



UNIVERSIDAD DE VALLADOLID  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
TRABAJO DE FIN DE GRADO 2016

El cine español y la censura franquista: el maestro Berlanga

Presentado por Silvia García Martínez para optar al Grado en  
Historia del Arte por la Universidad de Valladolid

Dirigido por el profesor Dr. José Luis Cano de Gardoqui García



## I. PRÓLOGO

I. 1 INTRODUCCIÓN.....	3
I. 2 MOTIVACIONES Y OBJETIVOS.....	4
I. 3 FUENTES Y METODOLOGÍA.....	6

## II. EL CINE ESPAÑOL Y LA CENSURA FRANQUISTA: EL MAESTRO BERLANGA

II. 1. CENSURA CINEMATOGRAFICA DURANTE EL FRANQUISMO.....	9
II. 1.1 Posguerra y aislamiento: la década de los años 40.....	10
II. 1.2 Estabilización: la década de los años 50.....	12
II. 1.3 Hacia un aperturismo: la década de los años 60.....	14
II. 1.4 Retroceso y tensión hasta el final esperado: desde 1970 hasta 1975.....	17
II. 2. LUIS GARCÍA BERLANGA Y LA CENSURA CINEMATOGRAFICA.....	21
II. 2.1 ¿Quién fue Luis García Berlanga?.....	22
II. 2.2 ¿Qué obra dejó como director?.....	24
II. 3. EL MAESTRO.....	25
II. 3.1 Esa pareja feliz (1951).....	26
II. 3.2 Bienvenido, Mister Marshall (1952).....	34
II. 3.3 Novio a la vista (1953).....	41
II. 3.4 Calabuch (1956).....	43
II. 3.5 Los jueves, milagro (1957).....	45
II. 3.6 Plácido (1961).....	48
II. 3.7 La muerte y el leñador (Episodio de Las Cuatro Verdades) (1962).....	52
II. 3.8 El verdugo (1963).....	54

II. 3.9 La boutique (1967).....	60
II. 3.10 Vivan los novios (1969).....	61
II. 3.11 Tamaño natural (1973).....	62
II. 4. CONCLUSIONES.....	65
II. 5. BIBLIOGRAFÍA.....	67

# **I. PRÓLOGO**

## **I. 1 INTRODUCCIÓN**

La Historia del Arte no consiste en hacer catálogos de resultados de una manifestación artística cualquiera. Hay que tener en cuenta una serie de parámetros, a veces un tanto complejos y abstractos, de difícil equiparación con cualquier otra disciplina, ya que estamos constantemente frente al mundo de las emociones y de lo subjetivo.

Para este Trabajo de Fin de Grado me enfrento a una de las manifestaciones artísticas más tardías, capaz de aunar distintas formas de expresión y tecnología: el Cine. Una disciplina joven, pero también con mucha historia escrita.

El cine posee una doble cara. Es expresión artística y a la vez una muestra de la historia. Tiene el poder de ser un reflejo social, con o sin intención, pero sirve como documentación de una etapa concreta. En este caso, un polémico periodo de la historia reciente de nuestro país como lo es la segunda mitad del siglo XX.

No pretendo simplemente ordenar una serie de conocimientos sobre cine como si de un trabajo mecánico se tratase. Aspiro conseguir la realización de un trabajo crítico y analítico para el cual he de estar capacitada tras el paso por el estudio profundo de la Historia del Arte en la Universidad.

## I. 2 MOTIVACIONES Y OBJETIVOS.

Mi interés por la cuestión planteada en este Trabajo de Fin de Grado, comenzó por la asignatura “Historia del cine: de la segunda guerra mundial a nuestros días” impartida por la profesora María José Martínez Ruiz. En ella se hizo una pequeña introducción al cine español de los años 40 y 50, mencionando a Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. El cambio de cinematografía aportado por estos autores fue lo que sembró mi curiosidad por el tema y decidí profundizar en él como objeto de estudio de este trabajo.

El título que he seleccionado es “El cine español y la censura franquista: el maestro Berlanga”. Creo que manifiesta una declaración de intenciones: pretendo llevar a cabo un ejercicio de comprensión sobre lo que supuso un periodo histórico concreto, delimitado por unas normas muy estrictas con relación a una manifestación artística al tiempo industrial y sociológica.

Centrándome en la figura del cineasta Luis García Berlanga, el ejercicio puede materializarse. Ver cómo veía un creador su momento y cómo pudo llegar a expresarlo. No estoy hablando de un trabajo objetivo sin implicación alguna. He nacido y vivo en un contexto totalmente distinto, necesito conocer el pasado de este país para poder comprender no sólo su obra sino también nuestro presente. Conocer la historia de un cine peculiar, debido a una situación particular como es el régimen franquista, y todo el atraso cultural provocado por unas políticas tan estrictas y con la herramienta de la censura en su mano.

