



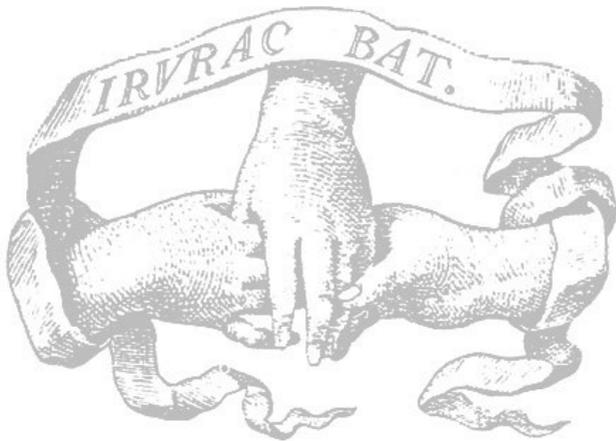
Berlanga ante su centenario

Kepa Inazio Sojo Gil



8 Lección de ingreso Sarrera ikasgaia

REAL SOCIEDAD BASCONGADA DE LOS AMIGOS DEL PAIS. COMISIÓN DE ÁLAVA
EUSKALERRIAREN ADISKIDEEN ELKARTEA. ARABAKO SAILA



Man. Salvador Carmona sculpsit

Lección de Ingreso como Amigo de Número
de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de

Kepa Inazio Sojo Gil

Berlanga ante su centenario

Esta lección de ingreso fue presentada
el 3 de febrero de 2021
en la Sala Dendaraba B de la Fundación Vital
Vitoria-Gasteiz

Edita:

Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.
Comisión de Álava

Euskalerrriaren Adiskideen Elkartea
Arabako Saila

Pedro Asúa, 2 - 2º
01008 Vitoria Gasteiz

Patrocina:

La Comisión de Álava de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País agradece la colaboración prestada para esta publicación a:



araba **álava**
foru aldundia diputación foral

Primera edición: Febrero de 2021

Reimpresión: Junio de 2021

Depósito Legal:

G 00827-2020

ISBN:

978-84-09-26875-7

Diseño y Maquetación:

EPS comunicación

Imprime:

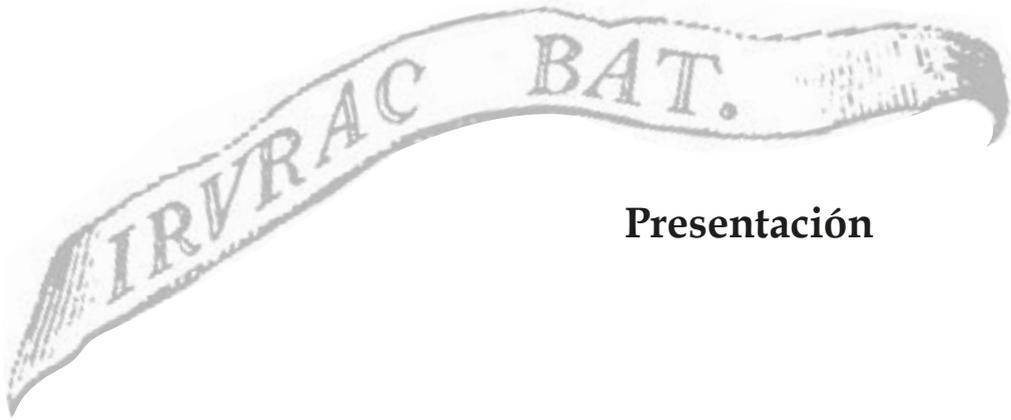
EPS comunicación



Índice

Presentación	7
Lección de ingreso de Kepa Sojo Gil	13
1. Títulos de crédito.	15
2. Apuntes biográficos de Berlanga.	18
3. Repaso a obra berlanguiana.	25
3.1. <i>Etapa inicial (1951-1959)</i>	26
3.2. <i>Etapa dorada (1959-1967)</i>	35
3.3. <i>Etapa misógina (1967-1978)</i>	41
3.4. <i>Etapa nacional (1978-1985).</i>	44
3.5. <i>Etapa final (1985-2002)</i>	48
4. Las mejores secuencias.	54
4.1. <i>Muera conmigo el honor de Palencia.</i>	54
4.2. <i>¡Viva Andalucía!</i>	56
4.3. <i>El Imperio Austrohúngaro.</i>	58
4.4. <i>He visto a San Dimas. Lleva manto y una palmera que anda.</i>	60

4.5. <i>La casa de los Helguera.</i>	63
4.6. <i>La barca de Caronte.</i>	64
4.7. <i>El secuestro de Vera del Bosque.</i>	66
4.8. <i>Tierra de nadie.</i>	68
5. Trascendencia de Berlanga en el cine español.	70
6. La importancia de Berlanga en la trayectoria teórica y práctica de Kepa Sojo.	73
6.1. <i>Influencia de Berlanga en la teoría.</i>	75
6.2. <i>Influencia de Berlanga en la praxis.</i>	89
7. Berlanga ante su centenario. Fin.	93
8. Bibliografía sobre Berlanga escrita por Kepa Sojo.	96
9. Filmografía berlanguiana.	99
Recepción y entrega de acreditaciones	103



Presentación

En mi ya larga andadura vital pocos momentos han sido tan sumamente gratos como aquellos en que procedí a realizar la presentación de algún colega para dar el paso definitivo de la condición de Amigo Supernumerario de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País a la de Amigo Numerario, que viene a confirmar el solemne compromiso del afectado con el impulso a la mejora, en el más amplio sentido, de la dinámica y cambiante realidad del País Vasco.

El elenco de Amigos de la Bascongada está compuesto por un nutrido grupo de profesionales de las más variadas disciplinas e ideologías pero estrechamente unidos en el afán de propiciar el crecimiento y desarrollo del País Vasco. Si no estoy mal informado, al menos en la nómina de Amigos de la Comisión de Álava no está representado el séptimo arte, que tiene en el País Vasco más que notables representantes. A rellenar esa carencia viene ahora Kepa Sojo Gil, historiador, guionista y director cinematográfico, que con su discurso de ingreso pretende dar el paso a la condición de Amigo Numerario.

Me corresponde ahora proceder a la exposición de los elementos más destacados del extenso currículum de Kepa Sojo Gil, tarea que hago con la mayor ilusión y gusto, pues no en vano he seguido

sus pasos desde los ya lejanos tiempos en que fue alumno mío en la Facultad de Letras de Vitoria.

Kepa Sojo nació en la localidad alavesa de Llodio (1968) y es Licenciado en Geografía e Historia (especialidad de Historia del Arte) por la Universidad del País Vasco (1991), Doctor en Historia del Cine por la misma universidad (2003) y Especialista en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid. En la actualidad es Profesor Titular de Historia del Cine en la Facultad de Letras de la UPV/EHU en Vitoria-Gasteiz desde 1999. Imparte clases en el Grado de Historia del Arte de la citada facultad, que compagina con docencia en el Master de Conservación y Exhibición en Arte Contemporáneo (CYXAC), y en el Master en Arte Contemporáneo Tecnológico y Performativo (ACTP), ambos en la Facultad de Bellas Artes de Lejona, de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU). Por su actividad investigadora tiene reconocidos dos sexenios de investigación. Desde el año 2009 a 2018 ha sido Director de Proyección Universitaria del Campus de Álava.qu

Desde el año 2009 ha venido dirigiendo *Cortada*, el Festival de Cortometrajes de Vitoria-Gasteiz. Desde el año 2005 hasta 2007, fue miembro del comité organizador del Festival del Nuevo Cine Europeo de Vitoria-Gasteiz (NEFF); y desde 2007 hasta 2016, ejerció como director del Festival de cine Vasco de Amurrio, también llamado *Begibistan*.

Como cineasta ha realizado dos largometrajes: *El síndrome de Svensson* (2006), Premio del público en Abycine y disponible en FLIXOLÉ, y *La pequeña Suiza* (2019), recientemente estrenada en salas y ya disponible en NETFLIX, así como varios cortometrajes entre los que destacan *Loco con ballesta* (2013), nominado a los Premios Goya de 2015; *Hileta* (2016), Premio Augusto en el Festival de Zaragoza, y *Khuruf* (2018), premio Movistar + a Proyecto del Festival de Cine de Gijón. Con sus diversos trabajos audiovisuales ha obtenido cerca de 80 premios en certámenes como Cortogenia, FIBABC, Aguilar de Campoo, Medina del Campo, Peñíscola,

ZINEBI, Tarazona, Astorga y Soria, y sus trabajos han sido seleccionados en más de 350 festivales nacionales e internacionales. También ha dirigido una serie televisiva de 13 episodios para la Televisión Vasca (ETB), titulada *Platos sucios* (2000).

Otra faceta no menos importante son sus numerosos trabajos como historiador del cine. Es autor de media docena de libros de variada temática, cuyos títulos merece la pena recordar: *La imagen translúcida en los mundos hispánicos*. Con Gautreau, M., Peyraga, P. y Peña, C. (Villeurbanne, Orbis Tertius, 2016) 622 pp; *El verdugo. Guía para ver y analizar*. (Valencia, NAU, 2016) 160 pp.; *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*. (Madrid, Notorious, 2009) 400 pp.; *Sobre el cine belga. Entre flamencos y valones*. (NEFF y Diputación Foral de Álava, 2008) 192 pp.; *Compositores vascos de cine*. (NEFF y Diputación Foral de Álava, 2007) 304 pp. y *Sobre el cine alemán. De Weimar a la caída del muro*. (NEFF y Diputación Foral de Álava, 2006) 124 pp. Añadiré por último, evitando ser exhaustivo, que ha colaborado como autor de un capítulo en dieciséis libros, y ha publicado quince artículos en diversas Revistas Indexadas Nacionales, abarcando en ellos un elenco muy variado de temas, relativos tanto al cine español como europeo. A destacar, que muchos de ellos están dedicados a la figura del gran cineasta español Luis García Berlanga, que fue el tema tratado en su Tesis Doctoral, titulada *Bienvenido Mister Marshall y el reflejo de la España de los cincuenta en el cine de Berlanga*, y que le han convertido en uno de los máximos especialistas sobre este gran director, y al que oportunamente va a dedicar su discurso de ingreso como Amigo Numerario en la Real Sociedad Bascongada de los Amigo del País.

Entre los méritos del Kepa Sojo destacaré, finalmente, que es miembro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España (2015) y de la Plataforma de Nuevos Realizadores (P.N.R.). Finalmente, no quiero dejar de mencionar que ha sido pregonero de las Fiestas de Llodio (2009) y de las de Vitoria-Gasteiz (2019), donde hizo gala de su proverbial simpatía y

sentido del humor tan agradables en tales ocasiones y que mezcla agudamente con su abierta capacidad crítica.

No puedo terminar estas breves palabras de presentación sin comentar dos anécdotas, que reflejan muy bien el afecto y generosidad de Kepa Sojo hacia mi persona. La primera, que utilizó mi segundo apellido, Mínguez, para bautizar a uno de los personajes de su famoso cortometraje *Loco con ballesta*, y la segunda su propuesta, que acepté encantado, para participar como miembro del jurado de *Cortada* de 2015, que fue una experiencia extraordinariamente feliz.

Aunque protocolariamente no sea este el momento más idóneo en esta ceremonia, no puedo resistir la tentación de dar anticipadamente la más cordial enhorabuena y bienvenida a Kepa Sojo que dentro de muy poco, tras la lectura de su discurso de ingreso, pasará a ser Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, que recibirá con enorme agrado todas sus futuras iniciativas creadoras.

César González Mínguez
Catedrático Emérito de la UPV/EHU



**Lección de ingreso de
Kepa Sojo Gil**

1. Títulos de crédito.

Arratsaldeon, Arabako Batzordearen Lehendakari andreari, numerario jaun-andreoi, adiskideoi, hitz batez, egun hain garrantzitsu honetan nirekin zaudeten guztioi.

Muy buenas tardes, Sra. Presidenta de la Comisión de Álava de la RSBAP, señoras y señores numerarios, amigos y amigas de la misma, buenas tardes/noches a todos los que habéis querido acompañarme en este día tan importante para mi.

Me hace especial ilusión entrar a formar parte de una institución tan prestigiosa como es la RSBAP. Por mediación de mi querida y añorada profesora Ana de Begoña, de la que hablaré en varias ocasiones a lo largo de este discurso, entré en la institución como miembro supernumerario a inicios de la década de los noventa del pasado y lejano ya siglo XX. Recuerdo con cariño, además, un viaje a Palencia, la tierra de mi querido también profesor Cesar González Mínguez, donde, merced a mi entonces formación de Historia del Arte y del Patrimonio eclesiástico, hice las veces de guía de un grupo que estaba capitaneado por Miren Sánchez Erauskin, presidenta de la Comisión de Álava de la RSBAP por aquel entonces. En aquella ocasión visitamos Frómista, Villalcázar de Sirga, Saldaña, Carrión de los Condes, Moarves de Ojeda, Aguilar de Campóo.... Allí conocí de primera mano a algunas y algunos integrantes de esta venerable

institución. Posteriormente, la vida me llevó por otros derroteros y hoy, de nuevo, tengo la oportunidad que me brinda la RSBAP de formar parte de su institución, pero ya como miembro de número. Han pasado muchos años desde aquel viaje y nuestros caminos se encuentran de nuevo. Para mi es un orgullo formar parte de la Bascongada, sin lugar a dudas.

Soy natural de Laudio-Llodio, y mi primer apellido, Sojo, toma el nombre de un pequeño pueblo del Valle de Ayala. Mi padre era de Okondo y mi madre es de Areta, ambos del límite provincial con Bizkaia, como Laudio-Llodio, mi pueblo. A pesar de la cercanía a Bilbao y de que Laudio-Llodio ha sido parte de Bizkaia y de Álava a lo largo de la historia, estoy orgulloso de ser alavés, aunque no sea hinchas del Glorioso Deportivo Alavés, que celebra su centenario como institución, sino del Athletic Club de Bilbao. En Laudio somos así. Al menos en baloncesto soy del Baskonia, y cuando fui pregonero de Vitoria-Gasteiz no se me cayeron los anillos por cantar el himno del Glorioso. ¡Dichoso fútbol! Ahora voy a ser también de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Perdonen ustedes la broma, pero el humor siempre ha sido una constante en mi vida personal, universitaria y artística. El tema sobre el que voy a disertar también está relacionado directamente con el humor. Voy a hablarles del cineasta más importante del cine español, Luis García Berlanga, de quién en 2021, se celebra el centenario de su nacimiento y, a causa de esa cuestión, se van a llevar a cabo en España en esta fecha multitud de actividades para recordar al genio en su centenario. Llevo investigando y trabajando la obra de Berlanga casi treinta años. Como profesor universitario y conferenciante he llegado a disertar acerca del cineasta valenciano en lugares tan curiosos como Francia, Italia, Polonia, Siria, Jordania o Chile. Berlanga ha sido trascendental en mi trayectoria como historiador del cine y profesor universitario especializado en cine español del franquismo, básicamente. Asimismo, Berlanga fue una de las personas que influyó en mi persona para que no sólo fuese un teórico e investigador de la historia, la teoría y la estética del cine, sino para que me atreviera con la praxis cinematográfica. Como yo no soy nadie para contradecir a uno de los genios de la cultura española, el consejo de Berlanga, aderezado con la juventud, inexperiencia e inconsciencia que transitaba por mi cerebro por aquel entonces, provocó que, en 1997, comenzara una carrera como

director y guionista cinematográfico, paralela a la dedicación universitaria, que me ha llevado a dirigir dos largometrajes, siete cortometrajes y una serie de televisión de trece episodios. De estas cuestiones hablaremos más adelante. Volviendo a nuestra tierra alavesa, he intentado rodar en casa muchos de mis proyectos y así, en mis filmes se pueden ver lugares alaveses tan reconocibles como Kexaa-Quejana, Vitoria-Gasteiz, Audio-Llodio, Maestu, Sabando, Garrastatxu, Izarra o Maroño. Dejo para el final mi amado entorno de Santa María del Yermo, también en Audio-Llodio y, como no, Artziniega, a tan sólo cuatro kilómetros de Sojo, el pueblo del que procede mi apellido. Artziniega siempre será para mi “la pequeña Suiza”.

Termino esta breve introducción que la he titulado “títulos de crédito”, que son esos letreros o cartelones que, tradicionalmente, en el cine clásico salían al inicio de las películas y que mis abuelos llamaban “las letras”. Tras estas pinceladas, este saludo y este agradecimiento a la RSBAP por brindarme esta magnífica oportunidad, voy a comenzar a hablar del tema que nos ocupa en este acto que no es otro que “Luis García Berlanga ante su centenario”. Para entrar en materia en condiciones, vamos a llevar a cabo un repaso a la biografía del director valenciano. A continuación, reseñaremos toda su producción cinematográfica dividida en etapas y con epígrafes referidos a cada filme. Acto seguido, comentaré mis ochos secuencias preferidas del cine berlanguiano, para continuar con una breve reflexión sobre la trascendencia de Berlanga en el cine español. Posteriormente, tenderé más hacia un plano personal y contaré y valoraré la importancia e influencia que Berlanga ha tenido en mi como teórico y director de cine. Antes de finalizar, haré otra pequeña reflexión sobre lo que supone el centenario del nacimiento de Berlanga para la cultura española en general y el cine en particular. Como colofón, un par de apéndices completarán este discurso con una bibliografía detallada de todas mis investigaciones y publicaciones sobre el valenciano y su obra, así como una filmografía completa del legado cinematográfico que nos ha dejado el inmortal director de El verdugo. Comencemos pues que “las letras” están dando paso a la primera secuencia de este viaje emocional y cinematográfico sobre el universo berlanguiano.

2. Apuntes biográficos de Berlanga.

Luís García-Berlanga Martí nació en Valencia el día 12 de junio de 1921 en el seno de una familia valenciana acomodada de escasos antecedentes artísticos. Un tío suyo fue autor teatral y otro músico. Su educación comenzó en los Jesuitas de Valencia y siguió en un internado suizo, para volver a la capital levantina a completar su periplo escolar en un colegio privado. Es por aquella época cuando comenzó su afición por el cine. Berlanga se convirtió en un auténtico cinéfilo, llegando a ver hasta cuatro películas diarias. No obstante, la Guerra Civil Española rompió la aburguesada y placentera vida del valenciano. Su padre, diputado por el Frente Popular, fue detenido, y, al final de la guerra, condenado a muerte. Berlanga se enroló en la División Azul con el deseo de hacer algo para salvar la vida de su progenitor. Así y todo, emprendió, vagamente, estudios de Derecho y Letras, mientras escribía poemas y cuentos, que es lo que le interesaba realmente. Obtuvo el premio Matías Fuster por el cuento *Fragmentos de primavera*. En las tertulias literarias solía estar acompañado por los futuros guionistas José Luis Colina y Vicente Coello, y por el futuro editor José Ángel Ezcurra.

Entre 1942 y 1947, colaboró en la revista *Acción*, donde realizaba crítica cinematográfica, a la vez que frecuentaba los cine-clubs universitarios del S.E.U. y, también se dedicaba a la pintura asesorado por los pintores Bernardo Ballester y Ricardo Zamorano. Relacionado con la pintura, también desarrolló una interesante faceta de decorador. En 1947, Berlanga fijó definitivamente su vocación de cineasta al crearse el I.I.E.C., *Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, la primera escuela de cine de España inspirada en el *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*. Antes, en Valencia, había fundado con un amigo una especie de cooperativa con la que intentaron llevar al cine *La venganza de don Mendo*, sin resultados óptimos. A pesar de que a su padre no le agradaba en lo más mínimo que su hijo se dedicara al cine, le procuró una recomendación para que hablara con el propietario de Cifesa, Vicente Casanova, pero Berlanga no fue capaz de entrevistarse con él.

En la primera promoción del I.I.E.C., Berlanga conoció a otras grandes personalidades relacionadas con el cine español: Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay, Florentino Soria..., pero con quien trabó mayor amistad fue con Bardem. Mientras éste se declaraba comunista, Berlanga se definía más cercano al anarquismo, aunque con connotaciones burguesas y muy propias de su peculiar personalidad. Con Bardem colaboró en la revista *La Hora*, concretamente en la sección *Blanco y Negro*. Dicha publicación estaba auspiciada por la Secretaría General del Movimiento.

