; las crónicas de los estrenos cinematográficas vertidas por críticos en páginas —ahora mayormente amarillentas— inseridas en revistas especializadas o generalistas, o en la prensa diaria...

Además, la exposición y el catálogo pretenden, y a todas luces consiguen, dar fe de la notabilísima dimensión internacional de la obra berlanguiana: los materiales recopilados ni se limitan a España, ni tan siquiera se



TURIA

Dal 15 al 21 de octubre de 1956
AUTORIZADO MAYORES

RIGUROSO REESTRENO

LA PRIMERA GRAN COMEDIA MUSICAL ESPAÑOLA

El difunto es un vivo

GEVACOLOR
HITOL

PACO MARTINEZ SORIA
MARY SANTPERE
MERCEDES MONTERREY
"SAZA"

DIRECTOR: JUAN LLADO
FOTOGRAFIA: ALFREDO FRALÉ

Ilustración de optimismo, música y humor!

Completar: **SITUACION DESESPERADA**, por Richard Widmark

¡MIEDO!

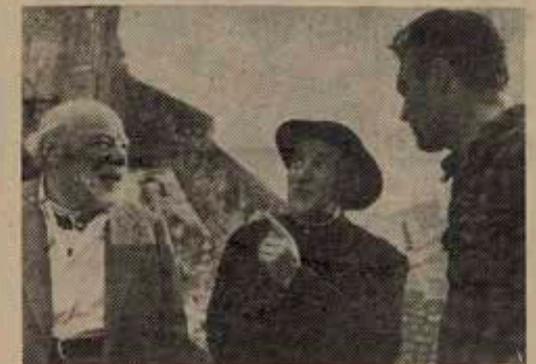
Entre las anécdotas de rodaje de la película *Cinemascope Torrejorda*, figura una muy curiosa: El episodio del que parte la acción del *film* es el trazo al tren pagador de la Renfe en la estación de Puerto Escandón, cerca de Teruel. Este atasco, ocurrido realmente hace algunos años y que costó la vida a varias personas, impresionó terriblemente a todos aquellos que lo vivieron de cerca, y por esta causa, cuando los equipos técnicos de Producción

Cinematográficas Santos Alcocer se presentaron en la estación de Puerto Escandón con los artistas Germán Cobos y Fernando Sancho ataviados con sendas cazadoras de piel provistas de metralletas, con otros actores en las mismas condiciones o con falsos uniformes de Guardia civil, la esposa del jefe de la estación se negó a escuchar las explicaciones del director Pedro Lazaga y todos los demás que intentaban convencerla de que sólo se trataba de una ficción, y se encerró en su casa hasta que llegó su esposo... y se puso la cosa en claro.

Esta semana en el cinema **LYS**

«CALABUCH»

una película que no se parece a ninguna



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 los uno a uno, en lugar de venir silbando por el aire y matar de un estallido a media mundo. Esto es *Calabuch*: un lugar donde se puede vivir y morir en paz.

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

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

—Newsweek

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

**"NOT
ON
YOUR
LIFE!"**

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.



David Weissmann
Cartel de la versión en inglés
(proyectada en los Estados
Unidos) de la película
El verdugo
Not on your life!
1965
104 x 68,5 cm
Colección Santiago
Castillo París

**"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

circunscriben a las latitudes de Europa occidental: así, y junto a objetos que en su día fueron contemplados o, más aún, estuvieron en las manos de habitantes en Francia, Italia, Alemania o Bélgica, encontramos otros procedentes de la Europa nórdica (Dinamarca y Suecia), de la Europa central y suroriental (Polonia, Yugoslavia y Rumanía, países encuadrados en el antiguamente llamado «Bloque del Este»), de la América meridional y septentrional (Argentina y Estados Unidos), y de Asia (Japón).

¿Cómo ha sido posible proponer a los públicos del MuVIM, y a las personas que leen este catálogo, tal diversidad de imágenes con procedencias tan dispares? Esta actuación se ha podido llevar a término gracias a la colaboración desinteresada de un exponente del tipo de coleccionismo privado, eficiente y generoso, con el que pueden llegar a contar instituciones públicas como la Diputación de València. La colección de Santiago Castillo París nutre, así, la mayoría de las paredes y las vitrinas de la exposición «¡Viva Berlanga! Una historia de cine» y, lógicamente, las páginas del catálogo que la refleja y la rememora. Somos, pues, admiradores de un paciente y callado esfuerzo realizado a lo largo de años por el señor Castillo: la recuperación, desde latitudes foráneas a veces muy lejanas, de una ingente cantidad de testimonios acreditativos de cómo Berlanga fue, junto al músico Joaquín Rodrigo (el compositor del conocidísimo *Concierto de Aranjuez*), el valenciano más universal de la segunda mitad del siglo XX.

Hablamos del artífice cinematográfico que interesó e hizo pensar, a través de los temas planteados en su producción, a mucha gente que vivía entre Hollywood y Peníscola, entre Estocolmo y Cannes, entre Berlín y Tokio. Del hacedor de relatos fílmicos que, con su obra *El verdugo*, provocó preocupación y agudo resentimiento en Franco, y activó las mismas sensaciones y sentimientos e, incluso, la ira pura y dura en destacados franquistas: para aquellos, la presentación pública de la película en 1963 —en la Mostra de Venecia— colmó el vaso de su extremadamente autoritaria, o directamente totalitaria, paciencia.

Nos referimos, por último, al director de cine que, incluso antes de su provechosísima colaboración con el guio-

nista Rafael Azcona y, desde luego, durante los años en que aquella se llevó a término y produjo magníficos frutos, dejó para la posteridad algunas escenas memorables que las plataformas digitales televisivas deben incluir en sus catálogos a la carta. Más memorables todavía si se tienen en cuenta las constricciones, nada menores, derivadas de la actuación constante de la vigilante e inclemente censura franquista.

Además del recurso a la referida colección privada para llevar a buen puerto el «¡Viva Berlanga!» del MuVIM, la exposición se ha nutrido de más colaboraciones desinteresadas, privadas y públicas, de las que también dan buena cuenta los citados créditos: por eso disponemos de un tractor que evoca el vehículo soñado en *Bienvenido, Mister Marshall* (el «nuestro» procede de una colección radicada en la localidad valenciana de Villar del Arzobispo). Por eso hemos podido contar con un motocarro, en alusión a *Plácido*, cedido por un museo escolar asentado en territorio del municipio ilicitano. Por eso mostramos materiales alusivos a la relación entre Berlanga y el mundo de las fallas, que podemos exhibir porque hay asociaciones culturales falleras, artesanos del sector y empresarios que consideran de todo punto procedente homenajear al cineasta desde un museo como el MuVIM. Por eso fotógrafos profesionales y bibliófilos nos han cedido imágenes y publicaciones que reposan en sus archivos domiciliarios. Por eso, también, el Institut Valencià de Cultura —adscrito a la Conselleria d'Educació, Investigació, Cultura i Esport— nos



© Ministerio de Cultura y Deporte. Archivo General de la Administración

presta el plan de rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* y cámaras y proyectores que se fabricaron hace décadas, o, desde el Ministerio de Cultura y Deporte se nos facilita el acceso a fondos documentales públicos de la Filmoteca Española y del Archivo General de la Administración. Por eso, finalmente, desde algún despacho del Palau de la Generalitat de la calle Caballeros pueden acreditarse meses de gestiones, en un contexto tan poco favorable como el provocado por la emergencia sanitaria actual, con el propósito de hacer realidad nuestra exposición y, como corolario, el volumen que tiene usted, o tienes tú, entre las manos.

Berlanga en el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, sí. Tras algunas vicisitudes, y con el trágico telón de fondo de la pandemia que nos atenaza, en el MuVIM hemos podido construir nuestro homenaje a quien, en 1961, en la España franquista de hace sesenta años, tuvo la preciosa osadía de acabar la película *Plácido* —finalmente nominada a los Oscar— con este escalofriante villancico 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.

Se entenderá, pues, que demos las gracias a todas las personas que han facilitado nuestro trabajo. Que han dado alas a nuestro privilegio de «abrir» el Año Berlanga y de tener la posibilidad, gracias a la muestra y a esta aportación editorial, de legar a la sociedad un testimonio más de nuestra implicación en la difusión del conocimiento y el robustecimiento de algunos valores cívicos y políticos de cuño ilustrado. Como bien puede suponerse, afirmamos que algunas de las luchas que Berlanga decidió librar siguen teniendo —y seguirán teniendo— todo el sentido, y que las consideramos propias. El MuVIM, «un museu diferent».



© Santiago Castillo París & MuVIM - Foto Rafael de Luis



(Una) Teoría de Berlanga

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

Marc Borràs

Jefe de Investigación y Gestión Cultural del MuVIM

A Luis García-Berlanga le encantaba contar historias. Tanto que hasta fantaseaba sobre su propia vida, seguramente porque era consciente de que una vida convenientemente aliñada con la imaginación es siempre mucho más rica que la real, tan hirsuta y prosaica las más de las veces. «La vida no es sino mala literatura», decía Umbral. No se trata de algo episódico, ni mucho menos debido a fallo alguno de la memoria, sino simplemente que Berlanga «mixtifica maliciosamente sus recuerdos», como advirtieron Manuel Hidalgo y Juan Hernández en el libro que recoge sus conversaciones con Berlanga, *El último austrohúngaro*, del que provienen la mayoría de las citas del propio cineasta que aparecen en este texto. «Siempre ha preferido Berlanga, como Ford, la leyenda a la historia», concluyen ambos autores. La malicia de Berlanga, sin embargo, no era facinerosa ni delincuencial, sino la propia del niño mayor que se niega a aceptar sin quejarse las cargas de la vida adulta y muy en especial el sacrificio de los sueños de la infancia en el altar de la realidad. «Berlanga no

tiene cara de adulto» —dicen Hidalgo y Hernández en la introducción que precede a su exhaustiva interviú—, «hace tiempo que decidió no hacerse mayorcito».

La mirada irreverente e inconformista de Berlanga asoma en todas sus películas. Es la mirada del niño que sobrevive agazapado en el cuerpo de un adulto y que, forzado a claudicar ante los usos y costumbres que le impone el mundo de los mayores, se sirve de la travesura como forma de protesta, aún a sabiendas de que no conseguirá cambiar el estado de las cosas. Se trata de una pulsión indomeñable, que se esconde detrás de la pura astracanada que ribetea toda su filmografía. Del cachondeo, esa forma de resistencia pasiva, como decía Umbral. Una pulsión que, en lugar de disminuir, se acentuó a medida que Berlanga fue haciéndose mayor. El Berlanga postrero fue un avieso travieso que, lejos de adocenarse, mantuvo intacta —más acendrada, incluso— su disconformidad con una vida organizada de una manera que no le gustaba nada en absoluto. Se puede comprobar en ese testamento vital —o «desenlace testamentario», como lo califica Manuel Hidalgo— que es su última película, *París-Tombuctú*, en la que los personajes encarnan y personifican el sistema de valores más querido por el cineasta: la radical insociabilidad del protagonista, la sensualidad mediterránea de Trini, incluso la lascivia de su hermano, el tenaz individualismo y la rebeldía creativa del anarconudista Boronat o la desobediencia irredimible de los inmigrantes.

Pero tan importante como familiarizarse con la mirada del director es conocer dónde se posa. Y en el caso de Berlanga es innegable que lo hizo en los intersticios del sistema, en sus fisuras y fallas, en sus zonas de sombra. Es algo evidente desde su primera película, *Esa pareja feliz*, que no por casualidad dirigió junto a Juan Antonio Bardem. Se trataba, sin embargo, de dos miradas cinematográficas que podían llegar a complementarse, y siempre de manera problemática, pero no a compenetrarse. Ambos convergieron en un mismo objeto cinematográfico, aunque provenían de puntos de partida distintos. Porque lo que en Bardem es un acercamiento cada vez más ideológico a los avatares de sus personajes, en Berlanga se convierte en un conato



de reflexión más general, filosófica incluso, que atañe a las estructuras más profundas de la vida antes que a sus manifestaciones fenoménicas. Mucho más en consonancia, cabría decir, con el existencialismo que con el marxismo, los dos grandes sistemas de pensamiento de la época que sustentaban también los principios de un nuevo tipo de cine, el neorrealismo italiano, que despuntaba en aquellos días y que deslumbró por igual a ambos directores. «Yo nací para el cine en pleno ímpetu por hacer neorrealismo en España», confesará mucho más tarde el director valenciano. Bardem «es un hombre que cree en la generosidad, en la concienciación colectiva, en la solidaridad. Yo creo poco», reconocía Berlanga, «aunque me gustaría creer». En cambio, en las películas escritas con «gente ideológicamente más próxima a mí» —como Rafael Azcona, el *doppelgänger* con el que colaborará en la escritura de argumentos y guiones durante casi treinta años— «no se aprecia ninguna confianza en la solidaridad, ni en las tomas de conciencia, ni en las soluciones».

Estamos, de hecho, ante una de sus paradojas fundacionales, una de esas contradicciones seminales que un artista nunca resuelve, sino que aprende a convivir con ellas porque son el motor inmóvil de su obra. No parece muy desatinado decir que el cine de Berlanga, caracterizado entre muchas otras cosas por la coralidad, es un cine preocupado por la sociedad. De hecho, a través de la filmografía del cineasta valenciano se puede recorrer la historia política y social de la España de la segunda

mitad del siglo XX, la que transita del franquismo a la democracia. Y, sin embargo, el cine de Berlanga no es social, al menos no en el sentido que se solía atribuir al adjetivo en aquellos tiempos en los que el materialismo histórico todavía se expedía como ciencia primera. Es decir, que no era un cine preocupado por despertar la «concienciación colectiva», como la de aquel mecánico que descubre su alienación capitalista en esa versión secular de la caída paulina del caballo —esta vez camino de Torremolinos en lugar de Damasco— que es *El puente* de Bardem (1977). Y tampoco se puede decir que sea un cine histórico, porque la Historia con mayúsculas sólo le sirve a Berlanga como trasfondo y excusa argumental. Su cine, como dijo Umbral, «está enzapatillado, traído de la categoría histórica a la anécdota cotidiana, narrada con sigilo».

Todo lo cual quiere decir que, si bien es cierto que Bardem y Berlanga coincidieron en 1951 a la hora de inaugurar un nuevo tipo de cine en España —alejado de las grandes productoras como Cifesa, inspirado por el neorrealismo italiano y preocupado por *lo social*—, las coincidencias acaban ahí. O, mejor dicho, al año siguiente, con los preparativos de la película *Bienvenido, Mister Marshall*, en cuyo guion participó Bardem. Y no es de extrañar, porque ambos hablaban de lo mismo pero no de la misma manera: mientras que para Bardem la sociedad era la solución, para nuestro director era precisamente el problema. Que Berlanga no era comunista lo sabía hasta Franco. Ni, por supuesto, existencialista.

Nada más alejado del retrato típico del existencialista cautivado por la idea de la finitud humana —y de lo absurdo, por tanto, de cualquier empresa que no la contemple— que un Berlanga atemorizado por la muerte que, para mejor combatirla, tomó la decisión de no morirse nunca. Y sin embargo el valenciano estaría de acuerdo con Sartre en que la existencia precede a la esencia porque, como bien supo colegir Umbral, Berlanga era un gran conocedor «de la morfología de lo cotidiano, que nunca es sublime». Al menos, no tan sublime como los ideales y las esencias. No. Ni marxista ni existencialista. Berlanga era, sin duda, otra cosa.



© Santiago Castilla París & MuVIM - Foto Rafael de Luis

El liberal anarquista

«Mi cine habla del enfrentamiento entre la sociedad y el individuo», dijo Berlanga, con una contundencia no demasiado habitual en él. Pero, matizó a continuación, «yo siempre me pongo del lado del individuo, del que se arriesga a enfrentarse al grupo, al poder, a la sociedad. El grupo anula, torea y aniquila al individuo». Berlanga fue, sobre todo, un liberal, doctrina propia del *milieu* social en el que vino al mundo: la pequeña burguesía valenciana, terrateniente y rural en el caso del padre, urbana y comercial por parte de madre. Pero tenía una concepción demasiado genérica y muy poco rigurosa del concepto: «llamo liberal a quien respeta la vida», dijo una vez, confundiendo inconscientemente o entremezclando deliberadamente el liberalismo doctrinario con el de costumbres. Lo que es cierto, en cualquier caso, es que su concepción del liberalismo difería de la clásica. Y no en un aspecto menor, sino en uno especialmente relevante: si bien es cierto que Berlanga defendió a ultranza al individuo frente a la sociedad, discrepaba a la hora de evaluarlo moralmente. Para el cineasta valenciano la crítica de la sociedad no implicaba necesariamente la exaltación panegírica del individuo. No se trataba de un juego a cara o cruz, de negro y blanco, de malos y buenos. Era todo más complicado. O, como dijo el propio Berlanga, más ambiguo. Una palabra con la que le gustaba caracterizarse. «Quizá sea la ambigüedad el concepto que mejor explique mi vida y mi cine», decía.

Según la versión más clásica del credo liberal, son precisamente nuestras pasiones más bajas las que contribuyen al bienestar general. Nadie actúa movido por grandes ideales ni proclamas moralmente altisonantes —por mucho que algunos lo quieran y lo crean— sino por razones más prosaicas, incluso mezquinas: por simple interés propio. En eso Berlanga estaba absolutamente de acuerdo: «parto de que la vida es una lucha y de que cada individuo puede luchar por conseguir lo que desea: sus pasiones, sus ideas fijas. Eso es lo único que salvará su vida». Como ya decía en el siglo XVIII Adam Smith, padre intelectual de la doctrina, «no es de la benevolencia del carnicero, cervecero o panadero de donde obtendremos nuestra cena, sino de su preocupación por sus propios intereses». Los vicios privados, que la religión siempre condenaba como debilidades que debíamos corregir, devinieron finalmente virtudes públicas. Esa fue, sin duda, una de las ideas más revolucionarias de la Modernidad: satisfacer nuestros impulsos no sólo no era vituperable, sino incluso recomendable. Un principio que después de doscientos años todavía inspira al capitalismo emocional tan característico de nuestros días.

Sin embargo, detrás de esa idea alienta una concepción del ser humano no demasiado reconfortante: que somos sujetos de deseo, personas encadenadas a nuestras pasiones, siempre persiguiendo el beneficio propio. Y es evidente que Berlanga compartía la misma imagen. Su filmografía está repleta de intrigantes, crápulas,

sinvergüenzas, chanchulleros, embaucadores de todo tipo y víctimas simplonas de todos ellos. Él mismo se describía como un gran egoísta, «tan gran egoísta que lucho por la felicidad de los otros sólo para que no me molesten». Lo que ya no es tan seguro es que creyera que la totalidad funcionaba armónicamente partiendo de piezas tan zafias. Quiero decir que para Berlanga la sociedad, ese conjunto de intereses y vanidades enfrentadas, no funcionaba *gracias a* las bajas pasiones de los individuos que la conforman, sino *a pesar* de ellas. El trapicheo permanente, el lío constante, la confusión inacabable y el sempiterno desbarajuste nacional eran la materia prima de su cine.

Berlanga no repudiaba la etiqueta de «anarquista de derechas» y, ciertamente, una buena parte de su forma de pensar estaba en plena sintonía con la de Ayn Rand, matriarca del libertarismo norteamericano, tan partidaria del egoísmo racional, el individualismo pertinaz y el capitalismo salvaje como firme detractora de todo lo que desprendiera el más mínimo aroma a socialismo, altruismo o religiosidad. «Soy un hombre que está absolutamente a favor de la irresponsabilidad, del libertinaje. Un sadiano puro», llegaré a decir un Berlanga que siempre se puso «del lado del individuo, aunque sea un asesino, aunque lo haga por intereses». Y, sin embargo, a pesar de las muchas coincidencias con aquella exiliada y exaltada de origen ruso, ninguna película del director valenciano desembocó nunca en la glorificación paroxística del individuo con la que finaliza *El manantial*,

tanto el libro de Rand (1943) como la película de King Vidor protagonizada por Gary Cooper (1949). Sencillamente porque, para Berlanga, «el individuo participa de todos los defectos, de todos los virus que hacen que la bondad sea imposible e irreconocible en la sociedad». Al mismo individuo que el liberalismo y el libertarismo enaltecen, en sus películas Berlanga lo somete a lo que llamaba «miserabilización», un concepto privativo emparentado con un término muy habitual en francés, *debaïsser*, cuyo significado viene a coincidir con el de la forma castellana «desvalorizar», es decir quitar valor, consideración o prestigio a alguien o algo. Una palabra mucho menos usada entre nosotros, quizás porque somos más dados a la prosopopeya que a la desmitificación. «En mis películas hay siempre una miserabilización final del personaje», reconocía. Miserabilización que Manuel Hidalgo interpreta como «un rebaje de la galanura, el ideal y la épica». Para Berlanga, Frank Capra —otro gran anarquista de derechas— «se sometía al *establishment*, incluso lúcidamente. Yo, en cambio, lúcidamente me opongo al sistema. De las películas de Capra uno salía feliz y contento. De las mías, no».

La piedra en el zapato

Ese individualismo obstinado y esa veta anarquista hicieron de Berlanga un personaje incómodo para ambos extremos del espectro ideológico. Una anécdota ilustra a la perfección su condición de francotirador solitario,

de anacoreta ideológico, siempre en medio de unos y otros: es bien sabido que *El verdugo* causó la indignación del embajador español en Roma, que escribió una carta a Madrid denunciando la película como un complot comunista, pero lo que poca gente sabe es que el mismo día de la proyección en el Festival de Cine de Venecia se convocó una manifestación anarquista en contra de la película, porque no hacía mucho que habían ejecutado a dos de sus correligionarios en España. «Mientras se cernía sobre nuestras cabezas la posibilidad de ir a Carabanchel», comentó veinte años después un Berlanga que no podía reprimir cierta jocosidad, «en Venecia, curiosamente, éramos insultados y apedreados por la izquierda, que no había visto aún la película, porque se nos consideraba como representantes del Régimen».

Esa fue una constante en su trayectoria profesional durante el franquismo: unos desconfiaban de él, muchos recelaban y casi todos consideraban que engrosaba las filas del otro bando. Un comentario que un censor escribió precisamente sobre *El verdugo* revela esa suspicacia que despertaba en el aparato franquista: «el guion en sí no tiene nada reprobable —reconocía Víctor Aúz Castro— pero, conociendo la identidad de sus realizadores [Luis G. Berlanga y Rafael Azcona], existen en él una serie de insinuaciones que pueden hacer que de él resulte una película con muchos peligros». Otras veces, sin embargo, el aparato franquista no sólo se mostró más condescendiente, sino que bendijo sus realizacio-

nes con el calificativo oficial de película de «interés nacional». Sucedió con *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) y *Calabuch* (1956). El primer caso se explica porque los productores supieron interpretar muy bien la coyuntura política, aprovechando el malestar que había causado que España se quedara fuera de las beneméritas ayudas norteamericanas. En la solicitud que elevaron a la Dirección General de Cinematografía y Teatro explicaron que «decidimos realizar el film cuya intención encajaba de lleno en la postura política y diplomática española frente a la psicosis mundial de Reyes Magos creada por la mal aprovechada ayuda americana y que



© Santiago Castilla París & MuVIM · Foto Retoal de Luis

a nuestras autoridades no podía sino complacerles la doctrina que pretendíamos sentar: Soñar... Reyes Magos... Plan Marshall... muy bien, pero no basta. Lo que permanece es la Providencia merecida con el trabajo y el esfuerzo propio, la unión sacrificada de los españoles ante esos Reyes Magos que pasan de largo y sólo nos dejan la conciencia de que hay que ayudarse para que Dios nos ayude». Era evidente que los productores sabían muy bien a quién dirigían sus preces cuando aludían a Dios y a la Providencia: el objetivo del Ministerio de Información y Turismo, del que dependía la Dirección General, era —según su titular, el ferviente católico Gabriel Arias Salgado— «conseguir almas para el Cielo», entre otros propósitos mucho más seculares. Lo contaba Juan Miguel Company en un seminario que se celebró en Valencia con motivo del cincuenta aniversario del estreno de la película. Tres años después de *Bienvenido*, cuando se estrena *Calabuch*, Estados Unidos se había convertido ya en socio, benefactor y mentor del Régimen, aliviando su tanta indigencia económica y promoviendo su aceptación internacional, aunque algunos países la asumieran a regañadientes y con veladas protestas. Así que la presencia norteamericana —aunque fuera indirecta y elusiva en el film— favoreció que el Ministerio señalara su idoneidad.

Evidentemente, en un país y en un momento en que alguien podía pasar de enemigo a amigo en cuestión de meses, era muy recomendable dominar la ciencia del disimulo honesto y ejercitarse en los principios del

arte de la prudencia, en el sentido que otorgó al término otro genio incómodo patrio, Baltasar Gracián, en el siglo XVII: saber hacerse a todos, saber vender sus cosas, saber pedir y, sobre todo, saber sufrir necios. Necios como la mayoría de los censores, incapaces de leer entre líneas pero muy atentos a todo lo que tuviera que ver con «efusiones amorosas», «planos de señoras poniéndose medias», «intimidaciones conyugales demasiado morosas» y otras tantas «acciones pasionales». Son transcripciones de las palabras que aparecen en los informes o dictámenes que se emitieron sobre algunas películas de Berlanga.

Es evidente, pues, que Berlanga —o, mejor dicho, sus productores, porque el cine no es una empresa individual ni artesanal, sino una industria— supieron aprovechar la oportunidad. Pero, desde luego, no se puede calificar a Berlanga de oportunista. Porque el cine que el director valenciano expidió en los años siguientes no fue guiado por ningún patrón ideológico que le asegurara el favor de unos vientos que en esos momentos fueron especialmente cambiantes. De hecho, toda esa aquiescencia inicial se torció con *El verdugo*, que no por casualidad ganó el Premio de la crítica soviética unos años después de su estreno, en el Festival de Cine de Moscú de 1965. Una película para la que los productores —fue una coproducción hispano-italiana— también solicitaron la calificación de «especial interés cinematográfico», cosa que se les denegó «mediante acuerdo por mayoría» de la Junta de Clasificación y Censura en

INMINENTE ESTRENO EN **ALEXANDRA - ATLANTA**

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

● Recomendada por DESTINO

● Patrocinada por los «CINE-CLUBS» de Barcelona

NINO
MANFREDI
EMMA
PENELLA
JOSE
ISBERT
JOSE L. LOPEZ
VAZQUEZ

UN FILM DE
LUIS G. BERLANGA

EL VERDUGO

COPRODUCCION NAGA FILMS, S.A. MADRID - ZEBRA FILMS - ROMA.

© Santiago Castillo París & MuVM - Foto Rafael de Luis

- 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

noviembre de 1963: votaron seis miembros a favor y nueve en contra. No sólo eso, sino que el Régimen hizo todo lo posible por dificultar la distribución y proyección de la película. «Hace poco me encontré al exhibidor García Ramos», contaba Berlanga veinte años después, «y, no sé si me lo diría por justificarse conmigo o no, me confesó que tuvo que quitar la película de su cine por presiones de las autoridades. Así se explica que estuviera sólo dos semanas en cartel». Pero eso no evitó que el film tuviera una gran repercusión internacional, hasta el punto de despertar el interés del club de críticos de cine de la prensa de Toulouse, cuyo ambiente intelectual y periodístico era «extremadamente hostil al Régimen español», como señaló el cónsul de España al ministro de Asuntos Exteriores de España en la misiva en la que le informaba de que los críticos habían solicitado una copia de la película. Una carta en la que el cónsul no pudo evitar compartir con el ministro que, aunque ignoraba «la orientación político social de esta película» —la película aún no se había estrenado a finales de octubre de 1963, cuando le escribe—, pensaba que podría resultar «muy conveniente aprovechar esta ocasión para efectuar una propaganda efectiva de nuestra industria cinematográfica».

La cosa mejoró, obviamente, con el advenimiento de la democracia, pero Berlanga siguió sin tener una ubicación ideológica rotunda e inequívoca en aquellos tiempos en que el anclaje partidista y los desplazamientos ideológicos cotizaban al alza en un clima político efer-

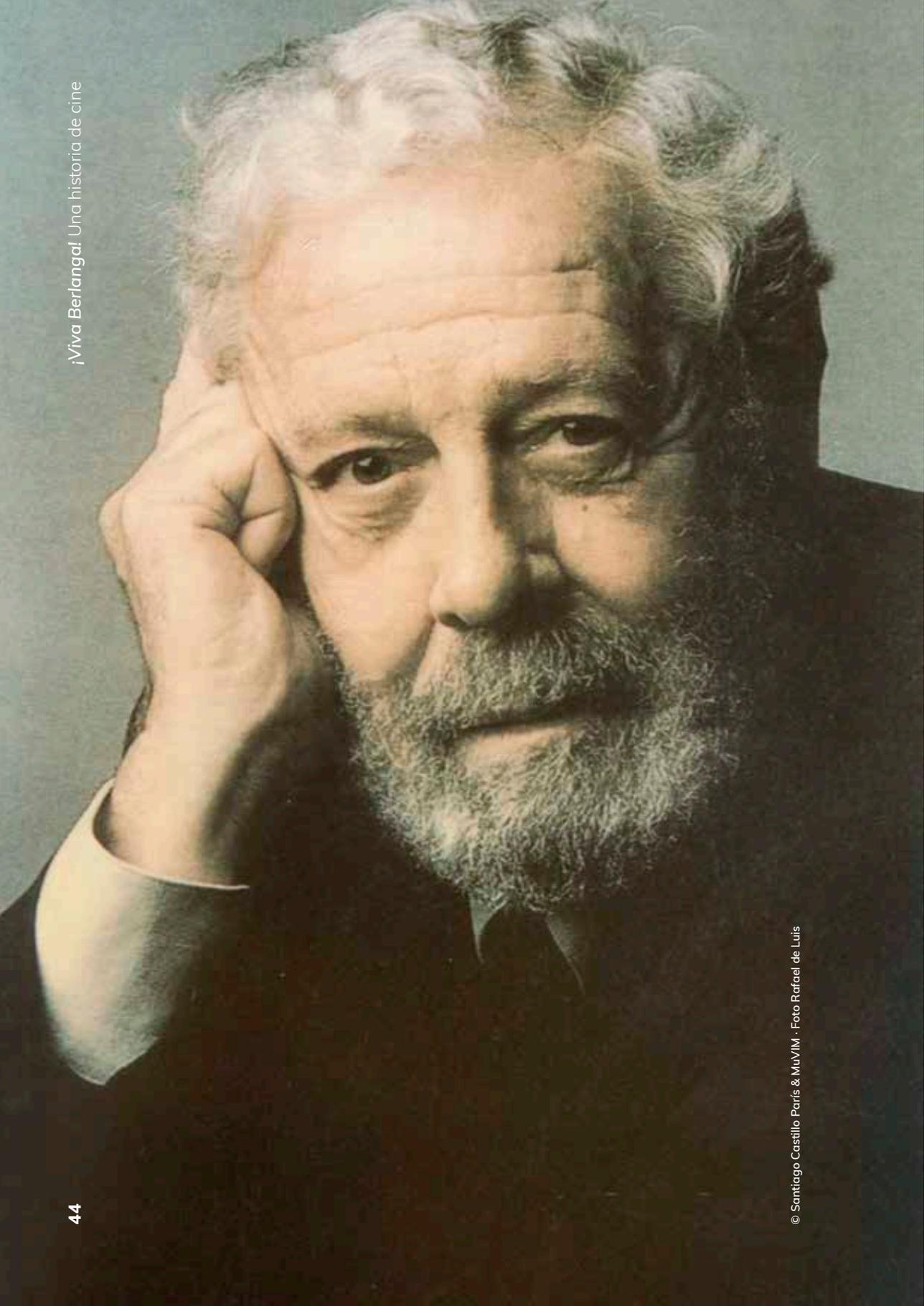
vescente. Obtuvo, de hecho, su mayor éxito comercial en 1978, con *La escopeta nacional*, que vieron en las salas cinematográficas más de dos millones de espectadores. Esa «crónica de la perplejidad, la desubicación y el deterioro de la aristocracia y la alta burguesía desde el tardofranquismo hasta la culminación del primer tramo de la Transición», como la califica Manuel Hidalgo, concitó el unánime aplauso de crítica y público, hasta el punto de desplegarse posteriormente en una trilogía que no estaba inicialmente prevista, algo inédito en el cine español y todavía infrecuente en el cine de masas, que aún no había descubierto el rendimiento económico que generaban secuelas y precuelas (*Rocky*, *El padrino*, *La guerra de las galaxias*, *Alien*, etc.). Y sin embargo en 1985, con *La vaquilla*, Berlanga volvió a



suscitar el recelo de un importante sector de la crítica cinematográfica y política del momento por su equidistancia entre los dos bandos de la Guerra Civil. Eso no evitó que se convirtiera en su segunda película más taquillera. Muchos menos espectadores consiguió reunir en los cines la penúltima de sus entregas, *Todos a la cárcel* (1993), que es —en rigor— la película que mejor ilustra esa feraz independencia de la que siempre hizo gala el director valenciano. En ella, Berlanga hace con la izquierda en el poder lo mismo que había hecho antes con la derecha tardofranquista: una crítica corrosiva e implacable, sardónica y despiadada. Manuel Hidalgo la considera, de hecho, «contraplano y contraportada» de *La escopeta nacional*, rodada quince años antes. Y ambas revelan una idea muy berlanguiana: que las distintas vestimentas ideológicas con las que se cubren los personajes de uno y otro sector no consiguen nunca esconder la miseria moral propia de toda condición humana. Más que una crítica política —que también lo es, por supuesto— la saga de los Leguineche que culmina en *Todos a la cárcel* es una crónica desesperanzada del fuste esencialmente torcido de todo individuo, fuste que ninguna doctrina salvífica —ideológica o religiosa— conseguirá enderezar nunca. Por eso Berlanga los somete, a unos y a otros, a un mismo proceso de «miserabilización».

Eso es, en definitiva, una muestra más —quizás la mejor— de que, como decíamos al principio de estas páginas, el vuelo de las reflexiones cinematográficas de

Berlanga siempre fue más filosófico que político, más libertario que comunitarista, más propio de un franco-tirador apostado en la emboscadura que de un pelotón bien organizado que responde a la voz de mando. «Es un cineasta», decían Manuel Hidalgo y Juan Hernández, «que cree en la libertad antes que en la revolución, en el individuo antes que en la sociedad, en la soledad antes que en la comunicación». Un cineasta que no hizo cine histórico, pero cuyas películas son formidables documentos con los que reconstruir la historia social de la España de la segunda mitad del siglo XX. Un director al que deslumbró el neorrealismo italiano, cuya influencia nunca negó, pero que consiguió manufacturar un producto propio e idiosincrático. Berlanga fue siempre una piedra en el zapato de la conciencia española, martillo de biempensantes, debelador de mitos y hereje de todas las sectas. Un partisano sólo de sí mismo, como buen egoísta, que ningún bando consiguió reclutar para su causa. Quizás esa fue la mayor virtud de ese adulto travieso, ambiguo, contradictorio, mistificador y gran engañador que también fue Luis García-Berlanga. Quien hace mucho tiempo decidió, y consiguió, no morir nunca.



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

El cronista insobornable

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

Joan Carles Martí

Comisario de la exposición «¡Viva Berlanga!» del MuVIM

El 12 de octubre de 1951, en el cine Pompeya de Madrid y en una proyección privada, se mostraba por primera vez *Esa pareja feliz*.

Luis García-Berlanga hacía tan solo cuatro años que había marchado a Madrid con 3.000 pesetas en el bolsillo para matricularse en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). Allí conoció a Juan Antonio Bardem y los dos firmaron su ópera prima, sin duda la película que rompió con el cine-propaganda del franquismo y comenzó una nueva época en la filmografía española. Aquel humilde matrimonio de la postguerra interpretado por Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá, mostraba, por primera vez, la realidad social, con un protagonista que era un obrero con «mono» y una protagonista ama de casa que arreglaba ropa en su vieja *Singer*.

Luis García-Berlanga Martí haría cien años el 12 de junio de este año, 2021, un siglo en el que el cineasta valenciano ha sido muy protagonista al saber retratar

como nadie la historia de la España reciente. A *Esa pareja feliz* siguieron películas míticas como *Bienvenido, Mister Marshall*, *Plácido* o *El verdugo*. Su trilogía de la familia Leguineche —*La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*— es un ejercicio inaudito de captar la esencia de un estado anticuado, y con la divertida continuación que es *Todos a la cárcel* acabó de dejar clara su visión libertaria de la sociedad que lo rodeaba, como igualmente el anhelo de reparación moral: en la España de Franco, Berlanga fue valiente contra el franquismo, y en la España democrática se atrevió a denunciar la persistencia de la corrupción.

En cualquier caso, la reflexión sobre el precariado, la oposición a la pena de muerte y la condena de las prácticas corruptas son cuestiones que han quedado, por siempre jamás, entre el bagaje que aporta el cine de Berlanga. Y esto es, entre otros factores, lo que hace su filmografía tan actual.

Eso sí: en ninguna de las películas de Berlanga, desde *Esa pareja feliz* —dirigida junto a Juan Antonio Bardem— hasta la última, *París-Tombuctú*, los protagonistas de las cintas llegan a cumplir sus deseos. El cineasta sostiene que la sociedad está llena de trampas que hacen imposible que el sueño, individual o colectivo, se pueda realizar. La letra impagada de *Plácido*, la venta de porteros automáticos del industrial catalán que paga una cacería con el fin de conseguirla (en *La escopeta nacional*), el pueblo castellano que —en *Bien-*

venido, Mister Marshall— se disfraza de andaluz para recibir a los americanos y su plan de ayuda a Europa, el científico que huye de su país para refugiarse en un pueblo llamado *Calabuch* (Calabuig), el dentista parisino que renuncia a todo para encerrarse con su muñeca de *Tamaño natural*, y, sobre todo, el pobre trabajador de una funeraria que, para casarse y recibir una vivienda, acaba siendo *El verdugo* que asesina legalmente a un ciudadano, son sus crónicas de un fracaso. El pesimismo realista de los optimistas.

El espíritu vital de Berlanga también le llevó a ser uno de los mejores erotómanos de Europa, con el impulso a la mítica colección «La Sonrisa Vertical», donde demostró que la cultura del erotismo mueve el mundo, con una línea de sucesión de sus admirados Sorolla y Blasco Ibáñez. Como siempre, un avanzado a su tiempo.

Y un valenciano universal que el MuVIM quiere homenajear —en el marco del Año Berlanga— con una exposición.

Luis García-Berlanga Martí murió en su chalé-estudio de Somosaguas, en Pozuelo de Alarcón, el 13 de noviembre de 2010. Dos días antes, había visto el partido de Copa entre el Valencia CF y el Logroñés. Un valencianista confeso.



Berlanga!

En la España de Franco, Berlanga fue valiente contra el franquismo, y en la España democrática se atrevió a denunciar la persistencia de la corrupción



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Cartel de la película
Esa pareja feliz de Luis García-Berlanga
y Juan Antonio Bardem
1953 (1951: rodaje)

De Filmoteca Española ©

¡VIVA BERLANGA! ESA PAREJA FELIZ

El 31 de agosto de 1953 se estrenó en Madrid la película *Esa pareja feliz*, dirigida por Luis García-Berlanga junto a Juan Antonio Bardem. Este fue el primero de los diecisiete largometrajes que debemos al cineasta valenciano.

El film, también con guion conjunto de los dos directores, se había rodado en 1951, pero fue estrenado tras el éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*. Es considerada la película que inaugura el nuevo cine español.



Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Guía promocional de la película
Esa pareja feliz
1953
Colección 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 tándem,

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 sí 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



Inserciones publicitarias de la película *Esa pareja feliz*
1953
Colección Santiago Castillo París



«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 realquiler, el engaño de una incipiente sociedad de consumo, (patético reflejo de la americana), y la frustración, en definitiva, de unos jóvenes que no aciertan a ver su futuro.

ESA PAREJA FELIZ

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

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

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

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





Cartel de la película
Bienvenido, Mister Marshall
1953
100 x 70 cm
G Offset - S Martínez, Barcelona

Colección Santiago Castillo París

BIENVENIDO ^{VISCA VIVA} Berlanga! MISTER MARSHALL

El 4 de abril de 1953 se estrenó en Madrid la película *Bienvenido, Mister Marshall* (el guion era del mismo Berlanga y de Miguel Mihura y Juan Antonio Bardem). Este fue el segundo de los diecisiete largometrajes de la obra berlanguiana, y se rodó en el municipio madrileño de Guadalix de la Sierra. En el mismo año de su estreno, la película ganó dos premios en la 6ª edición del festival internacional de Cannes: el de mejor comedia y la mención especial al guion (y también compitió por la Palma de Oro). Este film está considerado

uno de los imprescindibles de toda la historia del cine español.

La película aborda con gran sentido del humor las esperanzas que los habitantes de Villar del Río —un pueblo que actúa como trasunto de toda España— depositan en los norteamericanos para que los saquen de las penurias y miserias de la postguerra. La película se estrenó poco antes de la firma de los pactos entre los Estados Unidos y España que sirvieron para legitimar internacionalmente al régimen franquista.



Material promocional
de la película
*Bienvenido, Mister
Marshall*
1953
Colección Santiago
Castillo París

Este «film intencionado y agudo, pleno de ingeniosos hallazgos» —como decía una de las promociones publicitarias de *Bienvenido, Mister Marshall*— se ha convertido en uno de los clásicos del cine español por antonomasia, pero también en una de las películas más idiosincrásicas de su director, porque ilustra a la perfección las características principales de su cine, por más que se trate de una de sus primeras obras. Y es que una de las virtudes cardinales del cine berlanguiano es su capacidad de abordar temas de especial envergadura existencial o política de una manera aparentemente desenfadada, jovial e incruenta. Esto lo emparenta con cineastas de talla internacional a quien Berlanga conocía y admiraba, como Billy Wilder, Ernst Lubitsch o Jacques Tati.

«Berlanga no puede disimular su afán por retratar la sociedad española en cada una de sus películas», decía el crítico cinematográfico Diego Galán. Y *Bienvenido, Mister Marshall* es la prueba definitiva de ello. En este film «intencionado», Berlanga, Bardem y Miguel Mihura se atrevieron a acometer lo que nadie se había atrevido a hacer hasta entonces: mostrar, con una considerable dosis de cáustica ironía, las miserias de la sociedad española del momento. Unas miserias que todavía resaltaban más al compararlas con las aspiraciones y los sueños de los protagonistas, que confiaban ciegamente en aquel elemento externo y providencial, el americano, que resolvería sus problemas de una vez. Tal como, de hecho, le pasó al régimen franquista.

BIENVENIDO MISTER MARSHALL



Wikimedia Commons



© Santiago Castillo París & MuVIM - Foto Rafael de Luis



Διαφημιστική «άφφισ» Έλληνας καλλιτέχνης, πού έβραβεύθη σέ διαγωνισμό τής 'Αμερικανικής 'Αποστολής 'Ελλάδος τής Διοικήσεως Οικονομικής Συνεργασίας. 'Η 'Αποστολή αυτή ρυθμίζει τήν έφαρμογή του Σχεδίου Μάρσαλ στήν 'Ελλάδα.



Imágenes difundidas en Grecia e Italia con motivo del Plan Marshall
© MuVIM · Foto Rafael de Luis



REYN DIRKS

A VELE SPIEGATE



FOTOGRAFIA
MANUEL BERENGUER

BIENVENIDO Mr. MARSHALL

PRODUCCION de J.

DIRECTOR
LUIS G. BERLANGA
JEFE DE PRODUCCION,
VICENTE SEMPERE

CATEGORIA	DESCRIPCION	PLANOS	PAPELES																															ESPECIAL	UTILERIA	OBSERV.		
			1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31					
EXTERIORES	DECORADOS																																					
	NATURALES	PLAZA																																				
		SECTORES Y CALLES																																				
		CAMPOS y CARRETERAS																																				
		CAMPO TRACTOR																																				
		CAMPO BUDWY PLUGGE																																				
		INTERIORES	AYUNTAMIENTO																																			
			ESCUELA-CASA																																			
			MERCERIA																																			
			CINE y ESTABLOS																																			
			CAMPANARIO																																			
			ESTUDIO	CAFE.																																		
				CAMERINO-HABITA																																		
				SALOON																																		
				CASA D. LUIS.																																		
SALA DE JUICIO																																						

J. Pino (?)
Bienvenido, Mister Marshall
Plan de rodaje
1952
58 x 76 cm
Legado Francisco Canet
LA FILMOTECA - INSTITUT
VALENCIÀ DE CULTURA



▲
 Fotograma de la película
Bienvenido, Mister Marshall
 1953
 Colección Santiago Castillo París



◀▲
 Material promocional de la película
Bienvenido, Mister Marshall
 1953
 Colección Santiago Castillo París

uns kommt das alles spanisch vor

WILLKOMMEN
MISTER MARSHALL!

LOLITA SEVILLA
MANOLO MORAN
JOSE ISBERT

REGIE: LUIS G. BERLANGA
PRODUKTION: UNINCI



◀
Cartel de la versión alemana de la película
Bienvenida, Mister Marshall
Uns kommt das alles spanisch vor
(Willkommen Mister Marshall)
1957
85 x 58,5 cm
Colección Santiago Castillo París



▼ ▶
Guía promocional,
en italiano, de la película
Bienvenida, Mister Marshall
Benvenuto Mr. Marshall!
1954
Edita: Ufficio Stampa e Pubblicità
della Republic Pictures.
Arti Grafiche Vecchioni
& Guadagno, Roma
Colección Santiago Castillo París



BIENVENIDO MISTER MARSHALL



Cartel de la versión yugoslava (en serbocroata) de la película *Bienvenido, Mister Marshall* Dobrodošao, mister Maršale 1957 90 x 70 cm «Radiša Timocič», Belgrado Colección Santiago Castillo París

▼ Guía promocional, en serbocroata, de la película *Bienvenido, Mister Marshall* Dobrodošao, mister Maršale 1957 Belgrado Colección Santiago Castillo París

BIENVENIDO MISTER MARSHALL



▲▶ Fotografías de la versión francesa de la película *Bienvenido, Mister Marshall* Bienvenue, Mr Marshall!.. 1953 Colección 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!

BIENVENIDO MISTER MARSHALL

Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
Imitación satírica del billete de un dólar de los Estados Unidos de la emisión datada en 1935 (vigente en el año 1953). Fue utilizada como material promocional de la película:
Bienvenido, Mister Marshall
1953
Rivadeneira S. A., Madrid
Colección Santiago
Castillo París



Billete de un dólar de los Estados Unidos de la emisión datada en 1935 (vigente en el año 1953). Fue utilizado como modelo de la imitación satírica promocional de la película:
Bienvenido, Mister Marshall
1953



En la parte superior del anverso figura la expresión «SILVER CERTIFICATE», lo que facultaba al portador para obtener de las autoridades bancarias el canje del billete por una moneda de un dólar de plata.
National Numismatic Collection at the Smithsonian Institution
Fotografía: The Bureau of Engraving and Printing (National Museum of American History)



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

Imitación satírica del billete de un dólar de los Estados Unidos de la emisión datada en 1935 (vigente en el año 1953)

Fue utilizada como material promocional de la película:

Bienvenido, Mister Marshall
1953

El reverso de este tiraje incorpora, en la parte inferior, las sílabas «JA» y «NO», que conforman el nombre artístico del diseñador.

Rivadeneira S. A., Madrid
Colección particular

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

Imitación satírica del billete de un dólar de los Estados Unidos de la emisión datada en 1935 (vigente en el año 1953)

Fue utilizada como material promocional de la película:

Bienvenido, Mister Marshall
1953

El anverso de este ejemplar incorpora el sello publicitario de un cine

Rivadeneira S. A., Madrid
Colección particular

D 77126422 G

Pariza House Carter

President of the United States

«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](https://www.eldiario.es/cultura/cine/berlanga-bienvenido-mister-marshall_1_5823228.html)

1959: Welcome Mister

EISENHOWER

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



ABRAZO DE LA DESPEDI-
DA. — Los dos estadistas se-
ñalan con un abrazo la volun-
tad de sus respectivos paí-
ses de servir la causa de la
paz y la dignidad del mundo.



Blanco y Negro n.º 2486

26-XII-1959

Madrid

© MuVIM · Foto Rafael de Luis



Cogre ahora fácilmente
TODA CLASE DE PLATOS

CARNES MAS TIERNAS Y DELICIOSAS

*LEGUMBRES CON TODO SU SABOR
Y PODER ALIMENTICIO*

PASTELERIA RIQUEZIMA

*ASADOS - AVES - PESCADOS -
LEGUMBRES - GRATINADOS - ETC. ETC.*

PROVENIAS

PROVISTO DE UN
**MIRADOR DE
VIDRIO
EXTRADURO**
PARA CONTROLAR
LA COCCION



¡Ningún otro sirve mejor!



EISENHOWER

"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 Castiella, 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



◀ ▲
Fotogramas y otros materiales
promocionales del 50º aniversario
de la película
Bienvenido, Mister Marshall
2003
Colección Santiago Castillo París

▶
D'après Jano (Francisco Fernández-
Zarza Pérez, 1922-1992)
Cartel del 50º aniversario
de la película
Bienvenido, Mister Marshall
2003
95 x 67 cm
Colección Santiago Castillo París





Cartel de la película
Novio a la vista
1954
100 x 70 cm
Gráficas Vicent, València

Colección Santiago Castillo París

¡VIVA BERLANGA! NOVIO a la VISTA

El 15 de febrero de 1954 se estrenó en Madrid la película *Novio a la vista* (el guion era del mismo Berlanga y de Edgar Neville, José Luis Colina y Juan Antonio Bardem). Este fue el tercero de los diecisiete largometrajes que debemos al cineasta valenciano, rodado en el Hotel Voramar de Benicàssim.

La acción se sitúa en la España de 1918, aunque es una metáfora de las condiciones sociales en las que se desarrolló la postguerra. Berlanga se centra sobre todo en lo que Carmen Martín Gaité denominaría más tarde «usos amorosos de la postguerra española», y lo hace para contarnos en

clave de humor una historia de amor en medio de la hipocresía social y las diferencias de clase.

Novio a la vista entronca con preocupaciones íntimas del director valenciano: como buen liberal que era, le interesaba la peripecia del individuo que, al hacerse adulto, pierde gran parte de la ingenuidad de la niñez. Una inocencia ácrata y desordenada que Berlanga consideraba presupuesto imprescindible de la libertad y la creatividad, virtudes que la sociedad se ocupa de cercenar para convertirnos en personas de orden, capaces de sacrificarnos haciendo cosas que no queremos hacer.



Material promocional de la película
Novio a la vista
1954
Colección 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



NOVIO a la VISTA

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 SECCION,

Madrid, _____ de _____ de 194

El Jefe de la Sección,

Resolución de la Dirección General

DE ACUERDO CON EL INFORME DE LA SECCION

Madrid, veinticinco de junio de 1953

El Director General,



Artículo sobre la película *Novio a la vista* (todavía *Loli se viste de mujer*)
Primer plano. Revista española de cinematografía n.º 683
15-XI-1953
Madrid
Colección Santiago Castillo París



Material promocional de la película *Novio a la vista*
1954
Colección Santiago Castillo París



PRIMER PLANO
vista española de cinematografía

NOVIO a la VISTA

AURORA BAUTISTA
en "CONDENADOS"
Sensacional reaparición de nuestra primorísima estrella

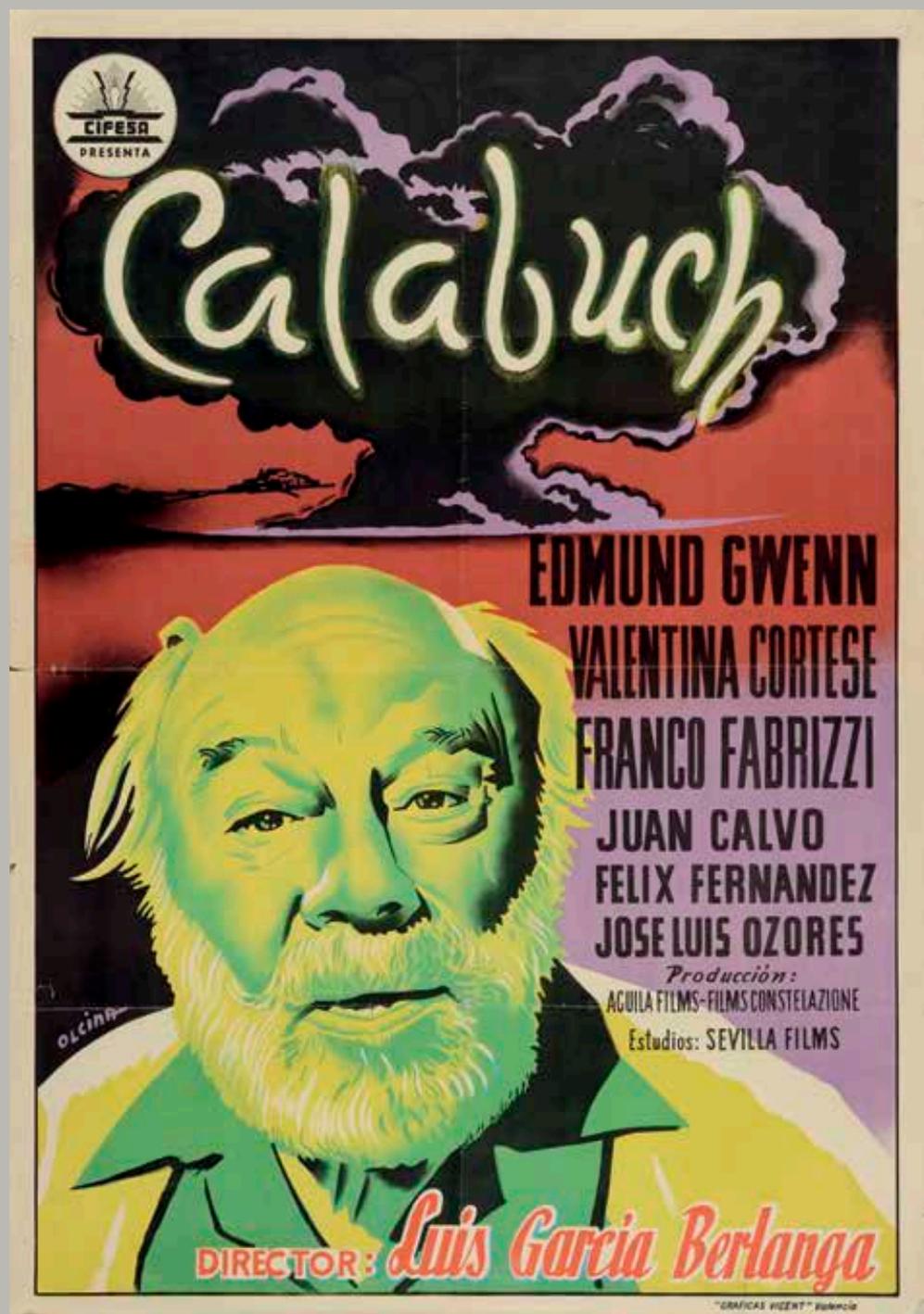
5 PTAS.



Guía promocional de la película *Novio a la vista* 1954
Colección Santiago Castillo París

NOVIO a la VISTA





Jaime Olcina Rodilla (1913-2000)
Cartel de la película
Calabuch, (*Calabuig* en varios países)
1956
99 x 69 cm
Gráficas Vicent, València

Colección Santiago Castillo París

¡VIVA BERLANGA! Calabuch

El 24 de septiembre de 1956 se estrenó en Barcelona la película *Calabuch*, en principio titulada *La otra libertad* (con guion de Leonardo Martín y de Ennio Flaiano). Este fue el cuarto de los diecisiete largometrajes que jalonan la obra de Berlanga, y pocas semanas antes de su estreno, en los inicios del mismo mes, fue candidato al León de Oro de la 17ª Mostra de Venecia, certamen donde obtuvo el premio de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC).

La película fue rodada en la localidad valenciana de Peníscola, y en algunos países el título lució la ortografía no castellanizada: *Calabuig*.

El argumento aprovechaba un elemento históricamente existente —el miedo a la utilización militar de la ciencia, y en especial de la energía atómica, que se instaló en el imaginario colectivo después de la Segunda Guerra Mundial— para confeccionar una fábula poética, casi elegíaca. En cualquier caso, el propio Berlanga dijo lo siguiente sobre esta película: «Pienso que mis películas siguen la misma evolución que las italianas. Por ejemplo, *Calabuch* viene a representar lo mismo que *Pan, amor y fantasía*, es decir, la degeneración del neorrealismo italiano hacia una sainetería costumbrista».



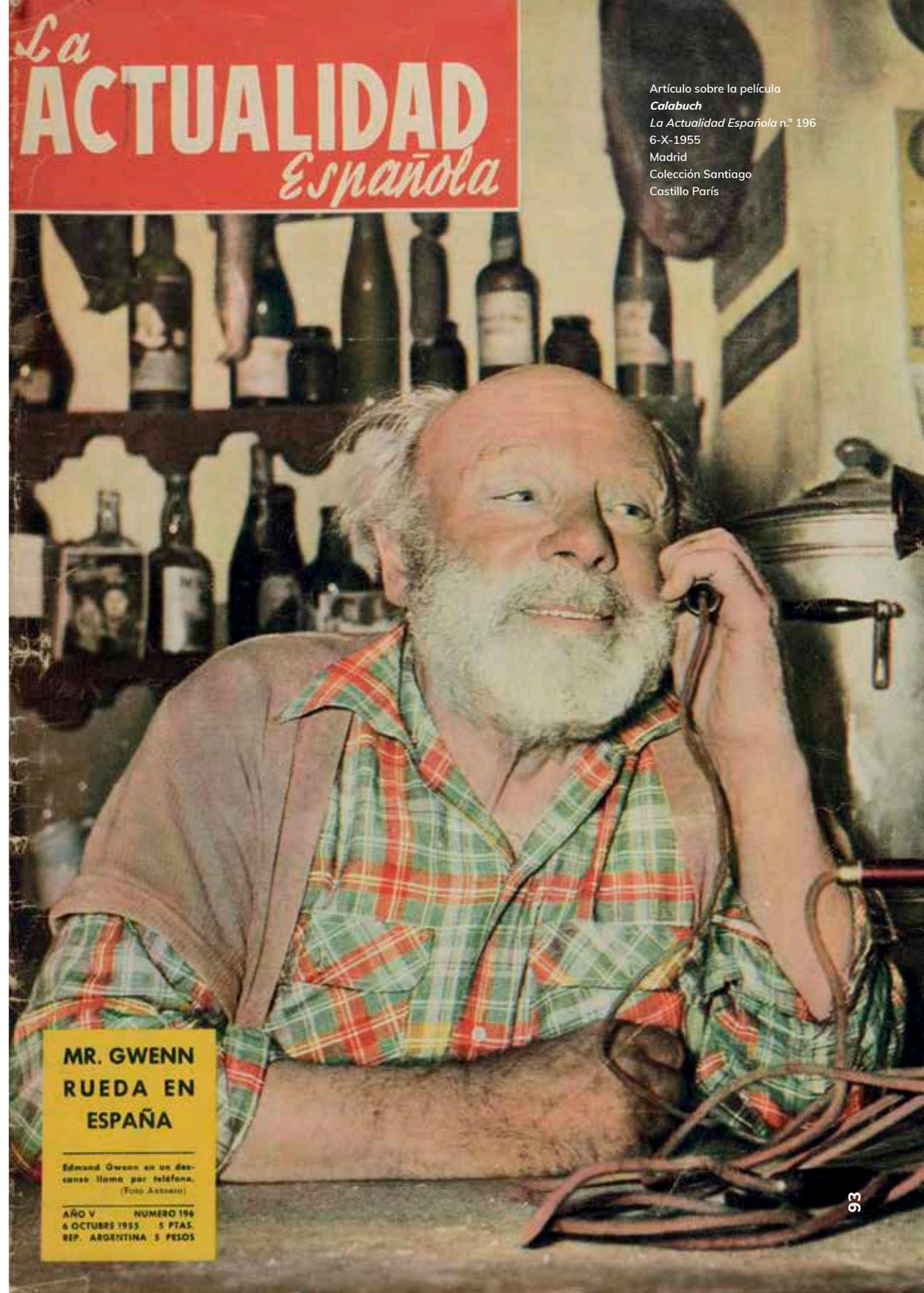
Ilustración procedente del cartel de la versión danesa de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en varios países)
Professoren holder Fridag
1957
Colección Santiago Castillo París

Berlanga defendió muchas veces la ternura como una forma de aproximación a la realidad. A menudo se definía como un romántico, «pero ocurre que una forma de lucidez crítica se impone a mi componente romántico» —matizaba, no obstante—, hasta el punto que «rompe las posibles saturaciones románticas insertando elementos surrealistas, absurdos, cínicos, crueles, si se quiere».

Como buen artista, como creador, Berlanga convivía con sus contradicciones más íntimas sin resolverlas. Y sacaba de ello provecho artístico: esa tensión entre ternura y cinismo es quizás santo y seña de su quehacer cinematográfico y, quién sabe, si también de su visión del mundo. «Hay gente que piensa que soy vulnerable y tierno y otros que opinan que soy malicioso, maquiavélico, retorcido, malo», confesaba.

Seguramente *Calabuch* es la película donde esa ternura primigenia de Berlanga se manifiesta de manera más intensa y pura, sin ambages y sin ningún contrapeso crítico, corrosivo o sardónico. La historia de esta «magnífica lección de optimismo», como se decía en una de las promociones publicitarias de la película, aprovechaba —lo hemos dicho antes, junto al cartel de Jaime Olcina— un elemento históricamente existente como era el miedo a la utilización militar de la ciencia, y en especial de la energía atómica, para confeccionar una fábula poética, casi elegíaca. Una recreación proustiana —son palabras del mismo Berlanga— de un pueblo que era feliz «porque nadie se propuso serlo».

Calabuch

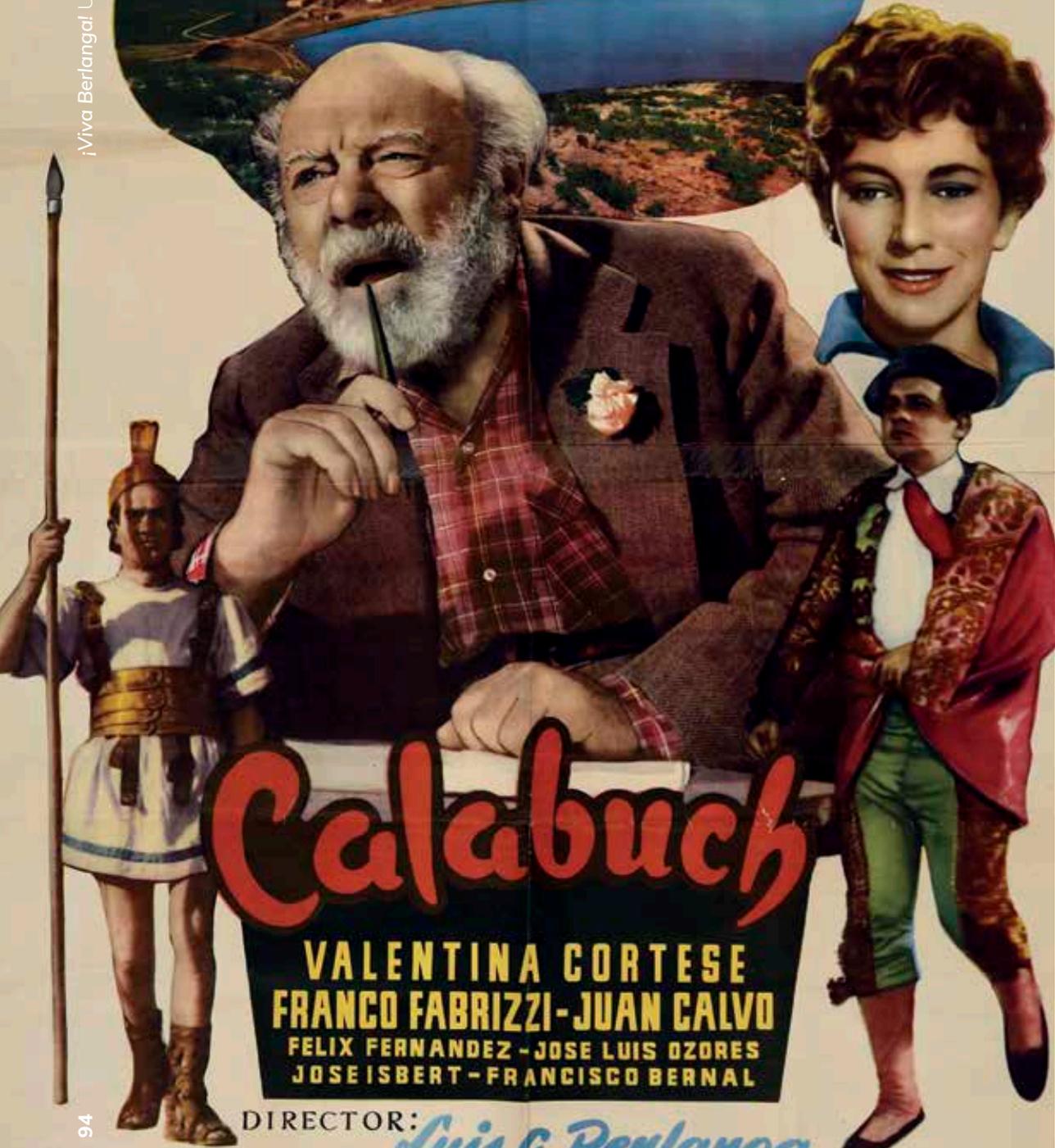


Artículo sobre la película *Calabuch*
La Actualidad Española n.º 196
6-X-1955
Madrid
Colección Santiago
Castillo París



¡Viva Berlanga! Una historia de cine

EDMUND GWENN



Calabuch

VALENTINA CORTESE
FRANCO FABRIZZI-JUAN CALVO
FELIX FERNANDEZ - JOSE LUIS OZORES
JOSE ISBERT - FRANCISCO BERNAL

DIRECTOR: *Luis G. Berlanga*

ESTUDIOS: SEVILLA FILMS

CAMARA: FRANCISCO SEMPERE

94 PRODUCCION:
- AGUILA FILMS -
FILM COSTELLAZIONE

«Creo que es mi película más envejecida por eso, por ser paternal, rousseauniana, 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».

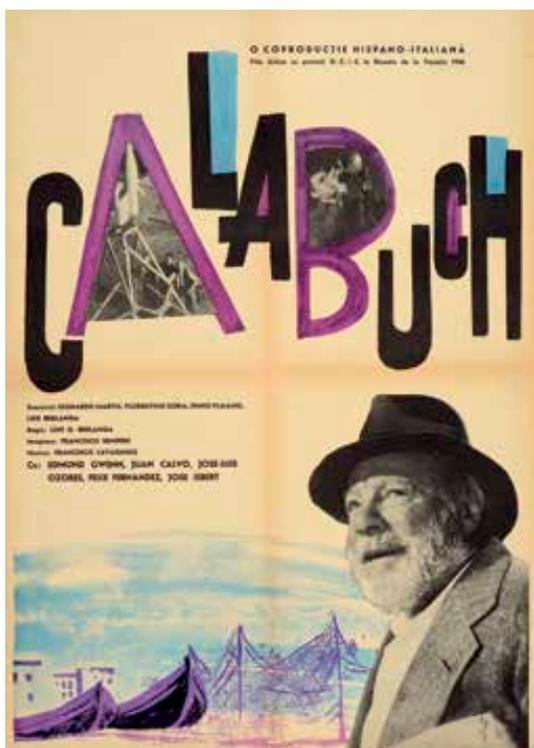
Luis García-Berlanga en *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (Manuel Hidalgo & Juan Hernández Les)

◀ Cartel de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en varios países) 1956 135 x 100 cm Gráficas Valencia, València Colección Santiago Castillo París

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

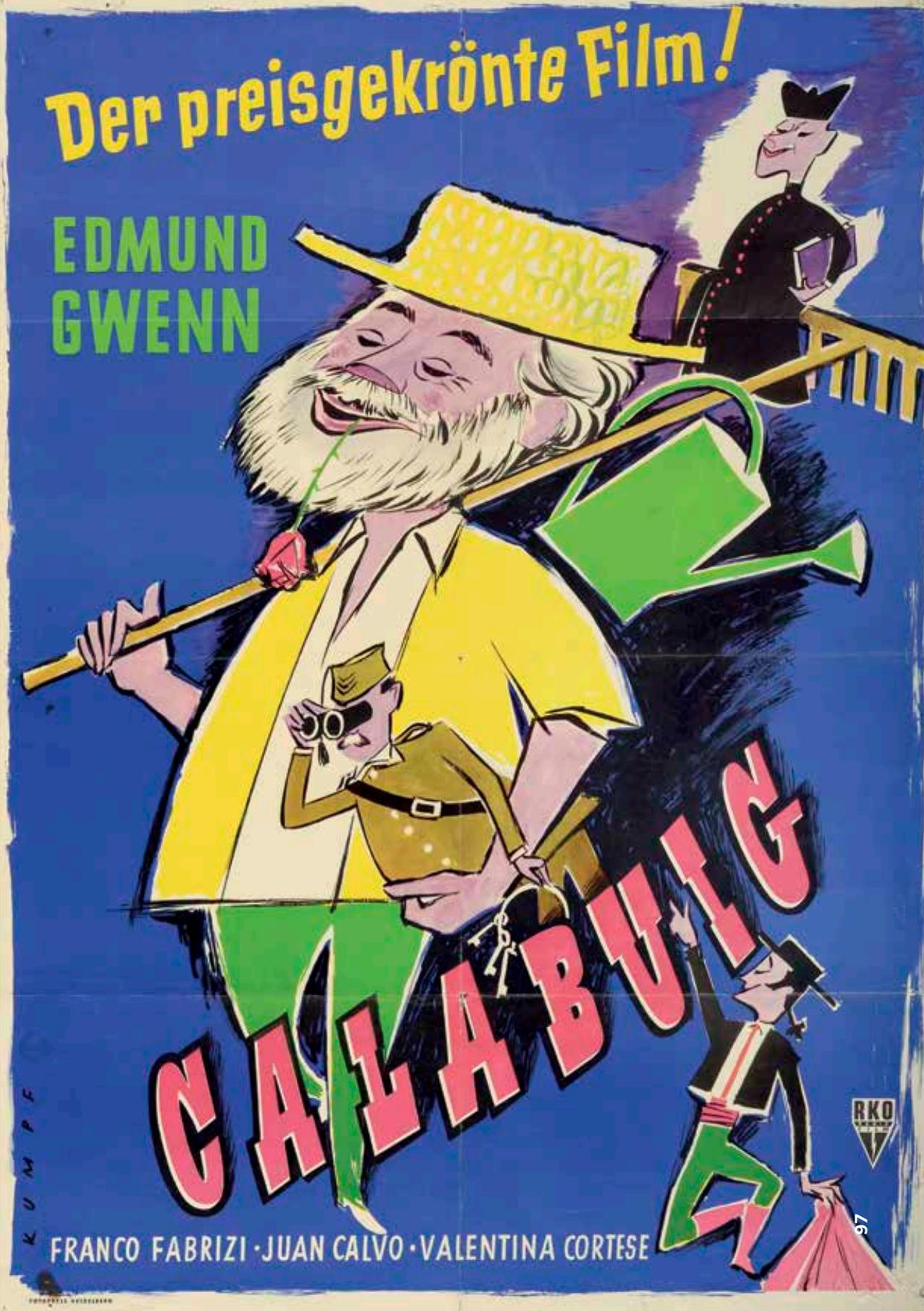


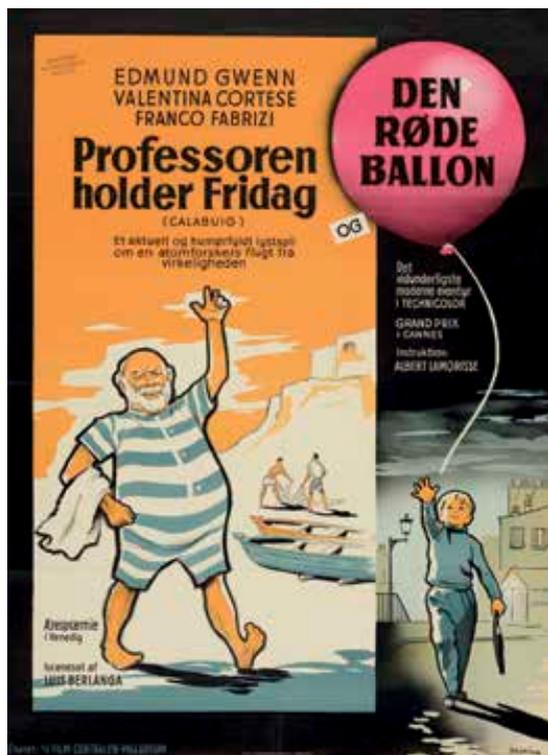
◀ Cartel de la versión en francés (proyectada en Flandes, Bélgica) de la película *Calabui*, (*Calabuch* en España) 1956
54 x 35 cm
Colección Santiago Castillo París



◀ Cartel de la versión rumana de la película *Calabuch*, (*Calabui* en varios países) 1956
70 x 50 cm
Colección Santiago Castillo París

▶ Cartel de la versión alemana de la película *Calabuch*, (*Calabuch* en España) 1956
83 x 60 cm
Colección Santiago Castillo París



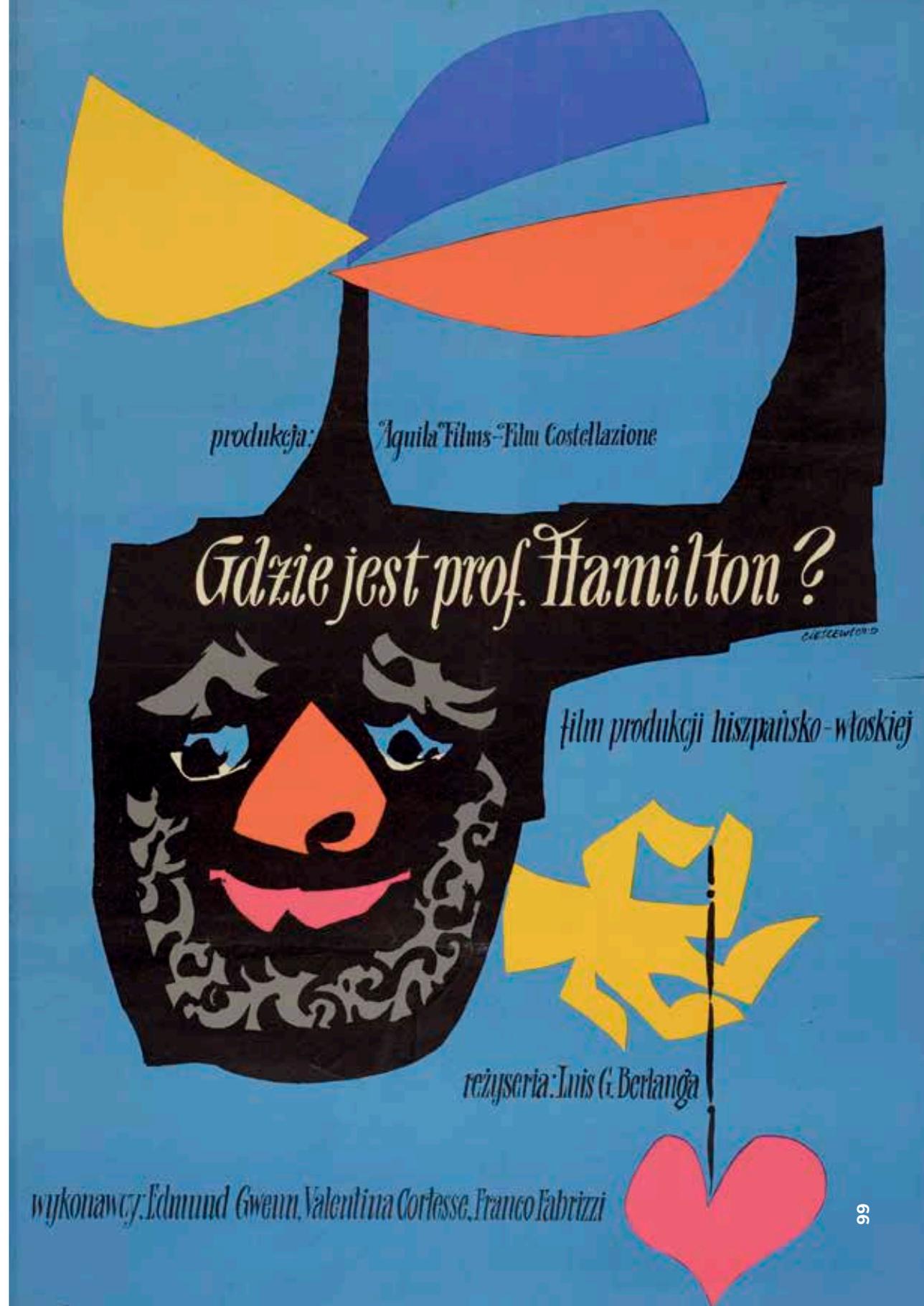


◀ Cartel de la versión danesa de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en varios países) *Professoren holder Fridag* 1957 85 x 62 cm Colección Santiago Castillo París



◀ Cartel de la versión proyectada en Argentina de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en España) 1956 "Establecimiento Gráfico Oeste" TACUARI 980 · Ramos Mejía Colección Santiago Castillo París

▶ Roman Cieślewicz (1930-1996) Cartel de la versión polaca de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en varios países) *Gdzie jest prof. Hamilton?* 1957 86 x 59 cm Colección Santiago Castillo París



GRAN PREMIO
O.C.I.C.
FESTIVAL DI VENEZIA
1956

Viva Berlanga! Una historia de cine

Edmund
GWENN

Franco
FABRIZI

e con la partecipazione di

Valentina
CORTESE



Fotobuste promozionali de la versión italiana de la película *Calabuig*, (*Calabuch* en España) 1956
48 x 66,5 cm + 33 x 47 cm
Arti Grafiche Vecchioni & Guadagno, Roma
Colección Santiago Castillo París

GRAN PREMIO
O.C.I.C.
FESTIVAL DI VENEZIA
1956

Edmund
GWENN
Franco
FABRIZI
e con la partecipazione di
Valentina
CORTESE



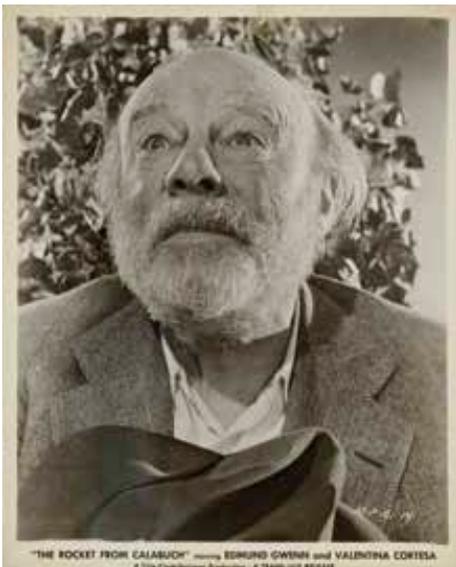
CALABUIG

CALABUIG

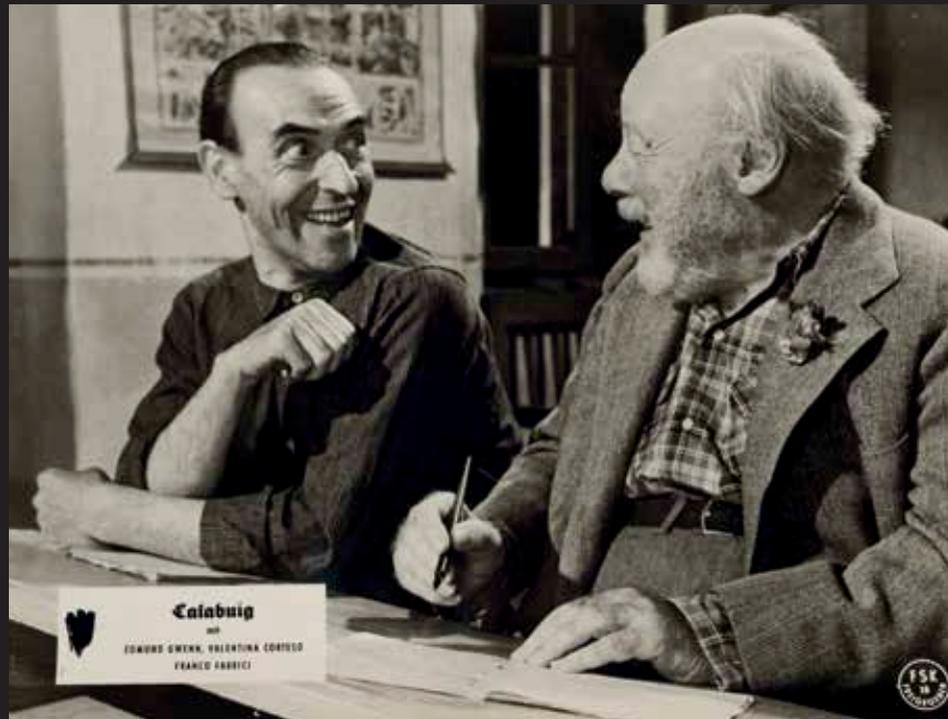
UN FILM DI BERLANGA

UN FILM DI BERLANGA





Fotogramas de la versión en inglés
(proyectada en los Estados Unidos)
de la película
Calabuch, (*Calabuch* en varios países)
The rocket from Calabuch
1958
Colección Santiago Castillo París



Fotogramas de la versión alemana
de la película
Calabuch, (*Calabuch* en España)
Colección Santiago Castillo París

CINE MONTECARLO

PEÑISCOLA

TEATRO ATENEOS
VINAROS

Durante los días 8 - 9 - 10 y 11

vea como
un sabio descubre a

CALABUCH

un pueblo feliz porque nadie
se preocupó de que lo fuera.