Quiero comprender su tiempo y resolver así algunas cuestiones: ¿Había realmente un sistema censor o era una sensación que flotaba en el ambiente? ¿Cómo se puede expresar algo sin que te dejen hablar? ¿Berlanga consiguió ser un director reconocido en la industria de nuestro cine manejando el lenguaje para que la censura lo pasase por alto? ¿Logró siempre esto? ¿El receptor conseguía interpretar el mensaje que Berlanga lanzaba o con la censura se perdía? ¿La propia censura entendía correctamente el mensaje del autor?

También es importante conocer los contenidos censurados y las motivaciones.

Este ejercicio me da la posibilidad de añadir una perspectiva histórica a la obra de Berlanga, su lenguaje y las múltiples lecturas de sus películas.

Me gustaría finalizar este apartado (en el que he manifestado los distintos objetivos que me han llevado a seleccionar e investigar este tema) con una frase de Ludwig Hevesi, lema de la Sezession Vienesa:

“A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad.”

El arte es hijo de su tiempo y aunque se haya intentado su represión, para los creadores esto es una circunstancia más consiguiendo realizar algo único. Aspiro a entender qué grado de libertad fue el conseguido por Berlanga en este pasado tan peculiar de nuestra historia.

### **I. 3 FUENTES Y METODOLOGÍA**

Los métodos para profundizar en este estudio son básicamente dos: lectura de bibliografía y visionado de obras del autor. Con estos dos elementos llega la tercera fase: el análisis del material utilizado.

Para lograr mis objetivos he tenido que sumergirme en el sistema político del momento que regía todos los aspectos de la vida de la sociedad española; sistema al que por supuesto el cine no podía escapar, pues por todos es sabido el tremendo poder de difusión de ideas que conlleva este medio de expresión.

Como límites cronológicos he establecido el fin de la Guerra Civil Española, desde 1939, hasta la caída del Régimen Franquista, que he fechado un poco más tardíamente a la muerte del dictador. 1977 es la fecha final de la censura oficial por decreto, aunque las consecuencias pueden prolongarse algo en el tiempo a efectos prácticos. La historia no es un cajón cerrado.

Debía también conocer el sistema censor. La censura es algo que siempre ha existido en distintos niveles: desde la autocensura hasta, en este caso, una censura impuesta por nada más y nada menos que un gobierno, que institucionaliza la prohibición.

¿Cómo era el cine entonces en nuestro país? Con el apoyo de bibliografía específica he podido conocer su llegada y desarrollo y el camino que toma tras el comienzo del Gobierno Franquista: un cine al servicio del Régimen (ya que el poder sabe perfectamente lo útil que es como herramienta adoctrinadora y lo rápidamente que se desarrolla una censura acorde a la ideología del gobierno).

Otro nivel de documentación es el aportado por los blogs sobre cine que podemos encontrar en Internet. El cine va unido a la tecnología y es un campo de fácil difusión. Por lo tanto hay muchos especialistas que publican artículos o sus propios ensayos sobre los creadores y las películas. También las diversas imágenes que están volcadas en la red han servido para que el trabajo tome cuerpo.

Los medios audiovisuales, que también se pueden encontrar en la red, resultan ser una fantástica herramienta para el conocimiento. He de alabar la labor de RTVE, con un gran trabajo de conservación de estos fondos y sobre todo de difusión, editando series



documentales con sus archivos y facilitando programas que cuentan con entrevistas a los protagonistas de esos años.

Un portal básico ha sido “ [www.berlangafilmmuseum.com](http://www.berlangafilmmuseum.com)” buen ejemplo de uso de las nuevas redes para la difusión del conocimiento. Se trata de un museo online donde se puede consultar prácticamente todo el material relacionado con el director, desde carteles o información sobre las películas, hasta incluso guiones.

La visualización de las películas de Luis García Berlanga ha constituido otro de los grandes ejercicios esenciales para este trabajo. Sobre cine se puede leer todo lo que se quiera, pero hay que experimentarlo.

## II. EL CINE ESPAÑOL Y LA CENSURA FRANQUISTA: EL MAESTRO BERLANGA



## **II. 1. CENSURA CINEMATOGRAFICA DURANTE EL FRANQUISMO**

Dentro de la división mental que hacemos de los periodos históricos, mi labor en este trabajo está enmarcada por la dictadura Franquista, uno de los episodios más recientes del pasado de España, y que se da por finalizado con la muerte del dictador y el inicio de una transición hacia la democracia, aunque a veces no somos del todo conscientes de lo que ha significado y de cómo repercute en nuestro presente.

Los límites cronológicos de este periodo son los años que van desde 1939, con el fin de la Guerra Civil, hasta 1975, con el fallecimiento del jefe de Estado Francisco Franco (ampliable a los primeros años de Transición). Un periodo de gobierno en manos de un militar, que afectó a todas las facetas de la vida de la sociedad española: dividida en sí misma, manipulada y atrasada (que desde siempre había sufrido una compleja historia de desavenencias con sus gobiernos).