En el bienio 48-49, Berlanga prosiguió sus enseñanzas en el I.I.E.C. Lo primero que realizó en el Instituto fue el guion inacabado, junto a Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, de un proyecto de película llamado *Cerco de ira*. Hasta entonces sólo había escrito guiones: *Compromiso* (1943) y *Cita en San Sebastián* (1943), con José Luis Colina, y *Los años siguientes* (1947), que consiguió un accésit en un concurso de Cifesa. A lo largo de su estancia en el I.I.E.C. realizó tres cortos: *Paseo por una guerra antigua* (1948), *Tres cantos* (1948) y *El circo* (1949). Mientras el primero y el segundo fueron producciones del I.I.E.C., *El circo*, supuso el ejercicio fin de curso de la citada institución, siendo rodado en el Circo Americano que por aquel entonces estaba en Madrid. De ese modo, Berlanga, fue uno de los cuatro alumnos diplomados de la primera promoción del I.I.E.C. Por aquel entonces y, antes de rodar su primer largometraje, escribió varios guiones con Bardem y José Luis Colina. Con el primero, redactó el guion de *La huida* (1956). Con el segundo, creó *Familia provisional* (1955), guiones ambos realizados finalmente por otros directores.

1951 fue una fecha fundamental en la vida de Berlanga ya que en dicho año escribió y rodó su ópera prima *Esa pareja feliz* (1951) junto a Bardem. Además, se presentó al premio *Adonais* de poesía. Un año más tarde, en 1952 escribió con Bardem un nuevo guion: *Los bohemios* y también supervisó los diálogos del filme francés *Sang et lumieres* (*Sangre y luces*, 1953), de Gerard Rouquier y Ricardo Muñoz Suay, rodado en España. Este mismo año se llevó a cabo *Bienvenido Mister Marshall* (1952). La película cosechó un gran éxito en el Festival de Cannes, donde obtuvo el Premio al

Humor, una mención especial al guion y el premio de la crítica en la edición de 1953. Gracias al éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*, se estrenó en agosto del mismo año, *Esa pareja feliz*, si bien este filme era de 1951. Si *Bienvenido, Mister Marshall*, fue concebida, en un principio por Bardem y Berlanga, fue al final Berlanga, quien acometió la dirección en solitario, produciéndose la ruptura entre ambos realizadores, que prosiguieron sus carreras en solitario. También en este año, Berlanga se incorporó a la plantilla de profesores del I.I.E.C., donde contó con alumnos como Carlos Saura. No obstante, el valenciano duró poco en el puesto docente por su consabida poca paciencia para la enseñanza.



Luis García Berlanga a inicios de la década de los 50

1953 supuso, tras el espaldarazo internacional en Cannes, el rodaje de su siguiente filme *Novio a la vista* (1953). Tras esta película, Berlanga estuvo tres años sin filmar. No obstante, escribió dos guiones que no llegaron a realizarse. Con Cesare Zavattini escribió *El gran festival*, y con Ricardo Muñoz Suay, *Cinco historias de España*, interesante obra compuesta de cinco partes: *Pastor*, *Las Hurdes*, *Soldado y criada*, *Emigrantes* y *Caípea*. En 1955 concibió *Los gancheros*, con argumento de José Luis Sampedro, proyecto de película que fue prohibido por la censura.

Su siguiente filme *Calabuch* (1956), fue llevado a cabo tres años más tarde que *Novio a la vista*, y consiguió el Premio de la Oficina Católica en el Festival de Venecia. Sólo un año más tarde, el rodaje de *Los jueves, milagro* (1957), supuso una de las experiencias más dolorosas para Berlanga. La censura le hizo cambiar prácticamente la segunda mitad de la película. En vez de cortar le secuencias, le obligaron a rodar nuevas tomas que desvirtuaban el tono inicial del filme. Incluso, Berlanga quiso que el jefe eclesiástico de los censores, el padre Garau figurara en los títulos de crédito como coguionista del filme.

En 1959, Berlanga comenzó a colaborar con el guionista Rafael Azcona en el episodio piloto para una serie televisiva titulado *Se vende un tranvía* (1959), que codirigió con Juan Estelrich. Mientras, el valenciano seguía escribiendo guiones que no fructificaban en filmes. Dos años más tarde, el director rodó una de sus obras **maestras**. Es el año de *Plácido* (1961), y con este filme llegó la nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera de habla no inglesa, galardón que finalmente no consiguió. Posteriormente, al año siguiente, rodó un sketch para una extraña coproducción internacional titulada *Las cuatro verdades* (1962), denominado *La muerte y el leñador* (1962). Este episodio fue, en su momento, muy criticado, ya que rompía con el ambiente desenfadado de los otros tres capítulos que componían la película. No obstante, al año siguiente, el realizador valenciano se resarcía con creces con la mítica *El verdugo* (1963), que recibió el Premio de la Crítica en el Festival de Venecia,

el Premio del Humor Negro en Francia y el de los Escritores de Cine en Moscú, dos años más tarde de su estreno.

Entre 1963 y 1967, Berlanga regresó a la actividad docente, ya que no encontraba productor tras *El verdugo*, a causa de las críticas hacia el Régimen que superaron inusualmente la censura y que provocaron que el valenciano tuviese dificultades para encontrar productor. El antiguo I.I.E.C. se había transformado en la *Escuela Oficial de Cine* (E.O.C.), dependiente de la Dirección General de Cine. Tras no haber sido aceptados varios guiones suyos por el Ministerio, Berlanga decidió realizar en 1967 un filme en Argentina: *La boutique* (1967), pero el fracaso fue estrepitoso a todos los niveles: mala producción, actores no adecuados y descontextualización respecto a los ambientes españoles por donde el autor de *Plácido*, se movía como pez en el agua. Dos años más tarde realizó *Vivan los novios* (1969), que fue presentada en el Festival de Cannes, en 1970 pasando por el certamen con más pena que gloria.

Varios años después, ya en 1973, Berlanga acometió la dirección de una película en Francia, *Tamaño natural* (1973), en la cual, a pesar de ser un ensayo sobre la soledad y la incomunicación, muchos vieron un filme erótico. A continuación, comenzó a dirigir la colección de literatura erótica *La sonrisa vertical*, publicada por la editorial Tusquets. Al mismo tiempo, rechazaba realizar la película erótica *Histoire d'O* (*Historia de O*, 1975), llevada a cabo finalmente por Just Jaeckin, el creador de la saga de las “Emmanuelles”. Poco a poco, Berlanga iba creando, en torno a su persona, una gran fama de erotómano.

Muerto Franco, Berlanga comenzó con la saga de los filmes “nacionales”. *La escopeta nacional* (1978), fue realizada poco después de que el valenciano accediera a la presidencia de la Filmoteca Española, que dirigía, en esos momentos, su amigo Florentino Soria. La década de los ochenta arrancó para Berlanga con la continuación de *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* (1980) y con la obtención del Premio Nacional de Cinematografía, un mes antes del Golpe de Estado de Tejero, el 23 de enero de 1981. Curiosamente,

el fallido ataque a la democracia formó parte de su siguiente filme *Nacional III* (1982). Paradójicamente, en esta fecha Berlanga salió definitivamente de la Filmoteca. También, en 1981, el valenciano obtuvo la Medalla de oro de las Bellas Artes. Recordemos asimismo que Berlanga fue el primer director de cine que ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Varios años más tarde el valenciano rodó la ansiada *La vaquilla* (1985), tras haber intentado hacerlo infructuosamente durante toda su vida. Un año más tarde, en 1986, fue galardonado con el prestigioso Premio Príncipe de Asturias de las Artes. Al año siguiente, rodó la fallida *Moros y cristianos* (1987), una parodia mordaz sobre el mundo de los turroneros alicantinos y el “boom” de los asesores de imagen. Paradójicamente, el año que realizó una de sus peores películas recibió el Goya de honor de la Academia del Cine. Desde esta fecha hasta 1993, Berlanga se dedicó a hacer publicidad, viviendo, según él, de dar cursillos y seminarios en diferentes universidades y centros de enseñanza españoles. Tras defenestrar un proyecto sobre la continuación de la saga de los Leguineche, en el verano de 1993, Berlanga rodó en la Cárcel Modelo de Valencia *Todos a la cárcel* (1993), que fue estrenada en dicha ciudad en navidades del mismo año. Por esta película, Berlanga obtuvo el Goya de la Academia del Cine de España a la mejor película y al mejor director, en lo que se observa desde la distancia más como otro premio honorífico por toda la trayectoria de su carrera, que, por la calidad en sí de la película, ya que este filme, no es, ni con mucho, una de sus mejores obras, aunque el Goya honorífico ya lo tuviera, como hemos apuntado con anterioridad. Un año después, realizó, en plan cooperativa, con sus hijos y algunos colaboradores habituales suyos como Josecho San Mateo, los episodios de la también serie televisiva *Villarriba y Villabajo* (1994), que logró una gran popularidad y en la que se nota la batuta inspiradora del maestro. Otro proyecto televisivo en el que intervino, pero de manera diáfana, como director y guionista fue *Blasco Ibáñez*,

la novela de su vida (1997), el biopic televisivo del autor de *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*.

Finalmente, tras otro parón de seis años, sólo roto por el proyecto televisivo sobre Blasco Ibáñez que acabamos de citar, Berlanga rodó a finales del siglo XX su último largometraje *París-Tombuctú* (1999), obra fallera y fallida que suena a testamento fílmico y que resume, en cierto modo, los casi cincuenta años que el genial director valenciano se ha dedicado a la dirección cinematográfica. Ese mismo año, recibió un nuevo galardón, la Medalla de oro de la SGAE. Con *París-Tombuctú*, se cierra la filmografía del, quizás, director de cine más importante del cine español de todos los tiempos. Llega 2002 y Berlanga se muestra entusiasmado con su labor como impulsor de la Ciudad del Cine en Alicante. Asimismo, recibe otro premio especial de homenaje, en este caso de ADIRCAE. Ese mismo año muere su hijo, el músico Carlos Berlanga, lo cual afecta especialmente al valenciano. También 2002 es el año del cincuentenario de *Bienvenido, Mister Marshall*, una de sus películas más legendarias, y Berlanga es solicitado por universidades, festivales de cine y otros eventos para hablar de su película. De ese modo, en este mismo año rueda su última aportación cinematográfica, el cortometraje homenaje a *Bienvenido Mister Marshall* titulado *El sueño de la maestra* (2002), junto a José Luis García Sánchez. En Guadalix de la Sierra, el pueblo donde se rodó la película, se organizan actos conmemorativos y una fiesta andaluza pone colofón a esta efeméride. Desgraciadamente, la muerte de Bardem, se produce mientras Berlanga habla de la película que ambos gestaron, en el Festival de cine de Tudela.

A partir de esa fecha Berlanga continuó recibiendo homenajes y reconocimientos a lo ancho y largo de la geografía española. Entre ellos el del Festival de cine de Ourense en 2005, donde el valenciano da muestras preocupantes de su estado de salud. En el homenaje que le brinda la Academia española del cine en noviembre de 2007 acude en su representación su hijo Jorge que excusa su presencia por su preocupante deterioro físico y mental.

Su última aparición pública se produce el 27 de mayo de 2008 en que Berlanga entrega su legado personal al Instituto Cervantes y este es depositado en una caja acorazada de esta institución y no será abierto su contenido hasta el 21 de junio de 2021, fecha del centenario del nacimiento del director valenciano. A este acto acudió Berlanga en silla de ruedas, acompañado de su nieto, en esta ocasión, y de su hijo Jorge una vez más. Finalmente, el 13 de noviembre de 2010, a los 89 años, Berlanga falleció en su casa de Somosaguas dejando un legado inolvidable en el cine español de todos los tiempos.

3. Repaso a obra berlanguiana.

Luis García Berlanga llevó a cabo entre 1951 y 2002 un total de dieciséis largometrajes en solitario, codirigiendo su ópera prima con Juan Antonio Bardem: *Esa pareja feliz*, llevando a cabo un episodio de veinte minutos de la película *Las cuatro verdades* -de los cuatro de que consta-, realizando un curioso medimetraje concebido como piloto televisivo, codirigido con Juan Estelrich, titulado *Se vende un tranvía*, filmando una serie para televisión: *Blasco Ibáñez, la novela de su vida*, y dirigiendo un cortometraje con sabor a despedida: *El sueño de la maestra*. Sólo veintiún títulos en cincuenta y un años, nos hace observar que Berlanga no fue un autor prolífico por diversas razones como problemas con la censura en la época franquista o dificultades de otra índole a partir de 1975 como la falta de viabilidad de algunos de sus proyectos.

Dejando aparte estas disquisiciones preliminares y centrándonos en las etapas de la obra de Berlanga, se pueden distinguir en la filmografía del realizador, las siguientes fases de su producción cinematográfica:

1. Etapa inicial. Cine disidente de los años cincuenta. Neorrealismo a la española. Etapa rural. (1951-1959). *Esa pareja feliz* (1951), *Bienvenido Mister Marshall* (1952), *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957).
2. Etapa dorada. Vuelta a la ciudad. Las obras cumbre de Berlanga. Comienzo de la colaboración con Rafael Azcona. El falso paréntesis entre 1957 y 1961. (1959-1967). *Se vende un tranvía* (1959), *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (1962) y *El verdugo* (1963).
3. Etapa misógina. La trilogía sobre la mujer. Las experiencias extranjeras y la España del desarrollismo en Berlanga. (1967-1978). *La boutique* (1967), *Vivan los novios* (1969) y *Tamaño natural* (1973).
4. Etapa nacional. La “trilogía nacional”. (1978-1985). *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1980) y *Nacional III* (1982).
5. Etapa final. Últimas realizaciones tras un breve intervalo de tiempo. Obras descontextualizadas. (1985-2002). *La vaquilla* (1985), *Moros y cristianos* (1987), *Todos a la cárcel* (1993), *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1996) *París-Tombuctú* (1999) y *El sueño de la maestra* (2002).

A continuación, vamos a hacer un repaso a las cinco etapas citadas y a hablar sobre los filmes que componen cada período para tener una panorámica general, pero completa, de la obra del director valenciano.

3.1. *Etapa inicial (1951-1959)*

La primera etapa en la obra de Berlanga, sin contar sus cortometrajes iniciales -algunos de ellos realizados como ejercicios de licenciatura en el I.I.E.C.-, es la que comprende los años 1951

y 1959. Este período está marcado por varios factores. El primero de ellos es la coincidencia de varios jóvenes en el I.I.E.C., cuya amistad y ansias de renovar el anquilosado cine español provocan el rodaje de *Esa pareja feliz*. El segundo factor sería la influencia que el neorrealismo italiano provoca en estos nuevos cineastas merced a dos semanas sobre cine trasalpino celebradas en Madrid en 1951 y 1953 y a la amistad que Berlanga entablará con Cesare Zavattini, uno de los mejores guionistas del neorrealismo. El tercer factor son las *Conversaciones de Salamanca* de 1955, una importante reunión en que se juntaron los diferentes sectores y estamentos del cine español y en que se analizaron los problemas del cine patrio de la postguerra. En las *Conversaciones* se llegó a unas conclusiones que los historiadores del cine denominamos *el pentagrama de Bardem*, que han marcado el devenir del cine español de los cincuenta, y que son:

“El cine español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico”.

El cine que se hacía en España en la postguerra nada o poco tenía que ver con las propuestas renovadoras e ideológicamente avanzadas de la década de los treinta, o con la revolución autoral frente al anquilosado panorama anterior que se estaba maquinando en Italia con el neorrealismo y que desembocaría en los nuevos cines de la década de los sesenta. Básicamente, el cine español de postguerra era un cine escapista y de cruzada para enaltecer al Régimen de Franco por medio de obras afines a la dictadura como las denominadas películas historicistas, en las cuales se utilizaban gestas de la historia pretérita española para enaltecer al Régimen de Franco. Una estética sustentada en la literatura romántica decimonónica española y en la llamada pintura de historia de este mismo periodo, originó filmes como *Locura de amor* (1948), o *Alba de América* (1952), ambos de Juan de

Orduña, que fueron parodiados por Berlanga en sus dos primeras películas, *Esa pareja feliz* y *Bienvenido Mister Marshall*, reivindicando una nueva manera de hacer películas, suponiendo estas dos obras, junto a *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, el escopetazo de salida de un nuevo cine disidente distante a los dictados oficiales del franquismo. Las siguientes obras berlanguianas tampoco tuvieron desperdicio. *Novio a la vista*, supuso una retrospectiva irónica hacia el veraneo burgués de los años veinte. *Calabuch*, siguió la estela de *Bienvenido, Mister Marshall*, aún teniendo una mayor blandura que ésta, mientras *Los jueves, milagro*, podría haber sido la mejor película de Berlanga, si no fuera por la implacable acción de la censura representada por el padre Ángel Garau, verdadero mutilador de la obra original. Repasemos, a continuación, las películas del período.

Esa pareja feliz (1951)

Dirigida a medias con Juan Antonio Bardem, *Esa pareja feliz*, fue producida por la pequeña compañía Industrias Cinematográficas Altamira, que se convirtió en otro de los símbolos de la disidencia contra el cine tradicional de los cincuenta. Por múltiples vicisitudes, el estreno del filme se retrasó hasta agosto de 1953, gracias al éxito internacional cosechado por *Bienvenido, Mister Marshall*. El comienzo de la película es un manifiesto de intenciones sobre el tipo de cine que denostaban los autores, el ya citado cine historicista, ya que en la secuencia inicial se parodia el rodaje de un filme que recuerda a *Locura de amor*, de Juan de Orduña. Tras este brillante alegato contra el cine de cartón-piedra, *Esa pareja feliz* aboga por un tipo de cine que muestra la vida cotidiana de una pareja humilde en un barrio obrero de Madrid, pero desde una óptica crítica con la situación penosa de la postguerra española, pero no exenta de humor, rasgo significativo en el cine de Berlanga. En este filme se buscaba una crítica a la plani-

ficación social, desvelando la imposibilidad de superación individual existente dentro del empobrecido ambiente impuesto por la autárquica España oficialista de Franco. En la obra no había, tampoco, un retrato real de la España de la época. Simplemente, se trataba de presentar la otra cara del país, diferente a la aparecida en otras películas del período.



Esa pareja feliz (1951)

La suerte es otro de los temas que aparecen en el filme. A la pareja protagonista le corresponde pasar un día inolvidable por Madrid gracias a un premio obtenido en un concurso. La felicidad no estará en las tiendas, restaurantes lujosos y cabarets que visi-

ta el matrimonio, sino en el esfuerzo cotidiano por salir adelante, dentro de una metáfora regeneracionista que también se desarrollará en *Bienvenido Mister Marshall*.

Bienvenido Mister Marshall (1952)

Bienvenido Mister Marshall, por su parte, supone un antes y un después en el cine español. Es una de las películas más importantes de nuestro cine y un referente cultural que va más allá del séptimo arte y que todo el mundo conoce. Supone, además, gracias a su espaldarazo internacional en el Festival de Cannes la confirmación de Berlanga como uno de los cineastas fundamentales del cine español. La película cuenta las vicisitudes y peripecias de los habitantes de un remoto pueblo castellano, Villar del Río, a inicios de los años cincuenta al que un día las autoridades anuncian que por sus calles van a pasar los americanos del Plan Marshall y que van a venir cargados de regalos. Villar del Río simboliza la atrasada España rural de Franco y su exclusión de los anhelados Planes Marshall que estaban reconstruyendo Europa. Los americanos pasan de largo y dejan a Villar del Río y, por ende, a España sumida en el desconsuelo con la única esperanza de salir adelante gracias a un mensaje regeneracionista de inspiración comunista y falangista que promociona el trabajo cotidiano y la no espera de ayudas externas, aunque la película fue premonitoria, ya que poco después de su estreno España y Estados Unidos se firmaron unos Acuerdos bilaterales de colaboración entre ambas naciones que alinearon a nuestro país en el bloque capitalista dentro de la Guerra Fría. Aparte de todo esto, *Bienvenido Mister Marshall* tiene la canción más recordada del cine español llamada en realidad *La copliya de las divisas* y que, entre otras cosas dice algo así:

“Os recibimos americanos con alegría. Olé mi madre, olé mi suegra y olé mi tía”.



Bienvenido Mister Marshall (1952)

Además, la película cuenta con la secuencia más recordada del cine español, la del discurso del Ayuntamiento del alcalde sordo de Villar del Río (José Isbert) y el locuaz promotor (Manolo Morán) que analizaremos posteriormente en el apartado dedicado a las mejores secuencias del cine berlanguiano.