IMPRESA RIFOLL

¡Viva Berlanga! Una historia de cine



Materiales promocionales
de la película
Calabuch, (Calabuig
en varios países)
Colección Santiago
Castillo París

Cine VICTORIA

HOY NOCHE SIN ACONTECIMIENTO CINEMATOGRAFICO
IMAGENES
ESTRELLA MORA (Documental en color).
NO - DO

Y la película que ha maravillado a Europa entera
CALABUCH
Un film que emociona, hace reír y pensar.

El telón de acero abierto por
ALTO SECRETO
Una película de actualidad.
¿Pueden confundirse los planos de la bomba atómica con los de una instalación sanitaria?
Véalo en **ALTO SECRETO**.

La película más divertida del año es sin duda
EL GRAN MENTIROSO

GRAN CINEMA SESTAO
Teléfono 97196
Programación del 9 al 18 de febrero de 1957

VIÉNES 9	Documental actualizatorio
VIÉNES 10	Calabuch Por Edmundo Goren. (Mayer)
Martes 12	Una de las películas que Vd. volverá a ver! Pan, amor y fantasía Por Gino Laddivoglio. (Mayer)
Miércoles 13	Un sorprendente problema satirico!
Jueves 14	Entre dos mujeres Por José Simons. (Mayer)
Viernes 15	Una gran obra cinematográfica! Congreso en Sevilla Por Carlos Sevilla. (Mayer)
SÁBADO 16	Un formidable estreno italiano!
DOMINGO 17	Los enamorados Por Antonello Lucidi. (Mayer)

la película española que ha maravillado a Europa

Una lección de optimismo y alegría en torno a la felicidad de un pueblo que no se sabía feliz.
Una gran obra de la técnica catalana internacional del cine en Valencia.

Teatro Bosque - Teatro Principal

PROGRAMA APTO PARA MENORES

Calabuch

NOTICARIO NACIONAL NO-DO

SERENATA EN MEXICO

LYS presenta

DEL 16 AL 20 DE OCTUBRE DE 1956

«CALABUCH»
Que precede en el Festival de Venecia

«Calabuch» es un pueblo que luego desaparece, cuando se cree ya por siempre el haber sido en las maravillosas montañas de Valencia. Un pueblo que se levanta en el momento preciso de un gran momento, el momento de la felicidad y de la alegría y de la esperanza. Un pueblo que se levanta en el momento preciso de un gran momento, el momento de la felicidad y de la alegría y de la esperanza. Un pueblo que se levanta en el momento preciso de un gran momento, el momento de la felicidad y de la alegría y de la esperanza.

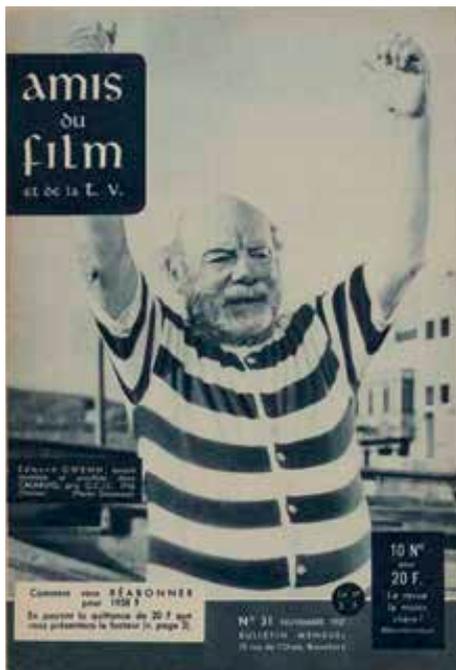
¿CAFÉ...MOKA?
PON CAFÉ

SU LOCAL FAVORITO
El del Castillo, 16
VALENCIA

Esta semana en el cine LYS

«CALABUCH»
una película que no se parece a ninguna

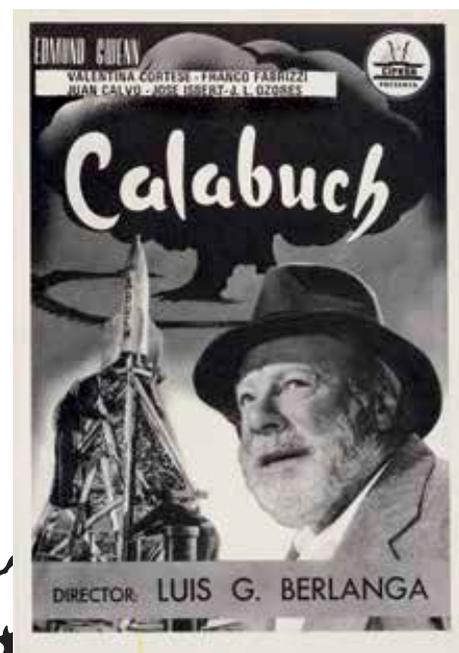
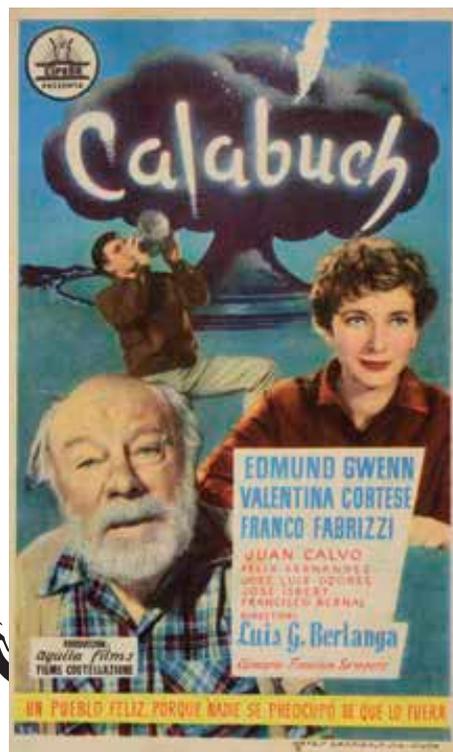
Mucha gente cree que Calabuch es un pueblo que desaparece cuando se cree ya por siempre el haber sido en las maravillosas montañas de Valencia. Un pueblo que se levanta en el momento preciso de un gran momento, el momento de la felicidad y de la alegría y de la esperanza. Un pueblo que se levanta en el momento preciso de un gran momento, el momento de la felicidad y de la alegría y de la esperanza.



▲ Guía en alemán y revistas en francés promocionales de la película *Calabuig*, (*Calabuch* en España) Colección Santiago Castillo París



▲ ▼ ▲
Materiales promocionales de la película *Calabuch*, (*Calabuig* en varios países) Colección Santiago Castillo París





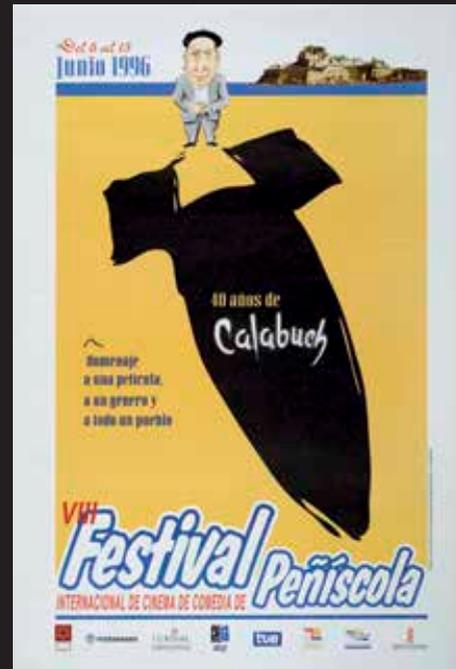
¡VIVA · VISGA

Berlanga!

▶ Daniel Fibla Anselm
 Cartel 40 años de Calabuch
 VIII Festival Internacional de
 Cinema de Comedia de Peñíscola
 8-15 / VI / 1996
 70 x 48 cm
 Pratsevall S. L., Benicarló
 Colección Santiago Castillo París

◀ La Actualidad Española n.º 196
 6-X-1955
 Madrid
 Colección Santiago Castillo París

▼ Recorte de prensa
 «50 años de Calabuch»
 26-V-2006
 El País
 Colección Santiago Castillo París





Cartel de la película
Los jueves, milagro
ca. 1958-1959
(1957: estreno en Italia)
Gráficas Bobes S. A., Barcelona

De Filmoteca Española ©

LOS JUEVES, MILAGRO ^{VISCA ¡VIVA} *Berlanga!*

El 22 de agosto de 1957 se estrenó en Italia la película *Los jueves, milagro* —*Arrivederci Dimas*, en la versión italiana— (el guion era del mismo Berlanga y de José Luis Colina). Este fue el quinto de los diecisiete largometrajes berlanguianos, y fue estrenado en España en los años 1958 y 1959. En marzo de 1958, la película obtuvo la mención especial de la Semana de Cine Religioso de Valladolid, posterior Seminci.

En este film, un pequeño pueblo español decide seguir el ejemplo de Fátima, Lourdes y otros lugares que han progresado gracias a las apariciones de carácter religioso, inventándose un milagro que promocione a su balneario. La película habla sin ambages de

la picaresca a que se veían obligados los ciudadanos para salir de la pobreza a que los condenaba el régimen.

Para hacerse una mejor idea del desafío que supuso en su momento *Los jueves, milagro* hay que comparar la cinta con el cine religioso tan prolífico durante los primeros momentos de la dictadura franquista: si aquella filmografía edificante quería proveer a los espectadores de modelos de vida recta y beatífica, Berlanga en cambio pretendía denunciar las tropelías que se esconden muchas veces detrás de acciones aparentemente modélicas. La censura franquista, por supuesto, actuó muy contundentemente contra esta película.



Ilustración procedente del cartel de la película *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)

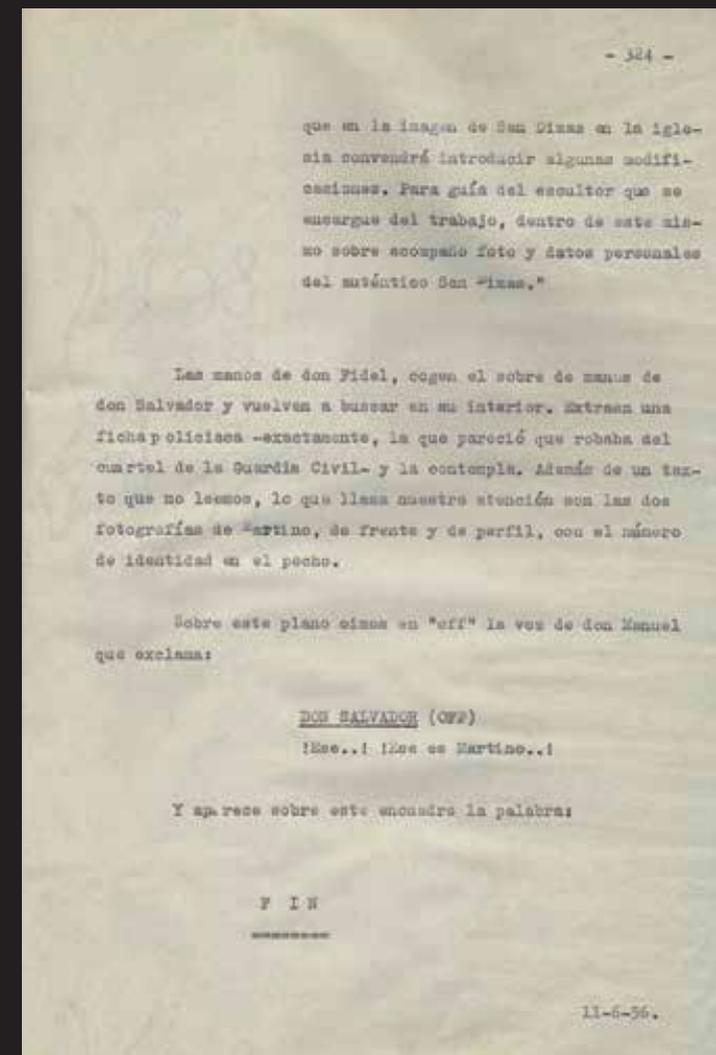
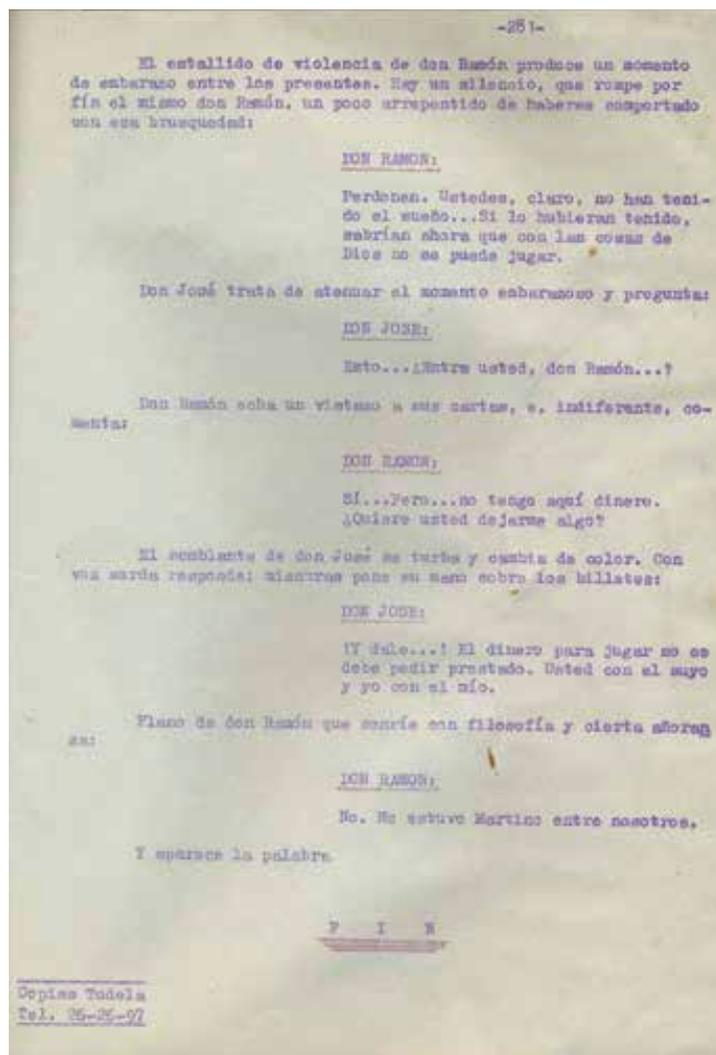
**LOS JUEVES,
MILAGRO**

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

Es muy sabido que la censura intervino en *Los jueves, milagro* para corregir la desviación de la ortodoxia católica y la preceptiva franquista vigente en aquellos momentos. Hasta el punto que el

mismo Berlanga intentó infructuosamente que el Padre Garau —el censor que rehízo el final de la película— figurara en los títulos de crédito como coguionista.

LOS JUEVES, MILAGRO ^{VISCA ¡VIVA} Berlanga!



Los jueves, milagro
Guion original

«DON RAMÓN:
No. No estuvo Martino 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
Guion «reformado» después de la censura

«Sobre este plano oímos en "off" la voz de don Manuel que exclama:
DON SALVADOR (OFF)
¡Ese..! ¡Ese es Martino..!
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



◀ Folleto de mano de la película *Los jueves, milagro* 1957 Gráficas Bobes S. A., Barcelona Colección Santiago Castillo París

▶ Cartel de la versión proyectada en Argentina de la película *Los jueves, milagro* 1957 110 x 74,4 cm "Establecimiento Gráfico Oeste" · TACUARI 980 · Ramos Mejía Colección Santiago Castillo París



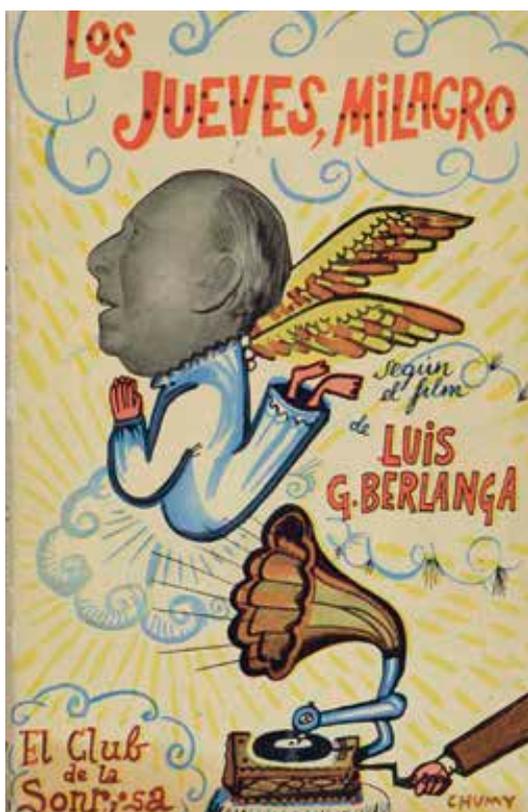
LOS JUEVES, MILAGRO

CON:
El triunfador de "LA ESTRADA"
RICHARD BASEHART
JOSE PAOLO GUADALUPE
ISBERT · STOPPA · MUÑOZ
MAGISTRAL ARGUMENTO · DIRECCION: LUIS G. BERLANGA



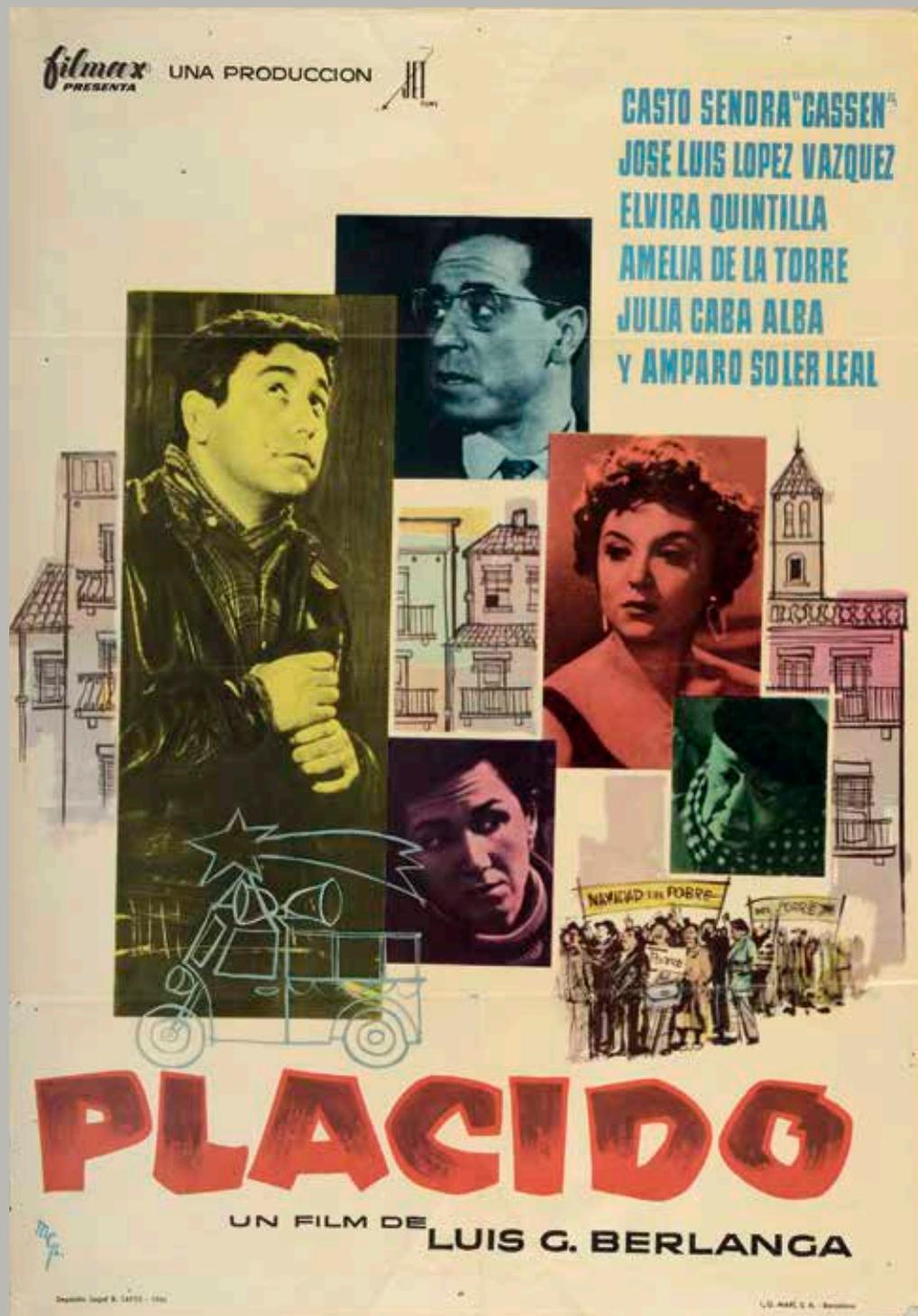


◀ Material promocional en italiano de la película
Los jueves, milagro
Arrivederci Dimas
 1957
 Colección Santiago Castillo París



◀▶ Publicaciones relacionadas con la película
Los jueves, milagro
 de Luis García-Berlanga
 Colección Santiago Castillo París





Cartel de la película
Plácido
1961
90 x 70 cm
I. G. Marí S. A., Barcelona

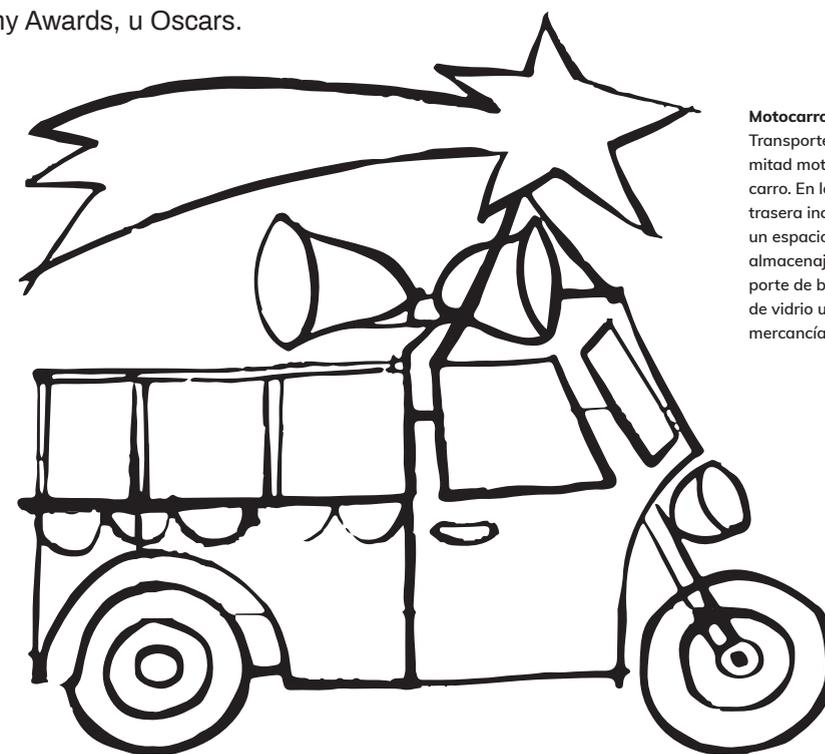
Colección Santiago Castillo París

PLACIDO

¡VIVA BERLANGA!

El 20 de octubre de 1961 se estrenó en Barcelona la película *Plácido* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona, José Luis Colina y José Luis Font). Este fue el sexto de los diecisiete largometrajes de la obra berlanguiana. En el año siguiente a su estreno, 1962, compitió por la Palma de Oro en la 15ª edición del festival internacional de cine de Cannes, y fue nominado al Oscar a la mejor película de habla no inglesa en la 34ª edición de los Academy Awards, u Oscars.

La idea de la película partió de una campaña ideada por el régimen franquista en los años cincuenta, que, bajo el lema «Siente un pobre a su mesa», quería promover un sentimiento de caridad cristiana hacia los más necesitados. Una crítica devastadora de la hipocresía social y moral del régimen, que alguno de los censores del momento quiso prohibir.



Motocarro
Transporte a motor mitad moto, mitad carro. En la caja trasera incorpora un espacio para el almacenaje y transporte de botellas de vidrio u otras mercancías

Estamos ante una de las obras mayores del cineasta valenciano y la primera donde colaboró Rafael Azcona, quien contribuyó a estructurar un guion que a manos del ácrata Berlanga siempre corría el peligro de la dispersión. Pero sobre todo es una obra mayor porque los dos consiguieron elevarse por encima

de la anécdota que sirve de *leitmotiv* a la historia —aquella famosa campaña del «Siente un pobre a su mesa»— para realizar una reflexión atemporal y trascendente sobre las trampas de la falsa caridad y la omnipresencia del fariseísmo. Tan típicos, pero no exclusivos, del franquismo.

PLÁCIDO

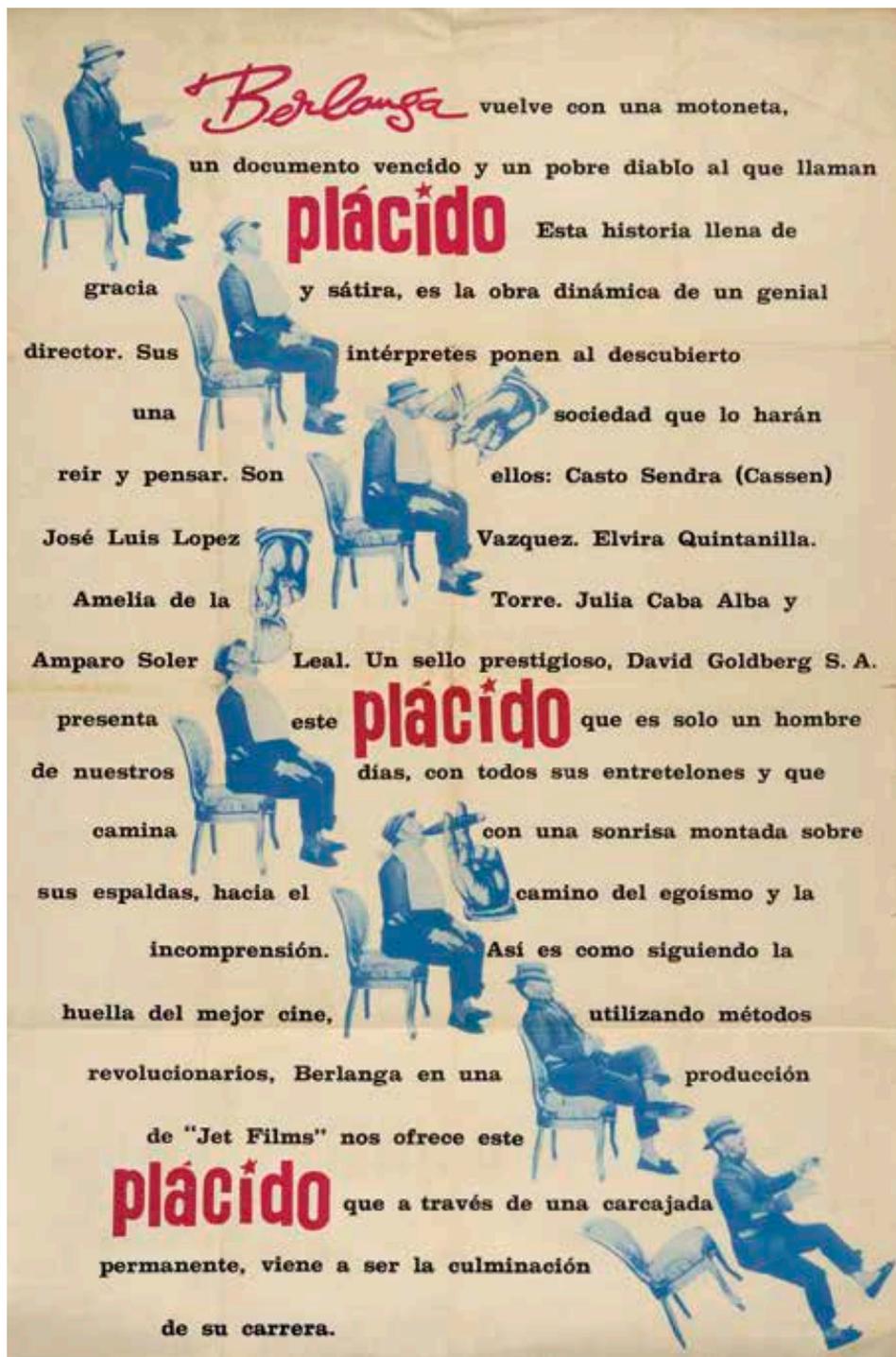


«P.— *Plácido se iba a llamar Siente un pobre a su mesa.*
R.— Sí. Es el lema de la campaña de caridad que aparece en la película, pero la censura lo prohibió como título».

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



◀ ▲
Fotogramas de la versión francesa de la película *Plácido*
Le prince des pauvres
1962
Colección Santiago Castillo París



Cartel de la versión proyectada en Argentina de la película *Plácido*
1963
111 x 74,5 cm
Colección Santiago Castillo París



Marian Stachurski (1931-1980)
Cartel de la versión polaca de la película *Plácido*
Uczta wigilijna
1963
101 x 69 cm
Colección Santiago Castillo París



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

LE PRINCE DES PAUVRES

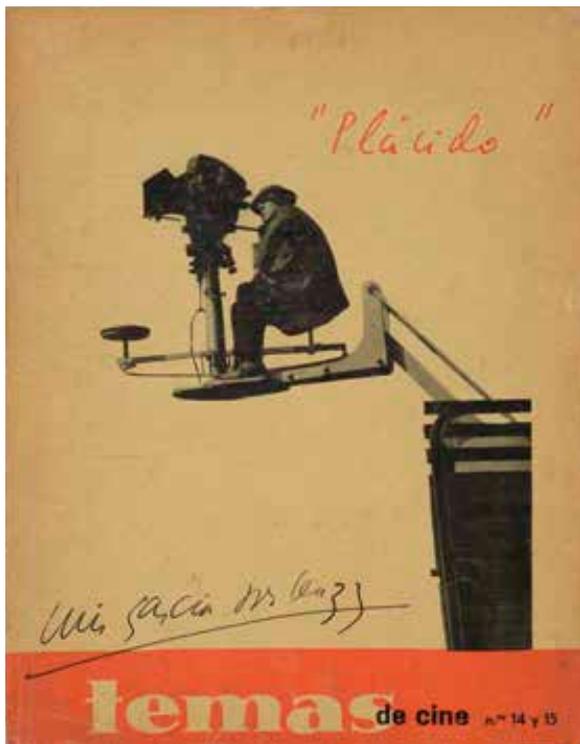
DE LUIS G. BERLANGA



PLACIDO

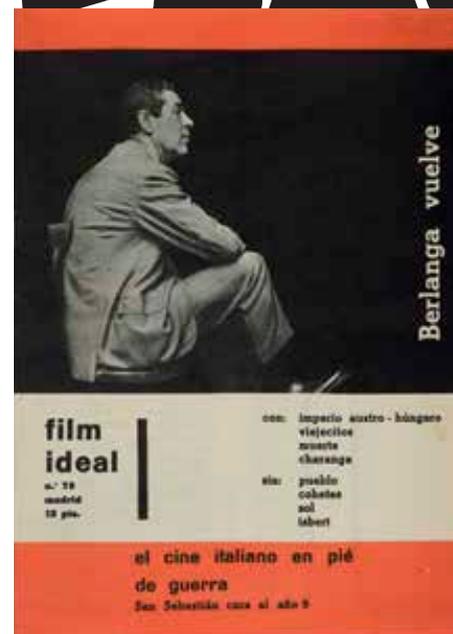


Material promocional en francés de la película
Plácido
Le prince des pauvres
1962
Colección Santiago Castillo París

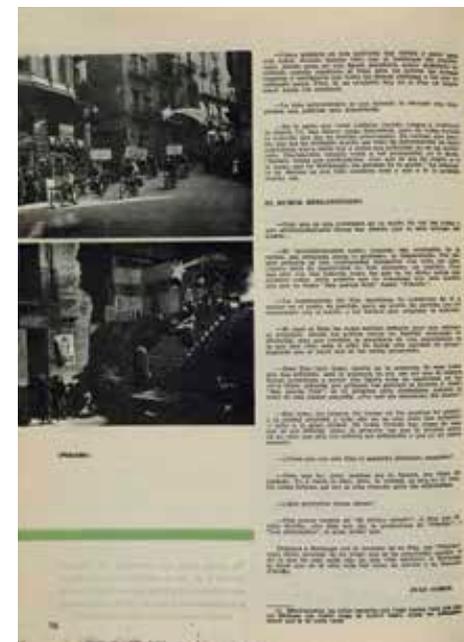


Publicaciones relacionadas con la película *Plácido* de Luis García-Berlanga Colección Santiago Castillo París

PLACIDO



Juan Cobos
Entrevista a Luis García-Berlanga en ocasión del rodaje de *Plácido*: «Berlanga vuelve»
Film Ideal n.º 75
VII-1961
Madrid
Colección Santiago Castillo París



Plácido

Dictamen de 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 de 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 nausea 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 de 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 [...].»

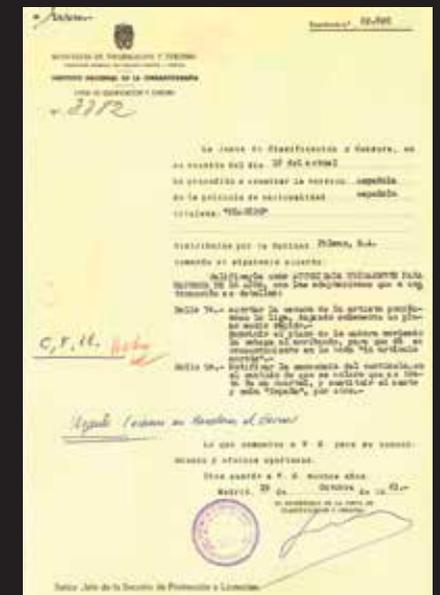
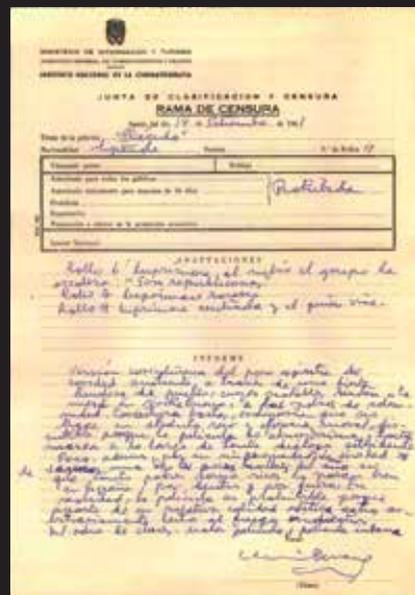
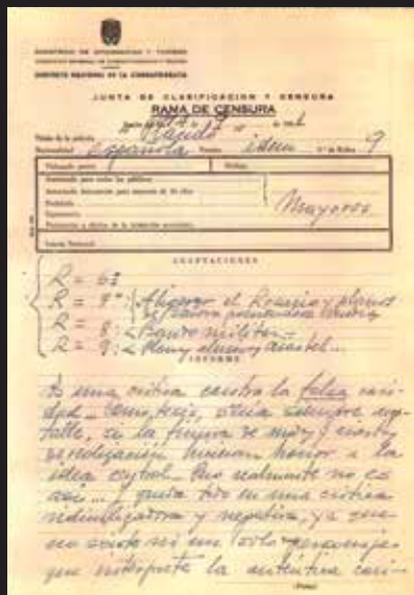
Acuerdo de la Junta de Clasificación y Censura 19-X-1961:

«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.-»

Manuscrit / Manuscrito:
«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



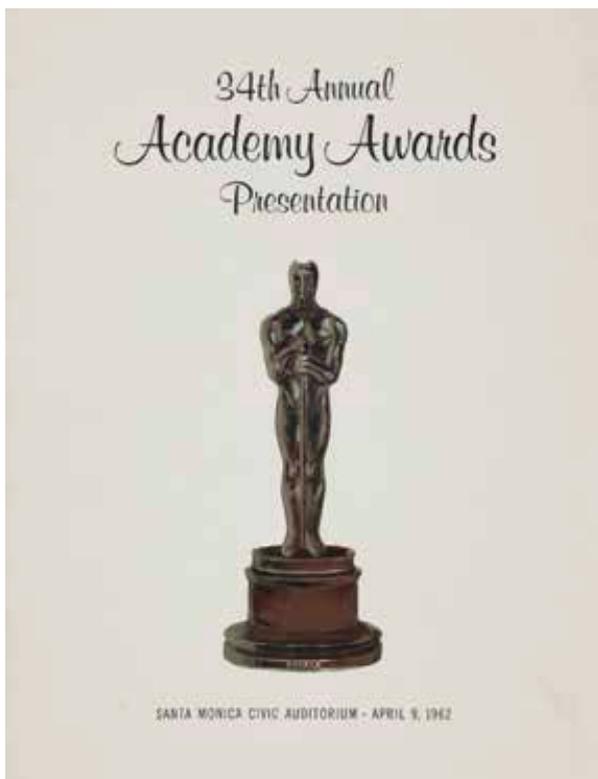
¡VIVA · VISCA Berlanga!