La dictadura tradicionalmente se divide en distintas fases; desde un primer franquismo que arranca con la difícil situación de posguerra, cerrado en sí mismo, hasta un aperturismo económico que permitió avanzar a la sociedad hacia el consumo de masas.

Los mayores apoyos del gobierno eran el poder militar y eclesiástico. Consiguiendo así el sometimiento completo de una sociedad a una férrea disciplina en una dimensión tanto material como espiritual.

La particular relación existente entre la política de la dictadura franquista y el cine realizado en España durante estos años, tiene como base el poder derivado de la herramienta censora.

Pero antes de nada, ¿qué es la censura? Acudiendo a la RAE<sup>1</sup>, tenemos tres definiciones:

1. f. Acción de censurar.
2. f. Dictamen que se emitía acerca de una obra.
3. f. Organismo encargado de ejercer la censura.

---

<sup>1</sup> Diccionario de la Lengua Española [Consulta: 21/06/2016] <http://dle.rae.es/?id=8E4YLs1>

“Acción”, “dictamen” y “organismo” son, pues, las tres ideas que conforman ese ente abstracto que denominamos “la censura. Estos conceptos se materializan durante el contexto histórico comprendido en este trabajo: un largo periodo de tiempo que dividido en cuatro etapas.

1ª Posguerra y aislamiento: la década de los años 40.

2ª Estabilización: la década de los años 50.

3ª Hacia un aperturismo: la década de los años 60.

4ª Retroceso y tensión hasta el final esperado: desde 1970 hasta 1975.

Esta división, usando la década como unidad de medida temporal, está marcada por la evolución de la censura, que forma parte de la política de control de la que se sirvió el régimen autoritario. Así también el propio régimen fue cambiando, dependiendo de factores económicos, sociales, internacionales y también como resultado de las propias tensiones internas. Censura y Régimen van de la mano. El análisis breve y concreto de cada etapa proporciona el adecuado marco de reflexión.

## **II. 1.1 Posguerra y aislamiento: la década de los años 40**

Durante la Guerra Civil, los futuros vencedores ya tenían claro que era prioritario mantener un control sobre los medios.

Desde el año 1937 existió ya una Junta Censora con sedes en Sevilla y Coruña<sup>2</sup>, al objeto de revisar cualquier material que pudiese escapar a las normas y valores por los que luchaban (sobre todo prensa o propaganda). Esta Junta Censora estaba compuesta por la figura de un presidente y tres vocales, que representaban las instituciones e ideas sobre las que se habrá de sustentar el futuro régimen: un militar, un falangista y un cura. Eran elegidos por sus respectivas entidades.

Finalizada la Guerra, esta estructura se mantuvo como mecanismo usado por el nuevo gobierno.

---

<sup>2</sup> CANCIO FERNÁNDEZ, R. *BOE, cine y franquismo*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2011, p.22-23.

Los años 40 constituyeron un panorama desolador, con una absoluta falta de medios materiales y un escenario internacional muy conflictivo. La solución fue la autarquía, lo que determinaría una muy lenta recuperación del país.

Las nuevas producciones cinematográficas tuvieron que responder a los intereses de un nuevo Estado cimentado sobre la Iglesia Católica, la Falange y el Ejército. La sección encargada de la censura estableció una censura previa, la de los guiones. Esto hizo que las productoras tuvieran que presentar un programa previo con los guiones que iban a rodar en los siguientes 6 meses. Una vez presentados, los guiones eran evaluados y en el caso de su aprobación el Departamento de Cinematografía daba el permiso para su rodaje. Una vez rodada, la producción era presentada a la Junta de Censura, que tenía la última palabra para dar luz verde o modificar lo que considerara apropiado.

He hablado de los tres pilares sustentadores del Régimen, pero en esta década la Falange poseía una importancia destacable. Tenía el control y su máximo objetivo era hacer propaganda de su ideario.

¿Qué tipo de cine pretendía el Régimen? Una suma de patriotismo y moral cristiana, ya que la Iglesia formaba parte del nuevo Estado y era la que conocía la única moral posible. Con estos ingredientes, el género histórico era el ideal, pues reunía hazañas bélicas, un pasado patriota, devoto, donde los personajes eran capaces de morir y luchar por unas ideas de unidad y reconquista. Los héroes católicos luchando definían perfectamente las bases de la Falange, Ejército e Iglesia.

Pero, lo que el Régimen estaba alentando... ¿era realmente lo que quiere ver el espectador? El interés del espectador en este caso era secundario. Ha habido una guerra civil, el país tenía pocos medios y lo que el gobierno necesitaba era reafirmarse, convencer de su victoria. Para ello el cine era uno de los medios más adecuados. No buscaba una calidad artística o una evasión. En estos momentos el cine formaba parte de la propaganda, por ello el Departamento de Cinematografía estaba integrado en la Dirección General de Propaganda desde 1940.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> MARTÍN DE LA GUARDIA, R. *La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008, p.34.