Novio a la vista (1953).

Al hacerse al rebufo del éxito de *Bienvenido Mister Marshall*, *Novio a la vista* no es de las cintas más conocidas de Berlanga, pero sí un irónico y evocador filme sobre el veraneo burgués de unos jovencitos urbanos en los felices años veinte, basada en un guion

original de Edgar Neville y producida por Benito Perojo. Se trata, esta ocasión, de la primera película que dirigió Berlanga sin que la idea original fuese suya. *Novio a la vista* es una de las películas de Berlanga menos estudiada, quizás por ser la siguiente a una de sus grandes obras como es *Bienvenido, Mister Marshall*. Sin embargo, es una obra destacada e interesante en la que se van confirmando algunos de los caracteres temáticos, técnicos y simbólicos presentes en la obra del valenciano.

Ante la apariencia de una película inocente y un tanto “naif”, *Novio a la vista* es un filme ágil, irónico y con una interesante y sutil carga crítica, que arremete soterradamente contra el poder establecido de la forma más curiosa. Argumentalmente, *Novio a la vista* narra las vacaciones de un grupo de niños burgueses en un pueblecito mediterráneo de moda y el paso de la protagonista de la niñez a la adolescencia. Es interesante también el tratamiento que Berlanga da al grupo protagonista del filme que está dividido en dos colectivos, el de los jóvenes y el de los adultos. Mientras los jóvenes son imaginativos y están limpios en un sentido amplio, los mayores son mediocres y exponentes del “quiero y no puedo”, propio de una clase media acomodada, que quiere emular a las altas esferas sin llegar a ellas en ningún momento. El choque generacional existente entre ambos colectivos originará un curioso enfrentamiento bélico, entre ambos grupos, en el que triunfarán los jóvenes en primera instancia.

Calabuch (1956).

Calabuch es una de las películas más amables de Luis García Berlanga. Se puede considerar que el modelo rural español creado por el valenciano en *Bienvenido, Mister Marshall*, tiene vigencia en *Calabuch*, ya que, de nuevo, el realizador nos sitúa en un pequeño pueblo español lejos de cualquier sitio, y, en este caso, en la costa mediterránea, que sirve como retiro a un sabio atómico americano (Edmund Gwenn), que, harto de construir bombas, decide re-

fugiarse en ese idílico y lejano lugar. A diferencia de *Bienvenido, Mister Marshall*, donde nos encontramos una Castilla subdesarrollada, en *Calabuch* se nos presenta una especie de paraíso perdido o de Arcadia feliz, donde una serie de personajes, los poderes fácticos del pueblo: el cura, el farero, la maestra, el guardia civil, el contrabandista..., completan un reparto coral que nos recuerda al de *Bienvenido, Mister Marshall*, con la salvedad de que en *Calabuch*, el retrato de personajes tan afines al Régimen como pueden ser el cura, o el cabo de la Guardia Civil, son tratados con una amabilidad o blandura impropia del Berlanga más crítico.



Calabuch (1956)

Sin embargo, hay en la película algunos momentos interesantes que sí que se pueden extrapolar a la España del momento. La

secuencia del pintor (Manuel Alexandre), que está colocando con sus pinceles el nombre a una barca, que se llama “Esperanza” es claramente una alegoría a la situación de España. La esperanza es lo último que se pierde. Berlanga busca un futuro esperanzador para España, que comienza con “es” como esperanza. El pintor de la barca no es otro que su “alter ego”. También es una alegoría de la España de la penuria, la aparición del torero (José Luis Ozores), que lleva a cuestas a su toro, al que no mata y trata como si fuera su hijo, y que es, sin duda alguna, un reflejo de la España taurina oficial de la época, patentizada en la modesta corrida de toros que se celebra en la playa de Calabuch y que es una de las secuencias más recordadas del cine español.

Los jueves, milagro (1957).

La película que cierra esta primera etapa de la obra de Luis García Berlanga es *Los jueves, milagro*, realizada tan sólo un año después de *Calabuch* y de nuevo, en coproducción con Italia. El caso de *Los jueves, milagro* fue, como ya hemos apuntado con anterioridad, uno de los asuntos más lamentables del cine español en el ejercicio de la censura cinematográfica. Este filme fue, de los de Berlanga, el que más sufrió las iras de los censores, por tratar un tema tabú en el cine español del franquismo como era la religión y, en concreto, las apariciones milagrosas, de moda por aquel entonces. Si la primera mitad de la película es, sencillamente sensacional y magistral, la segunda parte pierde, por culpa de la citada censura, la frescura y la crítica esperpéntica de la primera mitad. De no haber mediado la tijera, quizás hablaríamos de *Los jueves, milagro* como una de las mejores películas de Berlanga, ya que la parte inicial de la misma está a la altura de *Plácido*, *El verdugo* y *Bienvenido, Mister Marshall*.

En Fontecilla, un pequeño pueblo aragonés, hay un vetusto balneario al que no va nadie. Para reactivar el turismo en la zona, las fuerzas vivas de la localidad deciden organizar una aparición

milagrosa, la de San Dimas, para que la noticia atraiga a la gente y se recupere la maltrecha economía local. Esta es la magnífica premisa del filme que luego se viene abajo por efecto de la censura. El hecho más significativo que hizo cambiar el rumbo al filme fue la compra de Ariel Films, la pequeña productora que se había hecho cargo de la película -junto con la productora italiana Domiziana Continentale Films-, por parte del Opus Dei. Esta cuestión originó un replanteamiento en la estructura del filme y una reescritura del guion por parte de Berlanga y José Luis Colina, pero el censor Ángel Garau propuso añadir páginas escritas por él al guion lo que provocó la ira de Berlanga quien, hastiado de la situación, abandonó el rodaje que fue finalizado por el director catalán Jorge Grau.

3.2. *Etapa dorada (1959-1967)*

La siguiente etapa claramente observable en la filmografía de Berlanga es la que corresponde a lo que podríamos llamar sus años dorados, y que abarcaría desde 1959 a 1967. Este período está marcado por diversos parámetros. El más destacado es la vuelta del cineasta valenciano al medio urbano. Desde *Esa pareja feliz*, Berlanga -como ya se ha comentado anteriormente-, desarrollaba sus películas en el medio rural. En *Se vende un tranvía*, por otro lado, se dio inicio a la fecunda colaboración entre Berlanga y Rafael Azcona, que dio una nueva dimensión a la obra del valenciano, haciéndola más corrosiva y crítica y con una mayor tendencia hacia el esperpento y el humor negro. Esta colaboración con Rafael Azcona duró hasta 1987, año en que realizaron su último guion juntos: *Moros y cristianos*. El estilo narrativo de Berlanga comienza a cambiar pasando del predominio de planos cortos a la seña de identidad más importante de su cine, el plano-secuencia. Todo ello trufado de un humor negro más corrosivo, grandes dosis de sátira social y una curiosa escasez de música en las películas.

Por tanto, esta etapa que hemos denominado etapa dorada o de las obras cumbre del valenciano se compone de sus, quizás, dos

mejores películas, *Plácido* y *El verdugo*, y de dos pequeñas obras que han sido poco estudiadas y que son el medimetraje televisivo *Se vende un tranvía* y el sketch perteneciente al filme colectivo *Las cuatro verdades*, titulado: *La muerte y el leñador*.

Se vende un tranvía (1959).

Se vende un tranvía fue un medimetraje realizado para un programa piloto de televisión, que iba a entrar en una serie acerca de la picaresca en diversos episodios. La llegada de la televisión como nuevo medio, con innumerables posibilidades para las gentes del cine, y el espíritu, todavía latente, de las Conversaciones de Salamanca, impulsaron a Berlanga, y a un grupo de amigos suyos, a presentar este proyecto de serie, con este piloto de veintiocho minutos, acerca de un timo de una pandilla de truhanes a un probo y acaudalado campesino. Berlanga iba sólo a supervisar el proyecto, pero, finalmente, acabó rodándolo junto a Juan Estelrich. El resultado es óptimo ya que nos muestra la situación del Madrid pre-desarrollista con su clase media estancada en la mediocridad y sus personajes populares buscándose la vida siguiendo la tradición picaresca española. Este proyecto supone la primera colaboración entre Berlanga y Azcona y en él ya se atisban los rasgos de humor negro y esperpento propios del guionista riojano que serán seña de identidad en el cine berlanguiano de las tres siguientes décadas.

Plácido (1961).

Plácido es para muchos historiadores y críticos de cine, y para el mismo director valenciano, la obra cumbre de la filmografía de Berlanga. *Plácido* es una obra maestra absoluta que narra las vicisitudes que se producen en una pequeña ciudad de provincias, ante la organización de una campaña navideña caritativa denominada “Siente un pobre a su mesa”. La desigualdad social, la pobreza, la

muerte y las miserias humanas de un grupo de mediocres personajes son tratadas magistralmente en esta obra corrosiva y terrible, pero cargada de una gran dosis de humor y de ingenio a la vez.



Plácido (1961)

Con *Plácido*, Berlanga llegó a la madurez cinematográfica. Los grandes temas de la obra son, sin duda alguna, la instrumentalización de la pobreza y la incomunicación. El retrato certero y cruel de la mediocre vida de la levítica ciudad provinciana, por la que pululan el pobre Plácido (Cassen), con su motocarro y su humilde familia que vive en unos retretes, supone una feroz crítica a las desigualdades sociales dentro del inicio del desarrollismo. La incomunicación entre el reparto coral provoca que los personajes

de *Plácido* hablen todos a la vez y que nadie escuche a nadie, rasgo que se repetirá en posteriores filmes del valenciano. La aparición de la muerte, por primera vez en la obra berlanguiana, en esta película, mostrada en el fallecimiento de uno de los pobres, así como la mayor amargura dentro de las pesimistas situaciones que se desarrollan en el filme, unido a un empleo mayor del plano-secuencia, y una ausencia de música, rasgos que, en el cine de Berlanga poco a poco se van imponiendo sobre la frescura de la primera fase de su obra, condicionan este feroz relato sobre las mediocridades de la España predesarrollista. El final de *Plácido* es un auténtico canto a la desesperanza y originó fuertes críticas a Berlanga. Se oye un villancico cuya letra dice:

“En este mundo no hay caridad, ni nunca la ha habido, ni nunca la habrá”.

La letra de este descorazonador villancico levantó una gran polvareda y, según dice Berlanga, acentuó la confusión sobre el final de la película. No obstante, supone un desenmascaramiento de la falacia de la caridad organizada.

La muerte y el leñador (1962).

Un intervalo entre las dos obras cumbre, *Plácido* y *El verdugo*, fue el episodio de la película colectiva *Las cuatro verdades*, dirigido por Berlanga: *La muerte y el leñador*. Mientras los otros tres sketches de que constaba la cinta, dirigidos por los consagrados René Clair, Hervé Bromberger y Alessandro Blasetti, eran partícipes de un ambiente desenfadado, el episodio dirigido por Berlanga era atroz, pesimista e incluso surrealista en su parte final. Las complicaciones del rodaje en plena Plaza de Callao y el Rastro de Madrid, así como ciertas imposiciones de la productora, como el rubicundo Hardy Kruger interpretando a un indigente madrileño, no logra-

ron que el filme fuese redondo, pero sí consiguieron mantener el clima de su anterior obra.

Los cuatro episodios se basaban en las fábulas de Lafontaine y el sketch de Berlanga ahondaba en la miseria social y moral, y presentaba un Madrid deprimido y subdesarrollado, que se ejemplificaba en el Rastro, que poco o nada tenía que ver con la imagen de desarrollo que se iba a fomentar de la “España aperturista” de los sesenta. A pesar de los problemas, el filme cuenta con elementos muy atractivos y originales dentro de la filmografía berlanguiana. En cierto modo, las trabas que encontraba el organillero protagonista con la burocracia, reflejaban, un tanto, la crítica a la administración franquista y las secuencias del burro otorgaban un componente corrosivo ajeno a la primera parte de la obra de Berlanga. Por último, la incomunicación y la frustración del suicida que no encontraba ni un árbol para suicidarse, incidiendo aún más en la miserabilización social, y la aparición fantasmagórica de la muerte, daban un paso adelante en la carrera del valenciano y colocaban a este sketch como uno de los trabajos más desconocidos de Berlanga, pero no como uno de sus peores filmes.

El verdugo (1963).

La otra gran obra de este período, al que hemos denominado las obras cumbre, es *El verdugo*. El tema principal en este filme es el tratamiento de la pena de muerte y su feroz crítica, sin olvidar otras cuestiones como la fagotización del hombre por parte de la mujer, el reflejo de una España desarrollista con dos caras donde el turismo y la vivienda son dos ejes del despegue económico español, la crítica a la burocracia franquista, o el humor negro en un destacado despliegue de iconografía relacionada con la muerte, donde la presencia de Azcona en el guion se antoja fundamental.



El verdugo (1963)

La crítica a la pena capital, desde una óptica esperpéntica, insertaba al protagonista atrapado por un sistema burocrático, en el cual, si quería acceder a un piso de protección oficial debía casarse con la hija de un verdugo, al provocar su embarazo, con todo lo que ello conllevaba. La visión de la muerte en la película es sarcástica. El personaje del verdugo joven, paradójicamente, es verdugo y víctima a la vez. Es víctima de la sociedad y de la burocracia franquista que lo va fagocitando hasta convertirlo, al tener que ejecutar finalmente, en otro resorte coercitivo del sistema. La resolución de la película, con los dos cortejos, el del reo y el del verdugo, que se van desmayando, ambos recorriendo una gran nave blanca para dirigirse al patíbulo, es una de las secuencias más brillantes y recordadas de la filmografía berlanguiana, así como del cine español de todos los tiempos.

Otro tema que se apunta con maestría en la película es el referente al desarrollismo y a la apertura de España hacia el exterior. Se ve claramente en las secuencias de las “vacaciones” en Mallorca del verdugo y su familia. Esa Mallorca plagada de extranjeros felices, festivos y despreocupados, es el ejemplo claro de la contradicción, por la que se movía el Régimen. Por un lado, el franquismo proseguía implacable su camino en la historia de España. Por otro, el desarrollismo intentaba dar una imagen desenfadada del país, de cara al exterior, en la cual el turismo era un resorte básico. Hay que otorgar una mención especial a la impactante secuencia del espectáculo musical de las Cuevas del Drach, donde la muerte, como trasunto de la barca de Caronte, viene por el agua disfrazada de Guardia Civil, buscando al ejecutor de la sociedad. Esta secuencia será comentada más detenidamente con posterioridad. Aunque muchos, incluido Berlanga, digan que *Plácido* es mejor, en mi modesta opinión la obra cumbre del valenciano es *El verdugo*.

3.3. *Etapa misógina (1967-1978).*

La etapa misógina de Berlanga tiene a la mujer como eje de su discurso cinematográfico tras los atisbos que se apuntan al respecto en *El verdugo*. Según Berlanga, el hombre es víctima de la mujer y su misoginia procede desde el pensamiento que el director valenciano tiene sobre la mujer, a la que considera un ser superior, más que desde un machismo más tradicional. Las tres obras que componen esta etapa son tres experiencias extrañas: dos rodadas en el extranjero: *La boutique* en Argentina y *Tamaño natural* en Francia. La película restante, *Vivan los novios*, podría pasar por ser un filme más sobre turistas en la costa mediterránea, contrastados con los españolitos de interior, pero es patente el sello Berlanga en la factura del filme. Las tres obras son películas malditas dentro de la filmografía de Berlanga, sobre todo *La boutique*, aunque *Tamaño natural* no ha sido tratada como mereciera en realidad, y debería ser revisada.

La boutique (1967).

Sin lugar a dudas, *La boutique* es una película inclasificable dentro de la filmografía de Luis García Berlanga. A pesar de que originariamente la historia escrita por Azcona y Berlanga tenía una serie de ingredientes como para ser de nuevo un bombazo, la exigencia del productor Cesáreo González por rodar el filme en Argentina, sacó de contexto claramente a un Berlanga cómodo en España, y al rodearse de un equipo técnico y artístico desconocido, originó que el resultado de la película no fuese acorde con la calidad del guion, ni con lo que se esperaba del filme, siendo una de sus peores obras. Se echa en falta en *La boutique* la presencia de rostros clásicos dentro de los repartos corales de Berlanga.

La misoginia en el guion, estriba en una conspiración femenina de una madre y una hija para recuperar al marido calavera que no hace caso a la hija. El fingimiento de una enfermedad de la radiante Sonia Bruno origina la reclusión y vuelta al redil de su marido y provocará un drama inesperado y la muerte de este en esta alegoría sobre la fagotización del hombre por medio del tirano superior, como afirmaba Berlanga, que era la mujer.

Vivan los novios (1969).

Dos años más tarde del fiasco de *La boutique*, Berlanga continuaba su contrato con el productor Cesáreo González y regresaba a España para rodar su primera película en color, en plena efervescencia desarrollista. Esta película fue *Vivan los novios*, y en ella se observaba una continuidad en el tema misógino, respecto a los planteamientos esgrimidos en *La boutique*. En este momento, Berlanga declaraba que ya no pretendía hacer cine trascendental, ni películas comprometidas, sino que ponía toda su sabiduría cinematográfica en favor del cine comercial, de consumo y escapista.

La misoginia del planteamiento estriba en la situación en que se encuentra el protagonista, un señor castellano de la España de inte-

rior totalmente anulado por la personalidad de su castradora y esperpéntica madre, que acude al Mediterráneo a casarse con su novia por correspondencia. La España rancia del frustrado personaje encarnado por José Luis López Vázquez, contrasta con la turística costa mediterránea llena de bellas extranjeras que sacan a flote la frustración y el deseo sexual del reprimido señor de Burgos. Además, la novia no permite a su futuro esposo las relaciones sexuales hasta que no se celebre el casamiento. La esperpéntica muerte de la madre y la consumación del matrimonio en que el personaje de López Vázquez es violado literalmente por el de Laly Soldevila, acentúan de nuevo el drama en que, según Berlanga, está inmerso el hombre que es de nuevo devorado por la mujer desde un punto de vista alegórico.

Tamaño natural (1973).

Tamaño natural es la película que cierra esta etapa de la obra de Berlanga, que transcurre entre la segunda mitad de los sesenta y la primera parte de los setenta. Es otra película diferente dentro de la filmografía berlanguiana ya que, por un lado, fue rodada en Francia, ante la imposibilidad de que se hiciera en España por razones obvias de censura y, por otro lado, el protagonista no era un colectivo social sino un dentista parisino (Michel Piccoli) que, aparentemente, lo tenía todo: dinero, éxito social, una bella mujer etc., pero que, insatisfecho de la relación con su esposa, comienza una extraña relación obsesiva y fetichista con una muñeca hinchable de poliuretano, con la que se aparta de su mujer y mantiene un extraño y obsesivo romance. Su esposa y su suegra, de nuevo una alianza femenina, urden un plan para recuperar al dentista, adoptando su mujer literalmente el papel de la impasible muñeca para captar la atención del marido. Todas las obsesiones y errores cometidos por el dentista con las mujeres le suceden en su inusual relación con la muñeca, que finalmente es “violada” por un grupo de emigrantes españoles. La conducción de su extraña relación hacia un callejón sin salida, hace que el dentista decida arrojar finalmente al Sena con su coche en

compañía de la muñeca y que ésta “sobreviva” y salga a flote, patentizando desde un punto de vista misógino, de nuevo, el triunfo de la mujer, o del objeto representativo de la mujer, en este caso, frente a los miedos y al victimismo del hombre.

A pesar de no contar con un protagonista colectivo o con un reparto más coral que en otras ocasiones, Berlanga consiguió una fenomenal película, la mejor de este período, donde presentaba un personaje solitario y atormentado lejos de los bullicios de sus otros filmes. El erotismo y la obsesión fetichista por el sexo, temas en boga en la época, fueron recurrentes que el propio Berlanga utilizó para componer una historia de soledad y de incomunicación.