DECORADOS	EXTERIOR		ESTUDIOS	PAPELES	FIG.	ATREZO	CARRIAJES	VARIOS
	EXT. MAD.	INT. MAD.						
1 COBERTIZO-EXT-INT.			0			BULL-BUCASTA-LIVN	MOTOCARRO AMBENTADO	TRAYECTOR CASAJE
2 PLAZA QUIOSCO			0			FRANCISCA GONZ-BOVA ORONCHO DE BRUN-DILLA	MOTOCARRO TAXI BOBIA	EFFECTOS CHACOTE
4 CATEDRAL			0			CEL. SANTIAGO	MOTO-BADJO	
FACIADA TEATRO			0			30 ESPECTADORES	MOTOCARRO AMBENTADO	USOS TRAYECTOR-ARQUEO EFFECTOS BARRIO
6 PTA-ABILO-MUERTO			0			POBUC-2-27	MOTOCARRO AMBENTADO	PTA. RIBILLA
7 VESTIBULO-3 PORMES			0					
8 VESTIBULO Y PUERTA			0					
9 VESTIBULO Y PASILLO			0					
10 DORMITORIO			0					
11 ENFERMERIA			0					
12 CALLES CIUDAD			0					
13 CALLES CIUDAD			0					
14 ESTACION			0					
15 ESTACION			0					
16 ESTACION			0					
17 VISIONES VIEJOS			0					
18 EXPLANADA			0					
19 GALA-BAR-DESP.			0					
20 SUEÑO Y TENDIDOS			0					
21 SUEÑO Y TENDIDOS			0					
22 PATIO DE CABALLOS			0					
23 PATIO DE CABALLOS			0					
24 TORILES-RADIO			0					
25 BALCO PRESIDENTE			0					
26 ENFERMERIA			0					
27 BASTIDORES-GE			0					
28 BASTIDORES-GE			0					
29 BASTIDORES-GE			0					
30 BASTIDORES-GE			0					
31 BASTIDORES-GE			0					
32 BASTIDORES-GE			0					
33 BASTIDORES-GE			0					
34 BASTIDORES-GE			0					
35 BASTIDORES-GE			0					
36 BASTIDORES-GE			0					
37 BASTIDORES-GE			0					
38 BASTIDORES-GE			0					
39 BASTIDORES-GE			0					
40 BASTIDORES-GE			0					
41 BASTIDORES-GE			0					
42 BASTIDORES-GE			0					
43 BASTIDORES-GE			0					
44 BASTIDORES-GE			0					
45 BASTIDORES-GE			0					
46 BASTIDORES-GE			0					
47 BASTIDORES-GE			0					
48 BASTIDORES-GE			0					
49 BASTIDORES-GE			0					
50 BASTIDORES-GE			0					
51 BASTIDORES-GE			0					
52 BASTIDORES-GE			0					
53 BASTIDORES-GE			0					
54 BASTIDORES-GE			0					
55 BASTIDORES-GE			0					
56 BASTIDORES-GE			0					
57 BASTIDORES-GE			0					
58 BASTIDORES-GE			0					
59 BASTIDORES-GE			0					
60 BASTIDORES-GE			0					
61 BASTIDORES-GE			0					
62 BASTIDORES-GE			0					
63 BASTIDORES-GE			0					
64 BASTIDORES-GE			0					
65 BASTIDORES-GE			0					
66 BASTIDORES-GE			0					
67 BASTIDORES-GE			0					
68 BASTIDORES-GE			0					
69 BASTIDORES-GE			0					
70 BASTIDORES-GE			0					
71 BASTIDORES-GE			0					
72 BASTIDORES-GE			0					
73 BASTIDORES-GE			0					
74 BASTIDORES-GE			0					
75 BASTIDORES-GE			0					
76 BASTIDORES-GE			0					
77 BASTIDORES-GE			0					
78 BASTIDORES-GE			0					
79 BASTIDORES-GE			0					
80 BASTIDORES-GE			0					
81 BASTIDORES-GE			0					
82 BASTIDORES-GE			0					
83 BASTIDORES-GE			0					
84 BASTIDORES-GE			0					
85 BASTIDORES-GE			0					
86 BASTIDORES-GE			0					
87 BASTIDORES-GE			0					
88 BASTIDORES-GE			0					
89 BASTIDORES-GE			0					
90 BASTIDORES-GE			0					
91 BASTIDORES-GE			0					
92 BASTIDORES-GE			0					
93 BASTIDORES-GE			0					
94 BASTIDORES-GE			0					
95 BASTIDORES-GE			0					
96 BASTIDORES-GE			0					
97 BASTIDORES-GE			0					
98 BASTIDORES-GE			0					
99 BASTIDORES-GE			0					
100 BASTIDORES-GE			0					

RESUMEN

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

Plácido
Plan de rodaje de *Siente un pobre a su mesa* (título censurado de la película)
1961
Ministerio de Cultura y Deporte,
Archivo General de la Administración



Presentación de la ceremonia de entrega de los Oscar a las películas estrenadas en 1961

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

«Nominations

[...]

Best Foreign Language Film

[...]

PLACIDO, Jet Films (Spain)»

Colección 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 guarrada 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)



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

Colección Santiago Castillo París

VISCA VIVA *Berlanga!* LAS CUATRO VERDADES

El 3 de mayo de 1963 se estrenó en España la película *Las cuatro verdades* (1962), donde se incluyó un episodio dirigido por 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

unión de *Las cuatro verdades* (1962) consiste en la traslación a época contemporánea y a personajes de carne y hueso de cuatro historietas del célebre fabulista francés Jean de La Fontaine (1621-1695)» (Alfredo Moreno: *blog 39escalones*, 12-IX-2014).

El guion de *La muerte y el leñador* fue obra de Berlanga y de Rafael Azcona, y el *sketch* incorporaba la palabra austrohúngaro.



Fotografía de la película
Las cuatro verdades
1963
Colección 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. [...]

**LAS CUATRO
VERDADES**

El protagonista de la versión fabulada de Berlanga no es el pobre organillero, remedo 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>

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



◀
 Cartel de la versión distribuida en Estados Unidos de la película *Las cuatro verdades* *3 fables of love* (sin el episodio de Berlanga)
 1963
 103 x 68 cm
 Colección Santiago Castillo París

▶
 Jean-Étienne Siry (1940-2019)
 Cartel de la versión francesa de la película *Las cuatro verdades* *Les quatre vérités*
 1963
 158 x 118,5 cm
 Bedos & Ce. Imp., París
 Colección Santiago Castillo París

▼
 Fotobusta de la versión italiana de la película *Las cuatro verdades* *Le quattro verità*
 1963
 47 x 68 cm
 Vecchioni & Guadagno, Roma
 Colección Santiago Castillo París



réalisé par
RENE CLAIR
 (de l'Académie Française)
ALLESSANDRO BLASETTI
LUIS G. BERLANGA
HERVE BROMBERGER

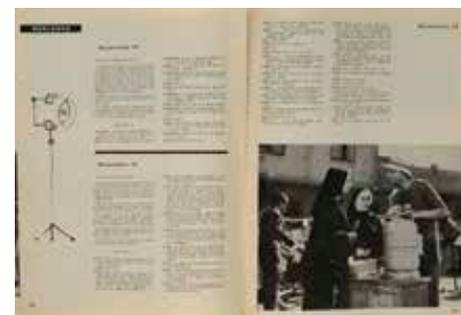
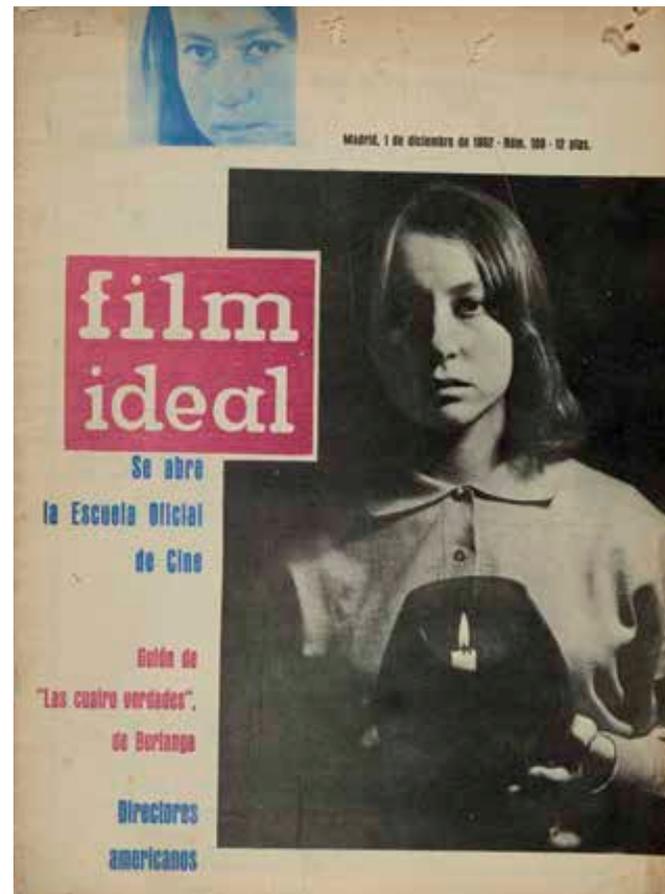
Une production **GILBERT de GOLDSCHMIDT**
 pour **MADELEINE FILMS - FRANCO LONDON FILM**
 HERBAMER FILMS - AJADE PRODUZIONI CINEMATOGRAFICA

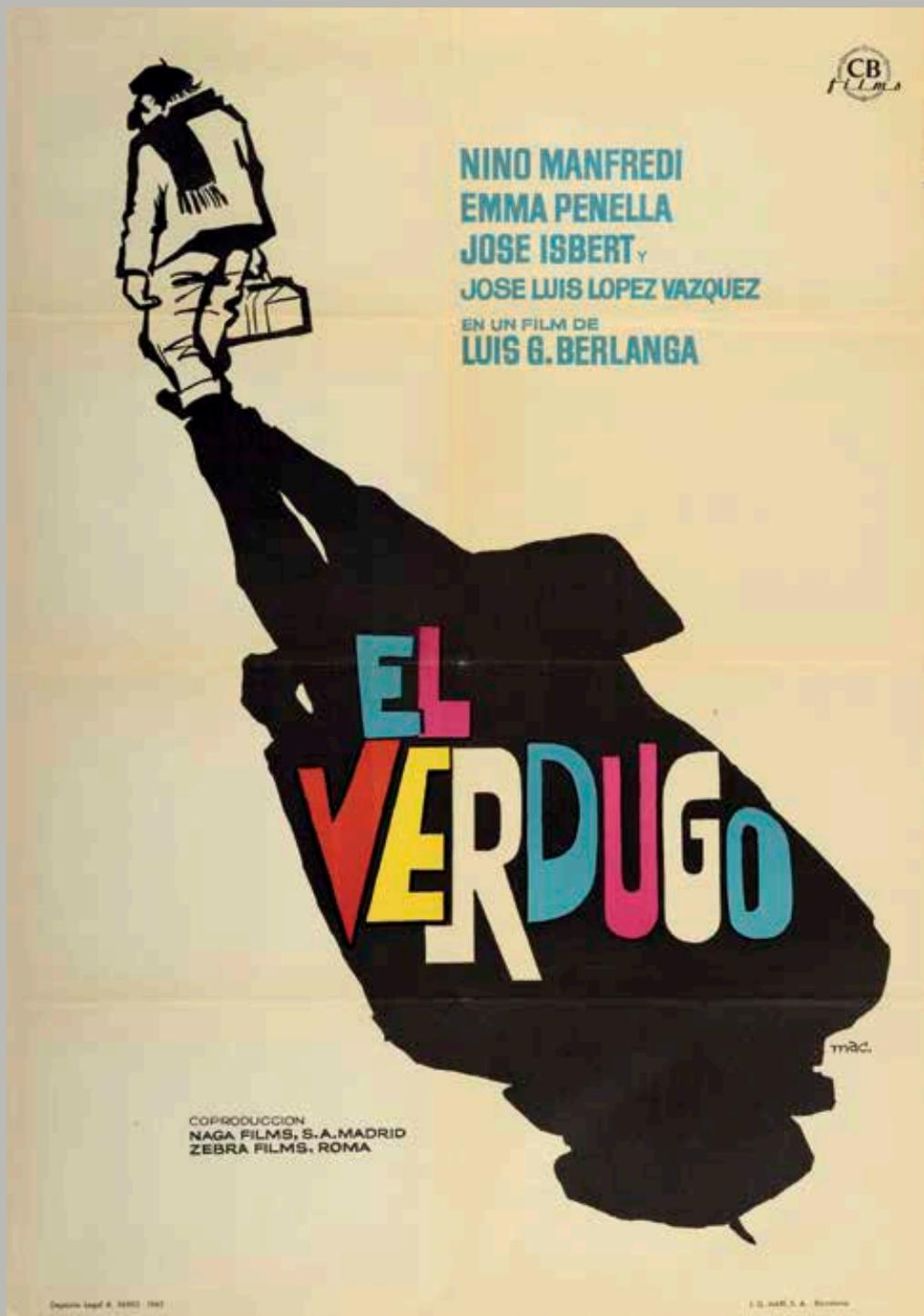


◀ ▲
Fotogramas de la película
Las cuatro verdades
1963
Colección Santiago
Castillo París

LAS CUATRO VERDADES

▼ ▶
Guion del episodio
La muerte y el leñador
de la película
Las cuatro verdades
1963
Colección Santiago Castillo París





Mac (Macari Gómez Quibus, 1926-2018)
 Cartel de la película
El verdugo
 1963
 101 x 70 cm
 I. G. Marí S. A., Barcelona

Colección Santiago Castillo París

¡VIVA BERLANGA! EL VERDUGO

El 31 de agosto de 1963 se hizo la primera proyección pública de la película *El verdugo* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona, y constituía un alegato contra la pena de muerte). Este fue el séptimo de los diecisiete largometrajes que debemos al cineasta valenciano. El film se presentó en la 24ª Mostra de Venecia, donde compitió por el León de Oro y obtuvo el premio de la Federación Internacional de la Prensa

Cinematográfica (FIPRESCI). El embajador español en Italia juzgó a esta película —una de las más trascendentes de toda la historia del cine europeo y una comedia negra hispano-italiana que es considerada un clásico del cine— de antiespañola, en coherencia con lo que el dictador Francisco Franco afirmaría de Berlanga: que el cineasta era «un mal español».



Luis García-Berlanga y
 Nino Manfredi
 De Filmoteca Española ©

NINO MANFREDI EMMA PENELLA



EN UN
FILM
LU
B



«El argumento de *Plácido* es solo mío, mientras que *El verdugo* ya es de los dos», dijo Berlanga hablando de su colaboración con Rafael Azcona. Una colaboración que explica que el argumento de *El verdugo* sea un mecanismo prácticamente perfecto que hace de la película un clásico imperecedero de la historia del cine, no solo de la cinematografía hispana. Es muy conocida la airada carta que escribió el embajador español en Roma, el futuro ministro de Información y Turismo Alfredo Sánchez Bella, cuando la película se presentó en el Festival de Venecia, donde estuvo nominada al León de Oro, ganando finalmente el Premio de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

Y es muy sabido también que la película es una denuncia de la inhumanidad de la pena capital que tuvo un gran eco internacional, entre otras cosas porque la acción se situaba en la España franquista.

Pero hay también otra lectura, menos política y más existencial, que el propio Berlanga defendía: «en la superficie —decía— *El verdugo* es un film contra la pena de muerte, pero en el estrato más profundo es un film sobre el compromiso, sobre la facilidad con que el hombre pierde su libre albedrío». El sueño de José Luis es ir a Alemania a estudiar mecánica. Un sueño que acaba sacrificando en el altar de la realidad y sus miserias cotidianas. Y esta historia sobre las pequeñas derrotas que caracterizan nuestra vida —cualquier vida— confiere a la narración una altura que podríamos calificar de filosófica, que trasciende los condicionantes espacio-temporales del momento para reflexionar sobre el hecho aciago de que todos acabamos viviendo una vida, como diría Heidegger, «inauténtica».



◀
Fotobusta promocional de la película
El verdugo
1963
30,5 x 41 cm
Colección Santiago Castillo París

mac.



◀
Cartel en doble hoja de la versión italiana de la película
El verdugo
La ballata del boia
1963
200 x 140 cm
Colección Santiago Castillo París



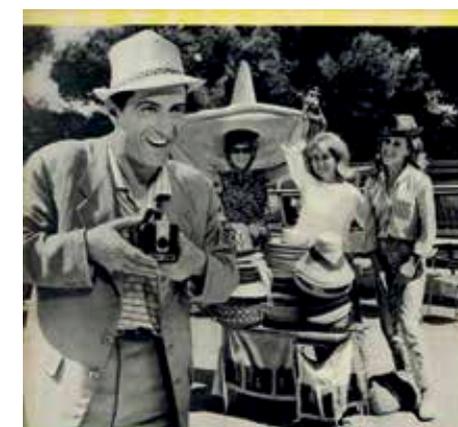
◀
Cartel de la versión italiana de la película
El verdugo
La ballata del boia
1963
140 x 100 cm
Colección Santiago Castillo París

▶
Cartel de la versión yugoslava (en serbocroata) de la película
El verdugo
Dželat
ca. 1963
70 x 49 cm
Štampa »OFSETŠTAMPA«, Belgrado
Colección Santiago Castillo París





EL VERDUGO



◀ ▶ ▶
Fotobuste promocionales de la versión italiana de la película
El verdugo
La ballata del boia
1963
67 X 46,5 cm y 46,5 x 67 cm
Vecchioni & Guadagno, Roma
Colección 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)



Fotografías de *El verdugo*
Colección 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)



Fotografías de *El verdugo*
Colección Santiago Castillo París



► Fotografía de Emma Penella con el galardón de los Premios Sindicales Cinematográficos correspondiente a la mejor interpretación femenina estelar por la película *El verdugo* 31-I-1964
Colección Santiago Castillo París



◀ ▲
Fotogramas de la versión en inglés de la película *El verdugo*
Not on your life!
ca. 1965
Colección Santiago Castillo París

► **David Weissmann**
Material promocional, difundido en los Estados Unidos, de la película *El verdugo*
Not on your life!
1965
Colección Santiago Castillo París

New York Post
Reviewing Stand
Not on Your Life at Paris Theater

Newsweek
White Color Man

pathé contemporary films
Presenting
"NOT ON YOUR LIFE!"
"A SUPERB FILM!"

ads:
"A SUPERB FILM! SUBTLE, STYLISH, WINNING, MARVELOUS!"
—Newsweek

NOT ON YOUR LIFE!
"A ghoulish joke... an uncommon domestic comedy... forthrightly farcical!"
—Bobby Crowley, N. Y. Times

NOT ON YOUR LIFE!
"Exquisitely funny... precisely true in its character delineation... You should hasten to share this excellent work of comic art!"
—Arthur Wroe, N. Y. Post

NOT ON YOUR LIFE!
"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

NOT ON YOUR LIFE!
"A SUPERB FILM! SUBTLE, STYLISH, WINNING, MARVELOUS!"
—Newsweek

NOT ON YOUR LIFE!
"A ghoulish joke... an uncommon domestic comedy... forthrightly farcical!"
—Bobby Crowley, N. Y. Times

NOT ON YOUR LIFE!
"Exquisitely funny... precisely true in its character delineation... You should hasten to share this excellent work of comic art!"
—Arthur Wroe, N. Y. Post

NOT ON YOUR LIFE!
"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

La película *El verdugo* fue considerada por un dignatario franquista como «uno de los mayores libelos que jamás se han hecho contra España»: la versión estrenada en Madrid el 17 de febrero de 1964 había padecido catorce cortes de censura, casi cinco minutos en total.

EL VERDUGO

El verdugo

COMISIÓN DELEGADA PARA CENSURA DE GUIONES CINEMATOGRAFICOS

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 n.º 9 y la 8. Págs. 53 a 56.- Cuidar la secuencia n.º 10. Págs. 57 a 60.- Cuidar la secuencia n.º 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 n.º 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 señoras 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 Azcona 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 de 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 M^a 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.



Información procedente de: Ministerio de Cultura y Deporte, Archivo General de la Administración

¡Viva Berlanga! Una historia de cine

Sindicato Nacional del Espectáculo



SECTOR DE CINEMATOGRAFIA

Ref. FN/AMB

Producción: "EL VERDUGO"

Productora: NAGA FILMS,

Expt. núm. 540

SINDICATO NACIONAL DEL ESPECTACULO
REGISTRO GENERAL
- 5 MAR 1963
SALIDA 01817

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
017229 MAR-7-63
REGISTRO GENERAL
ENTRADA

Ilmo. Sr.:

En contestación a su atento oficio núm. 239/63, de fecha 25 de enero ppto., 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, según resolución de la Dirección General de Empleo del Ministerio de Trabajo, de fecha 29 de diciembre de 1.961, y que de la esencia de todo lo expuesto ha sido advertido el interesado.

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



J. Farré de Calzadilla

Fdo.: J. Farré de Calzadilla

ILMO. SR. DIRECTOR GENERAL DE CINEMATOGRAFIA Y TEATRO.-

M A D R I D.-

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. Coincidió 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 desaguizado, 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,
cónsul de España en Toulouse,
a Fernando María de Castiella,
ministro de Asuntos Exteriores de España
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.

Información procedente de:
 Ministerio de Cultura y Deporte,
 Archivo General de la Administración

▲
El verdugo
 Plan de rodaje
 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



1964: *El verdugo* en España y XXV años de, supuesta, paz

Como antes se ha dicho, el largometraje *El verdugo*, un inteligente alegato contra la pena de muerte, fue estrenado en España el 17 de febrero de 1964 tras ser recortado por la censura y negársele el calificativo de «interés nacional». La película sirvió a Berlanga para denunciar el anacronismo de un régimen ya aperturista en materia de desarrollo económico, pero obsoleto en cuestión de derechos humanos elementales, como el derecho a la vida. El franquismo —que, recordémoslo, fue fuertemente autoritario y represor hasta el final— pondría en marcha, justamente en 1964, una campaña propagandística de grandes dimensiones: la relativa al 25º aniversario de la victoria en la Guerra Civil, celebrada con toda clase de actuaciones mediáticas. La iniciativa

estuvo coordinada por Manuel Fraga Iribarne, ministro de Información y Turismo y presidente de la Junta Interministerial constituida al efecto, y recibió el título de «XXV Años de Paz», o «25 años de paz española». Entre los acontecimientos programados entonces recordaremos la inauguración en Madrid, el primero de mayo, de la exposición «España 64» (quizá un eco, treinta y dos años después, de la mussoliniana «Mostra della Rivoluzione Fascista»), y la emisión el primero de abril (justamente el «Día de la Victoria»), de catorce sellos de correos conmemorativos: España en colores, con el Plan de Estabilización económica de 1959 y la dictadura militar —convenientemente *aggiornata* en algunos aspectos— como telón de fondo.



© MuVIM - Foto Rafael de Luis



© 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, excelentísimo 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.

(Estocador de Santos Yubero, obtenida expresamente para este número)

Los sellos postales de los XXV años de paz

Guillermo Navarro Oltra

Tras una amputación notoria por obra de las tijeras de la censura, *El verdugo* de Berlanga se proyectó, en 1964, en las pantallas de los cines de España. El día 1 de abril del mismo año, un cuarto de siglo después del comunicado — fechado en Burgos— que ponía fin oficialmente a la Guerra Civil, los correos españoles ponían a disposición del público una serie de sellos muy ideológica. El MuVIM me pide recuperar dos textos míos sobre aquellos catorce retratos en miniatura del poder franquista: sólo he cambiado las redacciones con respecto a las referencias de las imágenes en los lugares originales de publicación.



◀ ▲
 Sobres con sellos conmemorativos de los XXV años de paz española 1964
 © MuVIM · Foto Rafael de Luis

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Sello postal de la serie
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)».

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).



Sello postal
XXV Años de Paz
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 imprenta, 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».



▲ Sellos postales
XXV Años de Paz
 «Turismo»
 «Construcción»
 «Deporte»
 1964
 © MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Sellos postales
XXV Años de Paz
 «Plan Nacional de la Vivienda»
 «Transporte y Comunicaciones»
 «Desarrollo Económico»
 1964
 © MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Sellos postales
XXV Años de Paz
 «Electricidad»
 «Obras Hidráulicas»
 «Reforestación Forestal»
 1964
 © MuVIM · Foto Rafael de Luis

▲ Sellos postales
XXV Años de Paz
 «Investigaciones Científicas»
 «Agricultura»
 «Radio TV»
 1964
 © MuVIM · Foto Rafael de Luis



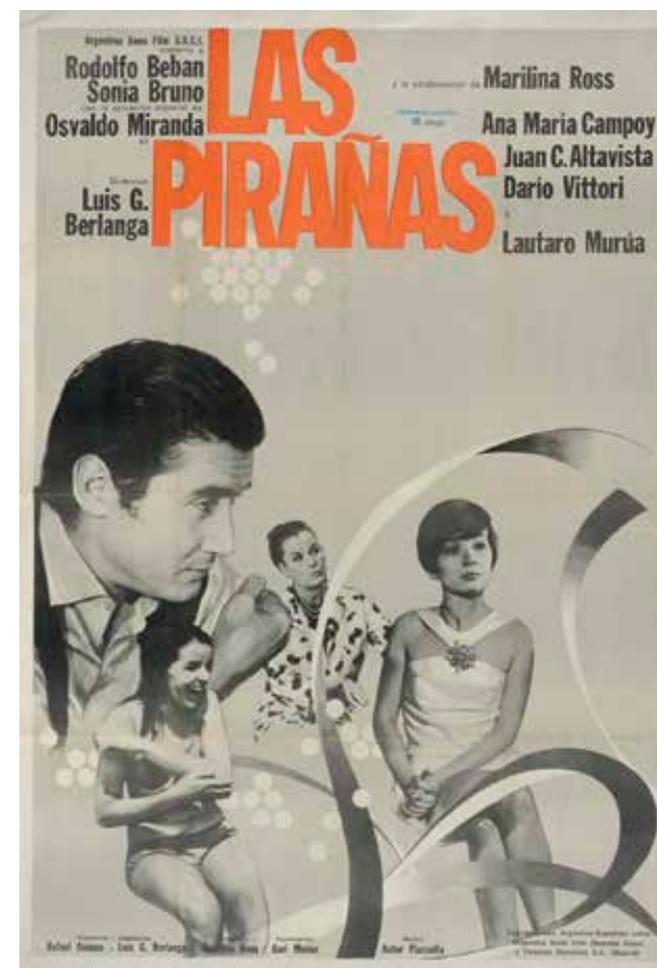
Jano (Francisco Fernández-Zarza Pérez, 1922-1992)
 Cartel de la película
La boutique (o *Las pirañas*)
 1968
 100 x 70 cm
 Martín I. G., Madrid

Colección Santiago Castillo París

¡VIVA VISCA VIVA Berlanga! Boutique

El 19 de octubre de 1967 se estrenó en Argentina la película *Las pirañas* o *La boutique* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el

octavo de los diecisiete largometrajes que debemos al cineasta valenciano, y se proyectó por primera vez en España en 1968: el 27 de junio, en Madrid.



► Cartel de la versión proyectada en Argentina de la película *Las pirañas* (o *La boutique*)
 1967
 110 x 74,5 cm
 Colección Santiago Castillo París

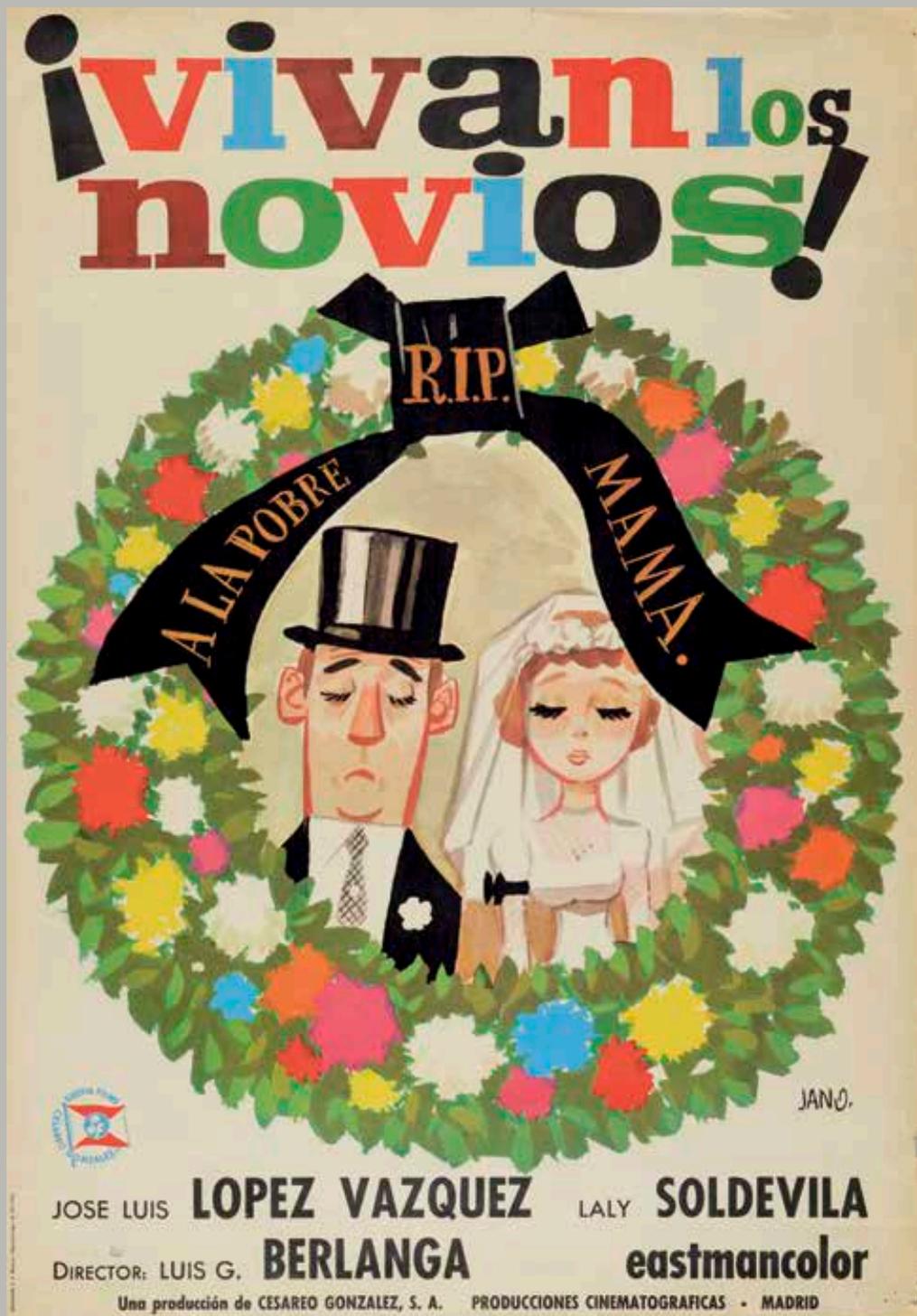
«Quizá más irregular y con más altibajos que otras producciones de Berlanga (la película se vio sometida a incontables problemas de producción, como muestran los constantes cambios de título por imposición de Cesáreo González, el productor español, de *La víctima* a *Las pirañas* y, finalmente, *La boutique*, 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 berlanguianos (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)
 Cartel de la película
 ¡Vivan los novios!
 1970
 99 X 68 cm

Colección Santiago Castillo París

¡Vivan los novios!

VISCA
 ¡VIVA
 Berlanga!

El 20 de abril de 1970 se estrenó en Madrid la película *¡Vivan los novios!* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el noveno de los diecisiete largometrajes que debe-

mos al cineasta valenciano. En el año de su estreno, la película fue nominada a la Palma de Oro de la 23ª edición del Festival Internacional de Cine de Cannes.



▲ ▲
 Vicente Antonio Pineda (1932-2013)
 «Berlanga, entre la vida y la muerte»
 Crítica de la película
 ¡Vivan los novios!
 C7. Cine en 7 Días n.º 473
 2-V-1970
 Madrid
 Colección 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 habidos 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 ennegrer la vida de unos protagonistas condenados al infortunio 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>>



Tamaño Natural

¡VIVA BERLANGA!

El 21 de agosto de 1974 se estrenó en Francia la película *Grandeur nature* o *Tamaño natural* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el décimo de los diecisiete largometrajes del valenciano, y fue visto por primera vez en España en la 22ª Semana de Cine de Valladolid (27 de abril de 1977), una vez muerto el dictador Francisco Franco. El estreno comercial en España del film fue el 16 de enero de 1978.



El argumento trata del matrimonio en decadencia de un dentista parisino de cuarenta y cinco años. El marido, dentro de su creciente soledad, encuentra un maniquí del que se enamora. La película sería toda una proclama en favor de la diversidad, la tolerancia e incluso la disidencia sexual.

Cartel de la película
Tamaño natural
1977
100 x 73 cm
HP gráfico

Colección Santiago Castillo París



► Fotograma de la película
Tamaño natural
ca. 1978
Colección Santiago
Castillo París

Sin ningún tipo de duda, *Tamaño natural* es una película excéntrica, incluso un tanto estafalaria, en la trayectoria de Berlanga. Primeramente, porque se trata de una coproducción francesa, española e italiana, y esto —a pesar de que no fue el primer caso— se armoniza poco con una cinematografía, como la berlanguiana, que tanto bebe y debe a temas y obsesiones autóctonas. Además, aquí no se parte de una anécdota real para engazar una reflexión más ambiciosa, sino que el mismo planteamiento argumental de la película ya parte —y sufre— de una fuerte carga de abstracción. Y tampoco se trata de una película coral, sino centrada en los avatares de un personaje asocial que busca voluntariamente su aislamiento del mundo.

Y aun así hay otros rasgos que hacen de ella un producto inequívocamente berlanguiano, quien nunca ocultó su erotomanía. Porque es esta la película que mejor ilustra, no solo la pulsión libertina del cineasta, sino su interés por explorar las siempre problemáticas relaciones del individuo con la sociedad, y en especial en su forma más primaria, la unión sentimental. Y si bien puede decirse que la película difícilmente se aviene con su filmografía anterior, no deja de ser cierto que guarda es-

trechos vínculos con el cine que haría más tarde y la sociedad que vendría después.

Pensamos por ejemplo en *París-Tombuctú*, no en balde también protagonizada por un Michel Piccoli otoñal que continúa dándole vueltas a la idea de suicidio. Pero también en el hecho de que la película, rodada en las postrimerías del franquismo, explore una idea tan actual como la de la complejidad de las relaciones sentimentales y la heterogeneidad de las identificaciones sexuales o de género.