Los productores y creadores por lo tanto tenían que atenerse a este camino marcado por el Régimen si querían ser subvencionados. Los criterios de censura en este momento no necesitaban ni ser redactados. Todo tenía que responder a esta realidad concreta.

En 1946 nacía la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, que englobaba el trabajo anterior de calificación y supervisión de películas. Con dicha Junta, desaparecía la figura del censor militar, mientras que el censor eclesiástico adquiría a partir de ahora mayor importancia, pues tenía derecho de veto.

Este cambio ilustraba una actitud de mayor calma en el nuevo Gobierno, quizá porque interesaba que la sociedad olvidara la importancia que supuso el levantamiento militar ahora que se estaba estabilizando la situación. Así, el Régimen pretende que los espectadores tengan ideas patriotas y morales pero ya no tanto bélicas. Ello puede ser debido también a la situación internacional, pues en estas fechas había finalizado la 2ª Guerra Mundial con un resultado del que Franco necesitaba alejarse.

Por otra parte, también es la prueba del poder que está alcanzando la Iglesia. Su censor tiene derecho a veto pero es que además hay una censura social paralela. “Social”, pero es una censura protagonizada por colectivos intolerantes potenciados por una Iglesia Católica ultraconservadora. Una Iglesia que hace una censura paralela incluso a lo censurado por el propio representante en la Junta.

El factor nacionalcatolicista será, pues, decisivo en la historia de la política del franquismo y por supuesto en la cinematografía nacional.

## **II. 1.2 Estabilización: la década de los años 50**

En esta nueva década la situación es distinta. Tras la Posguerra se da una evolución hacia una estabilización. Internacionalmente Estados Unidos, como gran potencia, está en esos momentos permitiendo que España salga de su aislamiento. El propio gabinete de ministros del gobierno se modifica y renueva competencias.

En 1951 se crea el Ministerio de Información y Turismo, con Gabriel Arias Salgado al frente. Esta sección gubernamental engloba los aspectos relacionados con la cinematografía como medio de masas. Así se integra la Dirección General de Cinematografía y Teatro, cuyo director es José María García Escudero.

Pero también en la década que nos ocupa, comienza una oposición seria al Régimen. Ya no anclada tanto en la Guerra Civil, sino con base en los movimientos obreros, universitarios e intelectuales.

Estos cambios traen consigo el nacimiento del Consejo Superior de Censura, pero sigue sin haber un código escrito que estipule qué criterios son válidos para ser llevados a la gran pantalla sin tener problemas con la clasificación y censura. Se da por hecho que ningún cineasta va a conseguir llevar a cabo ningún proyecto en el que se cuestione la dictadura, o se incite a la inmoralidad, pero son ideas muy amplias. No hay unos límites estipulados, así que el criterio del censor es más libre que el del propio creador. Como ya se ha dicho en la anterior etapa, hay una censura extraestatal. El poder de los cargos eclesiásticos es tal que con su influencia pueden hacer que se retiren películas una vez estrenadas o que la gente no acuda a verlas por miedo a represalias religiosas.

Esta situación, ligada a un emergente pensamiento crítico al orden establecido, hace que despierte en el mundo del cine un espíritu diferente. En mayo del año 1955, tienen lugar las Conversaciones de Salamanca<sup>4</sup>. Los cineastas son conscientes de que no pueden pedir expresamente la abolición de la censura en un régimen autoritario, pues es un arma de control y sería una batalla perdida. No obstante, sí piden poder institucionalizar el sistema. Se cuestionan los modos. El cine es una expresión artística, pero en un sistema capitalista también es al fin y al cabo un producto empresarial y comercial. Los cineastas dependen de productores, y estos no van a invertir en productos que contradigan al gobierno franquista. Por eso se necesitan unos límites más concretos, una coherencia.

En esta década comienza su andadura profesional el protagonista de este estudio: Luis García Berlanga. Forma parte de la primera promoción de alumnos graduados por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Está unido a esa corriente alternativa que comienza a pedir reflexiones y a hacer una crítica abierta al Régimen y a su no sistematizado “sistema” censor.

Las mencionadas Conversaciones de Salamanca, llamadas oficialmente “I Conversaciones Nacionales de Cinematografía” nacen al calor de este nuevo panorama un tanto abierto al exterior, con movilizaciones intelectuales. Su objetivo es reflexionar sobre la

---

<sup>4</sup> GUBERN, R. *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1933-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981, p.140-149.

dirección que tiene que tomar el cine y la formación de sus profesionales, además de reivindicar un código de censura. La consecuencia inmediata de que la propia Dirección General de Cinematografía patrocinase este evento protagonizado por una nueva intelectualidad crítica, resultará en la destitución del Director General de Cinematografía, Manuel Torres López.