3.4. *Etapa nacional (1978-1985).*

Entre los rodajes de *Tamaño natural* y *La escopeta nacional*, se produjo un intervalo de cinco años. En ese tiempo se produjeron interesantes acontecimientos políticos en España. El más importante de ellos fue, sin duda, la muerte de Franco y el inicio de la transición política a la democracia. Berlanga, que refleja fielmente en su cine la coyuntura política de España, al realizar sus películas, volvió a estar en la cresta de la ola con una trilogía de películas sobre los Leguineche, una familia noble venida a menos durante el tardofranquismo. *La escopeta nacional* supuso el comienzo de la trilogía, *Patrimonio nacional* reflejó el inicio de la transición, y *Nacional III* se centró en el bienio 81-82, marcado, claramente, por dos hechos destacados de la época: el fallido Golpe de Estado del Teniente Coronel Tejero, el 23 de febrero de 1981, y los preparativos del Mundial de Fútbol acaecido en 1982.

El éxito comercial de *La escopeta nacional*, producida por Alfredo Matas, originó que se llevaran a cabo las dos secuelas de la misma. Aunque Berlanga no era, inicialmente, partidario de segundas partes, la trilogía nacional es uno de los hitos de la filmografía de ese Berlanga fallero y esperpéntico que tan bien supo reflejar los acontecimientos históricos contemporáneos al rodaje de sus películas.

La escopeta nacional (1978).

El filme que nos atañe en este epígrafe, es una película que, sin duda, ha ganado en valor con el tiempo y ha sabido envejecer dignamente. De las tres obras que componen la trilogía es, con mucho, la mejor. Gestada, en lo referente a guion, por Azcona y Berlanga, y ambientada en las postrimerías del tardofranquismo, la película muestra las miserias por las que tiene que pasar un industrial catalán para conseguir un sabroso contrato, para colocar su producto, unos porteros automáticos, durante el transcurso de una cacería, de las que eran frecuentadas por personajes afines a las altas esferas de gobierno, que controlaban políticamente España. La aparición de una grotesca familia de nobles, los Leguineche, con sus peculiaridades y obsesiones, y la presencia de una amplia gama de esperpentos reconocibles en el espectro social tardofranquista, confiere a *La escopeta nacional* la calidad de erigirse en un retablo de las intrigas, amiguismos y tejemanejes políticos en los últimos estertores del régimen franquista. El abandono, casi total, de la música, así como la profusión de planos-secuencia llegan en este filme a su máxima expresión siendo ésta una de las películas más reconocibles y recordadas del genio valenciano.

Berlanga concibió la película como una gran astracanada, heredera del mismísimo Valle-Inclán, donde, una vez más, el grupo anulaba la voluntad del individuo por intentar hacer algo. Nadie queda indemne de la crítica berlanguiana: los poderes fácticos, la aristocracia, el clero o el Opus-Dei, el pequeño empresario, los políticos corruptos, la gente de la farándula. En este filme, Berlanga no deja títere con cabeza. Quizás se trate de una de las películas donde mejor se transmita la situación política del país antes de la muerte de Franco. La corrupción, el amiguismo y todos los males políticos presentes en España a lo largo de la historia, han sido fenomenalmente retratados por Berlanga y en esta película se ha puesto de manifiesto, de nuevo, la causticidad del valenciano para criticar el poder establecido.

Patrimonio nacional (1980).

Segunda parte de la trilogía de los Leguineche. En este caso, tras la muerte de Franco, se muestran los problemas de adaptación de la nobleza española durante la transición a la democracia. En el título ya se veía, con evidencia, la intención por parte del productor, Alfredo Matas, de continuar con el éxito de su película anterior, y por ello, al repetirse la palabra “nacional” era más fácil para el espectador identificar ambos filmes. Si bien el éxito comercial de esta película fue inferior al de *La escopeta nacional*, ello no fue impedimento como para que se planteara realizar una tercera película sobre la peculiar familia noble.



Patrimonio nacional (1980)

Esta obra, ha pasado también a la historia porque, según Berlanga, posee el plano-secuencia más largo realizado por él y

el más largo del cine español. Se trata de un plano de más de siete minutos que transcurre en el momento del duelo de la esposa del marqués. La preparación fue muy complicada ya que hubo que componer una gran cantidad de raíles para, sorteando muebles y puertas, lograr la tensión adecuada durante todo este tiempo. De todos modos, el plano-secuencia y su lentitud se ha convertido en la clave de la parte final del cine berlanguiano desde el punto de vista técnico, sin lugar a dudas.

Nacional III (1982).

Nacional III es la película que concluye la trilogía sobre los Leguineche y ese peculiar retrato del tardofranquismo y la transición política española, hasta la llegada de los socialistas, que compuso un inspirado Berlanga. Realizada también con Alfredo Matas como productor, esta película fue la menos exitosa de las tres y, quizás, también resultó ser la peor a nivel artístico. No obstante, algunos de los rasgos apuntados en los anteriores filmes y la continuidad de las peripecias de la curiosa familia de los Leguineche, se desarrollaban en los márgenes de dos acontecimientos importantes en el devenir político español de comienzos de los ochenta: el fallido golpe de estado perpetrado por Tejero el 23 de febrero de 1981, el famoso “tejerazo” o 23-F, y el Mundial de fútbol España-82, escenario de intrigas, comisiones, chanchullos y tejemanejes, algo muy frecuente en las situaciones creadas en el cine de Berlanga, y todo ello muy apropiado para seguir con las desventuras de los Leguineche.

En esta ocasión, los decadentes aristócratas ya no viven en su palacio, sino que han tenido que trasladarse a un céntrico piso madrileño, en compañía de su, ya escasa, pero fiel, servidumbre. La intentona de evasión de capitales a Francia, por medio de una ridícula artimaña fundamentada en el uso de una escayola, y el triunfo socialista en las elecciones españolas, pusieron punto final a una saga mítica y reconocible en el cine español.

3.5. *Etapa final (1985-2002)*

Las últimas películas que ha realizado Berlanga desde *Nacional III*, han sido *La vaquilla*, *Moros y cristianos*, *Todos a la cárcel* y *París-Tombuctú*, sin olvidar la experiencia televisiva que llevó a cabo el director que nos ocupa para TVE y Canal 9, el biopic acerca de la vida del escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez, titulado: *Blasco Ibáñez, la novela de su vida*, ni el cortometraje conmemorativo *El sueño de la maestra*. Se trata de varias obras extrañas y descontextualizadas, que difícilmente siguen una línea coherente, si bien *La vaquilla*, la mejor del lote sin duda, supuso una vuelta, con frescura, a un viejo proyecto de Berlanga escrito en 1948 y remodelado después por la colaboración de Rafael Azcona. Finalicemos, pues, el recorrido por el universo cinematográfico berlanguiano comentando sus últimas obras.

La vaquilla (1985).

Esta película es, como acabamos de comentar, un antiguo proyecto del valenciano, felizmente recuperado en 1985, y una de sus obras más interesantes. El problema que tuvo este filme, en origen, fue el de toparse con la censura en los cuarenta, en los cincuenta y en los sesenta, y eso que Berlanga le cambiaba convenientemente el título del proyecto, por si podía engañar a los censores. Antes de ser *La vaquilla*, el filme fue titulado *Tierra de nadie* y *Los aficionados*. Por fin, con un elevado presupuesto, Berlanga logró la película más taquillera del cine español del momento. La visión cómica de la guerra civil española, el Vietnam cinematográfico nacional, entronca fácilmente con el gran Berlanga de los cincuenta y primeros sesenta, así como con filmes del calibre de *La grande guerra* (*La gran guerra*, 1959), de Mario Monicelli, o de *M.A.S.H.* (1970), de Robert Altman. El incomprensible maltrato dado a *La vaquilla* por la mayoría de la crítica, no ensombrece, a nuestro entender, la gran calidad de una de las mejores películas

españolas de los ochenta. El gran acierto de Berlanga en la película, se fundamentaba en la desacralización de la guerra, no en la minimización de la misma como muchos han pensado.

La vaquilla es, por tanto, de esta última etapa, la mejor película sin ningún lugar a dudas. En esta monumental parodia de la Guerra Civil española, un grupo de soldados republicanos pretenden arruinar las fiestas de un pueblo aragonés controlado por los nacionales, robándoles la vaquilla de los encierros y espectáculos taurinos de los mencionados festejos patronales. Berlanga desmitifica exitosamente la contienda nacional y vuelve a la comedia grotesca en estado puro, componiendo un filme divertido, crítico con el desastre que produce cualquier guerra, irónico y alegórico, ya que la pugna que hay entre los dos bandos, por hacerse con la vaca, simboliza la fractura que había en España, aspecto que se enfatiza con ese magnífico final en que el animal se queda en tierra de nadie sin que se la coman los hambrientos republicanos, y sin que la toreen los nacionales. Al final, se la comen los buitres y se muestra de forma alegórica la estupidez de la guerra. Esta secuencia la analizaremos un poco más detalladamente, en un punto posterior de esta publicación.

Moros y cristianos (1987).

Caso diferente es el de *Moros y cristianos*, la siguiente película de Berlanga y la última con intervención de Azcona en el guion desde *Se vende un tranvía*. En *Moros y cristianos*, quizás sí que encontramos un Berlanga más fallero, valenciano y pirotécnico que nunca. Las peripecias de una familia de turroneros levantinos en la jungla madrileña, dominada por los voraces asesores de imagen, es tratada de un modo desbaratado, que recuerda de lejos a “las escopetas”, pero en el que se ve también ese aire de filme fallido que se observaba en *La boutique*, tras la espléndida *El verdugo*. A pesar de lo que comentó en su momento la crítica, con la que estamos de acuerdo en esta ocasión, Berlanga dijo al respecto de

Moros y cristianos, que para él era una película válida al haberse rodado en condiciones creativas idóneas. Quizás, uno de los fallos que se puede achacar a *Moros y cristianos*, es el empleo de actores no habituales a los métodos de Berlanga como Pedro Ruiz, Rosa María Sardá o Andrés Pajares que languidecen frente a los históricos Agustín González o López Vázquez, aspecto que ya sucediera en *La boutique*. Desgraciadamente, a partir de este filme, se observa una brutal decadencia en Berlanga, quien recurre a la auto-cita y al homenaje a sí mismo para componer sus últimas películas.

Todos a la cárcel (1993).

Con *Todos a la cárcel*, ya sin Azcona, Berlanga intentó volver a la acidez y corrosión de filmes anteriores escritos con el guionista riojano. El problema de esta película, y de la siguiente, *París-Tombuctú*, es que el valenciano recurre a la auto cita mezclando elementos de algunas de sus mejores películas para sacar adelante el texto cinematográfico. En este caso, en *Todos a la cárcel* Berlanga utiliza elementos de *Plácido* y *La escopeta nacional*, pero no llega al nivel de estas dos magníficas obras a pesar de conseguir momentos brillantes.

Concebida en un solo escenario, la Cárcel Modelo de Valencia y rodada con unos mil figurantes, la película es una parodia sobre la mezquindad y el chanchulleo político español, en este caso, de comienzos de los noventa, que se produce en medio de una campaña de apoyo al preso de conciencia, que se lleva a cabo en la prisión valenciana. Esta campaña recuerda bastante a la de “siente un pobre a su mesa” que aparecía en *Plácido* y, además, su organizador tiene el mismo nombre que el de la genial película de 1961: Quintanilla. Respecto a *La escopeta nacional*, la coincidencia en este caso es que el industrial Artemio Bermejo, encarnado también por José Sazatornil “Saza”, intenta vender sus sanitarios en medio de un desorden donde politicastros, clérigos y otras especies varias, intentan dejarse ver apoyando a los presos de conciencia, como si

ellos hubiesen estado en la cárcel durante el franquismo. La anécdota de *La escopeta nacional* era similar sólo que en este caso Saza encarnaba a un vendedor de porteros automáticos en una cacería del tardofranquismo. El mensaje de Berlanga es idéntico y muestra que en los años que hay entre las dos películas, quince, España no ha cambiado y sigue siendo un país chanchullero y esperpéntico, al margen del sistema político existente. La picaresca, heredada del Siglo de Oro, permanece en esa España eterna y su reflejo en la última década del siglo XX.

Blasco Ibáñez, la novela de su vida (1996).

La segunda y última experiencia televisiva de Berlanga, dejando atrás la lejana *Se vende un tranvía* y la colaboración como supervisor de la serie *Villarriba y Villabajo*, es el biopic firmado como TV-movie para TVE y Canal 9 titulado *Blasco Ibáñez, la novela de su vida*. El escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez siempre ha sido un personaje que ha interesado a Berlanga, también valenciano, ya que ambos son creadores universales y ambos llevaron a cabo muchos proyectos interesantes y muchas otras empresas quedaron en agua de borrajas, por demasiado quiméricas, en el caso del escritor, o por factores externos como la censura, en el caso del cineasta.

Blasco Ibáñez, la novela de su vida es un buen intento por recorrer los momentos más sobresalientes del escritor valenciano. No obstante, Berlanga no hace solamente un recorrido por la vida y andanzas del literato, sino que vuelve a auto citarse aludiendo en esta ocasión a *Bienvenido, Mister Marshall*, en la secuencia de los mítines por estaciones en que Blasco no dice nada coherente a la concurrencia, o a *El verdugo*, con el asunto del asesino múltiple de Cullera.

La puesta en escena es interesante y el resultado es esmerado. Hay pirotecnia, mediterraneísmo a tope, como no podía faltar, personajes que hablan a la vez, gente que no escucha, es decir, hay

mucho Berlanga, o por lo menos se muestra la mano del mejor Berlanga en muchos casos. En detrimento del producto, hay que decir que es demasiado largo.

París-Tombuctú (1999).

El último largometraje de Berlanga fue *París-Tombuctú*, donde el director que nos ocupa, recurrió, en esta ocasión, a tomar préstamos de *Calabuch*, -el pueblo idílico de la película del 56 a finales del siglo XX-, y aspectos de *Tamaño natural*, ya que el personaje desempeñado por Michel Piccoli, el mismo actor que empleó Berlanga para su “filme francés”, en este caso no es dentista sino cirujano estético. El personaje de Piccoli escapa buscando la misma Arcadia feliz que el sabio atómico de *Calabuch*. *París-Tombuctú* es el colofón a una obra marcada por la genialidad.

Calabuch y *Tamaño natural*, como acabamos de apuntar, son las películas elegidas para esta nueva auto cita por un Berlanga crepuscular que no compone su mejor cinta ni de lejos. De la primera aparece de nuevo el pueblo idílico al que huía el sabio atómico de los 50. El pueblo es un lugar feliz y apartado del mundo, pero lleno de personajes peculiares, a donde escapa, desde el próspero París y su buena situación social, el citado cirujano plástico francés en una bicicleta. Un extraño final con una frase que dice “Tengo miedo” pone colofón a la carrera cinematográfica de uno de los genios indudables del cine español de todos los tiempos. Puede ser el miedo de Berlanga a la muerte, a abandonar el cine como medio de vida o al mundo que le rodea, seguramente. Eso sólo lo podría explicar un genio como fue Berlanga.

El sueño de la maestra (2002).

La última y definitiva obra de la filmografía berlanguiana es el cortometraje-falla *El sueño de la maestra* realizado en 2002

con la colaboración de José Luis García Sánchez, dentro de los eventos y acontecimientos organizados para conmemorar los cincuenta años del rodaje de *Bienvenido Mister Marshall*. Es una pieza de poco más de diez minutos que coge como título el sueño no rodado de la señorita Eloísa y regresa al aula de la escuela de Villar del Río con un planteamiento de steady-cam y plano-secuencia muy propio del valenciano. El corto comienza con un discurso de Franco desde la Plaza de Oriente en imágenes de archivo en el que repite las palabras del alcalde de *Bienvenido Mister Marshall*, para trasladarse después la acción a la vetusta escuela de Villar del Río donde la maestra diserta sobre las diferentes maneras de pena de muerte con ejemplos prácticos a sus alumnos. De nuevo Berlanga se auto cita empleando anécdotas y planteamientos recuperados de *Bienvenido Mister Marshall*, dotándoles de un cariz más de humor negro que hacen referencia explícita a la pena de muerte, aspecto esgrimido y tratado en *El verdugo*. Alusiones explícitas a *Bienvenido* como que los americanos están tirando cosas desde el aire (recordemos el sueño del campesino Juan) como un *frigidaire* lleno de coca-colas, que alude quizás a la primera línea argumental planteada para la película de 1952, misoginia a raudales, que ridiculiza al personaje de la maestra y homenaja a prestigiosos cineastas españoles como Almodóvar, Azcona, Gutiérrez Aragón o García Sánchez de quienes toman su nombre los alumnos de este cortometraje, el trabajo finaliza dejándonos con las ganas de visionar el verdadero sueño de la señorita Eloísa, aquel sueño erótico que Bardem, Berlanga y Mihura escribieran para *Bienvenido Mister Marshall* y finalmente no fue rodado y en que la maestra fantaseaba con un grupo de fornidos jugadores de fútbol americano. Nos conformamos con las imágenes de esta película que cierran la filmografía de uno de los genios del cine español de manera definitiva junto a los títulos de crédito finales del cortometraje.

4. Las mejores secuencias.

Con una producción cinematográfica tan excelente y extensa, es difícil elegir las mejores secuencias de la filmografía berlanguiana. Además, en algunas películas como *El verdugo*, *Plácido* o *Bienvenido Mister Marshall* podríamos seleccionar cuatro o cinco secuencias antológicas estando algunas de ellas en la memoria de todos. Finalmente, hemos optado por incluir en esta pequeña antología de las mejores secuencias filmadas por Berlanga, fragmentos de diferentes obras cinematográficas del valenciano, sin repetir película y que son las que nos ha parecido conveniente, aunque cualquier otro estudio de la obra del genio valenciano podría haber elegido otras. Hemos optado por denominar las secuencias elegidas con frases que aparecen en las mismas.

4.1. *Muera conmigo el honor de Palencia.*

El comienzo de *Esa pareja feliz* es magnífico. Se está rodando una película historicista al estilo *Locura de amor*, de Juan de Orduña y Cifesa. Una exagerada reina medieval castellana (Lola Gaos), se niega a firmar un documento ante la mirada de una recua de dignatarios con pelucas propias de los maceros de la Diputación Foral de Álava y vestidos con ridículos trajes en un falso decorado de cartón piedra. La reina, finalmente, se tira por una almena y los operarios que debían mitigar la caída con una manta no llegan a tiempo y la reina se pega una costalada de pánico. Entre otras cosas que se constatan en la secuencia, destacamos la falta de medios con que se hacía cine en España en esos momentos. Berlanga, y, en este caso Bardem, nos introducen a un rodaje cinematográfico mostrando la penosa situación del cine en España y el modelo de cine que ellos querían superar con la renovadora propuesta de *Esa pareja feliz*, un filme sobre una pareja humilde de obreros en la postguerra española en un Madrid de autarquía económica.



Secuencia inicial de *Esa pareja feliz* (1951)

El humor está presente en esta secuencia inicial del filme y la comicidad de la situación y el diálogo entre la reina y el dignatario se plantea como un partido de tenis:

- *Firmad*
- *No*
- *Sí*
- *No*
- *Sí, ¡Voto a tal!*
- *No firmaré jamás. Antes me arrancareis la vida*
- *Palencia lo exige.*
- *Muera conmigo el honor de Palencia.*

En el momento en que se produce la caída de la reina, el actor que encarna al director de la película ficticia dice una frase lapidaria que resume el espíritu del filme de Berlanga y Bardem, que hace un cameo encarnando al técnico de sonido de la película historicista, y que dice algo que suscriben los verdaderos realizadores de la historia:

- ¡Qué barbaridad. Así como se puede hacer cine!

4.2. *¡Viva Andalucía!*

Esta frase remite a la secuencia del discurso del ayuntamiento de *Bienvenido Mister Marshall* a cargo del alcalde sordo de Villar del Río (José Isbert) y del promotor (Manolo Morán), de Carmen Vargas (Lolita Sevilla), la estrella emergente de la canción española. Quiero creer que se trata de la secuencia más célebre del cine de Berlanga y una de las más recordadas del cine español. Una plaza repleta de sobrios castellanos ataviados de andaluces y andaluzas con sombreros cordobeses, peinetas y trajes de faralaes, escucha a las autoridades que se dirigen a ellos desde el balcón consistorial. Todo un clásico del cine español. Podríamos haber titulado esta breve reseña de la secuencia con el consabido y elocuente:

- *Vecinos de Villar del Río. Como alcalde vuestro que soy os debo una explicación, y esta explicación que os debo os la voy a pagar, porque yo como alcalde vuestro que soy....*



Discurso desde el balcón del ayuntamiento en Bienvenido Mister Marshall (1952)

No obstante, avanzada la secuencia hay un momento impagable en que el promotor y charlatán Manolo, al hablar al pueblo de Villar del Río de la llegada de los americanos del norte como si fueran los Reyes Magos, dice a los habitantes de la aldea:

- *porque vosotros sois inteligentes y despejaos*

Acto seguido observamos en pantalla el rostro de humildes y subdesarrollados campesinos que demuestran lo contrario: miseria, pobreza, ignorancia..., en una palabra, la situación que el agro español soportaba en aquellos momentos. Berlanga, con una imagen, nos muestra el atraso del país frente a la posibilidad de salir adelante con ayudas externas. Se nota la pluma del dramaturgo Miguel Mihura detrás de los diálogos de esta y otras recordadas secuencias de la película.