Fotogramas de la película
Tamaño natural
ca. 1978
Colección Santiago Castillo París

Tamaño Natural





◀ ▼
 Fotobuste promocionales de la versión italiana de la película
Tamaño natural
Life size
 (Grandezza naturale)
 1975
 46 x 66 cm
 «Fotograph», Roma
 Colección Santiago
 Castillo París



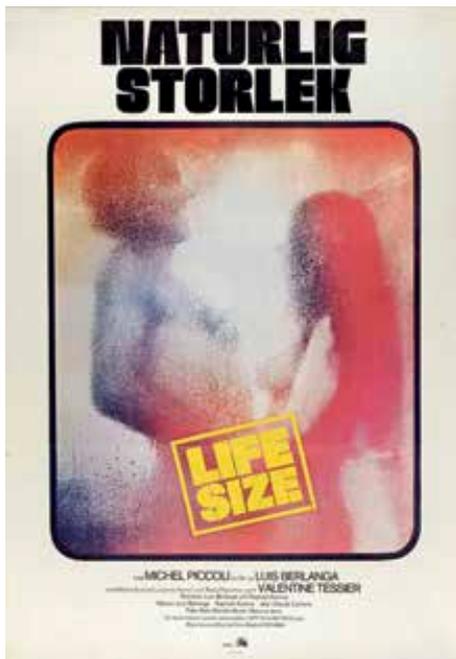
▶
 Cartel de la versión italiana de la película
Tamaño natural
Life size
 (Grandezza naturale)
 1975
 194,5 x 140 cm
 Colección Santiago
 Castillo París

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

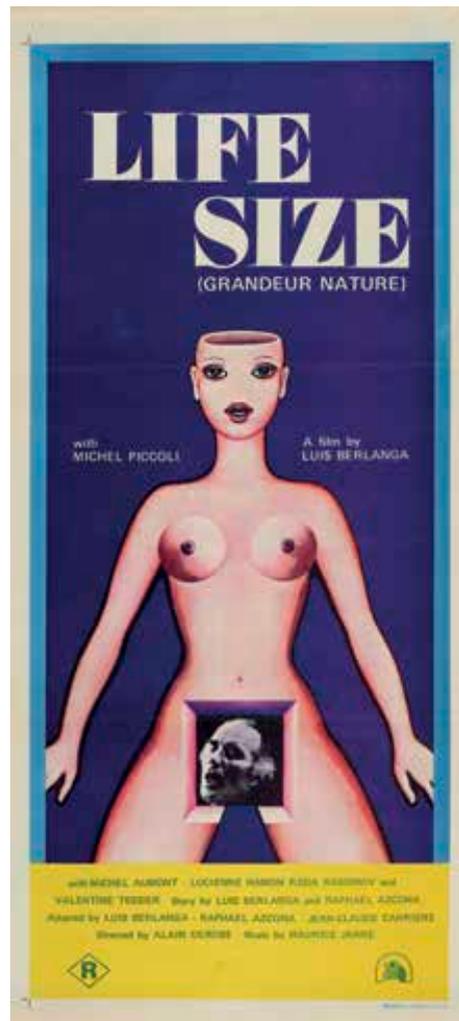


LIFE SIZE
 (GRANDEZZA NATURALE)

MICHEL PICCOLI in LIFE SIZE (GRANDEZZA NATURALE) Un film di LUIS BERLANGA
 con RADA RASSIMOV MICHEL AUMONT LUCIENNE HAMON con la partecipazione di
 Soggetto originale di LUIS BERLANGA E RAPHAEL AZCONA * Adattamento di LUIS BERLANGA RAPHAEL AZCONA JEAN-CLAUDE CARRIERE
 Direzione della fotografia ALAIN DEROBE * Musica di MAURICE JARRE * Una coproduzione Italo-Franco-Spagnola VERONA PRODUZIONI (Roma) - FILMS 68 - FOX EUROPA - 11 (Parigi) - IET FILMS (Madrid)



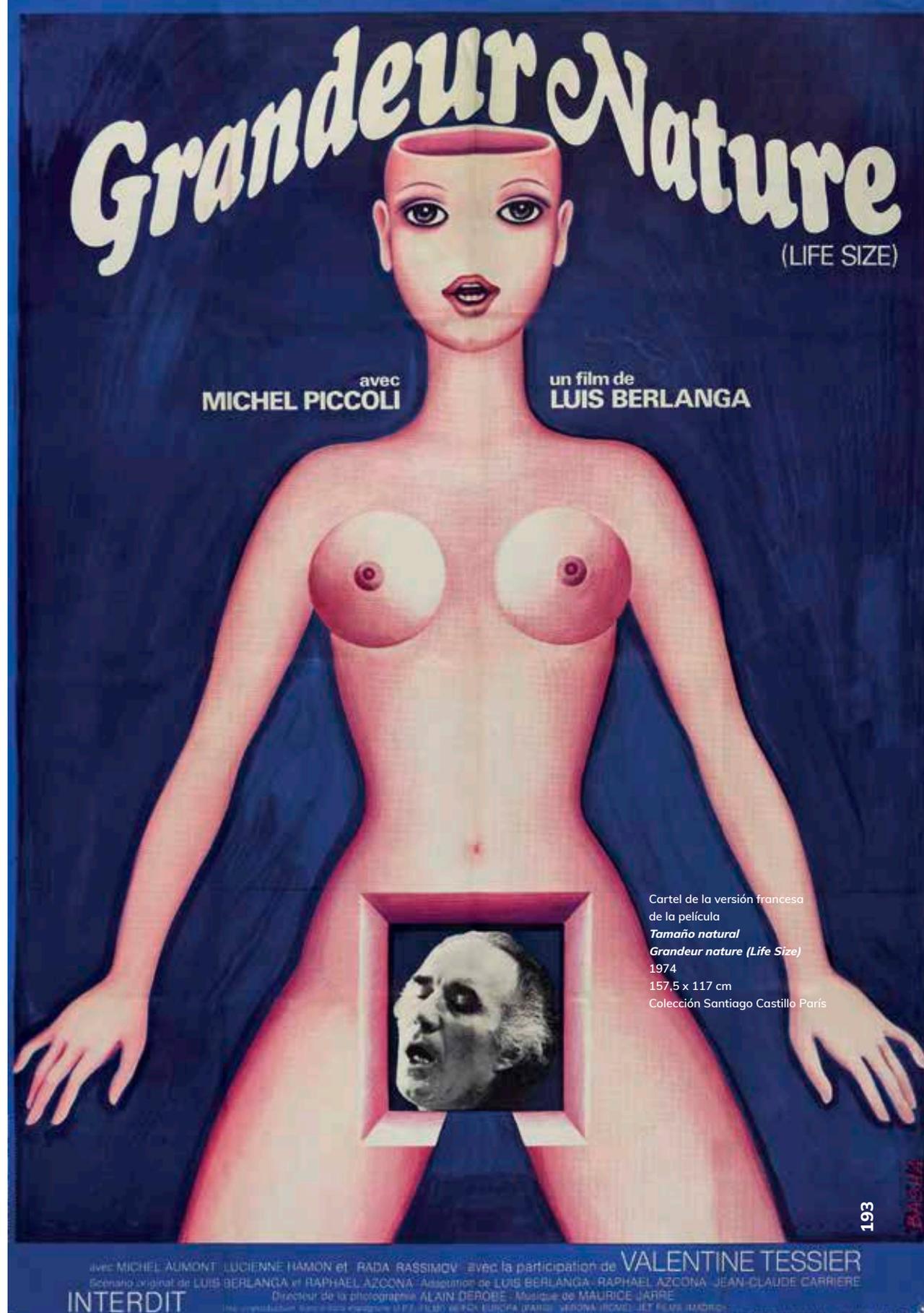
▲
Cartel de la versión sueca de la película
Tamaño natural
Naturlig storlek
1975
110 x 70 cm
Colección Santiago Castillo París



▲
Cartel de la versión inglesa, proyectada en los Estados Unidos, de la película
Tamaño natural
Life Size (Grandeur nature)
1976
76 x 35 cm
Colección Santiago Castillo París



▲
Cartel de la versión estrenada en Japón de la película
Tamaño natural
Life Size
s/d
73 x 51,5 cm
Colección Santiago Castillo París



Cartel de la versión francesa de la película
Tamaño natural
Grandeur nature (Life Size)
1974
157,5 x 117 cm
Colección Santiago Castillo París

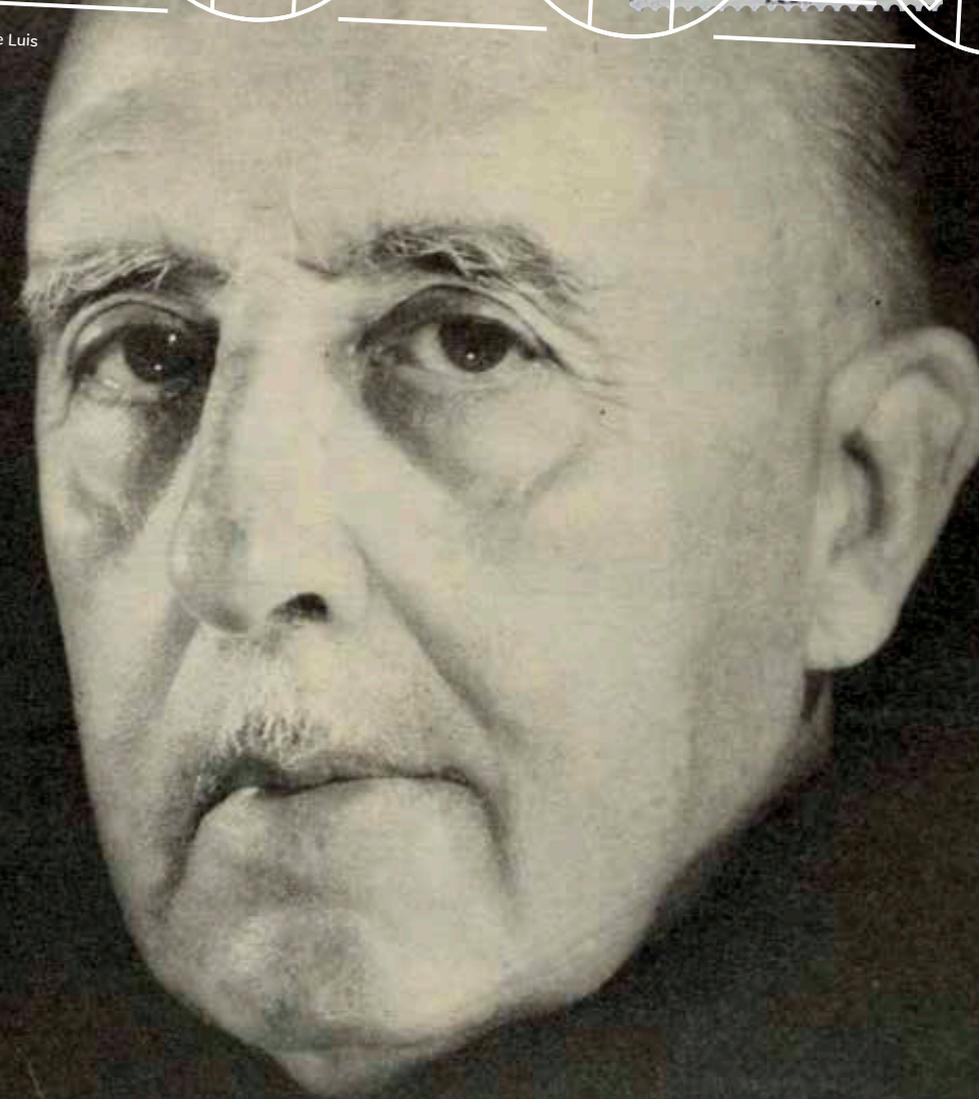
20-XI-1975: «Españoles: Franco...
ha muerto»

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

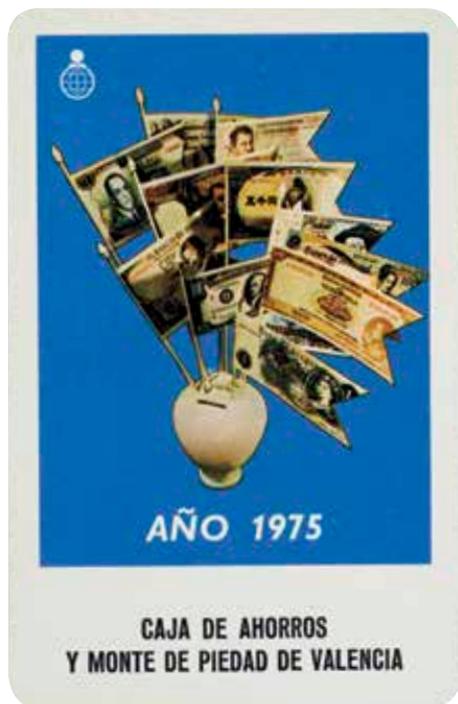
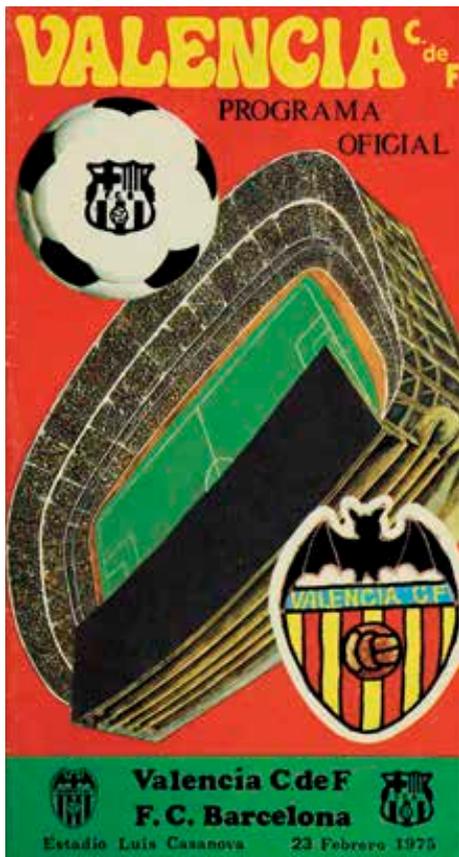
ABC



© MuVIM · Foto Rafael de Luis



FRANCO HA MUERTO



AÑO 1975

ENERO	FEBRERO	MARZO
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31
ABRIL	MAYO	JUNIO
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
JULIO	AGOSTO	SEPTIEMBRE
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30
OCTUBRE	NOVIEMBRE	DICIEMBRE
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31

Próximos partidos a celebrar en el ESTADIO DEL LEVANTE U. D.
Domingo 19 - Olímpico - Levante
Domingo 26 - Constanza - Levante

Miércoles 29 - Copa Generalísimo - Racing Santander - Levante

Reclamos BARRACHINA
Teléfono 369 01 96 VALENCIA-10



◀ ▶
Anuncios, calendarios y otras publicaciones emitidas en 1975
Colección particular, València
© MuVIM · Foto Rafael de Luis

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

Pon Cafe
CAFETERIA-BAR

DESAYUNOS Y MERIENDAS · Especialidad en CAFE MOKA · Pl. Caudillo, 10

Lady's
MUSIC HALL
DISCOTECA

ELEGANCIA
Y
DISTINCION
=
SALA DE FIESTAS
=
LOS MEJORES
ESPECTACULOS

Av. del Cid, 22 — Teléfono 323 79 49 — VALENCIA

VISTA LA MODA
W
WARONS

VALENCIA - Modas 1 y 3
ALCAZAR - Gran Terraza, 3

ROSA - Plaza Mayor Ant. 5
MADRID - República Argentina, 19

sastrería · camisería · muchachos · zapatería

INGLES · FRANCÉS · ALEMÁN
MANGOLD

Profesores nativos — Laboratorio lingüístico electrónico —
Preparación para Secretarías, Interpretes y de Dirección

VALENCIA: Paseo Rex - Teléfono 302 77 14
GANDIA: Santa Cruz, 7 - Teléfono 307 31 46
PUERTO DE SAGUNTO: Progreso, 3 - Teléfono 347 20 79
OVENTINENTE: Dos de Mayo, 150 - Teléfono 348 06 99
ALMUDABER: Av. José Antonio, 156, 2.ª, pta. 6.ª
LIRBA: Cádiz, 13 - Teléfono 279 64 51
BURJOL: Cervantes, 18 - Teléfono 796

Mobylette VENTA
ROBIMA

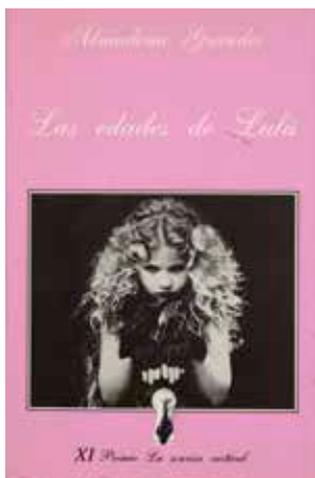
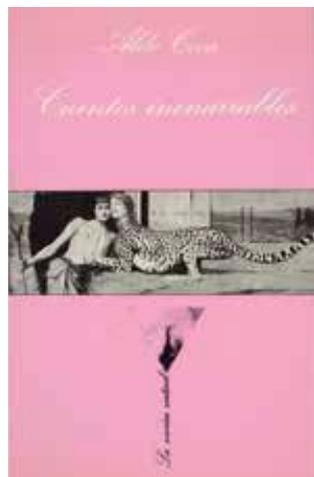
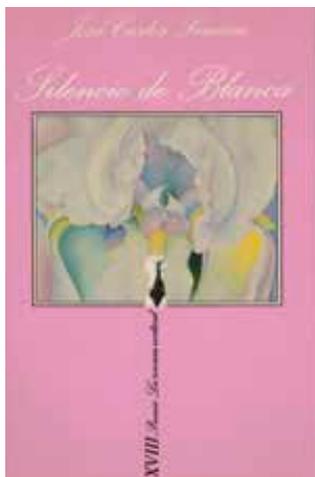
109 P. SUILES - VALENCIA - 8 ESTRELLAS

Precio: 10 ptas.

Erotomanía berlanguiana

«Me hubiera gustado vivir solo momentos sensuales, sin ningún condicionante de una vida exterior que existe y es real», dijo una vez Berlanga, un director famoso, reconocido y premiado que no se privó de reconocer, al final de su última película —*París-Tombuctú*— y ante una muerte que se aproximaba inexorablemente, el miedo que lo acompañaba: «tengo miedo».

Como antes ya se dijo, el espíritu vital de Luis García-Berlanga también le llevó a ser uno de los mejores erotómanos de Europa, con el impulso a la colección «La Sonrisa Vertical», un proyecto editorial de Tusquets preparado por él mismo y Beatriz de Moura.



Libros de la colección «La Sonrisa Vertical», de la editorial Tusquets © MuVIM · Fotos: Rafael de Luis

La sonrisa vertical

*La insólita y gloriosa
hazaña del
Cipote de Archidona*

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
Julieta 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

Cartel de los cortos
Cuentos eróticos
presentados por Luis
García-Berlanga
1980
100 x 70 cm
Colección Santiago
Castillo París



Una producción

GLOBE
FILMS S.A.

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.

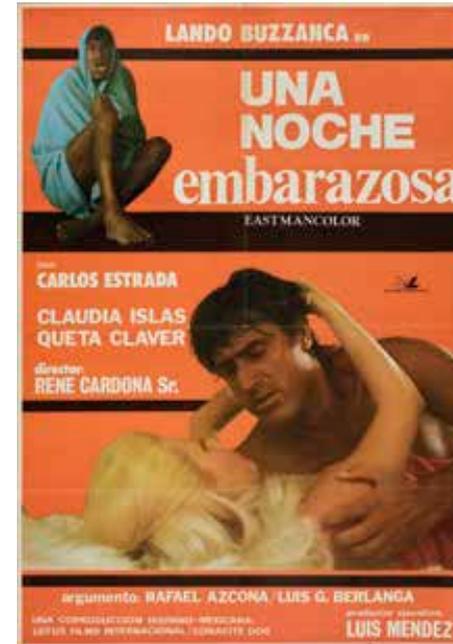
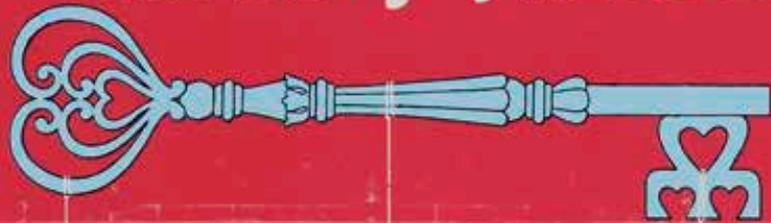
«R.— Sí, y de ahí viene el fracaso de la película, de haberla lanzado como película erótica. En Londres, por ejemplo, se estrenó dentro de los circuitos porno, y a la gente le decepcionó, porque no colmó sus expectativas ante una película erótica. No conozco a nadie que me haya dicho que se le puso gorda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

LA CHIAVE dell'Amore



▲
Cartel de la película
Una noche embarazosa
(argumento: Rafael Azcona
y Luis García-Berlanga)
1978
100 x 70 cm
Colección Santiago Castillo París



▲
Cartel de la versión italiana de los cortos
Cuentos eróticos
La chiave dell'amore
presentados por Luis García-Berlanga
1984
70 x 33 cm
Colección Santiago Castillo París

▲
Revistas eróticas, para público
heterosexual masculino, con entrevistas a
Luis García-Berlanga
Penthouse
«Solo para adultos» n.º 33
«Todas las pasiones del hombre» n.º 334
XII-1980 y I-2006
Colección Santiago Castillo París

Berlanga y *La Valencia prohibida*

Rafael Solaz

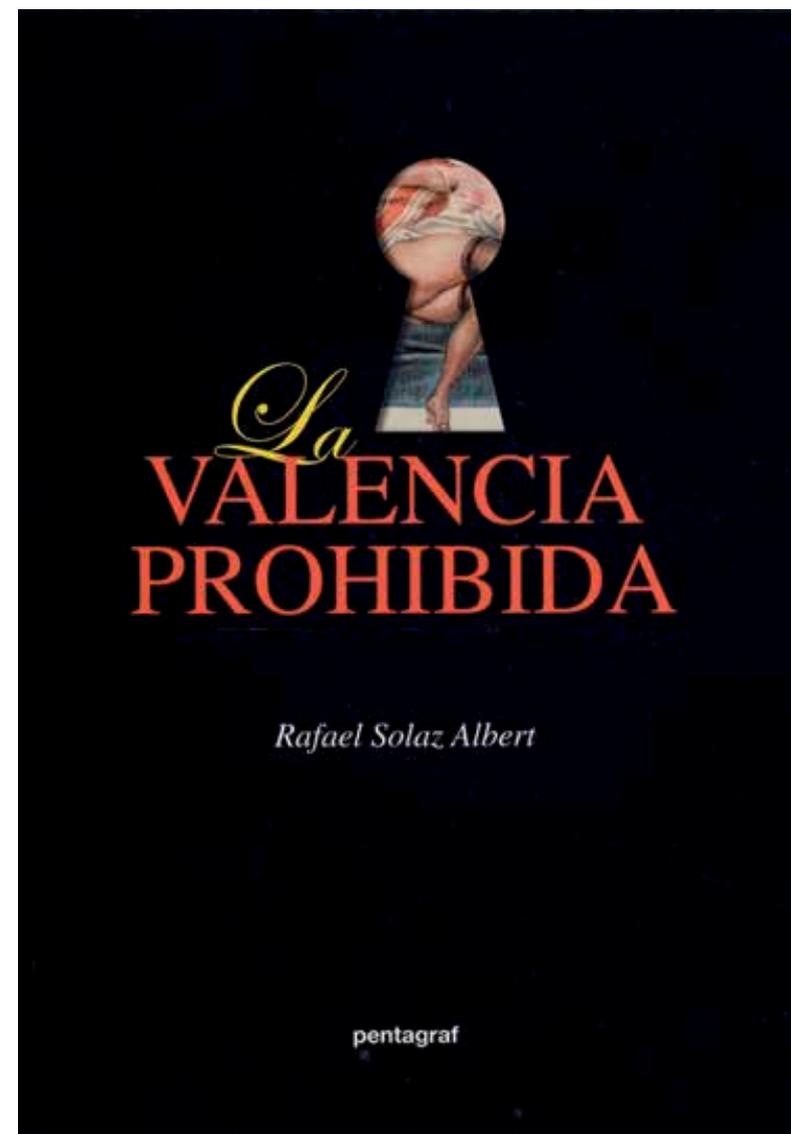
Mis padres tenían un negocio de compra y venta de objetos de segunda mano en el domicilio familiar. Allí acudía el cineasta y algunas veces compraba alguna cosa curiosa. Recuerdo que en la salita de mi casa tenía lugar una animada tertulia. El pintor Juan Reus, el decorador Federico Zapater, un vecino del que ahora no recuerdo su nombre (pero que era suegro del domador Taras Bulba), y el propio Berlanga. Nadie estaba autorizado a entrar en la salita sin aviso previo. ¡A saber de lo que hablarían, pero seguro que de sexo y política!

Berlanga —que, por aquel entonces, me llamaba Alfre-dito, como mi padre— era sabedor de mis inquietudes literarias, y me propuso escribir sobre la ciudad sicalíp-tica, llena de prohibiciones, de sexo bajo vigilancia y de censura que era la València de aquellos tiempos.

Fue el embrión de mi libro *La Valencia prohibida* (Pentagraf, 2004), que él mismo tenía que prologar; finalmente, y por graves desgracias familiares del cineasta, aquel prólogo nunca pudo ver la luz.

Llegué a tener una conversación con Berlanga en la Feria del Libro Antiguo y le puse al corriente de cómo iba el libro. Me dijo que solo una persona como yo lo podía hacer, que me pasaría una relación de obras de litera-

tura e imágenes eróticas... pero estas no llegaron. En cualquier caso, yo le agradecí mucho su consejo y, desde entonces, soy fiel coleccionista de literatura erótica. Otra de mis obras, *Figues i naps*, le hubiera encantado.



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

Trilogía de la familia Leguineche

Tres años después de la muerte del dictador, y apenas comenzada la democracia, Berlanga pasaba factura a un régimen que tanto le había hecho sufrir —a través de censuras y dificultades de todo tipo— con una película, *La escopeta nacional* (1978), que supuso de hecho un gran éxito comercial, cosa que explica que acabara dando a luz una saga cinematográfica que expedía nuevas entregas cada muy pocos años: *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional III* (1982). En las tres películas comparecen, alrededor de la figura emblemática del marqués de Leguineche, una serie de personajes más o menos abyectos que representaban a la élite económicamente arruinada y políticamente irrelevante de un régimen que agonizaba.

Con las tres películas, ahora ya sin censuras y con mejores condiciones de producción, Berlanga supo convertir las esencias de su cine —el protagonismo coral formalmente expresado a través del plano-secuencia— en una marca de fábrica capaz de despachar productos seriados y comercialmente viables. Quizá la calidad de las tres entregas es desigual y los personajes acaban siendo estereotipos de la variada fauna social tan característica del último franquismo, pero también es cierto que las tres películas demuestran la maestría técnica que había logrado un director cuya obra, al contrario de lo que algunos pronosticaron, no había perdido capacidad crítica cuando se trató de retratar un momento tan significativo de la historia de un país que se encontraba en plena convulsión política.

VISCA
¡VIVA
Berlanga!



Fotograma de la película
Patrimonio nacional
1981
Colección Santiago Castillo París





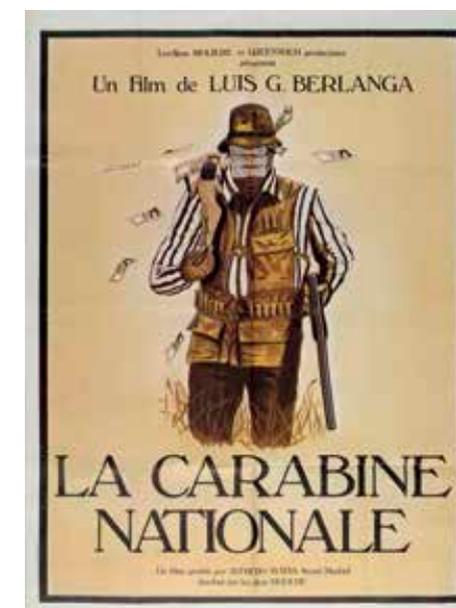
José María Cruz Novillo (1936)
Cartel de la película
La escopeta nacional
1978
99 x 70 cm
HP gráfico

Colección Santiago Castillo París

LA ESCOPETA NACIONAL ^{VISCA VIVA} Berlanga!

El 14 de septiembre de 1978 se estrenó la película *La escopeta nacional* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el undécimo

de los diecisiete largometrajes que debemos al cineasta valenciano, y el primero de la trilogía dedicada a la familia Leguineche.



▲
Dal Bosco
Cartel de la versión francesa de la película
La escopeta nacional
La carabine nationale
ca. 1978
160,2 x 120 cm
Colección Santiago Castillo París



▲
Cartel de la versión yugoslava (en serbocroata) de la película
La escopeta nacional
Nacionalni lov
1980
67,5 x 47,5 cm
Štampa "Forum", Novi Sad
Colección Santiago Castillo París



Fotogramas de la película
La escopeta nacional
1978
Colección Santiago
Castillo París



LA ESCOPETA NACIONAL



IN CINE presenta

**LA ESCOPETA
NACIONAL** 211

Un film de LUIS G. BERLANGA



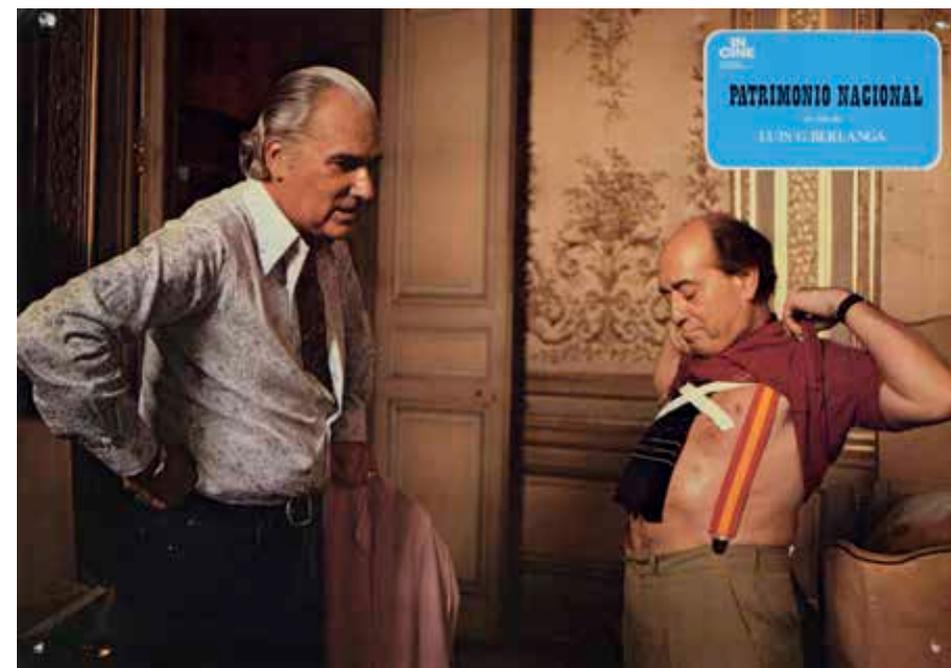
Cartel de la película
Patrimonio nacional
1981
90 x 70 cm

Colección Santiago Castillo París

PATRIMONIO NACIONAL ^{VISCA I VIVA} *Berlanga!*

El 26 de marzo de 1981 se estrenó en Barcelona la película *Patrimonio nacional* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el duodécimo de los diecisiete largometrajes berlanguianos, y el segundo de la trilogía dedicada a la familia Leguine-

che. El film fue rodado en el, entonces necesitado de restauración, Palacio de Linares de Madrid (sede actual de la Casa de América). En el año de su estreno, la película fue nominada a la Palma de Oro de la 34ª edición del Festival Internacional de Cine de Cannes.



▲
Fotograma de la película
Patrimonio nacional
1981
Colección Santiago
Castillo París



◀ ▼
 Fotogramas de la película
Patrimonio nacional
 1981
 Colección Santiago
 Castillo París

▶
 Cartel de la película
Patrimonio nacional
 1981
 100 x 70 cm
 Colección Santiago
 Castillo París



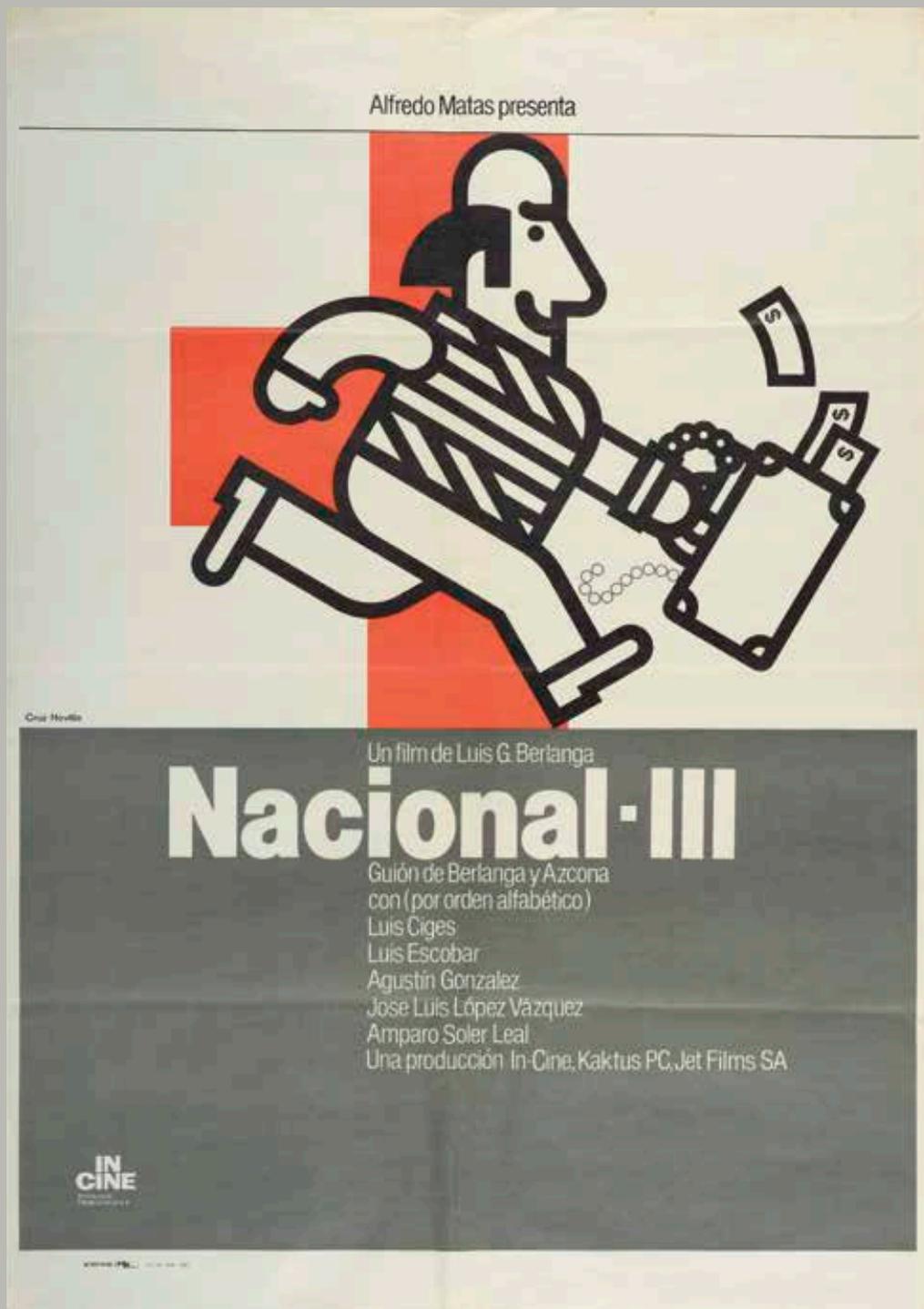
PATRIMONIO NACIONAL

Alfredo Matas presenta



Diseño Ilustración: ZEN

IN CINE



José María Cruz Novillo (1936)
Cartel de la película
Nacional III
1982
100 x 70 cm

Colección Santiago Castillo París

Nacional III

El 6 de diciembre de 1982 se estrenó la película *Nacional III* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el décimo tercero de los dieci-

siete largometrajes berlanguianos, y el tercero y último de la trilogía dedicada a la familia Leguineche.



Fotograma de la película
Nacional III
1982
Colección Santiago
Castillo París

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

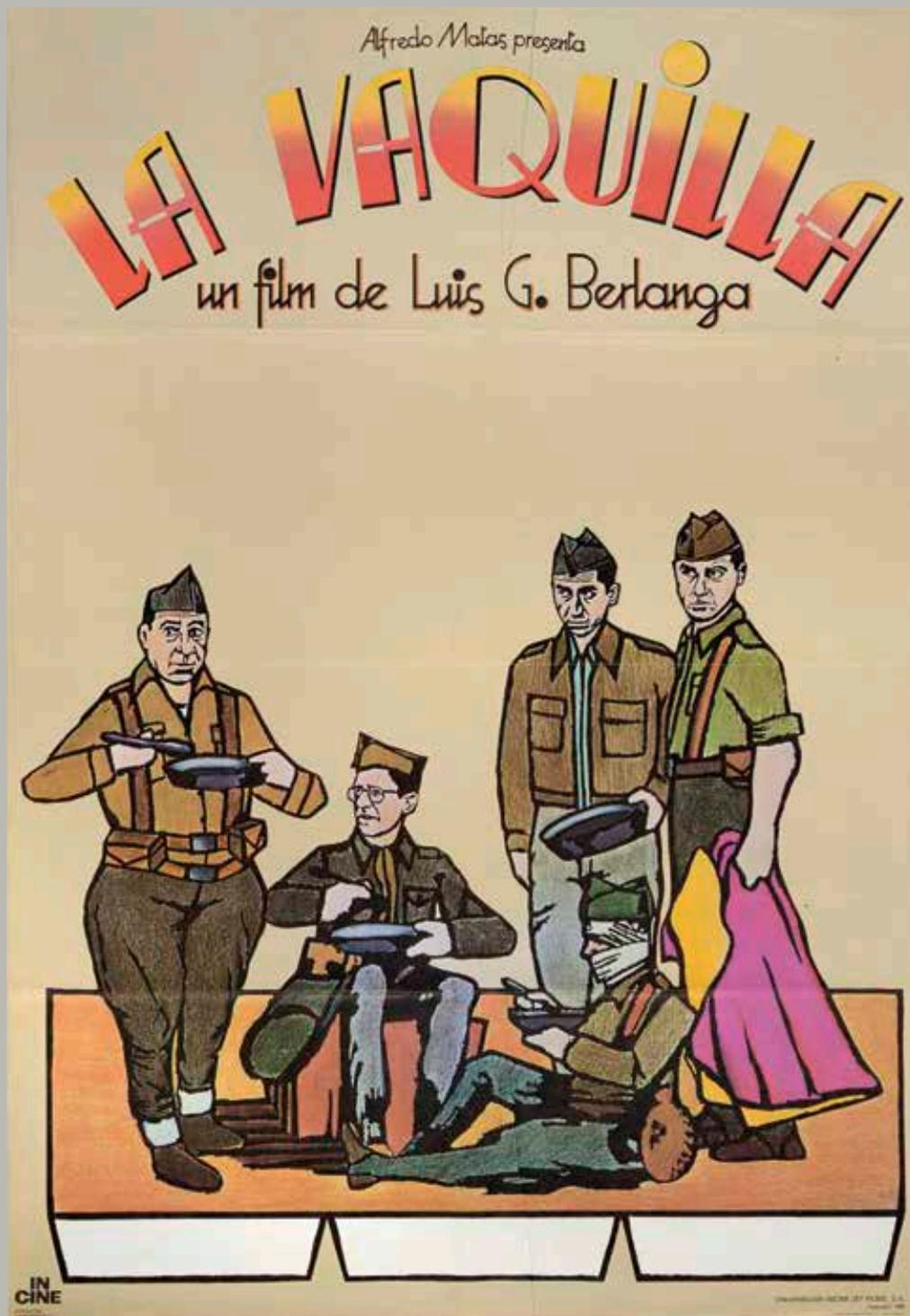




Fotogramas de la película
Nacional III
1982
Colección Santiago
Castillo París

Nacional·III





Cartel de la película
La vaquilla
1985
98,5 x 68 cm
Indugraf Madrid S. A., Alcorcón

Colección Santiago Castillo París

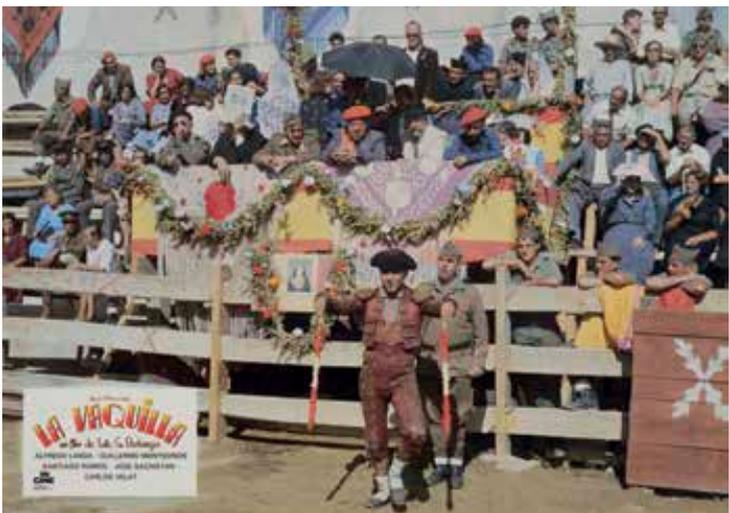
LA VAQUILLA Berlanga!

El 28 de febrero de 1985 se estrenó en Zaragoza la película *La vaquilla* (el guion era del mismo Berlanga y de Rafael Azcona). Este fue el décimo cuarto de los diecisiete largometrajes del cineasta valenciano e, igualmente, la película con mayor presupuesto del cine español hasta el año del estreno. El film fue rodado en Sos del Rey Católico, en el noroeste de Aragón, y proponía una reconciliación de ambos bandos ideológicos muy en consonancia con el espíritu de la Transición.

El crítico José Enrique Monterde afirmó premonitoriamente, en 1986, que *La vaquilla* «sí será una película pertinente para hablar de la España de los años ochenta». Una España muy diferente de la actual, donde el consenso era el valor político máspreciado, hasta el punto que deberíamos preguntarnos si una película como esta habría podido rodarse hoy en día, en un momento tan marcado por una polarización política que enfatiza las diferencias ideológicas por encima de los puntos de contacto.