Oficialmente no hubo más repercusiones que el intento de desprestigio de la reunión. Se pudo hablar del tema cinematográfico tabú hasta la época (la Censura) sin tener mayor repercusión por volcar unas ideas moderadas. Aunque, claro está, que el haber participado en dicho acontecimiento crítico ponía a los asistentes en el punto de mira.

La década avanza pidiendo una mayor libertad de expresión, pero sigue habiendo un enorme muro que no permite seguir adelante y el intervencionismo no tiene límites.

## **II. 1.3 Hacia un aperturismo: la década de los años 60**

El título de este apartado parece esperanzador, como lo pareció la década que ahora procedo a tratar. Pero no hay que olvidar que el marco sigue siendo la férrea dictadura franquista, por lo tanto el llamado aperturismo resulta relativo.

La economía española había encontrado un buen aliado en el turismo, una lucrativa actividad que involucra a su sociedad. Importa abrirse a los turistas, para ello se requiere una imagen atractiva y eso implica una mayor apertura social en todos los sentidos.

Así, el Ministerio de Información y Turismo es la clave. Manuel Fraga Iribarne será quien se encargue de su gestión. Consciente de que para estimular el turismo había que mejorar el propio Régimen, o al menos su imagen, su política trae como consecuencia el choque entre diversos sectores internos del Gobierno.

Los intelectuales lo habían pedido, el pensamiento crítico lo reclamaba, la emergente oposición luchaba por ello. Fraga tiene en cuenta todo esto para poder jugar con la renovación de la imagen del país. Pero los sectores más inmovilistas, tradicionalistas, puristas, no ven esto con buenos ojos. El Régimen se basa en una dictadura autoritaria, por lo tanto es un sistema no compatible con la libertad social. Ceder a los nuevos tiempos puede suponer un peligro. Esto crea una serie de tensiones internas que se



mantendrán hasta el final de la Dictadura, y durante el camino se cobrarán víctimas políticas.

A pesar de ello, en 1966 se renueva la Ley de Prensa e Imprenta<sup>5</sup>, cuya antecesora databa de antes del fin de la guerra. Así se permite cierta liberación sobre las leyes, pero en la práctica esto nunca fue totalmente acatado; los medios siempre estarían controlados.

El cine también se beneficia de este relativo cambio pues es una actividad exportada que puede ser clave a la hora de proyectar una nueva actitud de España en el panorama internacional.

En el año 1962 vuelve José María García Escudero a la Dirección General de Cinematografía. Él y Fraga entienden que hay que proporcionar un soplo de libertad en la creación cultural, si ésta además puede ser usada para beneficiar otros ámbitos.

En este contexto ocurre al fin el milagro, la aparición de las “Normas de Censura Cinematográfica” en 1963<sup>6</sup>, redactadas por la Junta de Censura tras haber estudiado los códigos de otros países y analizado la situación. La “Censura de guiones”<sup>7</sup> complementa el Código. Antes de su publicación, se había contado con las opiniones de cineastas (caso del propio Berlanga, quien directamente propuso un solo artículo donde se prohibiera la censura, para acabar antes<sup>8</sup>).

¿Era este Código la solución al problema de la censura? Al fin y al cabo los críticos con el sistema lo habían reclamado. Lo cierto es que el Código suponía un nuevo camino al determinar en numerosas ocasiones los límites concretos de los aspectos religiosos, políticos, estéticos, etc. Pero en realidad no llegó a ser así totalmente.

Ni unos ni otros quedaron conformes con estos criterios. Por mucho que Fraga y García Escudero quisieran abogar por una mayor libertad y mejorar el sistema, no lo

---

<sup>5</sup> GUBERN, R. *Ob. cit.*, p.181

<sup>6</sup> Orden de 9 de febrero de 1963 por la que se aprueban las «Normas de censura cinematográfica» [Consulta: 14/06/2016] <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/>

<sup>7</sup> Orden de 16 de febrero de 1963 por la que se regula el examen de guiones de las películas cuyo rodaje deba autorizar el Ministerio de Información y Turismo [Consulta: 14/06/2016] <https://www.boe.es/boe/dias/1963/03/08/>

<sup>8</sup> Imágenes Prohibidas. Los censores de la apertura.1993. [Consulta: 21/06/2016] <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censores-apertura/1194276/>

consiguieron. Estas normas para unos no eran suficientes y para otros iban demasiado lejos. El propio García Escudero cita una popular frase de estos años: “Con Arias Salgado todo tapado y con Fraga hasta la Braga”<sup>9</sup>. Toda una declaración de ideas del manejo del aparato censor.