A nivel técnico, la secuencia está planteada de manera sencilla con alternancia plano-contraplano entre el balcón y la concurrencia

con los consabidos picados y contrapicados dependiendo de donde se encuentre la cámara. No obstante, hay un plano interesante que se sale de la norma y es aquel en el que se observa un mar de sombreros cordobeses que guarda relación con un plano similar realizado por Vsevolod Pudovkin para la película revolucionaria soviética *Konets Sankt Petersburga (El fin de San Petersburgo, 1927)*, que es un homenaje claro al cineasta ruso, y un manifiesto de disidencia cinematográfica frente al adocenado y desolador panorama que presentaba el cine español del momento.

Por último, la frase:

- *A España se le conoce en el mundo por Andalucía...*

Remite a la imagen falsa que de España se quería dar al exterior y que difería mucho con la sobriedad y pobreza de la Castilla noventayochista que es donde se situaba la acción del filme. Para colmo, la secuencia finaliza con el enfebrecido pueblo de Villar del Río gritando la frase con que hemos titulado este epígrafe:

- *¡Viva Andalucía!*

4.3. *El Imperio Austrohúngaro.*

El comienzo de *Novio a la vista* es divertidísimo. Se celebra un examen oral en un colegio madrileño de postín en 1918. Un tribunal formado por toda la cátedra de profesores del colegio examina al infante Don Juan de Borbón, que llega al centro escolar entre altas medidas de seguridad y protocolo. El niño es cuestionado por la dinastía de los Borbones. El chaval suelta toda la retahíla de reyes ante unos amables profesores:

- *Pues los reyes de la Casa de Borbón son: Felipe V, Luis I, Fernando VI, Carlos III, Carlos IV, Fernando VII, Isabel II, Alfonso XII y papá.*

Obviamente el infante se refiere como su progenitor a Alfonso XIII. Uno de los alumnos presentes en el aula comenta que si a él le hubieran preguntado por sus abuelos también habría respondido así de bien. El pequeño borbón abandona el aula y llega el turno del adolescente protagonista de la película: Enrique García Hurtado (Jorge Vico). Tras revisar sus chuletas con un colega, Enrique se dispone a sentarse en la lujosa silla en que se había sentado el infante y un bedel se la quita para ponerle una silla normal y corriente. Los profesores no están tan amistosos y simpáticos como con Don Juan. En este caso a Enrique le preguntan sobre el Imperio Austrohúngaro. Entre las cosas que contesta el atribulado joven la mejor que dice es la siguiente:

- El imperio austrohúngaro se divide en imperio austriaco e imperio húngaro



La pareja protagonista de Novio a la vista (1953)

El suspenso tarda poco en llegar y a Enrique le comentan los examinadores que no se olvide los libros para estudiar en vacaciones. Ahí comienza ya, realmente *Novio a la vista*, película en que, por segunda vez tras *Bienvenido Mister Marshall*, Berlanga introdujo casualmente la palabra austrohúngaro. En la anterior obra aparecía cuando se mostraba el mapa de la escuela de Villar del Río que era tan vetusto que en el todavía aparecía el Imperio Austrohúngaro. Sea como fuere, si Hitchcock hacía cameos en sus filmes, Berlanga introducía siempre la palabra de manera supersticiosa. El término austrohúngaro se relaciona con lo vetusto y decadente. Es una seña de identidad del director valenciano e incluso, en una ocasión, tras terminar el montaje de una de sus obras, *La muerte y el leñador*, Berlanga se apercibió que no habían insertado la dichosa palabra en ningún lugar de la película. Para subsanar el error filmaron un plano adicional en que aparecía un coche fúnebre tirado por un caballo en que el conductor mandaba frenar al animal diciendo:

- ¡So, austrohúngaro!

4.4. *He visto a San Dimas. Lleva manto y una palmera que anda.*

Una de las secuencias más recordadas y divertidas de las películas de Berlanga es la de la primera aparición milagrosa de Don José como el falso San Dimas (José Isbert) al vagabundo Mauro (Manuel Alexandre), que duerme plácidamente en un vagón de una vía muerta cercana a la estación de ferrocarril de Fontecilla, el pueblo balneario de *Los jueves milagro*. Las fuerzas vivas de la localidad, Don Salvador (Paolo Stoppa), Don Antonio (Juan Calvo), Don Evaristo (Felix Fernández), Don Manuel (Manuel de Juan) y Don Ramón (Alberto Romea), se afanan en organizar una aparición milagrosa del estilo de Lourdes y Fátima para recuperar el

esplendor perdido del pueblo atrayendo turismo. Los estafadores, personajes muy frecuentes en los filmes de Berlanga, montan un espectáculo de pirotecnia, luces y sonido que tendrá que convencer al pobre Mauro que no es otra cosa que una mente simple, un vagabundo, un pobre diablo. El parecido entre la talla de San Dimas que hay en la parroquia del pueblo y Don José, y por ende José Isbert, es francamente asombroso con lo cual el popular actor manchego es disfrazado con unas ropas y complementos más propios de un belén viviente que otra cosa. La peluca y la aureola que lleva el personaje son desternillantes y difíciles de describir.



Las fuerzas vivas de Fontecilla en Los jueves milagro (1957)

Los estafadores han soltado el vagón en el que duerme Mauro para que llegue al lugar de la aparición. En un excelente empleo de la profundidad de campo observamos como las lu-

ces y pirotecnia salen del túnel, en que se encuentran las fuerzas vivas, para que Mauro, en primer término, despierte y observe algo que jamás olvidará fácilmente. Los fuegos artificiales y una música celestial despiertan al vagabundo que cree estar soñando y se oculta aturdido detrás del vagón. En profundidad de campo avanza la sombra del falso San Dimas que aprovecha la confusión para salirse de las vías y aparecerse a Mauro en sus tierras de labranza. El pobre Mauro se arrodilla y avanza hacia el falso santo. La voz quebrada e inconfundible del Don José encarnado por José Isbert dice:

- *Yo soy San Dimas al que los antiguos llamaron el buen ladrón. ¡Ooohhh! Escucha tu, ¡oohhh!, la palabra del bienaventurado Dimas.*

A Don José se le empieza a olvidar el texto y el maestro, Don Salvador, coge una palmera que tenía que haber llevado el falso santo de complemento y, oculto tras ella, llega a la posición del personaje de Isbert y le apunta los diálogos que éste tenía que decir al incauto Mauro. De repente todo empieza a fallar, la música no es celestial sino una versión del tema más conocido de *Las bodas de Figaro*, de Vivaldi, las luces se mueven de un lado para otro, la pirotecnia es un desastre. El caos se apodera de la situación. Finalmente, el maestro se coloca detrás de Don José con la palmera y éste cuenta a Mauro que se aparecerá todos los jueves e insta al mendigo a avisar a los habitantes de Fontecilla de la buena nueva. El pobre Mauro sale gritando y llega a la plaza del pueblo para que toda la localidad se entere del suceso sobrenatural que acaba de presenciar:

- *¡Milagro, milagro!*
- *Despertaos todos, escuchadme. He visto a San Dimas. Se me ha aparecido a mi. Ha sido a mi, a mi.*
- *Vendrá todos los jueves.*
- *Lleva corona y trae estrellas.*

Posteriormente, Mauro entra en la iglesia parroquial y toca las campanas. El cura de Fontecilla (José Luis López Vázquez) intenta detener al vagabundo que sigue con su discurso:

- *He visto a San Dimas, hay que hacerle un santuario.*
- *Me ha dicho que se lo diga a todos para que lo vean también.*
- *Vendrá todos los jueves.*
- *Lleva manto y una palmera que anda.*

4.5. *La casa de los Helguera.*

Hablar del cine de Berlanga es hacerlo del plano-secuencia. A nivel técnico este es uno de los rasgos inherentes del cine del realizador levantino. En *Plácido* hay muestras innegables de la maestría con que Berlanga articula a los personajes en cuadro por medio de largos planos-secuencias de dos o tres minutos. El complejo secuencial unido por planos-secuencia más destacado de la película es el que se desarrolla en la casa de los Helguera, cuando el pobre que les ha tocado en suerte para que cene con ellos en su casa en Nochebuena: Pascual (Antonio Gandía), el marido de otra pobre llamada Concheta (Julia Caba Alba), se pone enfermo y comienzan a venir grupos de gente al hogar de los Helguera: Quintanilla (José Luis López Vázquez), el organizador de la campaña caritativa *Siente un pobre a su mesa* y las damas organizadoras, el dentista vecino (José Gavilán) con el pobre (Luis Ciges) que acogía en su domicilio para reconocer al enfermo, Plácido, el protagonista de la película (Cassen) y su familia.... De ese modo, se juntan en casa de los Helguera más de veinte personas.

El planteamiento de Berlanga es certero. La premisa de atender al enfermo y casarlo con su hasta entonces concubina es el leitmotiv del complejo secuencial, pero a la vez y en distintos planos se van desarrollando dos o tres acciones a la vez, en razón de los personajes que aparezcan en cuadro. Cada personaje o grupo de personajes tiene sub tramas propias que están supeditadas al

asunto del enfermo, pero que nos sacan de la acción principal en diversos momentos: Martita (Mari Carmen Yepes), la novia de Quintanilla quiere llamar por teléfono, la señora Helguera (Julia Delgado Caro) no quiere que los visitantes vean al enfermo mal atendido, la criada (Amparo Gómez Ramos) no está contenta con la cofia, Plácido quiere resolver su problema de la letra que tiene que pagar de su motocarro, el pobre interpretado por Luis Ciges solo quiere comer y está en cuadro casi siempre pillando lo que puede. El anuncio de que Pascual esta a punto de morir provoca una cascada de reacciones en los personajes que desembocarán en la llegada de Concheta y el consabido esperpento de la improvisada boda que se lleva a cabo para sacar al muerto de la casa y evitar un escarnio grande a la familia burguesa que acogía esa noche al pobre incauto.

4.6. *La barca de Caronte.*

En *El verdugo*, Carmen (Emma Penella) y José Luis (Nino Manfredi) acuden a un espectáculo turístico de música sobre el agua en el interior de las Cuevas del Drach. De súbito, en una barca llega la Guardia Civil a buscar al ejecutor de la ley para que cumpla su cometido. Es una de las mejores secuencias de la película y una de las más analizadas y recordadas, no sólo del filme, sino también de la obra de Berlanga en particular y del cine español en general. Rodada en las Cuevas del Drach, cercanas a Manacor, en la balear isla de Mallorca, la atmósfera, entre onírica y surrealista que logra Berlanga con la fotografía del italiano Tonino delli Colli, es francamente magistral. Muchos análisis han comparado esta secuencia con el mito de *La barca de Caronte*. La muerte en barco viene por la laguna Estigia a llevarse finalmente a José Luis al averno y a la oscuridad más absoluta. Consta de trece planos siendo una de las más complejas de rodaje de todo el film.

Comienza el espectáculo con un plano general desde el punto de vista de la pareja. A pesar de estar oscuro, se ve la laguna inte-

rior de la gruta. A lo lejos, se ilumina una zona por la que aparece una barca tripulada por músicos que interpretan un pasaje de *La Barcarola* de Jacques Offenbach. Se van iluminando zonas más cercanas a cámara y se advierten las estalagmitas y estalactitas de la cueva en este espectáculo onírico y surrealista. La pareja se encuentra en uno de los momentos más dulces del filme. Dan rienda suelta a sus deseos en un escenario onírico y rodeados de extranjeros. José Luis flirtea con las foráneas para demostrar a su esposa el talante abierto de estas frente al de las españolas. Carmen sorprende a su marido premiándole con un beso. Es un momento místico y mágico posible en la España alegre y turística pero que va a ser cortado en seco por la España oscura y siniestra. Al igual que en las dos relaciones sexuales anteriores, la frustración se apodera de la pareja que ve truncado su juego amoroso de nuevo a causa de los resortes coercitivos del Régimen.

Desde el fondo de la cueva y su laguna, aparece navegando sobre una barca, una siniestra sombra de pie ataviada con tricordio y provista de megáfono. Esta estampa entra en plano desde la izquierda y en penumbra. En segundo término, se observa la barca de los músicos y al fondo, y muy en profundidad de campo, el graderío donde se encuentra la pareja. Las estalactitas que caen del techo dan un aspecto fantasmal y gótico al lugar relacionando la situación con el mito de Caronte. El anónimo Guardia Civil (Joan Ferrer), trasunto del citado Caronte, llama a José Luis Rodríguez, como heraldo de la muerte, para llevarle a la prisión a cumplir su cometido. La cámara se ubica en otra barca. La silueta del agente de la ley que conduce la barca es también tremebunda. El nuevo verdugo escucha su nombre y se sobresalta. Un primer plano del anónimo Caronte con el megáfono llamando al nuevo verdugo nos muestra una imagen impactante, surrealista y absurda.

La barca de los civiles llega al embarcadero. Tras ella, los músicos ajenos a la cuestión, siguen interpretando a Offenbach. Travelling de retroceso del Guardia Civil que va subiendo junto al graderío preguntando por José Luis, mientras el compañero se queda en el embarcadero. El trasunto de Caronte sigue su reco-

rrido. A la derecha, muy iluminado, aparte de ir con sombrero de paja blanco y traje claro, vemos a José Luis que no responde en un primer instante. Finalmente, el joven se da la vuelta quedando en claroscuro y preguntando al guardia si el condenado ha muerto. José Luis presenta a su mujer que también queda en cuadro con iluminación de película de terror. La atmósfera mágica se torna en un escenario de pesadilla. El civil sigue a lo suyo y pide a José Luis que le acompañe. El nuevo ejecutor baja de la grada con el policía. Le espera la barca de la muerte. Carmen va detrás. La gente que intenta ver el espectáculo se enfada, ya que no pueden disfrutar con tranquilidad del concierto lacustre. En un bonito plano muy bien planteado por Delli Colli, Carmen iluminada en primer término con la grada repleta de gente detrás, se despide José Luis, que va a adentrarse en breve en el mundo de las tinieblas. Detrás, en el graderío, observamos gentes con aspecto de turistas extranjeros.

Desde el agua, con la cámara colocada en otro bote, observamos al nuevo verdugo montado en la barca con los dos civiles detrás y abandonando el embarcadero. Detrás y de pie queda Carmen, mientras la música de Offenbach continúa. José Luis pide a su esposa que busque a Amadeo para compartir el trance con él. La barca se aleja del lugar. El bote de los músicos entra, asimismo, en plano. José Luis habla con los guardias que no le dan ninguna explicación al respecto. El viaje al inframundo es un hecho.

4.7. El secuestro de Vera del Bosque.

El empresario catalán Jaume Canivell (José Sazatornil Saza) intenta vender porteros automáticos en una cacería tardofranquista en una finca del Marqués de Leguineche (Luis Escobar). Allí llega acompañado de su querida (Mónica Randall) y coincide con todos los poderes fácticos del estado: aristócratas venidos a menos, ministros, curas trabucaires, dictadores sudamericanos refugiados, conspiradores, miembros del Opus Dei, faranduleros y todo un retablo esperpéntico de la fauna que solía acudir a este tipo de

eventos con el fin de obtener algo rentable. El hijo del marqués, Luis José (José Luis López Vázquez), pornógrafo y obseso sexual, ha secuestrado a la *starlette* emergente Vera del Bosque (Bárbara Rey) para satisfacer sus deseos más ocultos y perversos en un silo perteneciente a la finca familiar. Custodiado con escopeta y todo por su fiel servidor Segundo (Luis Ciges), Luis José impide que se acerquen su esposa tuerta Chus (Amparo Soler Leal), el padre Calvo (Agustín González), el ministro Cerrillo amante oficial de la joven (Antonio Ferrandis) y el resto de invitados a la cacería.

La secuencia es muy divertida y los diálogos son chispeantes. La pluma de Rafael Azcona aflora de manera destacada en algunas de las frases que los personajes dicen en la secuencia. El esperpento domina el espacio del humilde interior del silo, y de la explanada exterior donde los integrantes del heterogéneo grupo aguardan acontecimientos. Entre los despechados por la actividad lujuriosa de Luis José, el marqués se encuentra más o menos comprensivo con su hijo por lo que considera un capricho. La esposa cornuda y tuerta y el cura recalcitrante no opinan lo mismo. El padre Calvo dice frases como estas dirigiéndose a Luis José:

- *De rodillas, de rodillas ante tu mujer, insensato.*
- *Unidos en el bien y en el mal, crápula. Juntos hasta que la muerte os separe*
- *Lo que yo unido en la tierra no lo separa ni Dios en el cielo.*
- *Vamos baja y ponte de rodillas delante de esta santa o te excomulgo aquí mismo*

La tensión sigue subiendo. El ministro, despechado habla al oído con el marqués que apostilla:

- *Pero que escandalo ni que cojones. Si mi hijo se quiere llevar una golfa a la cama, pues que se la lleve.*

El novio de la chica, el conde Korchovsky (Felix Rotaeta), también despechado, muestra su desacuerdo con lo que dice el marqués acerca de la joven. Para colmo, el aristócrata finaliza sus palabras con:

- *Ah, es cierto. Usted es el novio de esa señorita, ¿no? Pues nada, cuando mi hijo haya terminado con ella, me dice lo que le debo y en paz.*

Hemos elegido esta secuencia, pero podíamos haber escogido cualquier otra escena de la película donde el estilo berlanguiano campa a sus anchas con planos-secuencias que articulan el relato, incomunicación entre los personajes que hablan mucho y, a veces, a la vez, pero no escuchan, y un estilo fallero, esperpéntico y supuestamente desordenado que será la marca de la casa en las películas restantes del genio valenciano.

4.8. *Tierra de nadie.*

El final de *La vaquilla* es uno de los momentos más recordados de la obra y es un desenlace emblemático para este peculiar filme, ya que la vaca, después de múltiples peripecias, muere en tierra de nadie y ni se la comen los hambrientos republicanos, ni la atrapan los voluntariosos soldados nacionales, quedándose finalmente para ser devorada por los buitres. Es un final alegórico, aunque a Berlanga no le gustan mucho este tipo de desenlaces con significados y distintas lecturas. Los dos toreros, uno de cada bando, Cartujano (Carlos Tristanchó), del bando nacional que ha toreado a la vaca hasta el lío pirotécnico provocado por Broseta (José Sacristán) que hace que el animal escape, y Limeño (Santiago Ramos), banderillero ocasional perteneciente al bando republicano, se encuentran junto a la medio muerta vaquilla, entre la trinchera republicana y las posiciones nacionales, en medio de ninguna parte. De nuevo el espíritu conciliador de Berlanga nos muestra a los dos toreros vestidos de matadores y en ese sentido no hay distinción de uniforme entre ambos contendientes, como sucedía en el baño del arroyo o en el prostíbulo. Jaleados por sus partidarios “matan de aburrimiento” a la vaca que finalmente muere de verdad. Entonces Cartujano suelta otra frase conciliadora que resume muy bien el espíritu del filme:

- Bueno Limeño, a ver si se acaba esto de una vez y formamos cuadrilla.