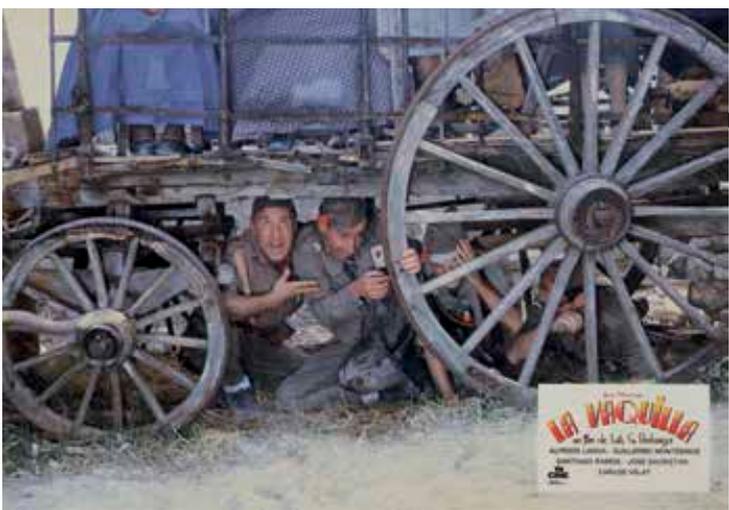
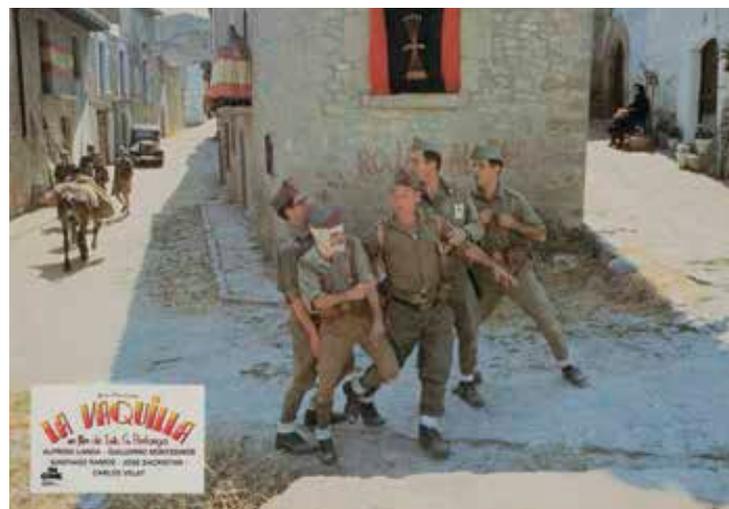
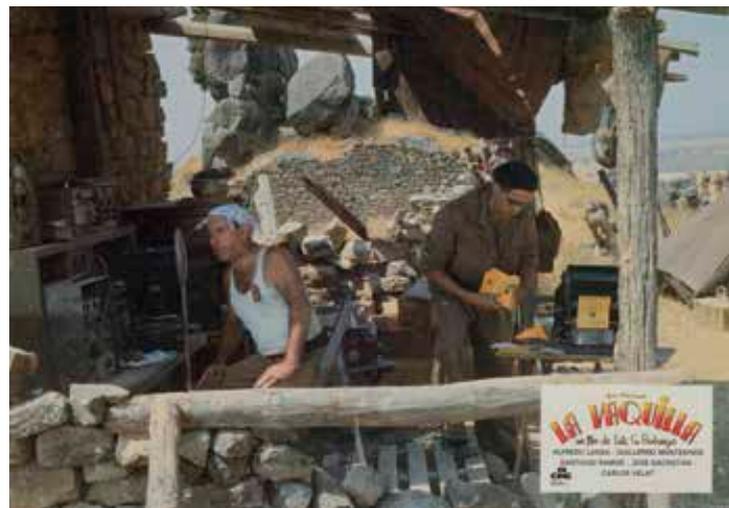


Fotograma de la película
La Vaquilla
1985
Colección Santiago
Castillo París



◀ ▼
Fotogramas de la película
La Vaquilla
1985
Colección Santiago
Castillo París

▼ ▶
Fotogramas de la película
La Vaquilla
1985
Colección Santiago
Castillo París



EL PUEBLO DIVERTIDO, JAMAS SERA VENCIDO

LA VAQUILLA

un film de Luis G. Berlanga

Los soldados republicanos:
- por orden alfabético -

ALFREDO LANDA
GUILLERMO MONTESINOS
SANTIAGO RAMOS
JOSE SACRISTAN
CARLOS VELAT

con
VIOLETA CELA
AGUSTIN GONZALEZ
ANA GRACIA
RAFAEL HERNANDEZ
VALENTIN PAREDES
FERNANDO SANCHO
AMELIA DE LA TORRE
CARLOS TRISTANCHO
y **ADOLFO MARSILLACH**
y **AMPARO SOLER LEAL**

Argumento y guión **LUIS GARCIA BERLANGA** Música **MIGUEL ASINS ARBO**
Director de fotografía **CARLOS SUAREZ** Director de Arte **ENRIQUE ALARCON**
Producida por **ALFREDO MATAS** Dirigida por **LUIS GARCIA BERLANGA**
Una producción **INCINE JET FILMS, S.A.** Distribuida por  Copyright 1985



León Chocrón
Cartel de la película
La vaquilla
1985
108 x 74 cm
Colección Santiago Castillo París

Reportaje periodístico sobre la película
La vaquilla
Fotogramas n.º 1706
III-1985
Colección Santiago Castillo París



Cartel de la película
Moros y cristianos
1987
97 x 69 cm

Colección Santiago Castillo París

Moros y cristianos

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

El 23 de octubre de 1987 se presentó, en la 32ª Seminci o Semana Internacional de Cine de Valladolid, la película *Moros y cristianos* (con guion redactado por el mismo Berlanga y —sería la última vez— por Rafael Azcona). Este largometraje, estrenado comercialmente en Madrid cinco días después de la *première* vallisoletana, fue el decimoquinto de los berlanguianos. Los exteriores fueron filmados en la localidad valenciana de Xixona, y en el año siguiente a su estreno, 1988, la película

ganó un galardón de la II edición de los Premios Goya (concedidos por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).

El film habla de los cambios económicos que se produjeron a raíz de la consolidación de la democracia y la implantación de un capitalismo que empezaba a articularse sobre principios neoliberales. El mundo actual, en resumen.



Fotograma de la película
Moros y cristianos
1987
Colección Santiago
Castillo París



◀ ▶
Fotogramas de la película
Moros y cristianos
1987
Colección Santiago
Castillo París

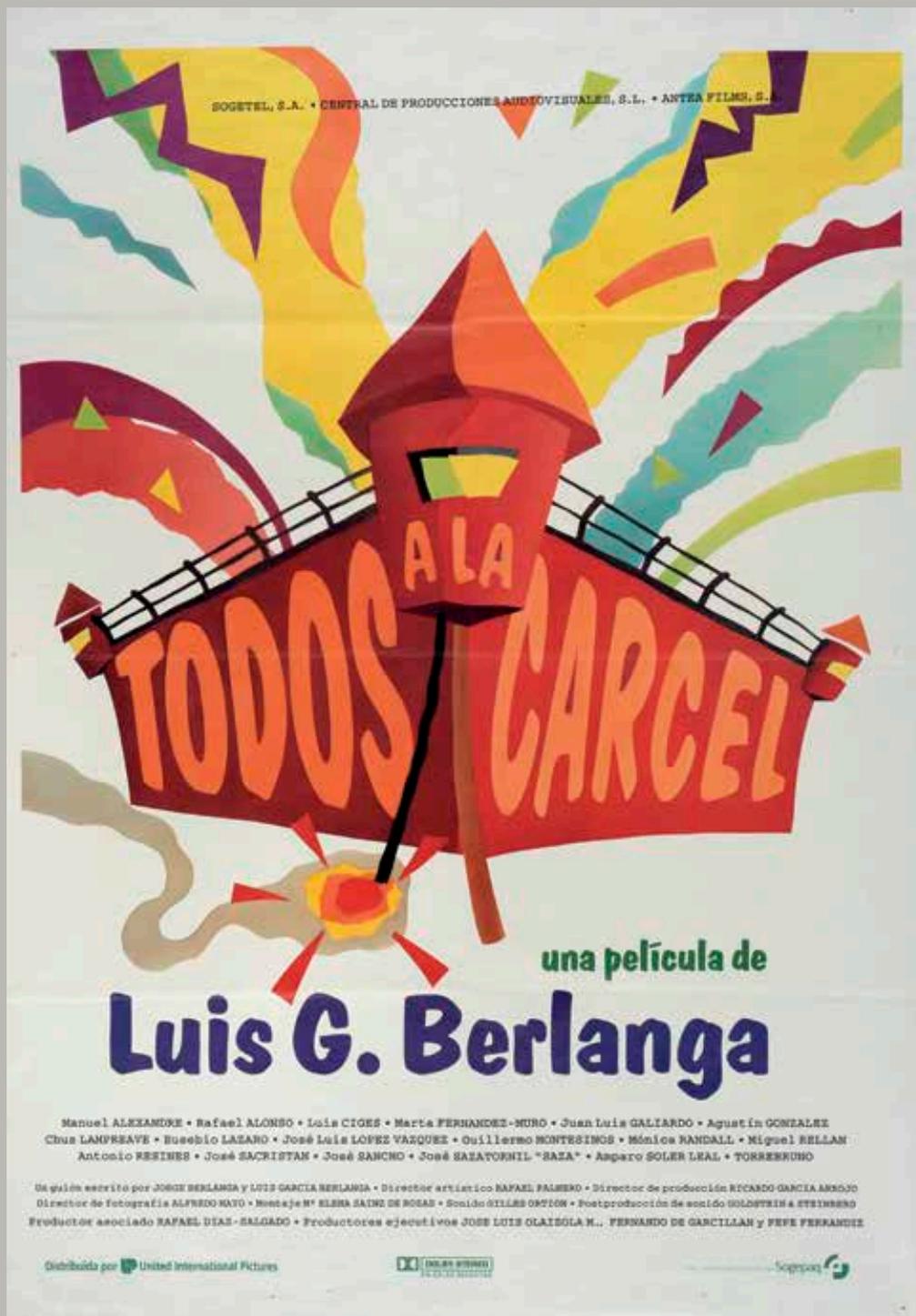


¡VIVA · VISCA

Berlanga!



▲ ▶
Fotogramas de la película
Moros y cristianos
1987
Colección Santiago
Castillo París



Cartel de la película
Todos a la cárcel
1993
97 x 68 cm

Colección Santiago Castillo París

TODAS A LA CÁRCEL

¡VIVA BERLANGA!

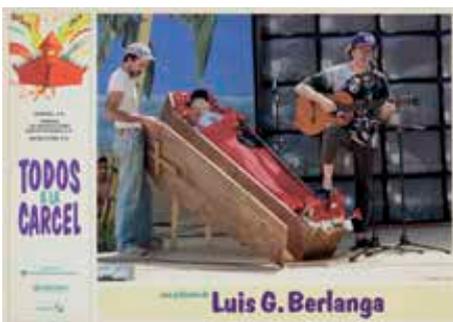
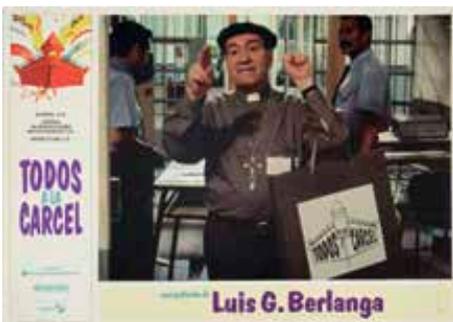
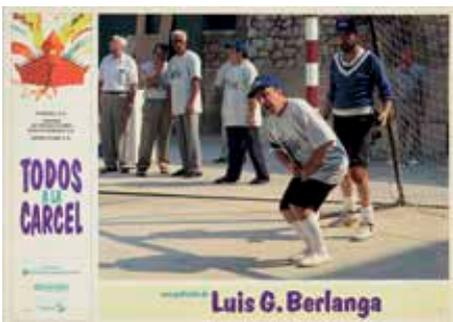
El 22 de diciembre de 1993 se estrenó la película *Todos a la cárcel* (el guion era del mismo Berlanga y de su hijo Jorge García-Berlanga Manrique). Este fue el décimo sexto, y penúltimo, de los largometrajes que debemos al cineasta valenciano, y fue rodado en la Cárcel Modelo de València (actualmente ocupada, en parte, por el Complejo Administrativo 9 de Octubre de la Generalitat valenciana). En el año siguiente a su estreno, 1994, la película ganó tres de los galardones de la VIII edición de los Premios Goya (concedidos por la Acade-

mia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España).

El argumento: en la prisión Modelo de València se celebrará el Día Internacional del Preso de Conciencia. Gente de la política, la cultura y la farándula asistirá al acto, por lo cual la situación se presenta muy propicia para hacer algún negocio en beneficio propio. Berlanga demostraba en esta película que la picaresca española, tan idiosincrásica, había salido indemne del cambio entre regímenes.

►
Fotograma de la película
Todos a la cárcel
1993
Colección Santiago
Castillo París





Fotogramas de la película *Todos a la cárcel* 1993 Colección Santiago Castillo París



Fundidos encadenados

Rafael de Luis Casademunt

En agosto de 1993 disfrutaba de unas merecidas vacaciones familiares en Mallorca cuando recibí una llamada de la productora Antea Films, para encargarme la instalación de una pantalla de videowall. Hasta ahí todo era normal, pues en aquellos años me había especializado en la producción e instalación de grandes audiovisuales con múltiples pantallas, tanto con proyectores de diapositivas como con monitores de vídeo, y el encargo entraba dentro de lo cotidiano.

La parte del trabajo que se salía de lo normal era que se trataba de cumplir los deseos de Luis García-Berlanga, que en esos días rodaba su película *Todos a la cárcel* nada menos que en la Cárcel Modelo de Valencia. El director quería que apareciera una gran pantalla de videowall en el escenario montado en el patio de la cárcel, para una de las secuencias de la película. Cuando conocí los detalles de la instalación y su función en el rodaje, advertí a la productora de la escasa visibilidad que iban a tener las imágenes proyectadas en los monitores, diseñados para brillar en interiores o de noche, pero nunca bajo el implacable sol de verano en el patio de la cárcel. Mis advertencias fueron desoídas, pues la férrea voluntad de Berlanga debía prevalecer sobre los



astros, de modo que tuve que regresar de Mallorca para cumplir con los deseos del genio.

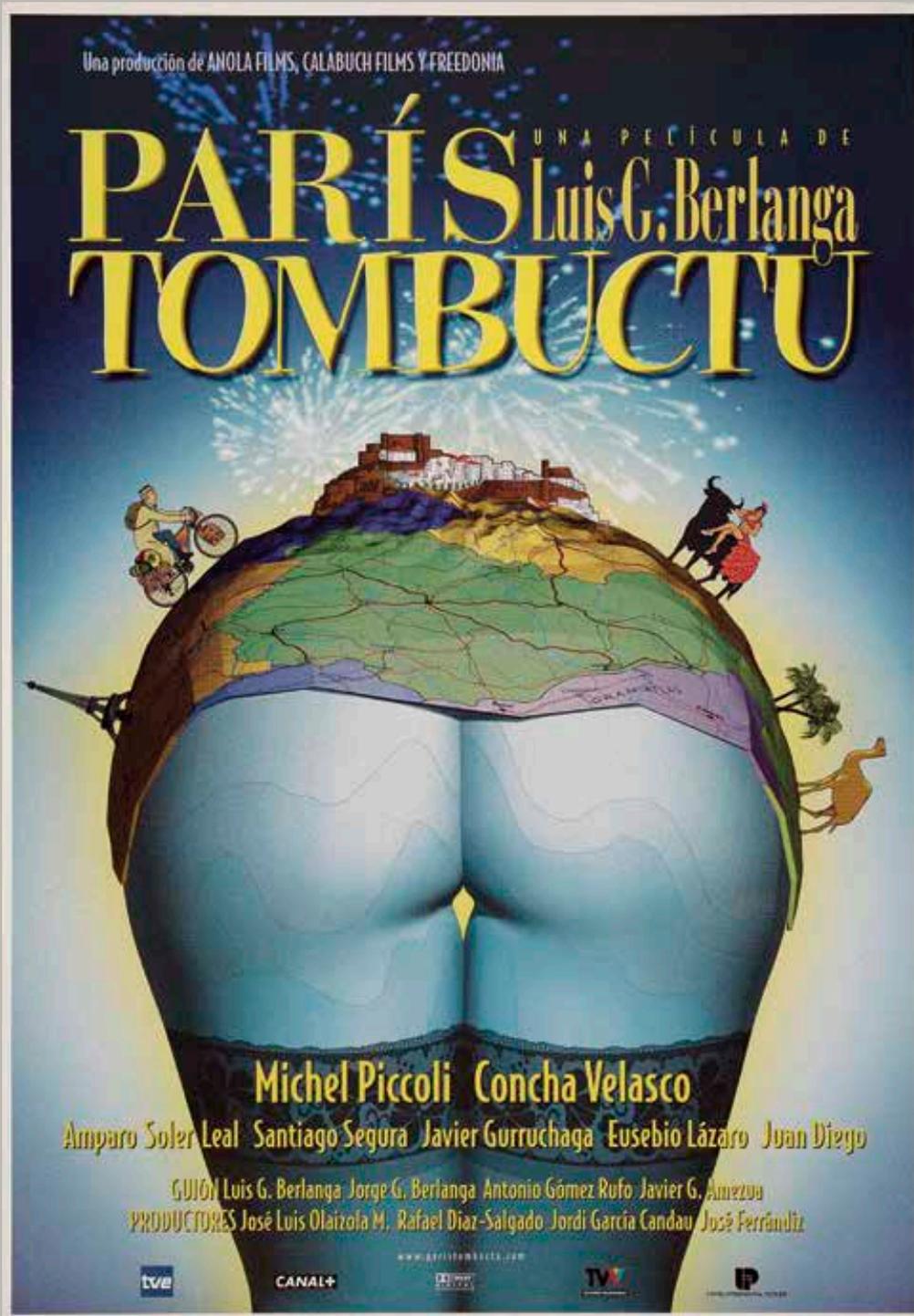
Lo más cerca que yo había estado de la Cárcel Modelo de Valencia fue cuando años atrás hicimos una sentada de fotógrafos frente a sus puertas para pedir la liberación de nuestro amigo y compañero Francesc Jarque, a la sazón encerrado por negarse a entregar sus carretes a la policía en el transcurso de una manifestación. Por eso me produjo un escalofrío intenso tanto la sensación de traspasar sus puertas, en los días en que todavía no se había completado el traslado de los reclusos a Picassent, como el hecho de que el aire aún se pudiese cortar en los corredores y, también, en las celdas abiertas pero recién abandonadas por unos ocupantes que tal vez llevaban muchos años allí.

Los reclusos que por distintos motivos permanecían en la Modelo se prestaban con gozo a colaborar en el rodaje ayudando en cualquier menester, sabedores de lo insólito y divertido de la experiencia. Y es que el rodaje de *Todos a la cárcel* era una gran fiesta en la que se fundía ficción y realidad, como el brillo de los monitores con el sol de justicia.

Muestra de esa fusión es el nombre de uno de los personajes de la película, el recluso Jaramillo, nombre tomado del recluso de la prisión que me asignaron para colaborar en el montaje del videowall. El Jaramillo de la Modelo era un colombiano de tremenda corpulencia

que cumplía ocho años por negociar con algún producto típico de su tierra. La verdad es que me imponía un gran respeto, pero levantaba los pesados monitores sin pestañear.

La prueba definitiva de esa mezcla de realidad y ficción que tanto parecía gustar al Maestro, se materializó cuando Berlanga me pidió que interpretara mi papel de técnico responsable del videowall, apareciendo en el escenario... para pedir disculpas por el garrafal fallo técnico que suponía que, en las pantallas, y en lugar de proyectarse el himno oficial, apareciera de pronto *El tractor amarillo*. Aquello era demasiado para mí, que no había pisado un escenario desde las funciones del colegio, y no podía fingir un fallo técnico cuando mi máxima responsabilidad era que no se produjera fallo alguno. Berlanga insistió y me hizo repetir la secuencia hasta que comprendió, quizá por una vez, que no siempre se puede fundir la realidad con los deseos. Mi carrera de actor no estaba escrita en el guion ni en el destino, pero la tenacidad de Berlanga me dejó una huella imborrable.



Cartel de la película
París-Tombuctú
1999
97 x 68 cm

De Filmoteca Española ©

PARÍS TOMBUCTÚ

El 10 de septiembre de 1999 se estrenó la película *París-Tombuctú* (con guion del mismo Berlanga —asistido por su hijo Jorge— y de Antonio Gómez Rufo y Javier G. Amezua). Este fue el décimo séptimo, y último, de los largometrajes que nos legó Berlanga, y, poco después del estreno, el 22 de noviembre, fue proyectado en el festival de cine de Mar del Plata (Argentina), donde obtuvo el premio de la Organización Católica Internacional del Cine (OCIC) y el de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

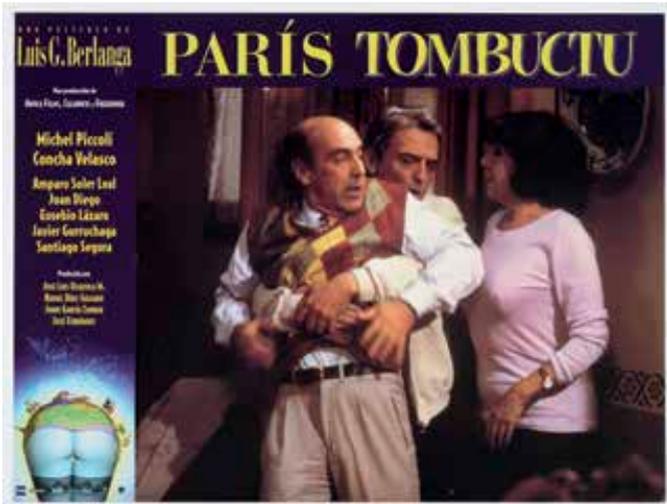
En esta última película, que venía a ser su testamento no solo cinematográfico sino también vital, Berlanga quiso volver a la vía más intimista de su cine para despedirse. Y por eso recupera a Michel Piccoli —protagonista de una de sus películas más personales, *Tamaño*

natural— quien, huyendo de una vida que cree agotada camino de un Tombuctú que hace de nueva Ítaca, recalca en un pueblo, Calabuch (Calabuig, es decir, Peníscola), donde convive una heterogénea panoplia de personajes que personifican el sistema de valores que más se estimaba el director valenciano.

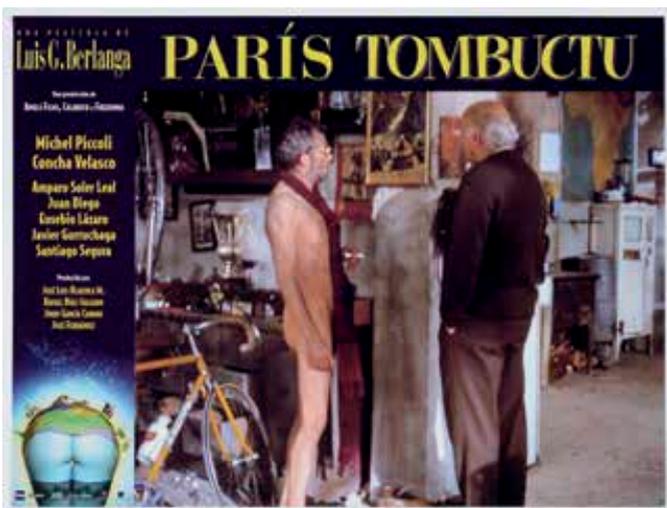
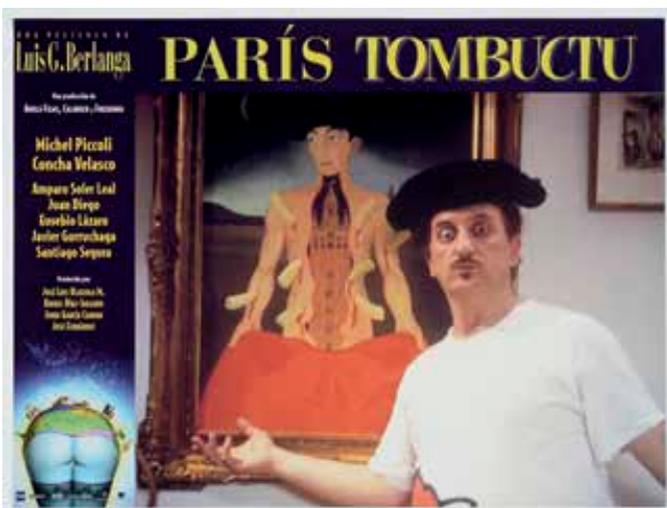
París-Tombuctú es todo un alegato en defensa de la acracia que necesita cualquier creador para realizar su obra, fuera de las convenciones sociales y políticas del momento, cosa que ilustra perfectamente la filmografía del director valenciano. *Acracia* es un término que describe a la vez la impotencia y la debilidad del anciano y la anarquía del artista. Y esto es lo que representaba entonces Berlanga: un artista ya mayor. Un testamento cinematográfico y todo un canto del cisne a favor de la libertad.

¡VIVA · VISCA

Berlanga!

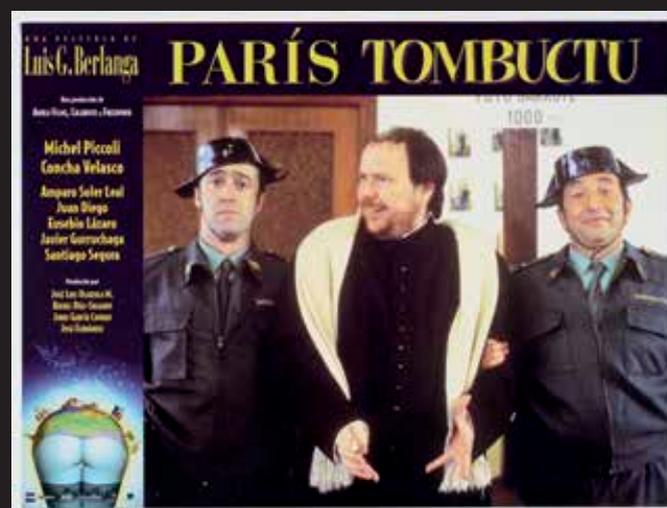
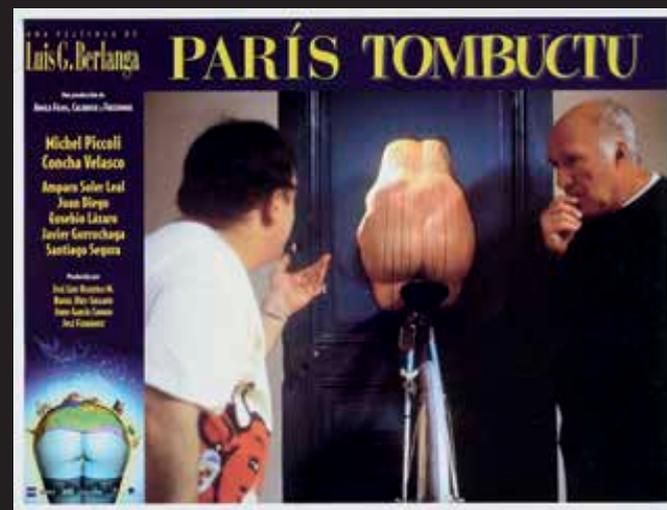


◀ ▼
 Fotogramas de la película
París-Tombuctú
 1999
 Colección particular



PARÍS TOMBUCTÚ

▼ ▶
 Fotogramas de la película
París-Tombuctú
 1999
 Colección particular



Un director de cine muy explicado

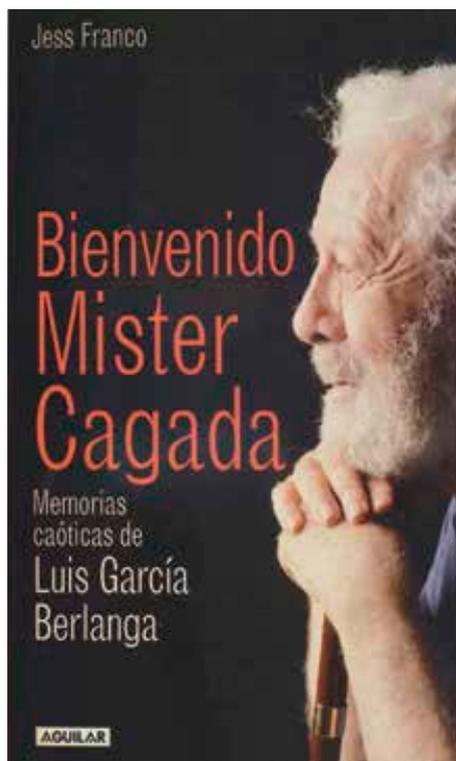


Fotografías de Luis García-Berlanga en la ciudad de València: junto a José Luis López Vázquez y Concha Velasco, y en compañía de Ricardo Muñoz Suay.
© José Aleixandre



Álex Alemany (1943)
Retrato de Luis García-Berlanga
2012
75 x 56 cm
Óleo sobre tabla
Propiedad de Ricard Bellveser

Es comúnmente sabido lo caótico de los rodajes de Berlanga, donde actores y técnicos se miraban entre ellos con incredulidad ante el devenir errático e impredecible de su dirección, y augurando la catástrofe. Si a ese mando personalísimo y fuera de norma se añadía la frase con la que el propio Berlanga, invariablemente, apostillaba el final del rodaje de cada plano —«¡Vaya cagada!»—, el desconcierto era total. Sin embargo, el resultado de tales rodajes muchas veces cristalizó en obras maestras, lo que demuestra que la navegación en el caos solo está al alcance de los genios.



◀ ▲
Publicaciones en torno a
la obra cinematográfica
de Luis García-Berlanga
Colección Santiago Castillo París



© Santiago Castillo París & MuVIM · Foto Rafael de Luis

LUIS G. BERLANGA



SIETE PESETAS

Del 3 al 9 de junio de 1974

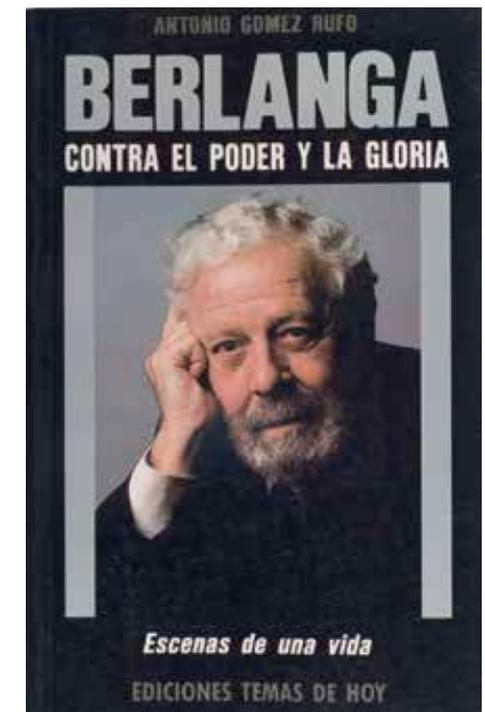
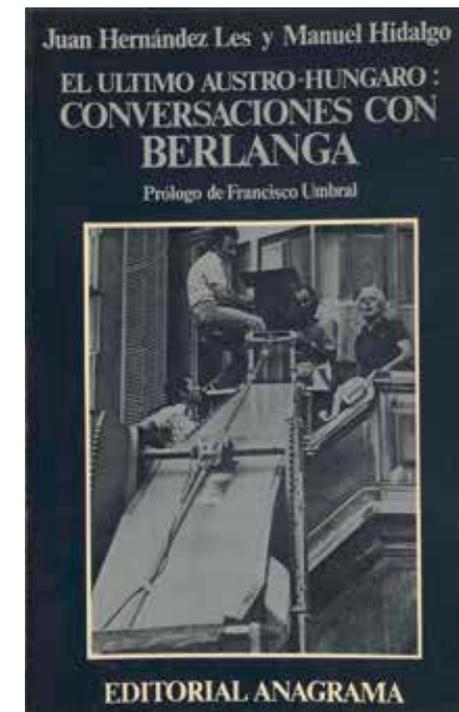
«[...] parece claro que el plano-secuencia y el empleo de la profundidad de campo, que te permite tener al grupo de actores bajo tu control, aunque no bajo tu atención, tienen que ver bastante con la coralidad... Ufff, de estos temas no sé muy bien qué decir. Ah, y sobre la cuestión ideológica, no tengo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

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

**VISCA
¡VIVA**
Berlanga!

Dos son los rasgos más privativos del cine de Berlanga. Uno de ellos tiene que ver con el sistema narrativo empleado en sus películas, caracterizado por una coralidad en que los protagonistas hablan sin escucharse unos a otros y actúan en beneficio propio y detrimento del resto.

La otra característica no es sino el correlato formal de esa estrategia narrativa: el plano-secuencia es el único recurso técnico que permite conjugar cinematográficamente esa babel de personajes que, con el desorden de sus diálogos atravesados, tanto contribuyen a ordenar la historia.



◀ ▲
Publicaciones en torno a
la obra cinematográfica
de Luis García-Berlanga
Colección Santiago Castillo París



PRIMER PLANO

Viva Berlanga. Una historia de cine

Juanita Reina
 Con el estreno del gran espectáculo de Quintero, León y Miraga: El libro de los sucesos, se presentará en Madrid, el día 4 de noviembre

5 PTAS.



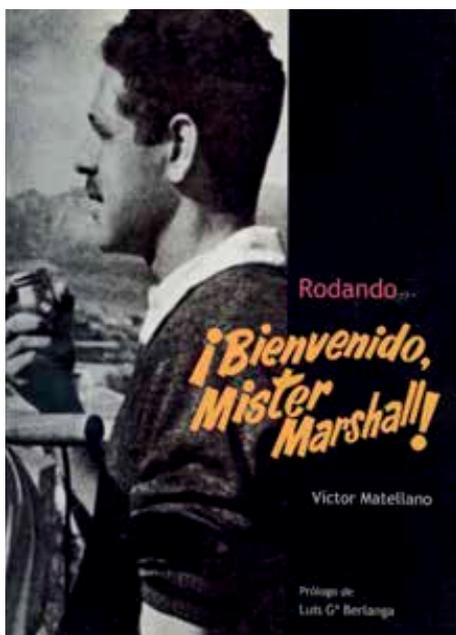
◀ ▲
Barreira
 Artículo sobre las primeras películas de Luis García-Berlanga:
 «Berlanga con Zavattini»
Primer plano. Revista española de cinematografía
 n.º 732
 24-X-1954
 Madrid
 Colección Santiago
 Castillo París



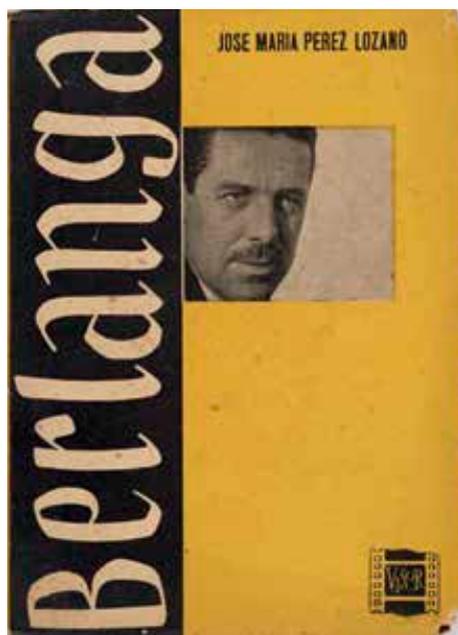
▶
Carlos Fernández Cuenca
 Artículo sobre la primera filmografía de Berlanga:
 «El cine de Luis G. Berlanga»
Revista Internacional del Cine
 n.º 29
 VII a IX-1957
 Madrid
 Colección Santiago
 Castillo París



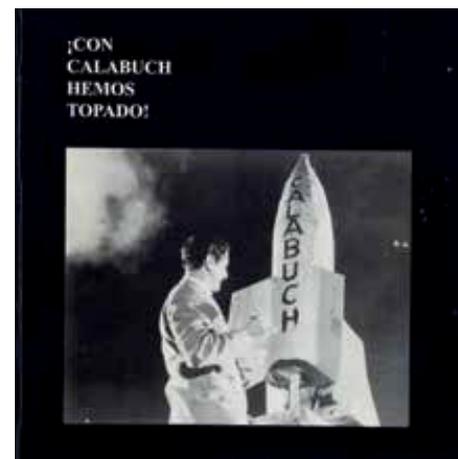
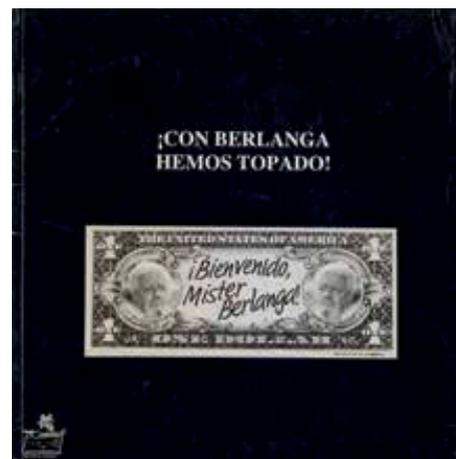
◀
Diego Galán
 Estudio sobre la filmografía de Berlanga:
 «Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre»
Dirigido por... n.º 13
 V-1974
 Edmundo Orts Climent,
 Barcelona
 Colección Santiago
 Castillo París



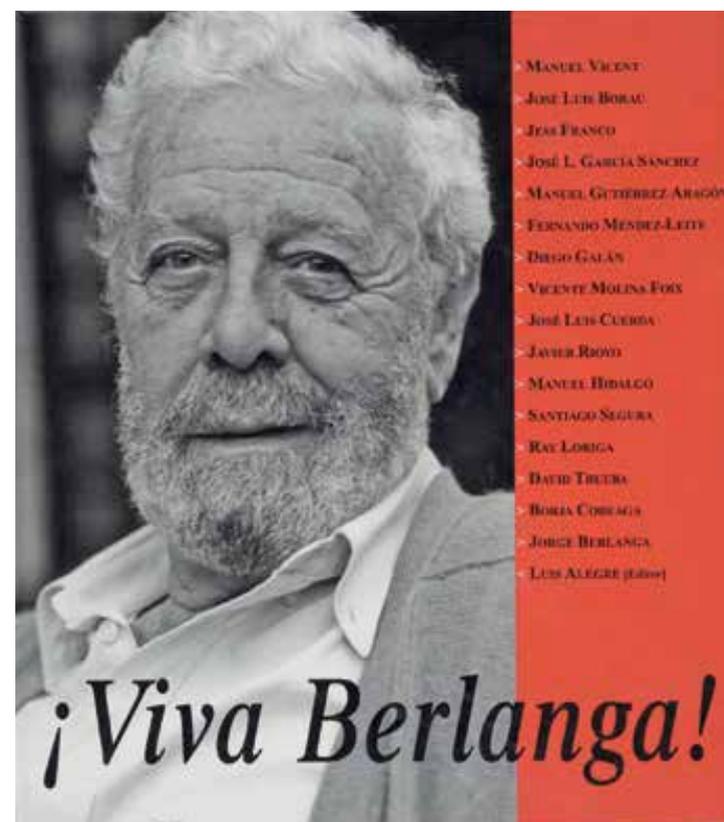
▲
Víctor Matellano
Rodando... ¡Bienvenido, Mister Marshall!
 2007
 Ocho y Medio
 Colección Santiago
 Castillo París