La Censura no puede ser más concreta. Su base radica en el subjetivismo; es el respeto hacia unas ideas que no respetan la libertad. El Código seguía jugando con la ambigüedad y la imprecisión. Se utilizan términos como “el mal”, “imágenes capaces de provocar bajas pasiones” o “el buen gusto”, de forma que al ser los criterios tan generales se deja a la subjetividad del censor la imposición o no de restricciones.

El organismo encargado de la censura pasa en 1965 a denominarse Junta de Censura y Apreciación de Películas. Se renuevan funcionarios pero no hay cambios en relación a los criterios.

Así, las ideas surgidas en las Conversaciones de Salamanca se estaban presentando en esta década, pero no quizá de la forma deseada por quienes participaron en ellas.

Este cierto aperturismo del panorama cinematográfico en España se hizo tangible con el deseado Código de Censura (aunque no tuviese el resultado esperado), permitiendo el estreno de películas prohibidas años antes y con las salas especiales que proyectaban películas de mayor tono cultural. Pero esto seguía dependiendo de criterios arbitrarios (como en las películas antes prohibidas y en esta década permitidas) y discriminatorios (como las salas especiales, que no tenían la misma capacidad de proyección que otras salas, por lo que se manifestaban también prejuicios acerca del público y su inteligencia).

Las novedades de esta década tienen otra consecuencia en el cine; es el surgimiento del denominado “Nuevo Cine Español”, promovido por García Escudero. Un cine donde el autor manifiesta una crítica, cierta oposición, pero de una manera totalmente controlada, ya que por supuesto la censura funciona a pleno rendimiento con sus criterios ahora tipificados. Por otra parte, los autores aunque sean antifranquistas se hallaban dentro del propio sistema ya que es éste quien los subvenciona.

---

<sup>9</sup> Imágenes Prohibidas. Los censores de la apertura.1993. [Consulta: 21/06/2016]  
<http://www.rtve.es/alcanta/videos/imagenes-prohibidas/imagenes-prohibidas-censores-apertura/1194276/>

Durante las “I Jornadas Internacionales de Escuelas de Cinematografía de Sitges”, en 1967, se reclamaba un cine más independiente. Libre tanto de sistema industrial como de política, abogando por un sindicato democrático para el sector. Estas ideas no podían acabar de otra forma que no fuese con detenciones.

Podría decirse que es un lavado de cara del cine español para que a nivel internacional se vea una conciencia crítica, como si el Régimen lo permitiese o escuchase (objetivo principal del ministerio en estos años). A la vez es un cine que puede ser consumido por la masa, sin una gran pretensión intelectual aunque sea realizado por los creadores con estudios en cinematografía.

En este apartado he expuesto una serie de hechos que se pueden considerar gestos de apertura, pero hay cierto escepticismo ante la situación. Mientras se quiere dar una imagen de renovación, la contradictoria España había ejecutado (en el significativo año de 1963 en que se estrena “El Verdugo” de Berlanga) a Julián Grimau y dos anarquistas (F.Granados Gata y J. Delgado Martínez).

Es poco realista hablar de libertad si sigue habiendo una censura producto de una política, que aunque se quiera institucionalizar de un modo más serio sigue siendo resultado de subjetividad y arbitrariedad y no permite el avance ni creativo ni político real. Paralelamente la Iglesia seguía realizando sus juicios.

Bien es cierto que en esta década gracias a estas circunstancias tenemos como consecuencia que los creadores se labran unos caminos que hacen del cine español algo excepcional.

## **II. 1.4 Retroceso y tensión hasta el final esperado: desde 1970 hasta 1975**

La apertura de la etapa anterior no consiguió despojarse de la herencia recibida y llegó un momento en el que no podía evolucionar más ni mejor. Con el nombramiento como ministro de Información y Turismo de Alfredo Sánchez Bella en 1969, no sólo se paró esa dinamización, si no que se volvió a un punto anterior.

En 1967, Carrero Blanco fue nombrado Vicepresidente del Gobierno. Su imposición de ideas hizo que las libertades conseguidas (aunque fuesen sólo a nivel teórico) se replegasen.

Sánchez Bella en el cine alentaba el conservadurismo: si él era ultraconservador, las productoras no se arriesgaban a perder dinero con producciones que pudiesen ser prohibidas o censuradas. Creía que era función del ministerio vigilar el sentido moral, ya que a nivel mundial se estaba perdiendo.

La Junta de Censura se reestructuró, componiéndose de subcomisiones de 18 miembros cada una. Los componentes eran magistrados y funcionarios, como en anteriores etapas. Pero a esto se añadió una Junta Consultora de Medios de Comunicación Social, que aglutinaba jerarquías administrativas y por supuesto eclesiásticas. Como el cine es un espectáculo de masas tiene que estar controlado por el gobierno. Además existiendo una censura social en la que ciertos colectivos presionaban si consideraban que algo iba en contra de su idiosincrasia, era mejor que fuese el propio gobierno quien censurase para evitar quejas posteriores.