Perales arde en fiestas en *La vaquilla* (1985)

En general, desde el punto de vista técnico, la secuencia no está concebida como las anteriores y predominan más diferentes tipos de plano, algunos muy generales, como los puntos de vista de los dos bandos o la perspectiva de los soldados espectadores desde la óptica de los toreros. Finalmente, antes de dejar a la vaca sola y muerta y que los toreros vuelvan con sus bandos, hay una conversación entre ambos matadores en plano-contraplano que desemboca en una inquietante toma de la vaca muerta en primer plano con cámara a ras de suelo, con un ambiente crepuscular, que remite a los momentos de las llegadas respectivas de los dos reclutas-toreros con sus gentes,

ya de noche, siendo ambos abroncados y reñidos por sus superiores. La película finaliza con una aproximación a la vaca muerta mientras oímos insultos e improperios provenientes de ambos bandos. La vaca muerta simboliza España, la piel de toro, vapuleada por ambos bandos y expuesta a las aves carroñeras, que finalmente llegan, ya de día. En una panorámica del yermo paisaje zaragozano la cámara de Carlos Suárez en un espectacular plano de grúa se aproxima a los despojos de la vaca, devorados por los buitres mientras escuchamos “*La hija de Juan Simón*”, canción interpretada por Antonio Molina, que también tiene bastante que ver con lo que estamos observando y cuya letra dice así:

- *Ella se murió de pena... murió siendo buena.*

Podemos relacionar la letra con la vaca, pero, por supuesto, también con España. Esta triste canción da paso al rodillo de créditos. España está machacada por la guerra. No hay vencedores ni vencidos, sólo pierde España.

5. Trascendencia de Berlanga en el cine español.

Luis García Berlanga es uno de los directores más determinantes del cine español de todos los tiempos. Es probable que sea el mejor director de la historia del cine de nuestro país con permiso de Buñuel. Tradicionalmente se ha hablado de las tres B del cine español citando a tres de los realizadores más determinantes de nuestro cine. Aparte de Berlanga, los otros dos integrantes de este grupo son, el ya citado Luis Buñuel y Juan Antonio Bardem. A diferencia de Berlanga, que lleva a cabo una trayectoria cinematográfica impecable hasta la última fase de su carrera, como ya se ha apuntado con anterioridad, Bardem destaca principalmente como cineasta en la década de los cincuenta, cuando diriges sus mejores obras: *Cómicos* (1954), *Muerte de un ciclista* (1955) y *Calle Mayor* (1957), diluyéndose su importancia en el cine español a partir de los sesenta. En lo que respecta a Buñuel, es cierto que el aragonés es más determinante en el cine mundial que Berlanga, al ser uno de los abanderados de la

vanguardia surrealista y de realizar obras capitales en España como son *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933), o *Viridiana* (1962). Sin embargo, sus prolíficas etapas francesa y, sobre todo, mexicana, le hacen un cineasta más influyente en lo que respecta al cine internacional que al español propiamente dicho. Muchos mexicanos y franceses consideran a Buñuel como uno de sus representantes más destacados. En el caso de Berlangua, la cosa es distinta, ya que el valenciano, a pesar de hacer algunas películas fuera de España, está muy relacionado con la cultura del país y, utilizando el título de una de sus obras, es considerado *patrimonio nacional*, no sólo por las gentes del cine sino por toda la cultura de este país.

Berlangua no ha tenido, ni de lejos, la repercusión mundial que ha logrado Pedro Almodóvar. No obstante, el tiempo nos dirá si Almodóvar confirma su potencial dentro de la historia del cine de las últimas décadas. Que es un director muy importante es evidente. Y que es el realizador español más universal, también es algo palpable. En el caso de Berlangua, a pesar de haber llevado a cabo coproducciones con Italia, Francia o Argentina, de haber participado en festivales como Cannes, Venecia o haber sido nominado a los Oscar de Hollywood por *Plácido*, es penoso constatar que fuera de España Berlangua es prácticamente desconocido, a diferencia del citado Almodóvar u otros cineastas del prestigio de Saura, o incluso Amenábar o Bayona, aunque estos dos últimos tienen aún un gran camino por recorrer.

La importancia del cine berlanguiano es grande porque con sus películas se puede estudiar a la perfección la historia de España de la segunda mitad del siglo XX. Si obviamos los tres cortos de aprendizaje que hace mientras estudia en el I.I.E.C, con el cine de Berlangua podemos acceder a un fresco preciso de los acontecimientos más importantes de España desde la postguerra hasta la llegada del siglo XXI. Básicamente todas sus películas están contando historias contemporáneas a la cronología en que fueron hechas, a excepción, principalmente, de *Novio a la vista*, de 1953 ambientada en los años veinte, y *La vaquilla*, de 1985 pero ubicada en la Guerra Civil española. *La escopeta nacional* es de 1978 pero la

acción se ubica cuatro años antes con lo que el desfase cronológico no es tan grande. Con *Bienvenido Mister Marshall*, *Calabuch* y *Los jueves milagro*, podemos estudiar la España rural de los 50, la Guerra Fría, la situación de España ante los planes Marshall o la alineación de Franco al lado del bloque capitalista en la postguerra mundial. Con *Esa pareja feliz*, la penuria urbana de la misma época. Con *El verdugo* y *Vivían los novios*, se puede estudiar la España del desarrollismo, con el boom del turismo y la construcción, así como la crítica a un país dictatorial que da una imagen de cara al exterior que convive con la pena capital. La muerte de Franco, el paso a la democracia y la Transición pueden ser objeto de estudio en la trilogía nacional, mientras que la degeneración democrática de finales de los ochenta y los noventa está muy presente en *Moros y cristianos* y *Todos a la cárcel*.

Si tuviéramos que elegir una película fundamental para reflejar todo lo que hemos comentado con anterioridad esta sería *El verdugo*, a mí entender la obra cumbre de la filmografía berlanguiana y la mejor película del cine español de todos los tiempos. Dentro del devenir del franquismo, la obra diserta sobre el despegue económico español de comienzos de la década de los sesenta, una etapa importante de la historia del siglo XX, coincidente con el desarrollismo. El desarrollo del turismo de costa y los intentos de lavar las miserias del Régimen de cara al exterior, nos presentan una nación española de migraciones desde el interior a los grandes centros industriales del país y de salidas a prósperos lugares europeos en búsqueda de un futuro mejor. Este intento de dar una imagen amable contrasta con las terribles ejecuciones de presos políticos que todavía se llevan a cabo en el país, con la represión política y con la aplicación de la pena de muerte, que permanecerá hasta 1975 y será abolida por Ley Orgánica en 1995, veinte años después de la muerte del dictador Franco.

El verdugo es, por tanto, el punto más alto de la evolución lógica del cine de Berlanga desde sus inicios de los cincuenta, así como una obra con la cual es posible analizar a la perfección el comienzo del desarrollismo en España, dentro de la tercera década

del franquismo. En este contexto, se aprecian en el filme aspectos susceptibles de análisis como: el problema de la vivienda, la familia y la mujer, el turismo en la España mediterránea, la aparatosa burocracia del Régimen y la consiguiente anulación del individuo, la aplicación de la pena de muerte, la emigración al extranjero, el pluriempleo para sacar un jornal, la situación de las cárceles ... Viendo la película, nos encontramos con un ejemplo que puede ser utilizado a la perfección para estudiar la historia de España en los inicios de los años sesenta, algo que podemos extrapolar al resto de la mayoría de la filmografía berlanguiana con otros momentos históricos destacados de nuestro país.

Hay diversas razones para pensar que *El verdugo* es la obra cumbre del cine berlanguiano, si bien, es fácil reconocer que otras dos películas suyas también pueden ser consideradas obras maestras. Nos referimos a *Bienvenido Mister Marshall* y *Plácido*. La primera supone un hito en el cine español y origina un antes y un después en el panorama cinematográfico estatal y en la historia del cine nacional, al conseguir un gran éxito de crítica y público y al convertirse en un referente para varias comedias rurales de la época y filmes posteriores. La segunda establece los principios del cine de Berlanga desde los años sesenta al final de su carrera y los rasgos que distinguirán su cine en una fase más evolucionada que la anterior: empleo del plano-secuencia, incomunicación de los personajes, protagonismo coral, humor negro, ausencia intencionada de música, crítica social... Estos rasgos son corregidos y aumentados en *El verdugo*, donde Berlanga supera baches narrativos de filmes anteriores y logra la plenitud como director que ya se presuponía en *Plácido*, película, además, favorita del valenciano.

6. La importancia de Berlanga en la trayectoria teórica y práctica de Kepa Sojo.

Una vez repasada la biografía y la producción cinematográfica berlanguiana, así como la trascendencia que pensamos que tiene

la obra del valenciano en el cine español, merced a las investigaciones que hemos llevado a cabo respecto a este apasionante tema, llega el momento de comentar la importancia que el director de *El verdugo* ha tenido en mi persona, al centrarse algo más de la mitad de mis investigaciones teóricas en la obra de este realizador y al considerar, por nuestra parte, decisivo el curso práctico de cine que nos impartió el maestro en Madrid en 1992 y que provocó que comenzáramos una carrera cinematográfica que ya cuenta con dos largometrajes, siete cortometrajes y una serie de televisión de trece capítulos. Antes de abordar la investigación teórica sobre Berlanga no pensábamos, ni por asomo, compaginar la investigación teórica y la praxis del cine. A día de hoy, mis conocimientos prácticos del medio audiovisual me sirven para preparar mis clases, conferencias y publicaciones, y la base teórica me vale para escribir guiones y dirigir obras audiovisuales. Si soy profesor universitario e historiador del cine es gracias a Berlanga. Si soy director de cine y televisión y guionista, también. Vayamos por partes.



Mesa redonda sobre Berlanga en Ourense en 2005. De izquierda a derecha: Kepa Sojo, Berlanga, Concha Velasco y Alex de la Iglesia

6.1. *Influencia de Berlanga en la teoría.*

Estudié la carrera de Geografía e Historia en la Facultad de Letras de la UPV/EHU, en la que imparto docencia desde 2000, tras llevar a cabo una sustitución en la Facultad de Bellas Artes de Leioa en 1999. Entonces, el centro universitario gasteiztarra se denominaba Facultad de Filología, Geografía e Historia. Empecé la carrera en 1986 y la acabé en 1991, años convulsos de huelgas y conflictividad social. En cuarto curso, 1990, muchos compañeros se fueron a Salamanca, Madrid y otros lugares a hacer la especialización en Historia del Arte que no existía en Vitoria-Gasteiz. Por diversas razones decidí quedarme en la capital de Euskadi y entré en la órbita del Departamento de Historia del Arte que, por aquel entonces estaba liderado por la catedrática Ana de Begoña y Azcárraga, que fue quien me orientó hacia la investigación y hacia la tesis doctoral. Los profesores Pedro Echeverría, Javier Vélez, Iñaki Díaz Balerdi, posteriormente compañeros de departamento, fueron muy importantes para mí en aquellos años decisivos en que me incliné hacia la Historia del Cine.

Tuve flirteos con los estudios de patrimonio artístico de la Edad Moderna a causa de mi excelente relación con Pedro Echeverría quien me recomendó al Obispado de la Diócesis para hacer el Inventario de Bienes Artísticos de la Iglesia Católica en Álava. Al recorrerme las iglesias y ermitas de gran parte de nuestro territorio, comencé a investigar y publicar sobre estos temas patrimoniales especializándome en la comarca de Ayala, que es de donde soy originario, como he comentado en un apartado anterior. El Ayuntamiento de Laudio-Llodio también me apoyó por aquel entonces publicándome doce estudios sobre arte y patrimonio local en una publicación trimestral llamada *Bai*. Se abría ante mí una vía de investigación apasionante, pero un tanto saturada ya que, por aquella época se investigaba mucho sobre estos temas y había muchos doctorandos preparando tesis y proyectos de investigación. Hablé con Ana de Begoña de cara a comenzar una tesis doctoral con ella y me sugirió que investigara sobre arte contemporáneo,

ya que ésta era su especialidad. Yo no lo tenía claro y estuvimos dando vueltas a varios temas cuando Ana me sugirió por la posibilidad de que yo comenzara a investigar sobre Historia del Cine. Con gran modestia comenté a la profesora que el cine a mí me gustaba como afición y que no tenía formación al respecto ya que en la carrera entonces no había asignaturas dedicadas al séptimo arte. Ella insistió con el tema del cine ya que veía un gran futuro en esta área de conocimiento con la implantación de la nueva carrera de Historia del Arte en la Facultad de Letras y veía posibilidades en mí para que en un futuro pudiera impartir docencia de esta materia. Era 1992 y tuve una reunión con Ana de Begoña en que me dijo que había que elegir un tema para la tesis y me sugirió que este tema podría ser Berlanga. ¿Por qué Berlanga? Porque a Ana le gustaba mucho su cine. Yo, del director valenciano, había visto alguna de sus películas más conocidas, pero tampoco tenía un conocimiento muy exhaustivo de su cine. De la noche a la mañana comencé una tesis doctoral que en principio planteaba abarcar toda la filmografía de Berlanga pero que fue reconducida a la investigación exhaustiva de una de sus películas más destacadas: *Bienvenido Mister Marshall*, ya que el volumen de información que pude juntar en mis investigaciones y pesquisas se salían del tamaño apropiado de un trabajo de esta índole.

Había que buscar un planteamiento para justificar la necesidad de la tesis. Apuntamos la opción de que, por medio de las películas del valenciano, podía estudiarse la historia de España en la segunda mitad del siglo XX. Tras valorar la cuestión de trabajar la filmografía de un director de cine tan importante y conocido, viendo el volumen de información y publicaciones que había al respecto, decidimos centrarnos, por motivos desbordantes apuntados con anterioridad, en una de sus películas emblemáticas *Bienvenido Mister Marshall* (1952), que daba con creces para una investigación exhaustiva y para una revisión de todo lo que se había publicado sobre Berlanga y sobre esta película que podía ser fácilmente revisado y mejorado. El hecho de elegir un tema que relacionaba cine e historia ponía en contacto dos de las disciplinas que habíamos

estudiado en la Licenciatura de Geografía e Historia finalizada en 1991, y justificaba nuestra formación como historiador completada posteriormente con el Doctorado en Historia del Arte, entre 1992 y 1994 y la especialización en Historia y Estética del Cine cursando un Postgrado en el seno de la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de la Universidad de Valladolid en 1994. Todo ello ponía los mimbres de lo que sería el germen de la tesis doctoral que acabaríamos leyendo y defendiendo en 2003.

La investigación fue planteada en un primer momento en torno a dos ejes: recopilación bibliográfica y documental de todo lo que se había publicado sobre Berlanga hasta el momento y visionado de la totalidad de su obra para comenzar a elaborar hipótesis. Para ello viajamos en varias ocasiones a la Filmoteca Española de Madrid y allí tuvimos la suerte de coincidir con un seminario teórico-práctico de cine que impartía Berlanga en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El curso se titulaba “Luis García Berlanga. Del cine: un enfoque libertario” y se desarrolló en verano de 1992. La ocasión para escuchar de primera mano al director objeto de nuestra investigación fue inmejorable y de ese modo asistimos a las sesiones teóricas del mismo y fuimos seleccionados entre muchos candidatos para llevar a cabo la parte práctica del seminario que estaba dividida en cuatro talleres: guion, dirección, fotografía y montaje. Fuimos elegidos para el taller de dirección y el tutor de la práctica era el mismo Berlanga. Se rodó un cortometraje titulado *Cándida* y la experiencia me sirvió para conocer de primera mano al director levantino y para comenzar a pensar en ir más allá de la teoría y comenzar una carrera como cineasta, cosa que sucedió a partir de 1997 y de la que hablaré con posterioridad.

Desde la finalización del seminario hasta la lectura de la tesis (1992-2003), el contacto con Berlanga fue fluido, teniendo la suerte de haberle entrevistado en diversas ocasiones y de haber consultado su archivo personal, sito en el domicilio que por aquel entonces tenía el director valenciano en Somosaguas (Madrid). El siguiente hito importante en el desarrollo de la tesis fue la invitación que nos hizo llegar Berlanga para asistir al rodaje de su película *Todos a la*

cárcel, que llevó a cabo en la Cárcel Modelo de Valencia en verano de 1993. La ocasión para ver rodar al director valenciano fue estupendamente aprovechada, pudiendo hablar con colaboradores habituales de Berlanga como Josecho San Mateo o actores conocidos habituales de su cine como José Sacristán, Antonio Resines, Luis Ciges o José Sazatornil “Saza”, que nos dieron muchas claves sobre la manera de filmar del valenciano. La experiencia en el rodaje de esta película, que al año siguiente ganaría tres Premios Goya de cinco a los que optaba: Mejor película, mejor director y mejor sonido, fue la base para llevar a cabo la tesina de doctorado sobre *Todos a la cárcel* que sirvió para empezar a trabajar algunos aspectos generales de la obra y filmografía de Berlanga que luego mejoraríamos en la tesis.

El método utilizado para abordar la tesis fue el histórico-artístico. Como ya se ha comentado anteriormente, se hizo una revisión exhaustiva de toda la bibliografía publicada sobre Berlanga hasta el año 2003 teniendo en cuenta que el realizador valenciano es uno de los directores del cine español sobre los que más se ha escrito, y se sigue escribiendo, y que, además, el estreno de sus dos últimos largometrajes, la ya citada *Todos a la cárcel* y *París-Tombuctú*, en 1999, pusieron de nuevo a Berlanga en primer plano de la actualidad, surgiendo cantidad de material nuevo susceptible de análisis, sobre todo hemerográfico, que tuvimos que tener en cuenta a la hora de redactar la tesis. Respecto a la bibliografía, se consultaron, además, muchas obras teóricas y generales para contextualizar bien el cine del valenciano y para poder tener herramientas actualizadas respecto al análisis de su obra. En lo que respecta a la documentación, básicamente manejamos información obtenida en Filmoteca Española y de manera excepcional el archivo privado de Berlanga en su casa de Somosaguas, lo cual fue muy positivo de cara a la redacción del trabajo. Visionamos la totalidad de la filmografía de Berlanga en Filmoteca Española, ya que a principios de los 90 no era fácil acceder a películas editadas como actualmente que hay múltiples ediciones en DVD y Blu-Ray o plataformas digitales y online de estos filmes. Como curiosidad, el mismo Berlanga

nos facilitó copias en VHS, formato que manejábamos por aquel entonces, de *Las cuatro verdades*, el filme de sketches que codirigió con René Clair, Hervé Bromberger y Alessandro Blasetti en 1962, *Tamaño natural*, la inclasificable película rodada en Francia en 1973, y de *Se vende un tranvía*, el capítulo piloto televisivo sobre los timos codirigido con Juan Estelrich en 1959 de muy difícil localización por aquel entonces. También consultamos los fondos de la Filmoteca Vasca donde, sobre todo, encontramos buenas fuentes bibliográficas.

En muchas ocasiones las casualidades hacen que una investigación que se mueve por unos derroteros, adquiera un nuevo significado y su planteamiento cambie. En 1996 fui invitado por el Instituto Cervantes de Damasco (Siria) a impartir unas conferencias sobre cine español en esa ciudad, y en las capitales de Líbano y Jordania, Beirut y Amann. La conferencia de Beirut fue suspendida por bombardeos israelíes en las cercanías de esta ciudad. En la sesión organizada en Damasco se proyectó *Bienvenido Mister Marshall* y hablé sobre la película y sobre el cine de Berlanga. En el posterior debate a mi intervención, un joven estudiante sirio que estaba en la sala me comentó que había visto un filme muy parecido al de Berlanga, pero de nacionalidad egipcia y ambientado en los años 70. El estudiante también me comentó que la película era de inicios de los años 90 y que contaba la historia de un pequeño pueblo de la zona de Alejandría por el que iba a pasar el presidente de los Estados Unidos en un viaje a Egipto, dentro de la política de acercamiento al mundo árabe y a la pérdida de influencia de la U.R.S.S. en la zona. El joven no supo decirme el título del filme y comencé una investigación ayudado por el recordado historiador especialista en cines periféricos Alberto Elena y por un amigo estadounidense que estaba disfrutando de una estancia de investigación en la Universidad de El Cairo llamado David Simonowitz. Con ambas ayudas dedujimos que el film era *Ziyara as said ar-raïis* (*La visita del señor presidente*, 1994), del director egipcio Munir Radi. Simonowitz nos consiguió una copia en VHS y con la ayuda de dos traductoras españolas de árabe que conocimos en Damasco,

ya que la película estaba en la variedad egipcia de este idioma, pudimos acometer el visionado de la misma dándonos cuenta que era una versión actualizada localizada en otra cronología y ubicación, pero que era similar a *Bienvenido Mister Marshall*. El propio Berlanga, sorprendido por el hallazgo, pensó en denunciar por plagio a los productores egipcios, aunque luego no lo hizo. El resultado de este curioso asunto varió en cierto modo el sentido de la tesis y dio lugar a un artículo de investigación que publicamos en la prestigiosa revista *Secuencias* de la Universidad Autónoma de Madrid y que incluso ocupó su portada. Intentamos localizar al director egipcio en varias ocasiones, pero ha sido imposible hasta el momento. El tema nos ha dado opción a emprender nuevas investigaciones sobre la película egipcia y su relación con el emblemático filme de Berlanga.