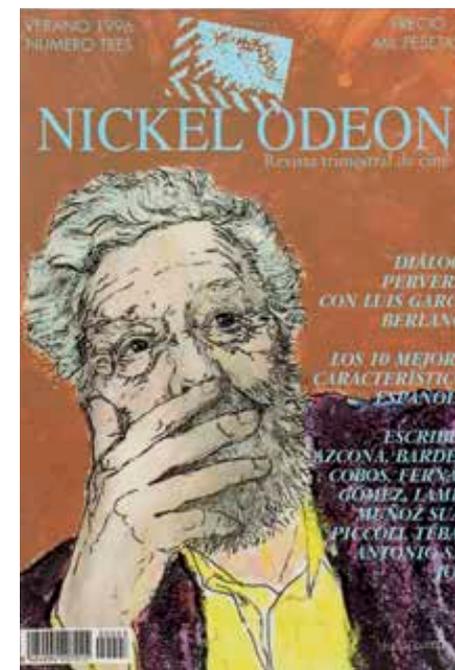
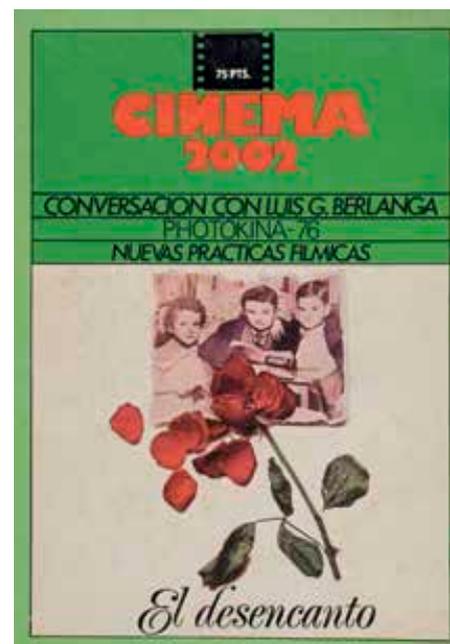
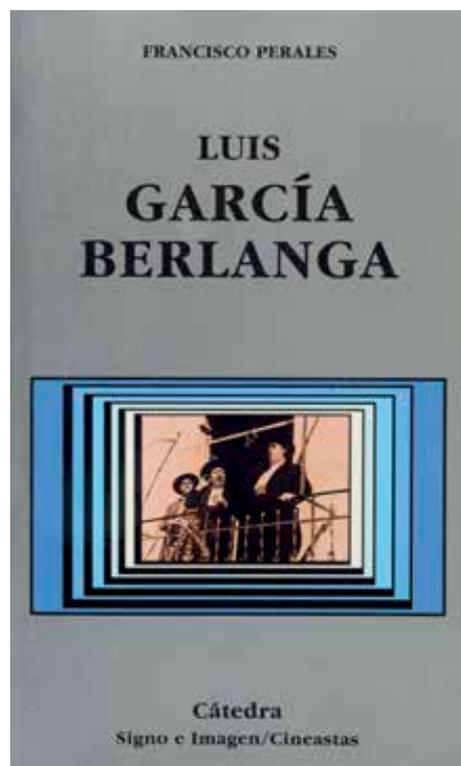
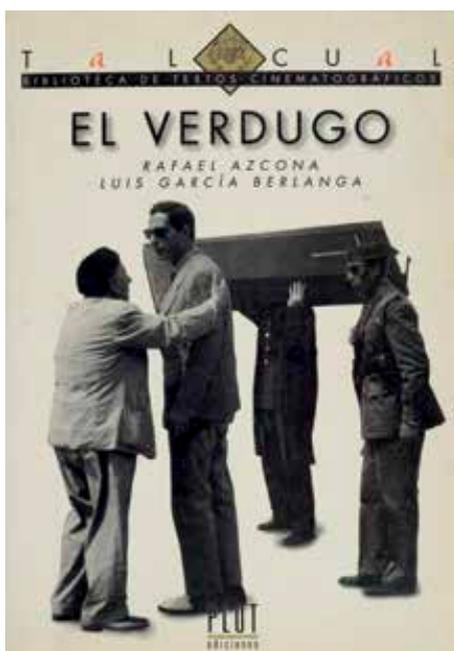
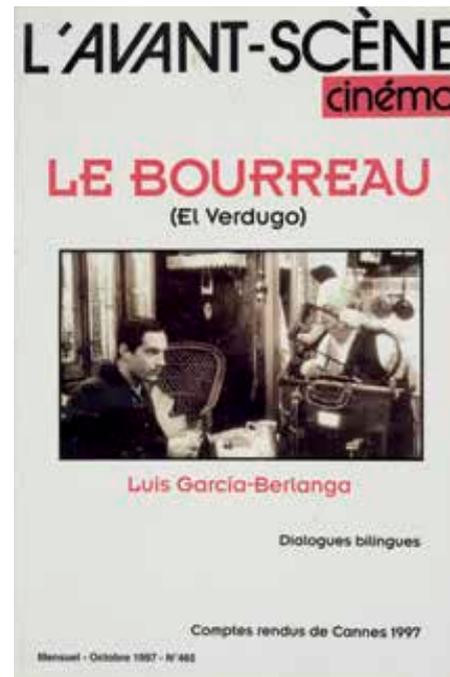
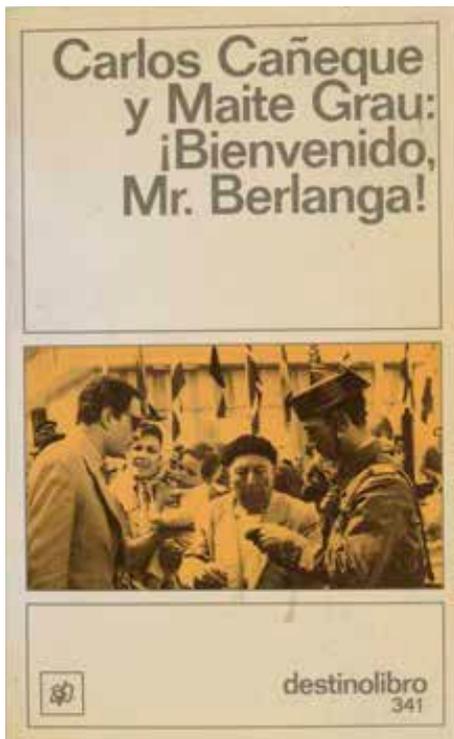
▲
José María Pérez Lozano
Berlanga
 1958
 Visor, Madrid
 Colección Rafael Solaz Albert



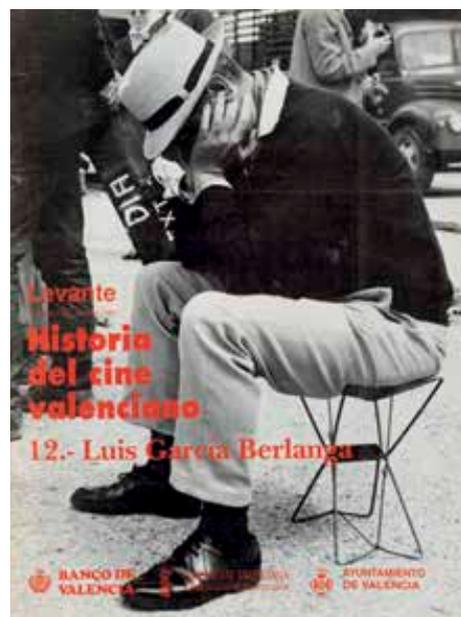
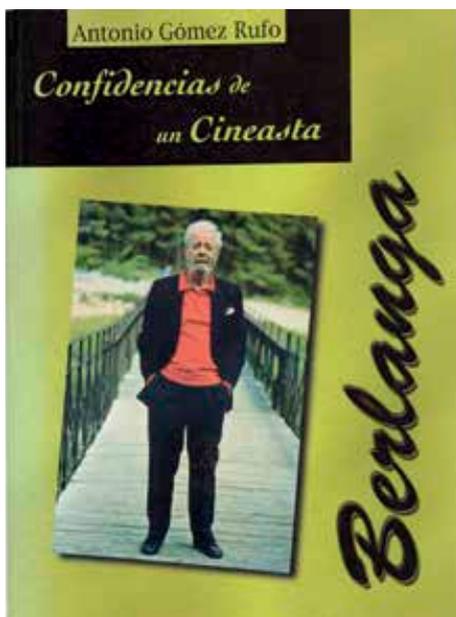
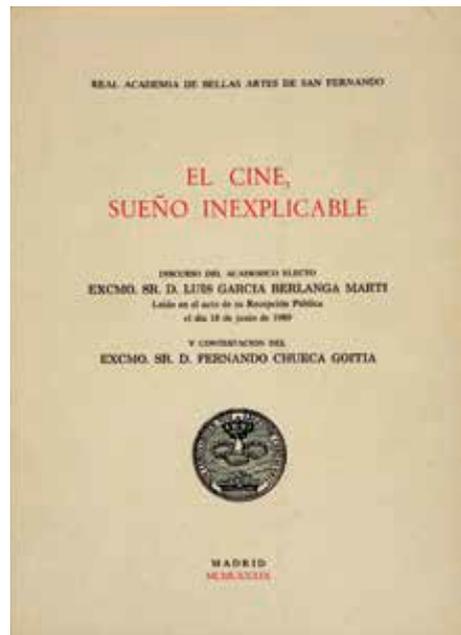
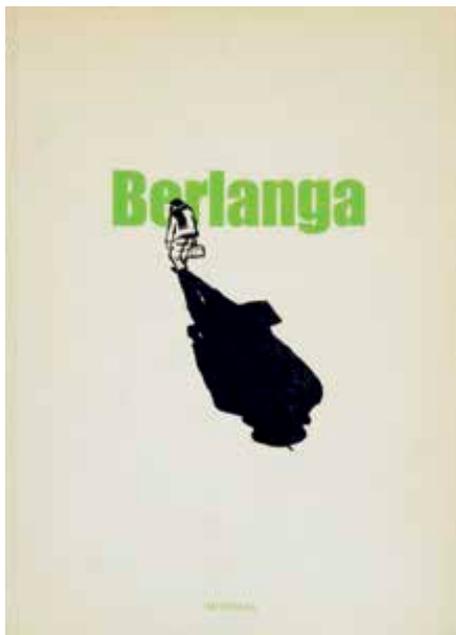
▲ ▶
 Publicaciones en torno a la obra cinematográfica de Luis García-Berlanga
 Colección Santiago Castillo París



VISCA
 ¡VIVA
Berlanga!



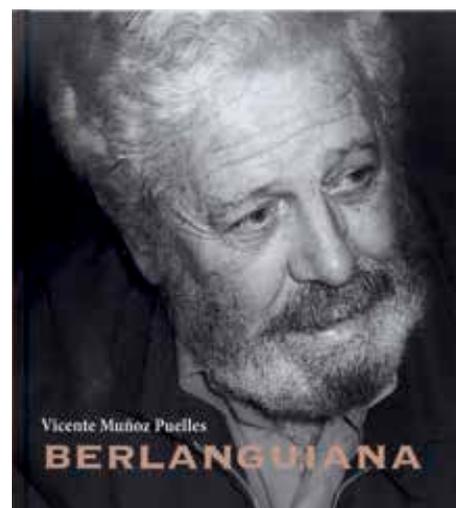
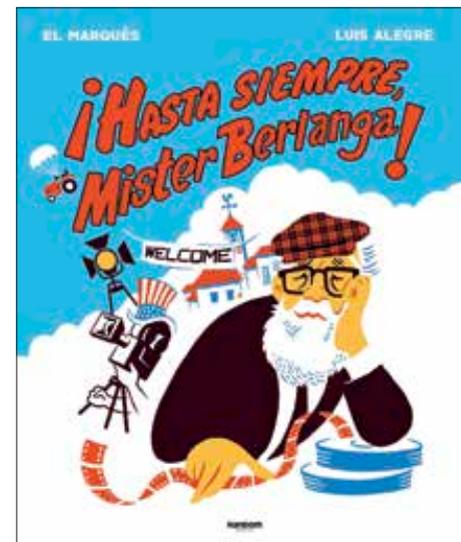
Publicaciones
en torno a la obra
cinematográfica de
Luis García-Berlanga
Colección Santiago
Castillo París



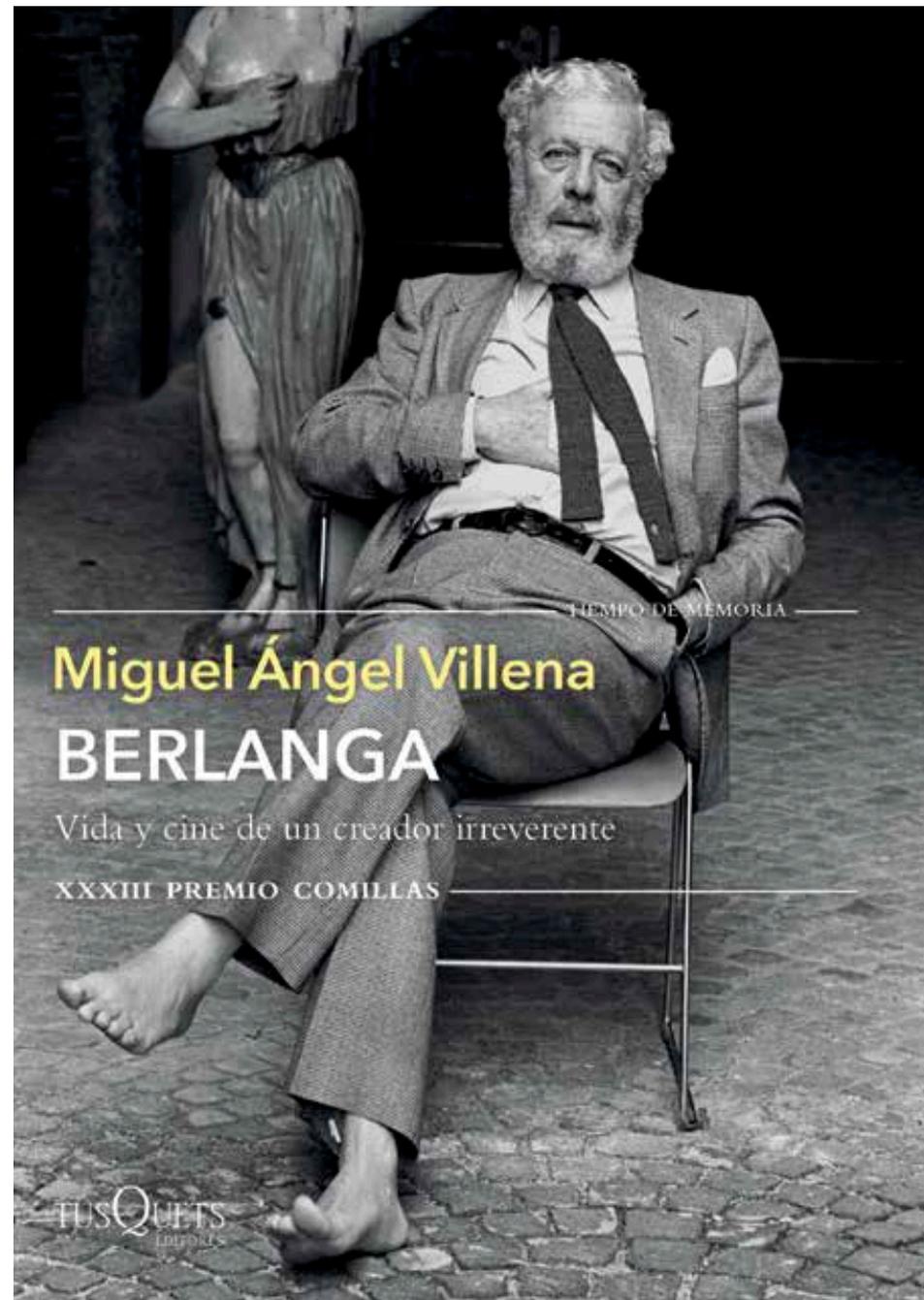
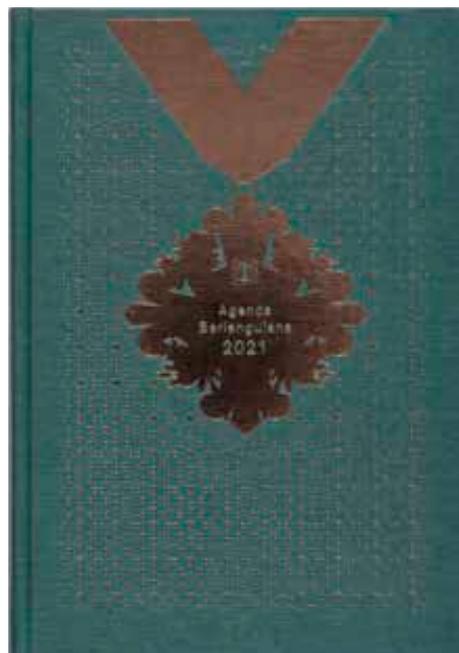
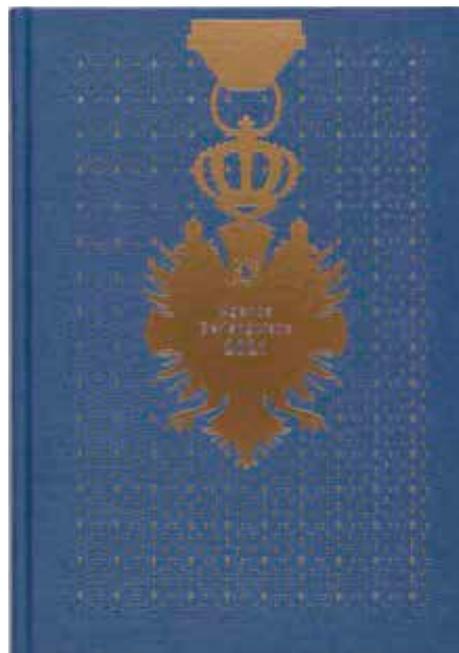
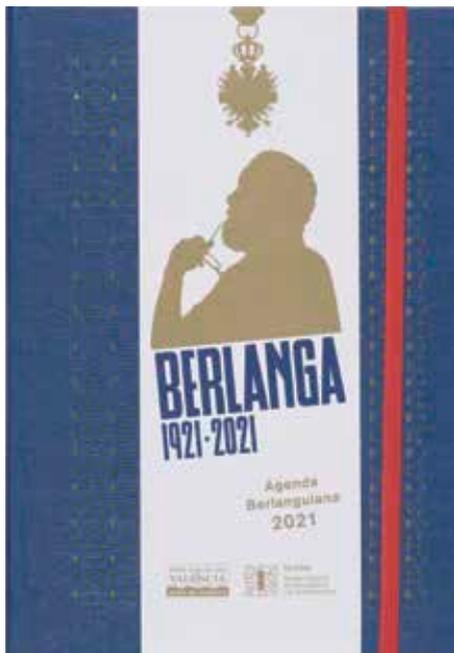
◀ ▲
Publicaciones
en torno a la obra
cinematográfica de
Luis García-Berlanga
Colección Santiago
Castillo París



▲
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



◀ ▲
Publicaciones de los años 2020
y 2021 en torno a la figura de
Luis García-Berlanga y
al centenario de su nacimiento
Colecciones particulares



▲
Agenda Berlanguiana 2021
editada, en castellano y en valenciano,
en torno a la figura
de Luis García-Berlanga y
al centenario de su nacimiento
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 Passolini o Visconti, la adoptaron como modelo preferido: era mucho más barata que las caras MITCHELL para estudio.



© MuVIM - Foto Rafael de Luis

Cámara
Arriflex IIB de 35 mm
1960
185 x 70 x 85 cm
Arriflex, Alemania
LA FILMOTECA – INSTITUT
VALENCIÀ 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 portafiltras, 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 icono 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



Proyector
Mayafot Minor 35 mm
Desde 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 años de paz...
sin Franco

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

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



25 años de paz

El 20 de noviembre de 1975 desapareció de la escena Francisco Franco Bahamonde, el dictador al que denominaban Caudillo de España

especial



SUPLEMENTO ESPECIAL

Monográfico dedicado al aniversario de la muerte del hombre que gobernó España 40 años



el Periódico

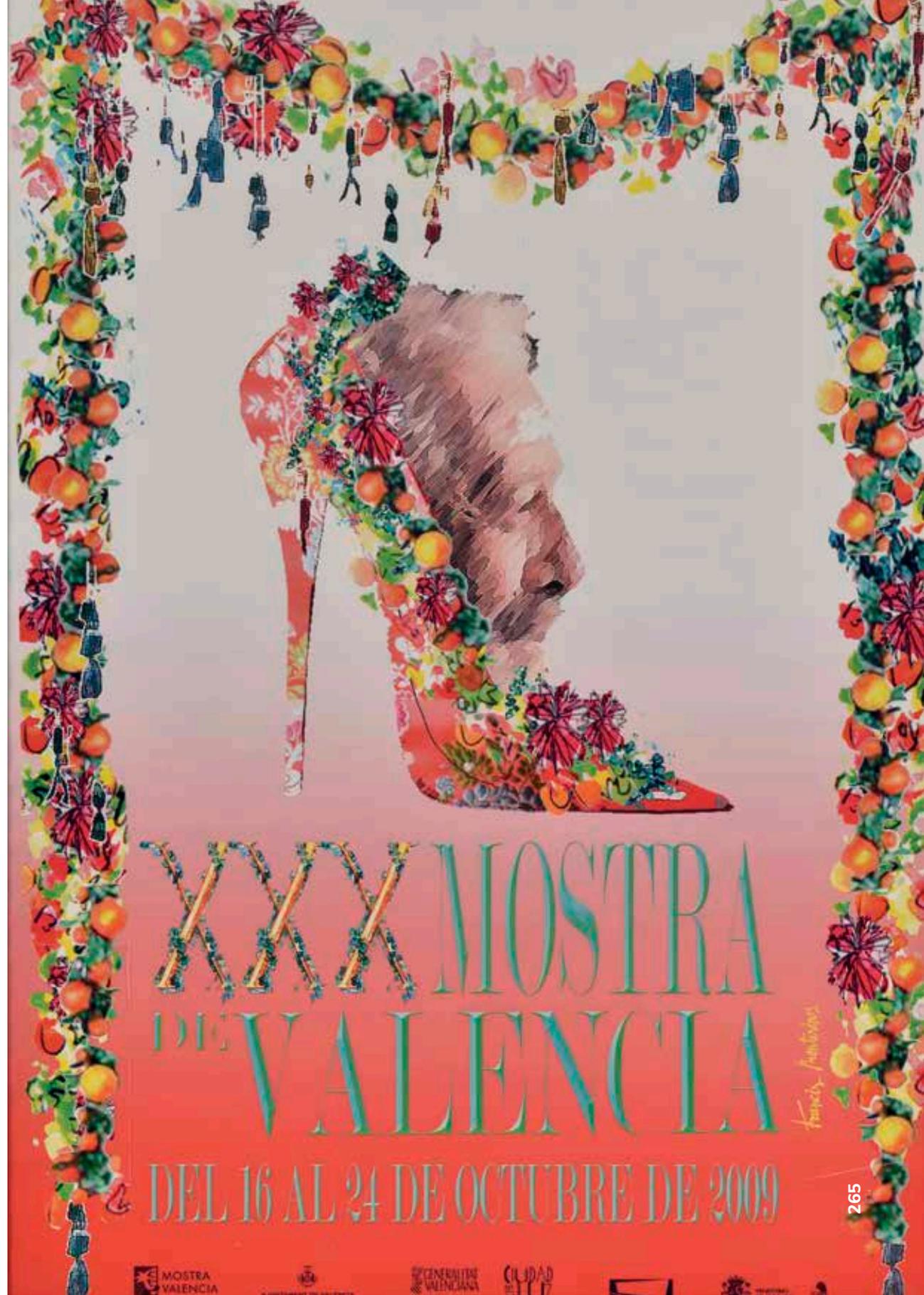
LUNES 20 NOVEMBRE 2000

Berlanga, fallero



▲ **Latorre y Sanz Artesanos S.L.**
Modelo para la falla homenaje a Luis García-Berlanga con ocasión de la XXX Mostra de València: el monumento fue instalado en la plaza de la Almoína
2009
Escultura modelada en plastilina y policromada al acrílico
20 x 15 cm
Colección Marcos Campos

► **Francis Montesinos (1950)**
Cartel de la XXX Mostra de València
16-24 - X - 2009
76 x 56 cm
Ajuntament de València
Colección Juan Jiménez





Falla dedicada a Berlanga con ocasión de la *XXX Mostra de València*: el monumento fue instalado en la plaza de la Almoina
Octubre de 2009
Poliestireno expandido con el tratamiento habitual de falla
195 x 90 x 160 cm
(altura con peana: 275 cm)
Donantes: Marcos Campos y Rosa Melía
Idea original: Guillermina Royo Villanova
Artista fallero: Sergio Penadés (Latorre y Sanz Artesanos S.L.)
Empresa patrocinadora: MUSTANG
Año de realización: 2009 con motivo del homenaje al genial cineasta Luis G. Berlanga en el marco de la *XXX Mostra de València*
Archivo de Latorre y Sanz Artesanos S.L.

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

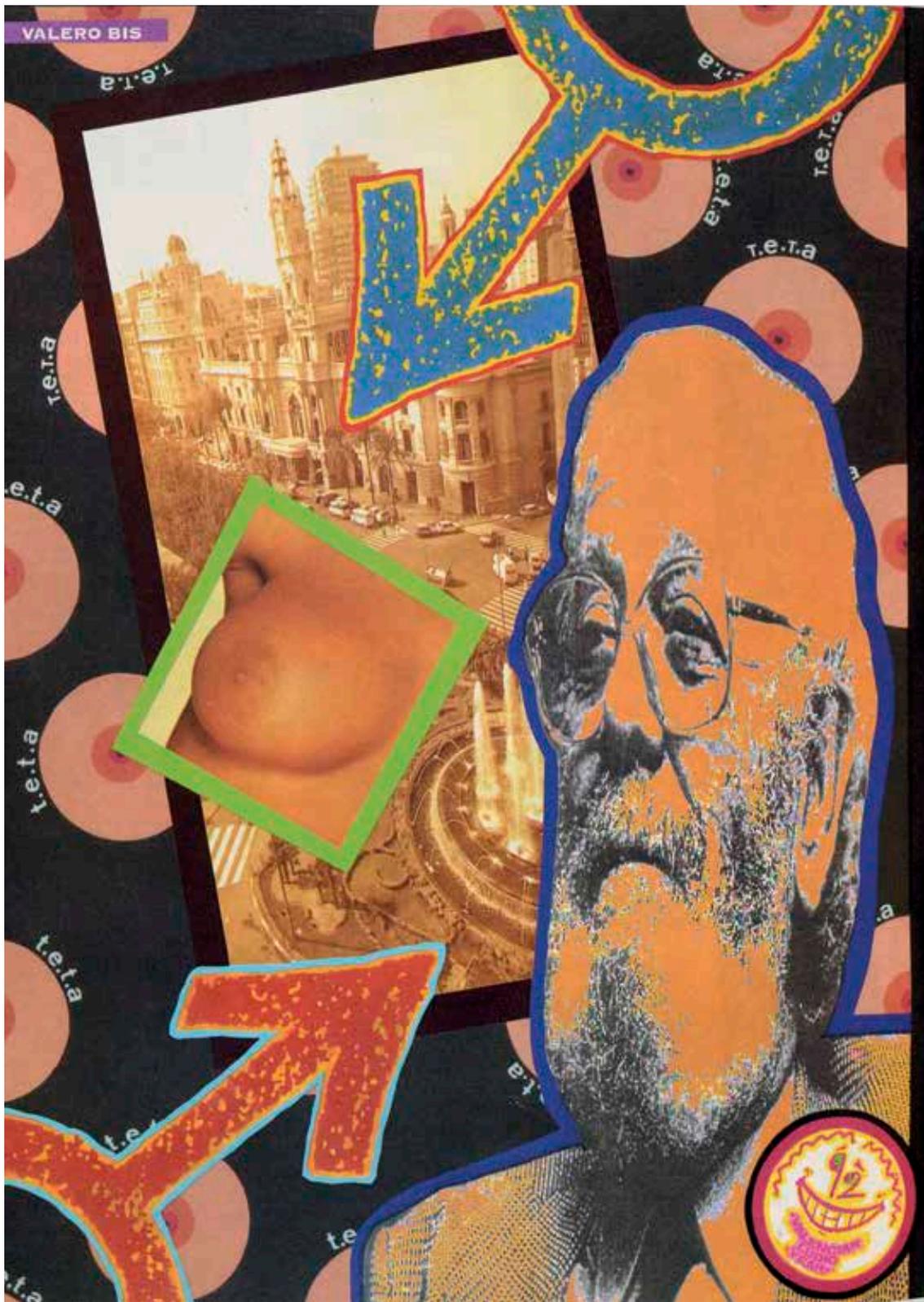




ra el franquismo, i a l'Espanya
cia de la corrupció.

En la España de Franco, Berlanga fue valiente contra el franquismo, y en la
España democrática se esforzó a denunciar la persistencia de la corrupción.





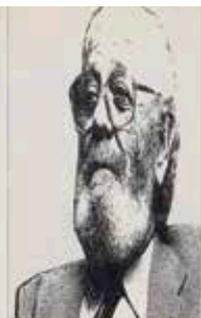
R

«Berlanga. Historia de una teta»
De fallas n.º 1
III-1992
Falla Na Jordana,
València
Colección Rafael Solaz Albert

Recuerdo que la había construido Manolo Marín, que los muñecos eran de ese gran creador que es Sento, e incluso creo que los había vestido nuestro Francis Montesión. Había en el ambiente un gran alboroto, cuando de broma, Manuel Vicent, en ese momento pensé que era de broma, me dijo que podría hacer la del año siguiente, que se me podría 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 comentárselo 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 Manolo 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 podía contener. Porque en definitiva una enorme teta es como una carpa, 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-



Luis G. Berlanga

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 ofiica, 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 trataría 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

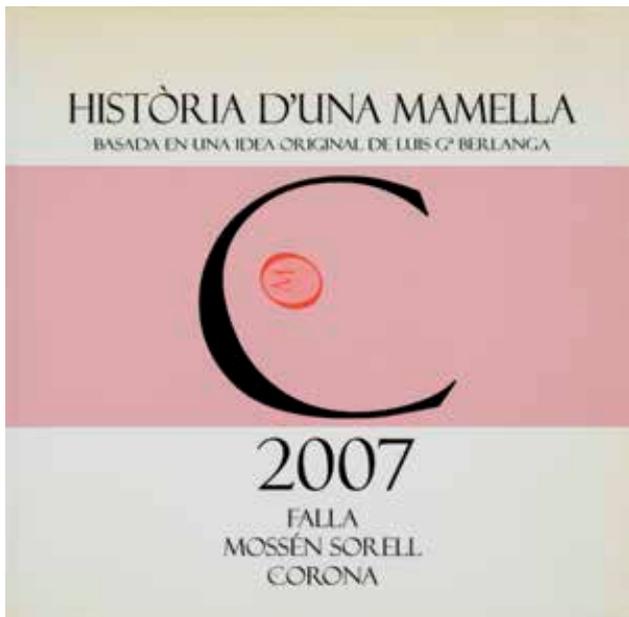
de ocupación, o como si fuera una senda de elefantes buscando su fatal destino, sólo que en vez de ir hacia la muerte, estos irían hacia la vida. Todos, según su condición social, se verían representados en una de estas filas caminando hacia el colosal pezón de la teta. Y el lema de la falla sería aquella frase de Bataille que hablando del erotismo decía que es la afirmación de la vida hasta en la muerte. En definitiva aquella teta con su precioso 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 explosión exterior: fue cuando pensé en los genitales. Pero claro no es lo mismo una teta que una polla. De todas formas, creo 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 subrepticamente por dentro, éstos serían los de las sectas religiosas que acceden de manera oculta, es como ser maticón y ocultario. Resumiendo, pienso que sería como un descenso a los infiernos, pero al infierno freudiano, y en la puerta, a modo de canchero, se hallaría el propio Freud, para aconsejarnos el mejor modo de acceder a él.

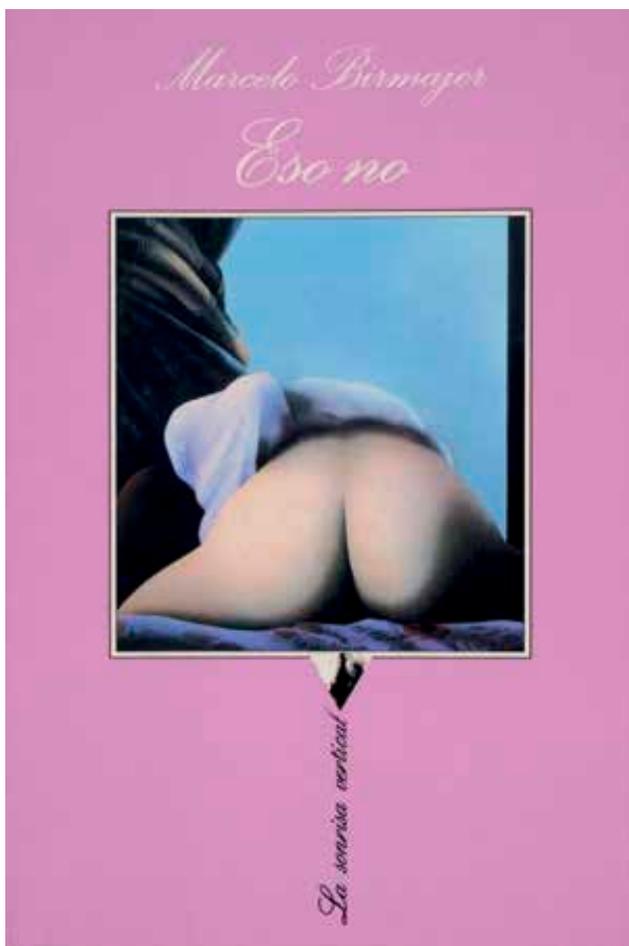
De todo ello, como es sabido, no quedó nada. Al final no nos llamaron y sólo quedó en una idea más. En cualquier caso esta falla podía haber simbolizado esa otra idea que propuse al Consejo de Cultura y que pretendía hacer de Valencia en este año de celebraciones la Capital Lúdica, el año cojonudo o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

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





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



◀▶ Ejemplar de *Eso no*, de Marcelo
 Birmajer, uno de los títulos de la co-
 lección «La Sonrisa Vertical» editada
 por Tusquets y preparada por Luis
 García-Berlanga y Beatriz de Moura:
 este volumen, publicado en 2003,
 contiene una dedicatoria manuscrita
 de Berlanga a la Falla Mossén Sorell -
 Corona firmada en el año 2006
 Associació Cultural Falla Mossén
 Sorell - Corona (València)

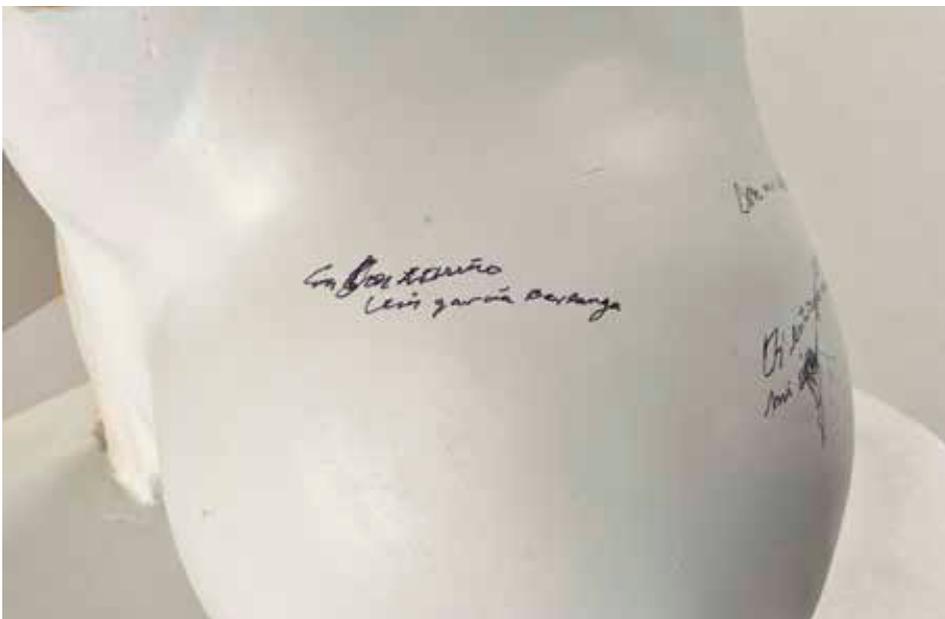
A la Mamella de
 Corona este libro que espe-
 ro os sirva para aumentar el
 exceso de erotismo que tiene ya
 la falla de este año

Con mi deseo de que que
 lleve al Primer premio, este
 abrazo

Luis Berlanga

¡VIVA · VISCA

Ber-
 langa!



VISCA ¡VIVA Berlanga!



Javier de Molina

Maqueta inicial de la falla «Història d'una mamella», del año 2007, ideada por Luis García-Berlanga y construida por Manolo García y *Fet d'encàrrec* para la comisión Mossén Sorell – Corona de la ciudad de València 2006-2007

Yeso policromado (con dedicatoria 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», del año 2007, ideada por Luis García-Berlanga y construida por Manolo García y *Fet d'encàrrec* para la comisión Mossén Sorell – Corona de la ciudad de València 2007

Madera

31 x 24 x 20 cm

Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)



◀
Fernando Morales (ed.)
Berlanga: fallas de celuloide
2007
Ajuntament de València y
Associació Cultural Falla Mossén
Sorell – Corona (València)
Colección Rafael Solaz Albert



▲
Fotografías de la falla «Història d'una mamella», del año 2007, ideada por Luis García-Berlanga y construida por Manolo García y Fet d'encàrrec para la comisión Mossén Sorell – Corona de la ciudad de València
2007
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)



▲
Fotografías de la falla «Història d'una mamella», del año 2007, ideada por Luis García-Berlanga y construida por Manolo García y Fet d'encàrrec para la comisión Mossén Sorell – Corona de la ciudad de València
2007
Associació Cultural Falla Mossén Sorell – Corona (València)

Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga según Josefina Molina

Extractos del discurso de ingreso de la directora de cine Josefina Molina en 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.

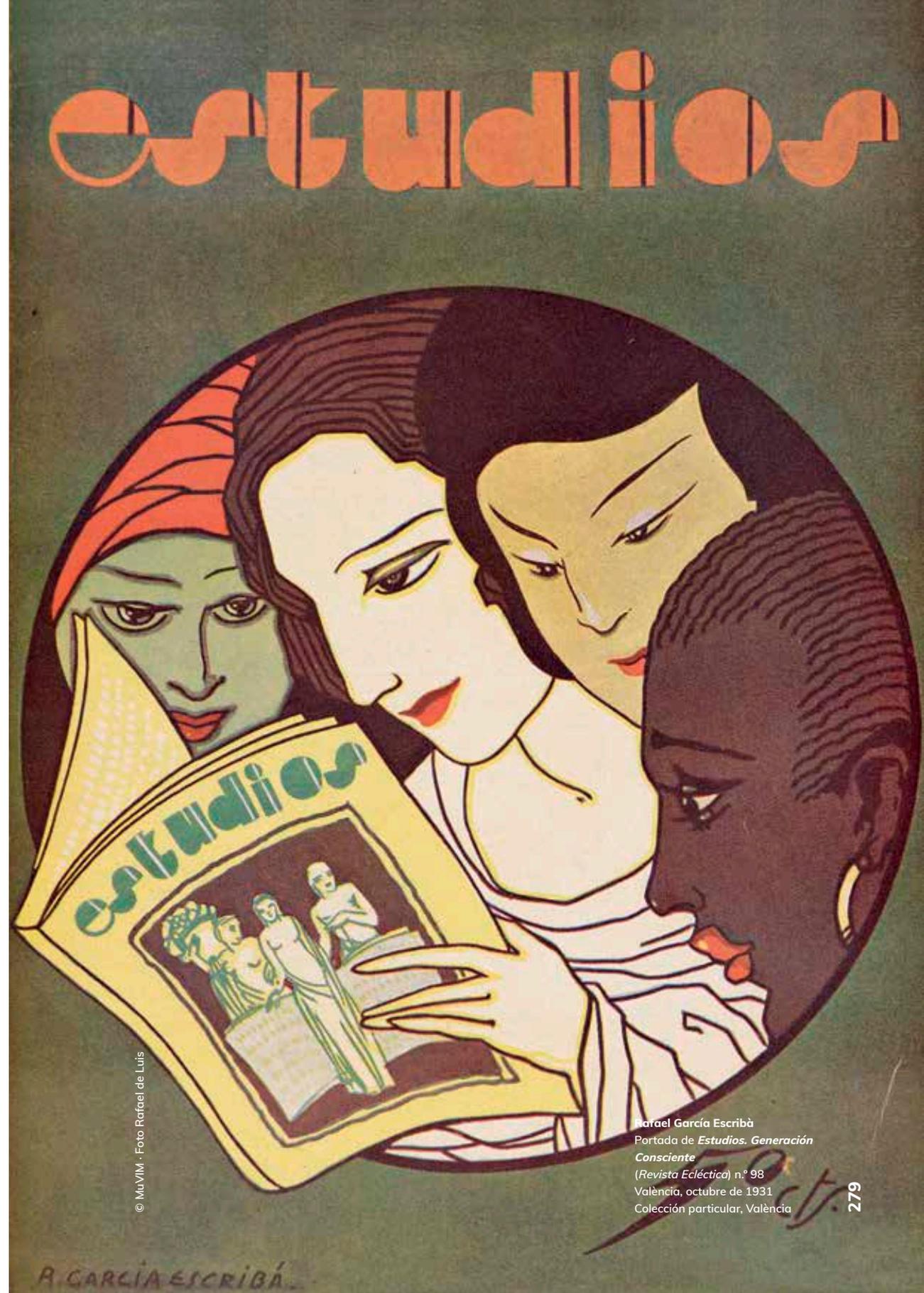
[...]