Este pensamiento totalmente lógico para una dictadura con instinto de protección maternal con su sociedad, era el llevado a cabo por los sectores más conservadores del régimen que con Carrero Blanco habían alcanzado la mayor influencia.

El ansiado Código de Censura publicado en 1963, resultaba completamente nulo en esta década. Esta Censura es mucho más dura, únicamente se preocupaba por responder a las férreas ideas de Sánchez Bella y Carrero Blanco. La industria del cine español estaba en crisis: bloqueo de producción, falta de fondos, además del estancamiento creativo y de la función de compromiso por la política impuesta.

La censura sufría ataques más directos. Los colectivos que formaban la industria del cine repudiaban un instrumento de vigilancia con funcionarios nombrados a dedo sin base democrática, en la que no se contaba con profesionales que tuviesen conocimiento en el campo para juzgar, lo que al fin y al cabo son obras de expresión artística.

El cine estaba cada vez más asfixiado, sobre todo comparado con el panorama internacional. Necesitaba eliminar la censura previa para poder tener alguna oportunidad de competir. Una alternativa era salir del sistema. Pero el cine independiente estaba condenado a la marginación. No se podría exhibir en circuitos

comerciales, no era capaz de autogestionarse ya que era una actividad muy arriesgada y si dejan a sus ideas libertad era además una actividad ilegal. Los profesionales intentaban sobrevivir en la industria.

En esta década, el pulso entre censura y creadores dio como resultado un género propio del cine español: las comedias pseudoeróticas. La sociedad española siempre había sufrido las restricciones sexuales de una moral ultraconservadora. En Europa el cine más explícito triunfaba, paralelo a una revolución sexual y liberal. España estaba muy lejos de equipararse a ello, era algo que tenía vetado. No es sólo una anécdota del cine, es un género que pesará mucho en la producción española y la relación que tiene con la sociedad. Desde entonces funciona como una etiqueta añadida a la cinematografía desarrollada en nuestro país, que los propios españoles ven de una manera peyorativa. Durante mucho tiempo ha parecido que en España sólo se ha seguido la estela dejada por estas películas que en el momento en que se abolió la censura, materializaron una liberación muy explícita de la sexualidad en pantalla. Un resultado que parecía alejar al cine español de la actualidad del compromiso social y de la seriedad.

Retomando la etapa tratada, destacó la intensificación de actividades de obreros, estudiantes e intelectuales. Era el movimiento de una oposición que sacudía al Régimen. Este pulso llevó al nombramiento de Carrero Blanco en 1973 como presidente del gobierno. Su ideología se reflejaba en el Ministerio de Información y Turismo, ya que estaba encabezado por Fernando de Liñán y Zofío, tras el agotamiento de Sánchez Bella.

Tensar tanto el hilo en este tira y afloja entre las políticas que parecían retroceder en el tiempo en vez de avanzar, tiene su punto de inflexión con el asesinato de Carrero Blanco por parte de ETA. Supone un cambio total en la historia ya que la continuidad del sistema replegado en sí mismo entra en crisis.

La pérdida de Carrero Blanco tuvo como consecuencia la formación de un nuevo gobierno en 1974. La entrada de Carlos Arias Navarro no favorecía a los tecnócratas. Nombró a Pío Cabanillas Gallas Ministro de Información y Turismo quien poseía una percepción más abierta a la crítica, pero en el cine no consiguió manifestarse: se optaba por un conservadurismo ya que los inversores no se arriesgaban a perder dinero apostando por algo que podría ser echado para atrás por levantar polémica en una situación política tan delicada.

Aún así Cabanillas fue cesado. Era otra prueba más de esa lucha de poder y confusión sobre cómo seguir adelante en el propio gobierno. Se estaba tambaleando no sólo por una oposición externa, si no por las contradicciones internas de un sistema caduco.

Eran años de crisis. El final de Franco se preveía, pero hasta que sucediese el hecho natural que cerró esta etapa en la historia de España, la cúpula gobernante no era capaz de mantener una estabilidad. Hasta 1975 se combinaban apariencias liberalizadoras, como el derecho a la asociación política, pero a la vez continuación de viejas prácticas, como la pena de muerte (Salvador Puig Antich fue asesinado en 1974).

En el cine esta confusión también se manifestaba en un malestar. El ente identificado como Censura volvió a reorganizarse. Esta vez en la denominada Junta de Ordenación Cinematográfica. Ésta se componía de una comisión de lectura de guiones (que aglutinaba a 16 censores de distintos campos: funcionarios del ministerio, jueces, sacerdotes, economistas, guionistas, críticos, periodistas, policías y miembros de la Delegación de Juventud. También se añadía una comisión enjuiciadora de películas, la cual agregaba militares, guardia civil, madres, miembros de la Sección Femenina, funcionarios del sistema de educación y administrativos.