Recopilada toda la información existente sobre Berlanga aumentada con varias entrevistas exclusivas que pudimos hacer al director valenciano a lo largo del proceso de investigación de la misma, en 2001 procedimos a redactar la tesis doctoral, pero entre 2002 y 2003 surgió un hecho con el que no contábamos que fue importante para el devenir posterior del trabajo, la celebración del cincuentenario del rodaje de la película en Guadalix de la Sierra (Madrid). Esta efeméride estuvo unida a diversos eventos conmemorativos. Tuvimos la suerte de participar en algunos de ellos. Se organizaron en Valencia unas jornadas sobre la película en las que fuimos ponentes y posteriormente se publicó un libro con los resultados de estas jornadas. En Guadalix de la Sierra, el Ayuntamiento organizó, entre otras cosas, una exposición con fotos del rodaje, así como una mesa redonda en que participamos junto a Berlanga y a Agustín Tena, autor de un libro conmemorativo sobre la película. También se llevó a cabo una proyección del filme en la sala de cine municipal y una recreación de la transformación del pueblo en aldea andaluza y del recibimiento de los americanos, donde los habitantes de Guadalix se vistieron de cordobeses cincuenta años después. Al margen de estos acontecimientos, se publicó mucho

material bibliográfico y hemerográfico que hubo que revisar convenientemente antes de finalizar la redacción de la tesis.

La tesis doctoral fue estructurada en seis bloques: una introducción al trabajo, un contexto cinematográfico al cine español de los años 50, un apartado dedicado exclusivamente a Berlanga, un epígrafe monográfico sobre la película objeto de estudio, un capítulo dedicado a valorar las relaciones entre la historia de España en los años 50, *Bienvenido Mister Marshall* y el cine de la época y, por último, las conclusiones de la tesis. El corpus del trabajo era complementado por unos apéndices, una filmografía completa de Berlanga, la bibliografía y por último unos prácticos índices de fácil consulta.

Tras la breve introducción que funcionaba como un manifiesto de intenciones y la necesaria contextualización de la película en el cine de los 50 y dentro de una disidencia cinematográfica formada por, entre otros, Bardem y Berlanga, el tercer epígrafe de la tesis, el dedicado al director valenciano, contaba con un completo estado de la cuestión que repasaba de manera crítica todo lo que se había publicado sobre el director de *Bienvenido Mister Marshall*. Tras un exhaustivo apartado biográfico, se acometía a un repaso de la obra de Berlanga y a una novedosa división en etapas de la misma que compartimentaba la filmografía del levantino en cinco etapas con intervalos entre las mismas en que el director no dirigió nada: Inicial (1951-1959), Dorada (1959-1967), Misógina (1967-1978), Nacional (1978-1985) y Final (1985-2002). De ese modo, se repasaban cada una de las películas realizadas por Berlanga por medio de unas breves reseñas críticas completadas en el apartado de la filmografía con fichas de cada una de las obras.

El cuarto capítulo de la tesis era el destinado exclusivamente a *Bienvenido Mister Marshall* y componía con el quinto apartado el corpus principal de la misma. Dividido en cinco epígrafes, comenzaba con unos aspectos preliminares compuestos por una sinopsis argumental, la génesis del filme y la repercusión del mismo desde el punto de vista de la distribución comercial nacional

e internacional, el paso por festivales y la huella que aún hoy día tiene en la cultura española. El siguiente apartado se centraba en el estado de la cuestión de todo lo publicado sobre la película y estaba elaborado de la misma manera que el apartado más general dedicado a Berlanga. El tercer epígrafe del capítulo estaba compuesto por un exhaustivo análisis secuencial del filme, en que dividíamos la obra en tres partes bien diferenciadas: planteamiento, desarrollo y desenlace, y estaba completado por un repaso a los caracteres temáticos que aparecen en la película y que se pueden extrapolar al resto de la obra de Berlanga y que eran los siguientes: arco dramático berlanguiano, protagonismo en colectivos sociales e incomunicación, solidaridad insolidaria y campañas de promoción, el pueblo, la escuela, la religión, hombre y mujer, el cine dentro del cine, el kitsch y el esperpento y el imperio austrohúngaro. La tercera pata del análisis repasaba las peculiaridades técnicas del filme y se componía de cinco partes: dirección y planificación, fotografía, montaje y sonido, música y dirección artística. Finalizaba el capítulo destinado a la disección de la película con dos epígrafes dedicados a las influencias recibidas y provocadas de la película, dentro de la trascendencia con que cuenta la misma en el cine español. Este apartado era totalmente novedoso pues se habían advertido, por parte de investigadores, relaciones e influencias del filme de Berlanga con otras películas anteriores y posteriores o con movimientos cinematográficos o géneros literarios concretos como el sainete de Carlos Arniches o la novela picaresca. Algunas de las influencias recibidas por Berlanga eran ya conocidas, pero otras lo eran menos como *Wild and Woolly (De lo vivo a lo pintado, 1917)*, filme silente norteamericano de John Emerson, o *Passport to Pimlico (Pasaporte para Pimlico, 1949)*, de Henry Cornelius, que analizábamos de forma novedosa en la tesis. Algo similar sucedía con las influencias provocadas en el cine español rural de los años 50 que aprovechó el éxito de *Bienvenido Mister Marshall* sobre el cual no se había hablado en profundidad y tan sólo se habían citado los títulos, o ejemplos de cine desarrollista como *El turismo es un gran invento*

(1968), de Pedro Lazaga, que intentaba repetir el éxito del filme de Berlanga y, el ya citado caso del filme egipcio *La visita del señor presidente*, uno de los buques insignia de las aportaciones novedosas de esta tesis, y sobre el que no vamos a volver a insistir.

En lo que concierne al quinto punto de la tesis, el destinado a la relación entre la película y el contexto histórico que aparecía representado en la misma, este epígrafe comenzaba repasando los rasgos principales desde los puntos de vista económico, social y político, de la España de los 50. De ese modo, se hablaba de la situación de autarquía económica procedente de la postguerra, del subdesarrollo del agro hispano, del Plan Marshall y los Acuerdos bilaterales de 1953 y de la imagen de Estados Unidos en la España de la época. Todos estos rasgos inherentes a la aislada España del momento se pueden estudiar gracias a la película que, a pesar del tono cómico que presenta, da las claves de una nación aislada con ansias de salir de la postguerra por medio de la apertura de relaciones internacionales y de la búsqueda de un nuevo aliado: Estados Unidos. El segundo punto a que se aludía en este capítulo era el de la reactivación de un regeneracionismo que remitía al 98 y que resurgía en algunas películas como esta o algunas otras de Bardem y Berlanga. El debate sobre esta problemática estaba apuntado anteriormente pero no desarrollado y eso es lo que hicimos en la tesis. El capítulo finalizaba hablándose de la trascendencia del resto de la filmografía berlanguiana y la posibilidad de estudiar la historia de España por medio de la misma.

La tesis era cerrada por unas conclusiones que repasaban todos los temas abordados en la misma y que, a grandes rasgos eran las siguientes:

1. La película es una de las más importantes del cine español de todos los tiempos.
2. El filme es uno de los tres mejores de Berlanga junto a *El verdugo* y *Plácido*.

3. Esta obra es un referente de la cultura española de todos los tiempos equiparable a *La regenta*, de Leopoldo Alas “Clarín”, el *Guernica*, de Picasso o *La sagrada familia*, de Gaudí.
4. Berlanga es, con permiso de Buñuel, el mejor cineasta español de la historia.
5. El filme tuvo una gran repercusión nacional y un espaldarazo internacional importante tras su paso por Cannes.
6. La película sorteó la censura que se cebó con otras obras del valenciano como *Los jueves milagro*.
7. *Bienvenido Mister Marshall* desmitifica los géneros folklórico e historicista, muy en boga en los años 40 de la postguerra.
8. El filme es una crónica de la España aislada de la postguerra y de los anhelos de salir de la mala situación económica por medio de ayudas externas.
9. La película, a pesar de ser narrada como una fábula y en tono cómico, habla de la complicada situación económica de la subdesarrollada España rural.
10. La división social que aparece en la obra remite a la situación real de los pequeños pueblos de España y recuerda a los personajes del sainete de Arniches y a los tipos propios de la novela picaresca del Siglo de Oro.
11. El regeneracionismo noventayochista que quiere resolver la precaria de la situación del país genera un debate muy rico que bascula desde el comunismo al falangismo pasando por la posición del Régimen en este momento.
12. La película ha generado referentes iconográficos populares que no han perdido vigencia a pesar del paso del tiempo. Todo el mundo conoce *Bienvenido Mister Marshall*.
13. La búsqueda de referentes en corrientes tan modernas como el neorrealismo o el homenaje al cine clásico estadounidense e incluso al cine soviético de la época de Lenin, es algo importante para la renovación del cine español.

14. La creación de consecuentes cercanos en el tiempo o de cinematografías lejanas y periféricas como la egipcia de los años 90 son importantes para valorar el interés del filme.
15. La adaptación de modelos preexistentes en la literatura picaresca o en el sainete y su reflejo en el cine.

Del mismo modo, comentábamos seis razones que avalaban la importancia y repercusión de la película que, a grandes rasgos, eran las siguientes:

1. Valoración del poder descriptivo y ambiental del filme.
2. Acusación de comodidad y falta de compromiso ideológico.
3. Minusvaloración temáticamente culta.
4. Berlanga hace cine significativamente determinado por los vientos políticos y sociales del momento.
5. Berlanga hace cine deliberadamente interior al estado central.
6. Consciencia temática del salto costumbrista en el ciudadano medio del Estado.

Por último, entre las aportaciones novedosas del trabajo apuntábamos las siguientes:

1. Vaciado bibliográfico más exhaustivo sobre la película y el autor realizado hasta el momento de la lectura de la tesis.
2. Análisis secuencial más completo llevado a cabo sobre la obra.
3. Estudio comparativo de los caracteres temáticos y técnicos de la película con el resto de la obra de Berlanga.
4. Análisis de los filmes que han influido en Bienvenido Mister Marshall y estudio de su relación con el filme de Berlanga.
5. Análisis de las influencias literarias recibidas por la película.
6. Estudio comparativo de los filmes en que ha influido la obra que nos ocupa.

7. Descubrimiento de nuevos filmes inspirados en *Bienvenido Mister Marshall* entre los que destaca la película egipcia *La visita del señor presidente*.
8. Comparación de la película con la España de los 50.
9. Revisión y nuevas aportaciones acerca del regeneracionismo en el filme y en el cine hispano de los 50.
10. Nueva periodización de la obra completa de Berlanga y elaboración de la filmografía más completa y exhaustiva del valenciano hecha hasta el momento.

En definitiva, nuestra tesis tuvo como objetivo indagar en un tema ya trabajado como *Bienvenido Mister Marshall* y un director español muy conocido como Berlanga, con el objeto de revisar teorías y aportar novedades que hemos intentado defender en congresos y publicaciones desde la defensa de la tesis en 2003 a la publicación del libro que llevamos a cabo en 2009 titulado *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*, y que es la adaptación de las 729 páginas de la tesis a un volumen de 400 con nuevas aportaciones, merced a los seis años de intervalo entre ambas obras, y con una buena aceptación por parte de la comunidad investigadora, aspecto que se aprecia por haber sido una obra muy citada y reseñada desde su publicación.

La tesis doctoral titulada *Bienvenido Mister Marshall y el reflejo de la España de los cincuenta en el cine de Berlanga* fue leída y defendida el 30 de junio del año 2003 en la entonces Facultad de Filología, Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco, obteniendo la calificación de *Sobresaliente Cum Laude* (por unanimidad). El tribunal estuvo presidido por los catedráticos Francisco Javier de la Plaza Santiago (Universidad de Valladolid), Santiago de Pablo Contreras (UPV/EHU), y Ángel Luis Hueso Montón (Universidad de Santiago de Compostela), así como por los profesores titulares José Carlos Suárez

Fernández (Universitat Rovira i Virgili de Tarragona) y Xesqui Castañer López (Universitat de València).

Desde la finalización de la tesis (2003), hasta la actualidad (2020), hemos llevado una prolífica investigación postdoctoral centrada en los dos ejes que marcaron nuestra tesis doctoral que son Berlanga y *Bienvenido Mister Marshall*, por medio de publicaciones de distinta índole: libros, capítulos de libros y artículos en revistas especializadas, además de participación en congresos, seminarios y todo tipo de eventos sobre el director valenciano y su obra. Como sería largo enumerar las más de treinta publicaciones llevadas a cabo en estos diecisiete años relacionadas con el tema que nos atañe, tan sólo vamos a reseñarlas en un apéndice al final del texto de esta lección de ingreso.

Por otra parte, en los proyectos y grupos de investigación que hemos tomado parte en estos años, tan sólo en dos de ellos hemos realizado investigación y publicaciones sobre Berlanga. El primero es el Proyecto de Investigación del MINECO de la Universidad de Zaragoza dirigido por la doctora Amparo Martínez Herranz llamado “Estudio de la cultura audiovisual del Tardofranquismo (1965- 1975). Documentación y análisis de la creación en fotografía, cine, TV y diseño” (HAR2013-45058-P). Este proyecto se ha desarrollado entre 2014 y 2017 y en su seno hemos trabajado en torno al Berlanga de los años 60 principalmente. Por su parte, en la “Red Interdisciplinar sobre las Verdades de la Imagen Hispánica Contemporánea (RIVIC)” (CTP2013-R01), auspiciada por las siguientes instituciones francesas y españolas: Université de Pau, Université de Toulouse, Universidad de Zaragoza, UPV/EHU, con la financiación de la CTP Comunidad Trabajo Pirineos y Gobierno Vasco, hemos trabajado diversas cuestiones y publicado dos libros en que hemos colaborado con dos publicaciones sobre *Bienvenido Mister Marshall* y *Calle Mayor* (1956), de Bardem.

En lo que concierne al resto de publicaciones sobre Berlanga vamos a destacar los dos libros monográficos que hemos publi-

cado sobre *Bienvenido Mister Marshall* y *El verdugo*. El primero, *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*, ya citado con anterioridad, es la publicación de la tesis. Los seis años que transcurrieron entre la defensa de la misma y la edición de un volumen auspiciado por tres instituciones: Filmoteca de Cantabria, Filmoteca de Albacete y Festival de Cine de Zaragoza y publicado por la editorial madrileña especializada en cine Notorious, recoge el espíritu de la tesis pero aporta nuevos datos respecto a temas como regeneracionismo, *La visita del señor presidente*, hace un análisis más pormenorizado de la película y añade la filmografía completa del valenciano incluyendo su última obra *El sueño de la maestra*, rodada en 2002 en la compañía de José Luis García Sánchez. También se tienen en cuenta nuevas publicaciones realizadas tras el cincuentenario de la película en 2002, una redacción más cuidada y una selección fotográfica muy amplia.

El libro *El verdugo. Guía para ver y analizar*, entra dentro de la colección del mismo nombre auspiciada por la editorial valenciana Nau y con un comité editorial y científico formado por profesores de cine de varias universidades levantinas. La obra sigue un esquema similar a otros libros de la colección y supone una útil herramienta para estudiantes y docentes de historia del cine y comunicación audiovisual. Consta de un análisis concienzudo del filme y de interesantes aportaciones y revisiones de temas ya tratados respecto a esta obra maestra.

Para terminar con este breve repaso al trabajo de investigación postdoctoral llevado a cabo desde 2003, año de defensa de la tesis, es preciso comentar que, al fallecer Berlanga en 2010, se celebraron en España a lo largo de 2011 varios congresos, eventos, mesas redondas y cursos de verano sobre la figura del director valenciano. Para algunos de estos eventos fuimos requeridos para hablar sobre el cineasta en cuestión en foros tan prestigiosos como los Cursos de Verano de la Universidad Complutense de El Escorial, de los Cursos de Verano de la UIMP en Santander, o del Curso de Cinematografía de la Universidad de Valladolid. En estos encuen-

tros coincidimos con algunos de los especialistas más cualificados que han investigado sobre Berlanga como Román Gubern, Julio Pérez Perucha o Eduardo Rodríguez Merchán, directores relacionados con el valenciano como Jesús Franco, o actores que han trabajado en sus películas como José Sacristán, Guillermo Montesinos o Amparo Soler Leal. En el Curso de El Escorial incluso surgió una publicación que recogía las actas de las jornadas en la que, por supuesto, intervinimos.

Finalmente, y como curiosidad, también fuimos requeridos por los grandes almacenes “El Corte Inglés” para redactar los libretos que acompañan a las ediciones de tres películas señeras de Berlanga: *Bienvenido Mister Marshall*, *El verdugo* y *Plácido*, dentro de la colección “Los imprescindibles del cine español”, que recoge una buena selección de las mejores películas de la historia del cine de nuestro país.

6.2. *Influencia de Berlanga en la praxis.*

El hecho de que me dedicara a la historia del cine y a la investigación berlanguiana fue, como ya se ha comentado con anterioridad, culpa de la catedrática Ana de Begoña y Azcárraga, responsable intelectual de haber formado mi personalidad como docente e investigador y a quien le estaré eternamente agradecido toda mi vida su apoyo y amistad. Ana provocó mi interés sobre Berlanga y, merced a mis viajes a Filmoteca Española a visionar las películas del valenciano, originó que me apuntase al magnífico, y ya citado repetidas veces, curso de dirección cinematográfica que impartió el mismo Berlanga en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1992. A mis alumnos les suelo contar en mis clases que yo aprendí cine en un curso supervisado por el mejor cineasta español de todos los tiempos con el permiso de Buñuel. Es como si haces un taller de pintura y tu tutor es Goya, Velázquez o Picasso.



Kepa Sojo, Berlanga y Sonia Pacios en Ourense en 2005

Como ya he comentado, posteriormente fui invitado por Berlanga a su casa donde me abrió su archivo y recuerdos, y también me invitó al rodaje de *Todos a la cárcel*, donde vi como rodaba el maestro sus aclamados planos-secuencia y donde pensé en comenzar una incipiente carrera como cortometrajista compaginando esta vertiente práctica de mi pasión, el cine, con la investigación y la docencia en Historia del Cine. Desde la más absoluta modestia, mi trayectoria como cineasta siempre ha estado marcada por Berlanga quien ha influido totalmente en mis películas y a quien he intentado homenajear en diversas ocasiones. Voy a hacer un breve repaso a mis homenajes a Berlanga en mis modestas obras cinematográficas. No olvido, de nuevo a la catedrática Ana de Begoña

quien, generosamente, aportó capital propio suyo a la producción de mi primer cortometraje, *100 maneras de hacer el pollo al txilindrón* (1997), con la única condición de no aparecer en ningún lado como coproductora de la obra. Al no estar ya con nosotros, desgraciadamente, aprovecho la ausencia de Ana para agradecerle una vez más la ayuda desinteresada que me prestó en aquellos años y que fue fundamental para iniciar mi carrera como cineasta. Pero volvamos a la presencia del genio Berlanga en mi modesta obra fílmica.

El citado *100 maneras de hacer el pollo al txilindrón*, fue, por tanto, mi primer cortometraje y el guion del mismo está basado libremente en el de *Los jueves milagro*. Si en aquella película los habitantes de un pueblo aragonés organizaban apariciones milagrosas para atraer turistas al balneario local, en mi cortometraje un grupo de jóvenes hippies desorientados organizaban apariciones milagrosas de la N.C.V., la niña de las cuencas vacías, trasunto de la popular niña de la curva, cobrando entrada a los incautos visitantes y obteniendo beneficios para intentar sacar adelante un errático negocio hostelero que tenían en lo alto de un monte y al que no iba nadie. El Festival de cine de Gijón definió mi cortometraje en su catálogo oficial como una versión *piesnegros* de *Los jueves milagro* de Berlanga.

En 2002 participamos en el Festival de Cine de Peñíscola con *Looking for Chéncho*, mi segundo cortometraje. La localidad mediterránea fue el escenario de *Calabuch* y Berlanga ejercía como padrino del festival y solía presenciar las sesiones. El premio al mejor cortometraje tenía el nombre del filme, *Calabuch*, y con esta película tuvimos la suerte de ganarlo. Es una bonita escultura que se asemeja al icónico cohete del filme y está tan vinculado a Berlanga que lo guardo con gran cariño.