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 Escrivá
Portada de *Estudios. Generación
Consciente*
(*Revista Ecléctica*) n.º 98
València, octubre de 1931
Colección particular, València

R. GARCÍA ESCRIBÁ



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 arrasaba 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 podré dedicar a mis cosas».

Pero nos equivocáramos 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

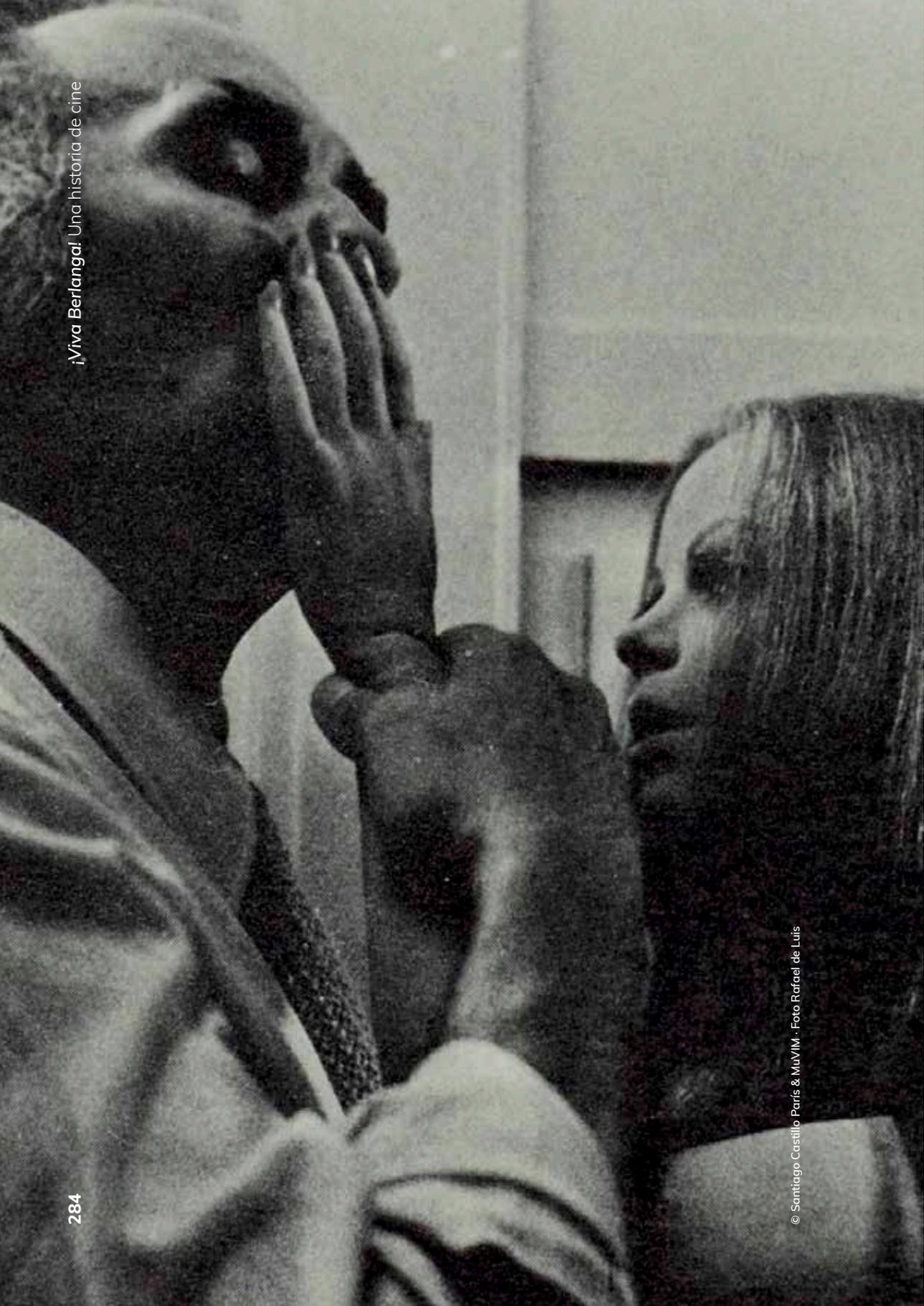
Las mujeres nunca son las protagonistas de sus películas, es cierto. Son comparas necesarias, ocupan un lugar secundario. Y es que Berlanga asegura, con un discurso muy común entre algunos hombres, que no sabe cómo somos, que le resulta imposible describirnos porque no hay quién nos entienda. La mujer 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. [...]





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

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

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

C7
CINE EN 7 DIAS

BUENOS AIRES (EXCLUSIVO)

SONIA BRUNO
en la película
que dirige
LUIS BERLANGA

A título de rigurosa primicia ofrecemos este plano de la película que dirige actualmente en Buenos Aires — en régimen de coproducción hispano-argentina — Luis Berlanga, y cuya protagonista es Sonia Bruno. El encuadre y la estrella tienen sin duda aire moderno e internacional

«La mención al Imperio austrohúngaro es una constante en las películas de Berlanga. Por supuesto, sin venir para nada a cuento; 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

Jefe de Investigación y Gestión Cultural del MuVIM

El trapicheo permanente, el lío constante, las falsedades y mentiras inacabables y el sempiterno desbarajuste nacional eran la materia prima de su cine. No sería casualidad que en sus películas sacase a colación al Imperio austrohúngaro, a aquella jarana decimonónica —finalmente irreformable a pesar de las tentativas— donde convivían torpemente dos coronas, diferentes lenguas, unas cuantas nacionalidades y un puñado de lealtades antitéticas. La Kakanía «imperial y real» (*kaiserlich und königlich*) de Robert Musil. El paraíso perdido del ebrio Joseph Roth. Es por ello que este catálogo incorpora también, a manera de homenaje postremo, algunas efemérides de aquel desecho del Antiguo Régimen lleno de emperadores con sable y mostacho, emperatrices anoréxicas y herederos suicidas o asesinados.



Fotos procedentes de Wikimedia Commons



1867

Establecimiento del Compromiso que, para satisfacción del **nacionalismo húngaro**, ponía fin al Imperio de Austria unitario y permitía el nacimiento del popularmente conocido como Imperio austrohúngaro: la monarquía dual conformada por el Imperio de Austria (Cisleitania) y por el Reino de Hungría (Transleitania).

Como consecuencia del hecho, se produjo la **coronación en Budapest** del emperador austríaco **Francisco José I** y de la emperatriz Isabel como rey y reina de Hungría (ambos personajes fueron conocidos del gran público, en la segunda mitad del siglo XX, en atención a la popularidad de las películas austríacas de la trilogía de *Sissi*).

1889

Suicidio, o asesinato, en Mayerling —cerca de Viena— del **Kronprinz Rodolfo de Habsburgo-Lorena** (el príncipe heredero de Austria-Hungría), así como de su amante de 17 años, la baronesa María de Vetsera.

1898

Asesinato, en el lago Lemán de Ginebra, de **Isabel de Baviera**, emperatriz de Austria y reina de Hungría (la *Sissi* de la trilogía de películas austríacas de mitad del siglo XX). El autor del magnicidio fue el anarquista italiano **Luigi Lucheni**, quien se suicidó en la prisión una docena de años después.

1908

Anuncio, en Sarajevo, de la **anexión unilateral de Bosnia y Herzegovina** por parte de la Monarquía de Austria-Hungría, y ello en detrimento del Imperio turco u otomano y contra la voluntad de los nacionalistas eslavos del territorio (una parte de los cuales quería la unión con Serbia). El polvorín de los Balcanes encontraba una mecha idónea.





1914

Asesinato en Sarajevo del archiduque **Francisco Fernando**, el heredero de la Monarquía de Austria-Hungría, y de su esposa, Sofía Chotek. El autor del magnicidio fue **Gavrilo Princip**, un nacionalista serbio de Bosnia (territorio anexionado unilateralmente por Viena y Budapest en 1908). En el plazo de un mes Austria-Hungría declararí la guerra a Serbia y, en atención al sistema de alianzas militares vigente en Europa, comenzaría la **Primera Guerra Mundial**.

1916

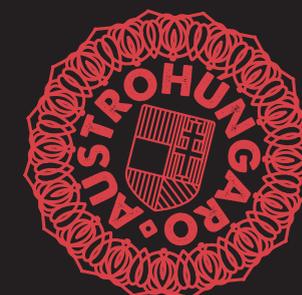
Inicio del reinado de quien sería el último emperador y rey de la monarquía austríaca y húngara, **Carlos de Habsburgo-Lorena** (I de Austria y IV de Hungría). El relevo en los tronos se producía como consecuencia de muerte, por bronquitis y neumonía, de su antecesor, el emperador y rey **Francisco José I** (conocido del gran público durante la segunda mitad del siglo XX por la trilogía de películas de *Sissi*).

1918

Final de la Primera Guerra Mundial y desaparición de todo rastro político de la **monarquía austríaca y húngara** (destino compartido por la monarquía alemana): entre los muchos cambios fronterizos del momento, **Bosnia se unió a Serbia** en el seno del reino que —desde 1929— se conocería con el nombre de Yugoslavia. Unos meses antes de estos hechos se produjo la muerte, en la fortaleza de Theresienstadt (actual Terezín, Chequia), de **Gavrilo Princip**, el nacionalista serbio de Bosnia que asesinó al archiduque Francisco Fernando, heredero de la Monarquía de Austria-Hungría, y a la esposa de este.

1922

Muerte por neumonía, en Funchal, Madeira, de quien había sido el último emperador y rey de la monarquía austríaca y húngara, **Carlos de Habsburgo-Lorena** (I de Austria y IV de Hungría).



13-XI-2010: Fin



Ana Tagaró
 Entrevista a Luis García-Berlanga en la revista *XL Semanal*: el cineasta murió el 13 de noviembre de 2010, el día antes de la fecha de aparición del semanario *XL Semanal* n.º 1203 14-20-XI-2010 ABC, Madrid Colección 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)

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

«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/>

Exposición MuVIM



© MuVIM · Foto Rafael de Luis

BIENVENIDOS

WELCOME

MUSICA
VIVA
Berlanga!





Motocarro

Transporte a motor mitad moto, mitad carro. En la caja trasera incorpora un espacio para el almacenaje y transporte de botellas de vidrio. Segunda mitad del siglo XX. Caucho, metal, madera, cristal y plástico. 170 x 262 x 135 cm. Museo Escolar de Puçol (Elx)

El Museo Escolar de Puçol (Elx / Elche)

Un proyecto educativo singular

Rafa Martínez

Director del Museo Escolar de Puçol

En 1979, los alumnos del pequeño colegio de la pedanía de Puçol, en Elche, anunciaban en el periódico de la escuela que estaban trabajando en la creación de un museo de aperos antiguos del campo. En efecto, a finales de los setenta iniciaba su andadura una modesta colección museográfica en la escuela unitaria de la mencionada partida rural: el Museo Escolar Agrícola de Pusol, así denominado entonces, un museo cuyo origen se remontaba a la década anterior. En 1968 había llegado al colegio un joven maestro, Fernando García, destinado a un centro educativo que se encontraba en precarias condiciones de conservación, situado a unos 8 km del centro de Elche, en medio de un paisaje feraz de palmeras y granados, de casas orientadas al Sur y dilatados humedales que convergen en El Hondo. En la mejor tradición de la escuela rural, muy pronto Don Fernando comenzó su tarea, erigiéndose en el auténtico *factótum* de una comunidad que se encontraba inmersa en un proceso de trascendentales cambios. La década de los sesenta había acabado

por arrinconar usos y prácticas de rai-gambre tradicional y los televisores y los tractores se habían generalizado también en el *Camp d'Elx*, el extenso *ager* de una ciudad industrial que en esos años había experimentado un fulgurante crecimiento. Y el maestro se dispuso a conocer el pasado de la comunidad, un pasado que desaparecía en medio de la incertidumbre política y económica del tardofranquismo. Fue, probablemente, la nostalgia, el sentimiento de pérdida de identidad, de aquello único e irremplazable, lo que le condujo a emprender un viaje al que otros nos fuimos sumando con el tiempo. Y emplazó a sus alumnos a ser curiosos, a preguntar a los abuelos, a revisar arcones y cámaras, a descubrir las viejas eras y a escuchar coplas olvidadas; a tener los ojos abiertos y a aprender a mirar, a mirarse y a reconocerse de la mano de los habitantes de una porción de tierra que siempre fue generosa. Y las aulas comenzaron a llenarse de refranes, de canciones, de recetas, de memoria y de objetos imposibles... A llenarse del calor de padres,

madres, abuelos y abuelas que, junto a sus hijos y nietos, protagonizaron una singular experiencia pedagógica que trascendió los límites del libro de texto y del pupitre, convirtiéndose en entrañable una cultura en trance de desaparición. Ahí empezó todo: el Museo Escolar de Puçol hunde sus raíces en *La escuela adaptada al medio*, un proyecto educativo que salió de esta y llegó a la comunidad, haciéndola partícipe de una iniciativa y mostrándole un camino que, años más tarde, la UNESCO reconocería como ejemplar, incluyéndolo en el Registro de Buenas Prácticas de Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial (2009).

Reconocido en 1992, el museo es gestionado por una asociación integrada,

en gran parte, por vecinos de la pedanía. Su proyección social actuó, desde sus inicios, como una suerte de altavoz mediático que, con el tiempo, lo catapultaría al casco urbano de Elche y a convertirse, asimismo, en fedatario de los cambios acaecidos en su seno. Así, los fondos se han venido enriqueciendo con colecciones de cine, de comercios, de profesiones liberales o de fábricas, sectores y actividades que no sobrevivieron a los hábitos de consumo de una sociedad que ha devenido global, digital y homogénea. Indisolublemente unido al colegio, el museo continúa atento a las pulsiones del entorno, investigando y dando a conocer su patrimonio y su cultura. Docentes, escolares y comunidad ya no están solos en el día a día; técnicos de museos, auxiliares, personal



© Santiago Castillo Peris & MuVIM - Foto: Rocio de Luis

de mantenimiento, estudiantes de prácticas —entre otras, de las Universidades de Alicante, Murcia y Miguel Hernández de Elche—, voluntarios... conforman el heterogéneo equipo que conduce el Proyecto Puçol, que cuenta también con el indispensable apoyo tanto de la iniciativa privada como de las distintas administraciones, siendo el Ayuntamiento de Elche su principal valedor. Actualmente, se encuentra en proceso de constituirse en una fundación, la Fundación Proyecto Pusol para la Educación y la Cultura, entidad que se prevé otorgue una mayor seguridad jurídica y económica a una entidad de reconocido prestigio, cuya gestión, habida cuenta de sus dimensiones y características, probablemente, ganará en eficiencia y viabilidad.

Exposiciones, talleres, degustaciones, concursos o presentaciones son algunas de las numerosas actividades que impregnan el quehacer cotidiano del Museo Escolar, cuyas instalaciones acogen, habitualmente, diversos actos de la asociación de vecinos y de la comisión de fiestas de la pedanía, como las clases de gimnasia o la cabalgata de reyes magos. Los escolares estudian y aprehenden la cultura popular de la zona, que explican a los numerosos grupos que visitan el centro. La transmisión intergeneracional de saberes continúa siendo el núcleo de una enseñanza que constituye, a su vez, una

experiencia cívica y comunal, ejemplo de buen hacer y de cohesión social.

Fruto de esta compleja realidad poliédrica que constituye Puçol es el motocarro cedido para la exposición *¡Viva Berlanga!* Adquirido en 2004 en un desguace por un empresario local, se trata de un vehículo que, en el Museo Escolar, ocupa un espacio presidido por una gran fotografía que muestra el crecimiento de la ciudad en los sesenta. Junto a un par de motocicletas y a uno de los primeros surtidores de gasolina de Elche, el motocarro viene a representar la febril actividad que vivía la población en aquellos años: los portes locales con material para las fábricas, con bebidas —¡los inolvidables sifones!— o cualesquiera otros productos y servicios —participando, incluso, en cabalgatas, como le ocurre a nuestro querido *Plácido*— coparon la vida útil de los motocarros, los famosos Ape fabricados por Piaggio desde los años cuarenta y extendidos por medio mundo. La pieza, muy deteriorada, fue enviada meses más tarde al instituto La Torreta de Elche, para que se restaurara en el Departamento de Automoción. Alumnos del Programa de Garantía Social de Carrocería se encargaron de realizar un exhaustivo trabajo que devolvió el motocarro a su fisonomía cuasi original, de todo lo cual se hizo eco *El Setiet*, la publicación periódica del museo¹.

1 <https://www.museopusol.com/media/descargas/7.pdf>



© Santiago Castillo Paris & MuVIM · Foto: Rafael de Luis

Desde el Museo Escolar de Puçol agradecemos al Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, principalmente a su director, Rafa Company, que hayan contado con una de nuestras piezas para incorporarla a esta magnífica exposición sobre uno de nuestros paisanos más universales.

VISCA
¡VIVA
Berlanga!





Historia de la colección de tractores de Joaquín Mínguez

Manuel Mínguez Bori

Estamos a principios del siglo XX. La velocidad cambia las formas de vida de los europeos. Nuevos ingenios que acortan distancias, que abrevian los tiempos y que darán lugar a la era de la mecanización.

La historia del tractor está vinculada a la del automóvil. Fue en 1885 cuando Karl Benz construyó el primer coche con motor de gasolina. Sería muchos años después cuando a la España rural llegó la mecanización.

En la exposición «¡Viva Berlanga!» podemos contemplar un tractor Fiat Piccolo de 1954 propiedad de la familia Mínguez-Bori de Villar del Arzobispo (Valencia). Esa pieza pertenece a la colección de ciento sesenta y siete vehículos agrícolas que llegó a reunir Joaquín Mínguez a lo largo de su vida, entre su actividad agrícola y sus aficiones, en tierras de La Serranía.

Toda una vida dedicada al tractor. La historia comienza en 1954, cuando adquirió el primero de los tractores que llegaría a utilizar y coleccionar. Era un Volvo Val-

met azul de 41 caballos, y fue traído por mediación del embajador de Finlandia. Costó 212.000 de las antiguas pesetas y se compró entre cuatro familias (uno de los requisitos para obtener el permiso de importación era la posesión de 1.000 anegadas de tierra). El segundo «fue en Madrid, en pleno viaje de novios, allá por 1963. Era un Valmet de gasolina por el que pagué 60.000 pesetas», como nos contaba muchas veces.

En la España de los años cincuenta del siglo pasado todo estaba muy ruralizado. Joaquín era un joven inquieto y con visión de futuro, agricultor como su familia. Vivía en Villar del Arzobispo y trabajaba por los pueblos de La Serranía, en Valencia. Estaba convencido de que la tierra no daría para vivir si no se invertía en maquinaria, y el tractor era como un sueño para él. En esa época se hablaba del trabajo que iba a adelantar el uso del tractor en los campos, y del progreso que ello supondría a nivel económico y social en un país sin mecanizar. El tractor era un sueño que toda esta generación de agricultores anhelaba y que supuso un cambio para sus vidas: eran



© MuVIM · Foto particular

los tiempos del gran reto de «desasnar a España» y de los primeros cursos teóricos y prácticos de la PPO, Promoción Profesional Obrera.

Joaquín utilizaba en su trabajo muchos de los tractores que durante más de sesenta años coleccionó. Siempre decía «soy labrador, he vivido siempre de la tierra. Me paso trece horas diarias trabajando encima de cualquiera de mis tractores. Se me van todos los males cuando subo al tractor».

Tenía una afición muy grande al mundo de los tractores; refería Joaquín que su marca preferida era la Valmet, aunque en sus almacenes podía presumir de tener muchas más marcas. Una vida dedicada al campo y a la maquinaria, visitando ferias agrícolas en toda España, gozando de crédito y estima entre las personas de este mundillo. Un hombre

tan vivo como trabajador, que durante décadas también participó en certámenes de destreza en el uso de tractores.

La Asociación Española de Amigos de la Maquinaria Agrícola tenía a Joaquín como un referente por su dedicación vital, por su esfuerzo en conservar, mantener y arreglar estos aparatos tan necesarios para las labores agrarias. Noble afición la suya por preservar las máquinas que cambiaron el destino del campo, poniendo en valor el trabajo agrícola que a lo largo de los años se ha modernizado. Un trabajo en ocasiones poco reconocido, pero que, afortunadamente, no ha caído en el olvido gracias a personas como Joaquín, y, en esta ocasión, gracias a la Diputación de Valencia, que lo ha puesto de relieve en esta exposición sobre el inmortal Luis García Berlanga. El recuerdo de la historia permanece vivo en momentos,



© MuVIM · Foto particular

acciones, imágenes y personas como Mínguez y Berlanga, unidos por el arte.

En el año 2015, el último día del mes de mayo, nuestro protagonista tenía setenta y siete años. Lleno de vitalidad, partió rumbo a la eternidad a causa de un accidente con uno de sus tractores. Joaquín fue presa mortal, en una fatídica maniobra mientras aseaba una de esas joyas históricas. Los tractores como mecanismos de trabajo también son un arma de doble filo. Muchos accidentes en el campo se han cobrado la vida de agricultores, y estas personas han pasado a engrosar las cifras de las estadísticas más tristes. La falta de medidas de prevención, así como las infraestructuras sin acondicionar, siguen siendo clave para la seguridad.

El respeto de su familia se ha coronado con mantener parte de ese legado, que

hoy permite redactar estas líneas. Es un legado que no solamente forma parte viva de una importante exposición, sino que también constituye un homenaje a aquel hombre que soñó con una agricultura más moderna, invirtiendo en progreso y maquinaria, abrazando la gloria con aquello que en vida tanto amó. Un sueño como el que tenía el agricultor que aparece en la película de Berlanga «Bienvenido, Mister Marshall».

Como hijo suyo, y lleno de emoción, asistí a la inauguración de esta muestra. Muestra generosa con el arte, con el cine, con los genios valencianos. Pero para la familia de Villar del Arzobispo, muestra exquisita, prueba de amor, para con Joaquín Mínguez, el agricultor revolucionario, capaz de concentrar más de ciento sesenta tractores, ciento sesenta obras de arte, que, unidas a los aperos, remolques y demás elementos, fueron

VISCA
¡VIVA
Berlanga!

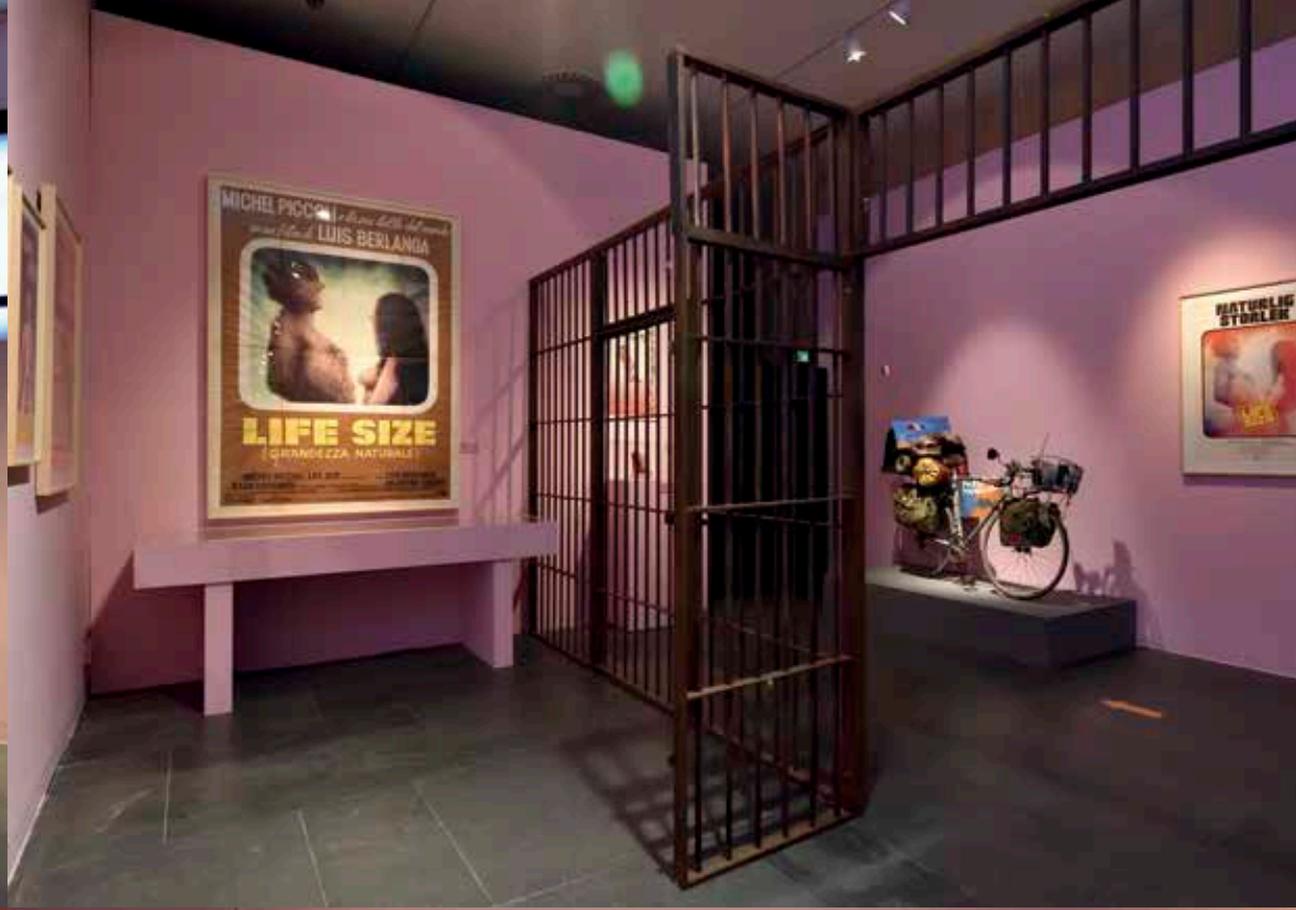


© MuVIM · Foto Rafael de Luis

capaces de contribuir a modernizar el campo en su tierra.

El tractor que se expone es un Fiat modelo Piccolo, «el Pequeño», de 2 cilindros, 35 caballos, combustible diésel y un peso de 900 kilos.

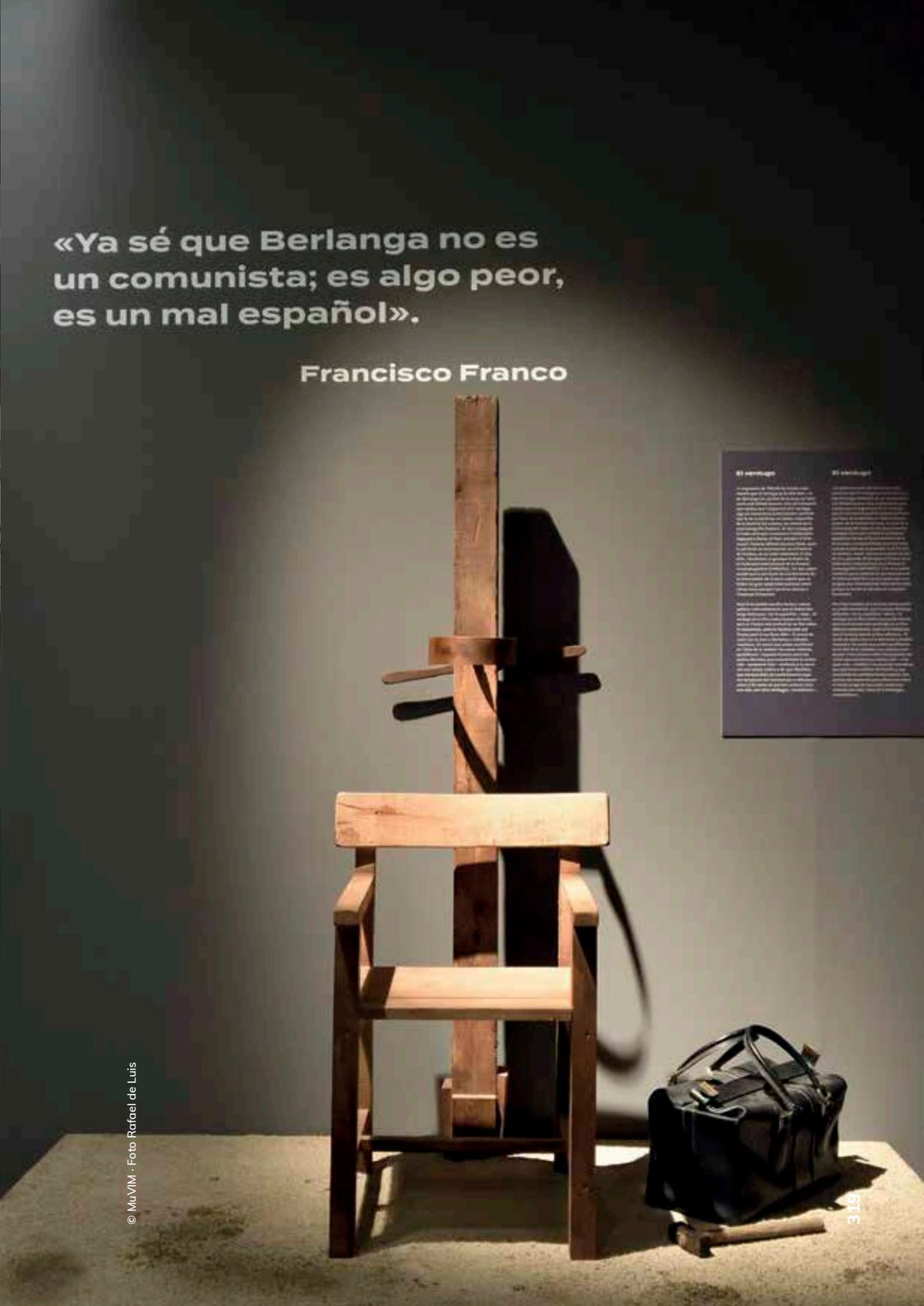
▲
Tractor Fiat Modelo 18 · «La Piccola»
1957
140 x 280 x 140 cm
Peso: 899 kg
Fiat (Fabbrica Italiana
Automobili Torino), Italia
Herederos de Joaquín Mínguez Estevan
de Villar del Arzobispo





«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

▼ SEVENTEEN FEATURE FILMS
AND SOME CONTEXTS

- 338 ***Esa pareja feliz*** [*That happy couple*]
- 340 ***Bienvenido, Mister Marshall***
[*Welcome Mr. Marshall*]
- 342 ***Novio a la vista*** [*Fiancé in Sight*]
- 343 ***Calabuch*** (*Calabuig*)
- 345 ***Los jueves, milagro*** [*On Thursdays, miracle*]
- 346 ***Plácido*** (*Siente un pobre a su mesa*)
[*Plácido* (*Sit someone penniless at your table*)]
- 348 **The episode of *Las cuatro verdades***
[*The four truths* (3 fables of love)]
- 349 ***El verdugo*** [*The Executioner* (*Not on your
life!*)]
- 351 **1964: *El verdugo* in Spain and the supposed
25 years of peace**
- 351 **The postage stamps of the 25 years of
peace**
Guillermo Navarro Oltra
- 355 ***La boutique o Las pirañas***
[*The boutique or The piranhas*]
- 356 ***¡Vivan los novios!***
[*Long Live the Bride and Groom!*]
- 357 ***Tamaño natural*** [*Lifesize*]
- 359 **Berlanguian erotomania**
- 359 **Berlanga and *The forbidden Valencia***
Rafael Solaz
- 360 ***The Leguineche family trilogy***
- 361 ***La escopeta nacional*** [*The National Shotgun*]
- 361 ***Patrimonio nacional*** [*National Heritage*]
- 362 ***Nacional III*** [*National Route III*]
- 362 ***La vaquilla*** [*The Heifer*]

- 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 cine-
ma 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



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 bourgeoisie, “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 austrohúngaro. 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 expository 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 through 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 photograms 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 *Diputació de València* 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 austrohúngaro* [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 Sadean”, 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 dogooders, 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, subtleties, 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 Luis 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]», *AlohaCríticón · 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 austrohúngaro. 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 berlanguanas" [*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 Gaité 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 París 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 he 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 austrohúngaro. 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 Paris 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 austrohúngaro. 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 austrohúngaro. 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*]:

“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

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.

[...]

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 valleinclanesco [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 Paris 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



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 austrohúngaro. 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 austrohúngaro. 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 París 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)

—

Berlanguian erotomania

“I would have liked to live only sensual moments, without any conditioning by an external life that exists and is real”, said Berlanga, the famous, esteemed and award-winning director who did not shy away from admitting, at the end of his last film —*Paris-Tombouctou*— and in the face of his inexorably approaching death, “I am afraid”.

—

Berlanga's vigorous spirit also compelled him to become one of the outstanding erotomaniacs in Europe, thanks to the impulse of the mythical literary collection “*La Sonrisa Vertical*” [*The Vertical Smile*], in which he showed that, echoing his admired Sorolla and Blasco Ibáñez, the culture of eroticism moves the world. As time and

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 in the midst of a political upheaval.

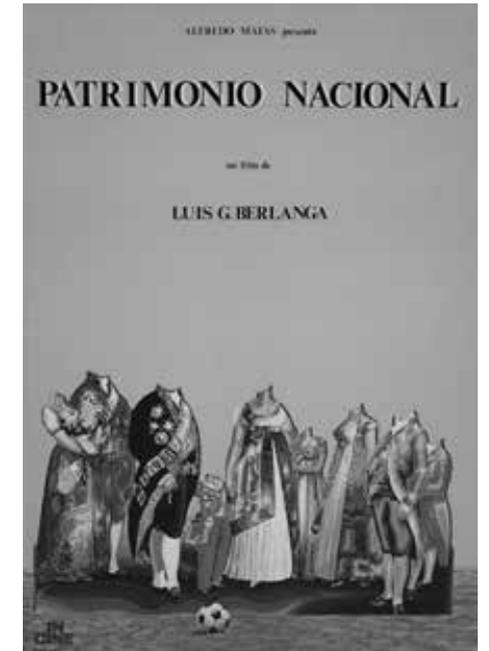
La escopeta nacional



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!

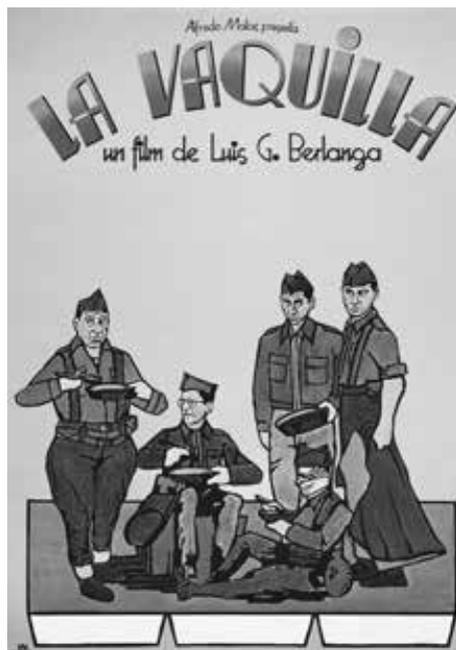
Nacional III



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

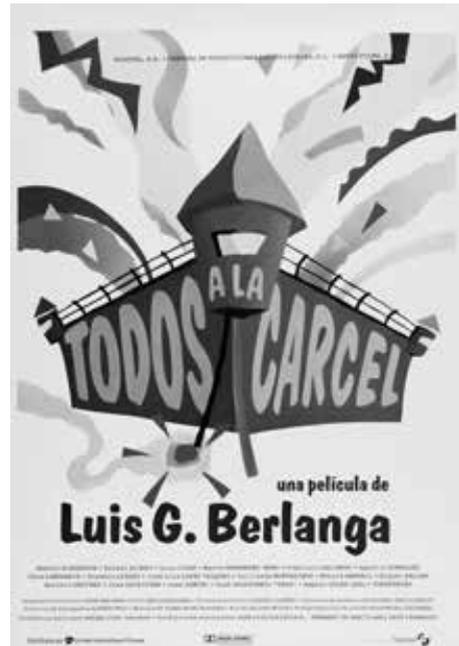
On October 23, 1987, at the 32nd Seminci or International Film Week of Valladolid, the film *Moros y cristianos* [*Moors and Christians*], was presented. It was the last time that Berlanga and Rafael Azcona collaborated together on a script. This feature film, commercially released in Madrid five days 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 Modelo 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 Modelo 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 Modelo 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.

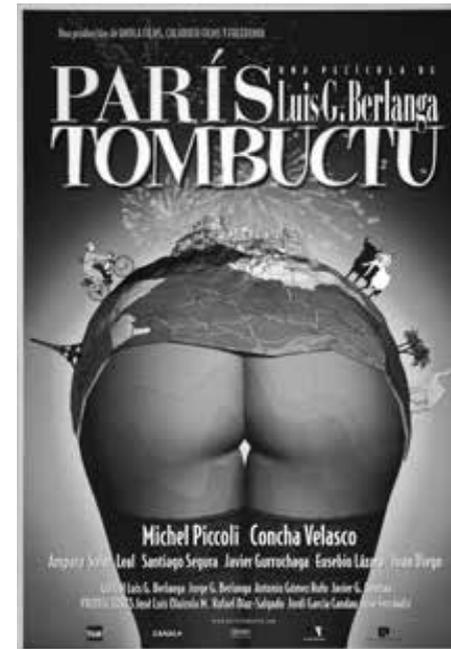
Testimony of this human coalescence is the name of one of the characters in the film, the prisoner Jaramillo, a name taken from the prisoner who was assigned to help me with the videowall montage. The Jaramillo of the Modelo was a very hefty Colombian who was serving an eight-year sentence for having 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. Amezuza. 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 acrary, (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. Acrary 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.

“[...] 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)

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 Passolini 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



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.

—

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)

«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, fetichism 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



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 Apiacius: «*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 monarchical 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).



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, Buñuelesque 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.academiadecine.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 Mínguez's tractor collection

Manuel Mínguez 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 Mínguez-Bori family of Villar del Arzobispo (Valencia). This piece belongs to the collection of one hundred and sixty-seven agricultural vehicles that Joaquín Mínguez 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, Joaquín 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 Mínguez 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 Mínguez, 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.

¡VIVA · VISCA

Berlanga!

BERLANGA
1921-2021

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura



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



CULTURAL VALÈNCIA

Collaborates:





U.S.A.

U.S.A.

U.S.A.

Cilabuch

¡VIVA · VISCA

Berlanga!

© MuVIM - Foto Rafael de Luis

¡VIVA · VISCA

Berlanga!

BERLANGA
1921-2021

DIPUTACIÓ DE
VALENCIA
Àrea de Cultura



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



CULTURAL VALÈNCIA

Colabora:



GENERALITAT
VALENCIANA



INSTITUT
VALENCIÀ
DE CULTURA