En mi primer largometraje, *El síndrome de Svensson* (2006), había varias citas a Berlanga. La película fue rodada en parte en Valencia, tierra natal del director. En un pasaje de la cinta, dos de los protagonistas pasaban por un pueblo llamado Villar del Río donde había unas pancartas similares a las de *Bienvenido Mister*

Marshall de cara a recibir a los americanos y en las que se leía: “Welcome, Bienvenidos y Hola”. Además, finalizamos el rodaje en los estudios de la Ciudad de la Luz de Alicante, a los que estuvo vinculado Berlanga por aquel entonces.

En mi más exitoso cortometraje, *Loco con ballesta* (2013), Pedro (Karra Elejalde), un asesino a sueldo de medio pelo, diserta con su hijo Javier (Andrés Gertrudix) acerca de si este debe seguir los estudios en Historia del Arte o comenzar una carrera como sicario, como su progenitor. Ambos hablan como los personajes de *El verdugo*, cuando estos disertan sobre la posibilidad de seguir con la tradición familiar de ejecutores de la ley. En el caso de nuestro cortometraje la opción de que Javier siga los pasos de su padre, perpetuando la dinastía de sicarios de la familia, está basada claramente en la cuestión planteada en la obra maestra de Berlanga.

En 2017 filmé junto a mi esposa Sonia Pacios un cortometraje documental titulado *Ronda de poniente* que cuenta las expectativas generadas en un pueblo colonia de El Bierzo llamado Posada del Bierzo, ante la visita que les iba a hacer Franco en 1962 para inaugurar el pueblo. La premisa y lo que pasó después en la citada localidad berciana recuerdan a *Bienvenido Mister Marshall*, como comenta uno de los paisanos del pueblo entrevistados para el documental, algo que no pasó desapercibido para nosotros, lógicamente.

Por último, en mi segundo y último largometraje hasta el momento, *La pequeña Suiza* (2019), Antolín (Ramón Barea), el alcalde de Tellería, nuestro ficticio pueblo vasco-castellano que se quiere anexionar a la Confederación Helvética, recuerda en sus elocuentes discursos al primer edil de *Bienvenido Mister Marshall*. Además, las secuencias de estos discursos desde el balcón del ayuntamiento tellerés, se basan en las del filme de Berlanga. En *La pequeña Suiza*, además, hicimos varios planos-secuencia al estilo Berlanga y comprobamos, de primera mano, la complicación que es llevar a cabo un plano de tres o cuatro minutos sin cortes y todo lo que conlleva.

7. Berlanga ante su centenario. Fin.

En el apartado que repasábamos los acontecimientos más importantes de la biografía de Luis García Berlanga ya apuntábamos que el 21 de junio de 2021 se cumplirá el centenario del nacimiento del director valenciano. Ese día se abrirá el contenido del legado personal guardado en una caja acorazada que el director de *Plácido* entregó al Instituto Cervantes el 27 de mayo de 2008. Aunque tengamos curiosidad por conocer el contenido de la caja, el verdadero legado que nos ha dejado Berlanga es su cine. La popularidad y la repercusión de su obra a nivel estatal ha sido tan grande que, para 2021 se preparan cantidad de homenajes, acontecimientos, congresos, publicaciones, retrospectivas y otro tipo de actividades para conmemorar esta efeméride. La Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de España va a iniciar el llamado año Berlanga en la próxima ceremonia de los Premios Goya que se celebrarán en Málaga y cerrará la celebración de esta conmemoración en la ceremonia de 2022 que se llevará a cabo en Valencia, ciudad natal del director.

El acto en que nos encontramos supone para mí una oportunidad envidiable para reivindicar el legado berlanguiano y para sumarme a su homenaje en mi tierra alavesa y con una institución tan importante y reconocida como es la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País. Desde la modestia, he de decir que todos los homenajes a Berlanga, que van a ser muchos por su centenario, son necesarios, pero todos ellos son insignificantes si los comparamos con el maravilloso legado cinematográfico que el director valenciano nos ha dejado.

Ciertamente, cuando sucede algo esperpéntico y surrealista en nuestra sociedad siempre se recurre a un término: berlanguiano, que todo el mundo identifica con las características del cine de Luis García Berlanga, y que, recientemente ha reconocido la Real Academia de la Lengua Española gracias a unos cuantos entusiastas de la religión berlanguiana en que destaca Rafael Maluenda. El siguiente paso es lograr que Berlanga se conozca fuera de

España. El término berlanguiano solemos utilizarlo cuando se destapan casos de corrupción política, o cuando suceden acontecimientos tan absurdos con el de la Isla Perejil, o cuando se generan muchas situaciones provocadas por la pandemia mundial del Covid-19 y el confinamiento, así como cuando acaecen muchas situaciones que se producen en la España más profunda de siempre. Y es que Berlanga recoge el legado de la tradición literaria y artística española de todos los tiempos. En Berlanga hay mucho de Cervantes, de Quevedo, de Vallé-Inclán, de Arniches, de Machado, de Unamuno, de Ortega y Gasset, de Velázquez, de Goya, de Zuloaga, de Solana... En Berlanga hay mucho de todo y, además, casi todo es bueno.



Berlanga y Kepa Sojo en Ourense 2005

Por supuesto, yo me sumo a la celebración de tan destacada fecha y ya he participado en algunos libros colectivos sobre el valenciano que verán la luz el año 2021. También estaré en algún que otro congreso, impartiré charlas y conferencias, participaré como entrevistado en un documental, daré un trato especial al cine de Berlanga en mis asignaturas, seguiré teniendo en cuenta la sabiduría de Luis en la escritura de mis guiones y volveré a ver mil veces y me estremeceré con la secuencia de la caja blanca de *El verdugo*, me solidarizaré con el pobre *Plácido*, intentando pagar la letra de su motocarro para pasar una Navidad digna con su familia, me sumaré a Juan y Carmen regalando a los pobres de Madrid los obsequios que han recibido en el día de *Esa pareja feliz*, e intentaré ir a las fiestas de Perales a ver si los torerillos de la capea hacen una faena decente y no matan a *La vaquilla* de aburrimiento. Por último, me emocionaré una vez más y se me humedecerán los ojos con el final regeneracionista de *Bienvenido Mister Marshall* y con la voz en off de Fernando Rey diciendo:

- *A veces pasan cosas, pero luego sale el sol. Todo brilla y vuelve a repetirse ...*
- *Si, ahora hay sol y hay esperanza. Suena la campana, la vieja campana. ¿Oyen?*
- *Y como siempre, un hombre que está trabajando, se levanta y descansa, o sueña mirando hacia arriba ... al cielo, porque, en definitiva, quien es el que no cree en los Reyes Magos.... Y, colorín colorado, este cuento se ha acabado.*

FIN

8. Bibliografía sobre Berlanga escrita por Kepa Sojo.

A continuación, presentamos una bibliografía compuesta de todos los libros y artículos de investigación que hemos llevado a cabo sobre Berlanga y sus películas. Están ordenados cronológicamente del más reciente al más antiguo. No incluimos los trabajos que están en prensa o aceptados por editoriales que saldrán a la luz tras la pronunciación de esta lección de ingreso.

Leyenda: (L): Libro completo, (CL): Capítulo de libro, (A): Artículo de investigación, Otros (O).

- (2020) “*Esa pareja feliz*, de Berlanga y Bardem y sus referentes cinematográficos y literarios”. *Ars Bilduma*. nº10. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU, Vitoria-Gasteiz. (A)
- (2018) “*El verdugo* (1963). Pena de muerte y anulación del individuo”. *Clio & Crimen*. nº 15. Revista del Centro de Historia del Crimen de Durango (Bizkaia). (A)
- (2016) *El verdugo. Guía para ver y analizar*. Nau Llibres. Valencia. (L)
- (2015) “El doble lenguaje de las imágenes: la ironía en *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Berlanga”, en *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción / Deconstrucción / Reconstrucción*. Orbis Tertius. Villeurbanne (Francia). (CL)
- (2014) “Humor en el cine español del franquismo. El cine de Berlanga”, en *Saber reirse. El humor desde la antigüedad hasta nuestros días*. Ed. Liceus. Madrid. (CL)
- (2014) “El cine de Berlanga y su proyección internacional”. *Cuadernos de investigación histórica Brocar*. nº 38. Universidad de La Rioja. Logroño. (A)
- (2013) “La censura en el cine español del franquismo. El caso de *Los jueves milagro* (1957), de Berlanga”, en *Censures et manipulations dans les mondes ibérique et latino-américain*, PUF. Tours (Francia). (CL)

- (2012) “Mister Marshall en Egipto. *La visita del señor presidente* y su relación con la película de Berlanga”, en *El cine de Luis García Berlanga, transmisor e interpretador de la historia social de España*. Ed. Ciudad de la Luz. Alicante. (CL)
- (2012) “*Bienvenido Mister Marshall*, película fundamental del cine español, en *Luis G. Berlanga. De Villar del Río a Tombuctú*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. (CL)
- (2012) *Plácido*. Libreto que acompaña al DVD del filme. Ed. Notorious para El Corte Inglés. Madrid. (O)
- (2011) “La nueva imagen de los Estados Unidos en el cine español de los años 50 tras el pacto de Madrid (1953)”. *Ars Bilduma*. nº1. Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la UPV/EHU, Vitoria-Gasteiz. (A)
- (2011) “La comedia rural Española de los cincuenta como consecuente de *Bienvenido Mister Marshall* (1952)”. *Latente*. nº 7. Universidad de La Laguna (Tenerife). (A)
- (2011) “Sobre el ideario regeneracionista en *Bienvenido Mister Marshall* y en el cine español de los años 50”. *Film Historia*. nº 10. Universitat de Barcelona. (A)
- (2011) “La presencia estadounidense en *Bienvenido Mister Marshall* (1952) y en otras películas españolas de los cincuenta”. En *Nuevos horizontes del pasado. Culturas, políticas, identidades y formas de representación*. Ed. Publican. Universidad de Cantabria. Santander. (CL)
- (2010) “En torno a *Bienvenido Mister Marshall*. ¿La película más importante del cine español?”. *Latente*. nº 8. Universidad de La Laguna (Tenerife). (A)
- (2010) “*La vaquilla* (L.G. Berlanga, 1985). Desacralización de la Guerra y regreso al medio rural”, en *Profundidad de campo. Más de un siglo de cine rural en España*. Ed. Luces de Gálibo. Málaga. (CL)

- (2010) *El verdugo*. Libreto que acompaña al DVD del filme. Ed. Notorious para El Corte Inglés. Madrid. (O)
- (2010) *Bienvenido Mister Marshall*. Libreto que acompaña al DVD del filme. Ed. Notorious para El Corte Inglés. Madrid. (O).
- (2010) *Guía didáctica de Bienvenido Mister Marshall*. Destinada a alumnos de ESO y Bachillerato. Festival de cine de Huesca. (O).
- (2009) *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*. Notorious. Madrid. (L)
- (2007) “Repercusión internacional del cine de Berlanga”, en *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga*. Ed. Festival de cine de Ourense. (CL)
- (2004) “De aquí y de allá: antecedentes y consecuentes”, en *Bienvenido Mister Marshall ... 50 años después*. IVAC Institut Valencià de la Cinematografia. Valencia. (CL)
- (2003) *Bienvenido Mister Marshall y el reflejo de la España de los cincuenta en el cine de Berlanga*. Tesis doctoral para la UPV/EHU. Vitoria-Gasteiz. (O)
- (2001) “*El verdugo*, de Berlanga. Una lección de cine”. *Luke* nº17. Vitoria-Gasteiz. (A)
- (2000) “La posguerra vista por Berlanga. Bienvenido, Mister Marshall”, en *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro. El franquismo*. Universidad del País Vasco. Zarautz. (CL)
- (1999) “*Se vende un tranvía* (1959), o el comienzo de la época dorada de Luis García Berlanga”. *Cuadernos Cinematográficos*. nº 10. Universidad de Valladolid. (A)
- (1997) “La importancia del guion en Bienvenido, Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura”, en *Relaciones entre el cine y la literatura: El guion*. Ed. Universidad de Alicante. (CL)

- (1997) “Una versión egipcia de *Bienvenido, Mister Marshall*”. *Secuencias*. nº 6. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Abril. (A)
- (1996) “Tres películas clave en el cine español de los 50. *Surcos, Calle Mayor y Bienvenido, Mister Marshall*”. *Eco de Secuencias* (nueva época). nº3. junio. (A)
- (1994) “Rafael Azcona. Guionista por excelencia del cine español. Relaciones con Berlanga y otros directores”. *Secuencias*. nº5. Vitoria-Gasteiz.
- (1994) *El reflejo de la obra artística de Luis García Berlanga a través de su última película Todos a la cárcel*. Tesina de doctorado para la UPV/EHU. Vitoria-Gasteiz. (O)

9. Filmografía berlanguiana.

Berlanga director:

Leyenda: (CM) Cortometraje, (LM) Largometraje, (TV), Televisión, (SK) Sketch

- *Paseo por una guerra antigua (1948)* (CM). Codirigido con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro.
- *Tres cantos (1948)* (CM).
- *El circo (1949)* (CM). Codirigido con Juan Antonio Bardem.
- *Esa pareja feliz (1951)* (LM). Codirigido con Juan Antonio Bardem.
- *Bienvenido Mister Marshall (1952)* (LM)
- *Novio a la vista (1953)* (LM)
- *Calabuch (1956)* (LM)
- *Los jueves milagro / Arrivederci Dimas (1957)* (LM)
- *Se vende un tranvía (1959)* (TV), codirigido con Juan Estelrich.

- *Plácido* (1961) (LM)
- *La muerte y el leñador* (1962) (SK), episodio del largometraje *Las cuatro verdades* (1962), codirigido por René Clair, Hervé Bromberger y Alessandro Blasetti.
- *El verdugo / La ballata del boià* (1963) (LM)
- *La boutique / Las pirañas* (1967) (LM)
- *Vivan los novios* (1969) (LM)
- *Tamaño natural / Grandeur nature / Life Size* (1973) (LM)
- *La escopeta nacional* (1978) (LM)
- *Patrimonio nacional* (1980) (LM)
- *Nacional III* (1982) (LM)
- *La vaquilla* (1985) (LM)
- *Moros y cristianos* (1987) (LM)
- *Todos a la cárcel* (1993) (LM)
- *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* (1997) (TV)
- *París Tombuctú* (1999) (LM)
- *El sueño de la maestra* (2002) (CM) codirigido por José Luis García Sánchez.

Berlanga guionista y argumentista:

- *Cerco de ira* (1949), de Carlos Serrano de Osma. (Inacabada). Guion de Luis García Berlanga, Agustín Navarro, Florentino Soria y Juan Antonio Bardem.
- *Sang et lumieres / Sangre y luces* (1953), de Georges Rouquier y Ricardo Muñoz Suay. Diálogos no acreditados de Luis García Berlanga.
- *Familia provisional* (1955), de Francisco Rovira Beleta. Argumento y guion de Luis García Berlanga y José Luis Colina.

- *El extraño viaje (1964)*, de Fernando Fernán-Gómez. Guion de Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo sobre una idea de Luis García Berlanga.
- *Alla mia cara mamma nel giorno del suo compleanno / A mi querida mamá en el día de su santo (1974)*, de Luciano Salce. Guion de Luciano Salce, Massimo Franciosa y Sergio Corbucci basado en el guion original *A mi querida mamá en el día de su santo*, de Luis García Berlanga y Rafael Azcona.
- *Una noche embarazosa (1979)*, de René Cardona Jr. Guion de René Cardona Jr., Roberto Gandus y Luigi Angelo basándose en un guion de Rafael Azcona y Luis García Berlanga.
- *Villarriba y Villabajo (1994)*, de José Luis García Berlanga, Carlos Gil y Jostxo San Mateo. Serie de televisión. Idea original y supervisión de guiones de Luis García Berlanga.
- *El aprovechamiento industrial de los cadáveres (2012)*, de Antonio Gómez Rufo. Idea original de Luis García Berlanga.

Berlanga actor:

- *Se vende un tranvía (1959)*, de Juan Estelrich y Luis García Berlanga.
- *Días de viejo color (1967)*, de Pedro Olea.
- *No somos de piedra (1967)*, de Manuel Summers.
- *La boutique (1967)*, de Luis García Berlanga.
- *Tuset street (1968)*, de Jorge Grau y Luis Marquina.
- *Sharon vestida de rojo (1968)*, de Germán Lorente.
- *Apunte sobre Ana (1971)*, de Diego Galán, (CM).
- *Tigres de papel (1977)*, de Fernando Colomo.
- *El procedimiento (1977)*, de Carlos Benpar.

- *Cuentos eróticos (1979)*, de varios directores (Episodio de Fernando Colomo).
- *Un pasota con corbata (1981)*, de Jesús Terrón.
- *Retratos en el retrete (1981)*, de Isidro Moreno (CM).
- *Nostalgia de comedia muda (1981)*, de Javier Navarro y Antonio Reyes.
- *Trágala perro (1981)*, de Antonio Artero
- *Dinero negro (1983)*, de Carlos Benpar.
- *A la pálida luz de la luna (1985)*, de José María González Sinde.
- *Historias de hombres con gabardina (1987)*, de Vicente Domingo.
- *El encargo del cazador (1990)*, de Joaquín Jordá (Doc.)
- *La vida siempre es corta (1994)*, de Miguel Albaladejo (CM)
- *Cuando el mundo se acabe, te seguiré amando (1998)*, de Pilar Sueiro.
- *Corazón de bombón (2000)*, de Álvaro Sáenz de Heredia.
- *El apagón (2001)*, de José María Caro, (CM).
- *Extranjeros de si mismos (2001)*, de Javier Rioyo y José Luis López Linares.
- *De Kuleshov a Berlanga (2004)*, de Guillermo García Ramos. (CM).

Berlanga productor.

- *El inquilino (1957)*, de José Antonio Nieves Conde. Coproductor: Luis García Berlanga.
- *Tenemos 18 años (1959)*, de Jesús Franco. Productor asociado: Luis García Berlanga.



**Recepción y entrega
de acreditaciones**

A continuación la presidenta de la Comisión de Álava de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País, Amelia Baldeón Iñigo, pronuncia las palabras protocolarias que cierran tradicionalmente la recepción de nuevos Amigos de Número.

“Habiéndose cerciorado esta Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País de que D. Kepa Inazio Sojo Gil cumple los requisitos exigidos por nuestros Estatutos, constatando su voluntad y compromiso de cumplir fielmente con los fines y propósitos de aquella, y reconociendo así mismo su aportación creativa y de investigación, procede su aclamación como Amigo de Número.

Al recibirle le encarezco y requiero no sólo a no olvidar sino también a practicar los principios y el talante que, durante generaciones, han animado a esta Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.

Lo hago recordando textualmente las propias palabras del discurso Preliminar de nuestro fundador Xabier María de Munibe, Conde de Peñafiorida, pensadas y sentidas en el bien de Euskalherria:

“No basta en adelante el ser buenos Amigos, buenos Padres de familia y buenos Republicanos. La profesión que abrazamos hoy nos constituye en mayores obligaciones. Hasta aquí podíamos ser

solamente nuestros, ahora debemos ser todos del Público. El bien y la utilidad de éste han de ser los polos sobre los que giren nuestros discursos y el blanco a que se han de dirigir nuestras operaciones. El infundir a nuestros Conciudadanos un amor grande a la virtud y a la verdadera sabiduría y un odio mortal al vicio y a la ignorancia y el procurar todas las ventajas inimaginables al País Bascongado, ese es nuestro instituto; pero que no sólo debemos profesarlo especulativamente, sino con la práctica y el ejemplo. El empeño es arduo sin duda alguna, pero el heroico celo con que habéis entrado en él os lo hará fácil. No desistáis, pues, Amigos míos, amad el Patrio suelo, amad vuestra recíproca gloria, amad al Hombre, y, en fin, mostraos dignos Amigos del País, dignos Amigos de la Humanidad entera”

Finalmente, la presidenta de la Comisión de Álava le hace entrega de la patente y medalla que le acreditan como Amigo de Número de la Real Sociedad Bascongada de los Amigos del País.



Mano, Señoría y Corona fidei



araba álava
foru aldundia diputación foral