Por si el conglomerado de oficios dedicados a supervisar el cine de este país fuese poco, era habitual la retirada de películas por parte de la policía.

De nuevo la arbitrariedad y subjetividad de estas jugadas, que manipularon la evolución de la cinematografía y su funcionamiento, obtuvo como respuesta el intento de regulación por parte del gobierno. En 1975 se respondía a estas prácticas con las “Nuevas Normas de Censura Cinematográfica”<sup>10</sup>. Se puede traducir esto como un lavado de cara del anterior Código de 1963. Había una novedad: el desnudo. Un acto que tantos tópicos acarreará en un futuro al cine español. El censor decidía por encima del cineasta si la aparición en pantalla de un desnudo estaba justificada por ser algo necesario para el desarrollo argumental de la película.

El desnudo es algo que siempre ha estado presente en la temática de las artes plásticas, sin embargo parece mucho más provocador en un arte que funciona como reproducción

---

<sup>10</sup> Orden de 19 de febrero de 1975 por la que se establecen normas de calificación cinematográfica. [Consulta: 14/06/2016] <https://www.boe.es/boe/dias/1975/03/01/pdfs/A04313-04314.pdf>

de la realidad y medio de masas, y ha sido visto como instrumento de influencia fatal sobre la sociedad. Con las nuevas normas de 1975 se intentó apelar a ese sentido artístico, aunque siempre fue acompañado de polémica.

La introducción de este banal elemento puede ser vista como una cortina de humo que tape lo que en realidad sigue siendo la falta total de libertad. Era un tema que despertaba controversia y mientras los más conservadores se escandalizaban y debatían sobre ello, la verdadera libertad de expresión seguía desaparecida.

Tras cuatro décadas de diferentes reivindicaciones en sus más diversas formas, se llegó a un anteproyecto de una ley de cine, adaptada al Fuero de los Españoles. Sin embargo, la esperada muerte de Franco, 20 de Noviembre de 1975, puso punto y final a esta etapa de la historia de España. Esa ley que se quedó por el camino, contemplaba la abolición del sistema censor. ¿Se hubiese cumplido realmente o hubiese pasado lo mismo que había ocurrido con cada intento de reivindicación de derechos en materia de libertad de expresión en la dictadura?

Con las circunstancias políticas que envolvieron al país desde el fallecimiento del caudillo, el Código de Censura se mantuvo hasta su derogación definitiva en 1977<sup>11</sup>, bajo gobierno de Unión de Centro Democrático.

## **II. 2. LUIS GARCÍA BERLANGA Y LA CENSURA CINEMATOGRÁFICA**

El repaso a la historia del caótico sistema censor ha sido la antesala del principal objeto de estudio de este Trabajo de Fin de Grado. Tras haber intentado comprender el funcionamiento de esa intrincada herramienta controladora del Régimen Franquista, nos planteamos la siguiente cuestión: ¿Cómo afectaba todo esto a cineastas del momento como Berlanga? O, parafraseando al personaje de director de cine en la escena que abre

---

<sup>11</sup> Orden de 11 de noviembre de 1977 por la que se regulan determinadas actividades cinematográficas. [Consulta: 14/06/2016]  
<https://www.boe.es/boe/dias/1977/12/01/pdfs/A26420-26423.pdf>

el film “*Esa Pareja Feliz*” (1951, Luis G. Berlanga): -“¡Qué barbaridad! ¿Así como se puede hacer cine?”<sup>12</sup>

Para conocer la respuesta haremos, en principio, un repaso de la trayectoria vital del cineasta Luis García Berlanga, lo que plantea nuevos interrogantes que dan título a los distintos apartados de este trabajo.

## II. 2.1 ¿Quién fue Luis García Berlanga?

El 12 de Junio de 1921, en Valencia, nació Luis García Berlanga en el seno de una familia burguesa. La Guerra Civil estalló en el año 1936. Su familia no había tenido en principio dificultades hasta este punto pero su padre (diputado republicano) acaba siendo condenado a muerte por las tropas franquistas en Tánger. Esta condena no se llevó a cabo, pero su pena fue la prisión hasta poco antes de su muerte en 1952.

En 1939 Luis fue llamado a filas en la batalla de Teruel, pero por contactos no tuvo que combatir. Un polémico episodio de su vida fue su participación en estos años en la División Azul, donde compartía amistad con algunos miembros de la Falange Española de las JONS. Son varios los factores que le llevaron a esta decisión, pues además de su juventud y amistades familiarizadas con la ideología de las JONS, era una vía para intentar solucionar la condena de su padre. Esta etapa de su vida en la que tiene una participación directa en asuntos políticos ayudó a madurar su pensamiento.<sup>13</sup>

En 1945 comenzó su formación como intelectual matriculándose en la facultad de Filosofía y Letras de Valencia, que le sirvió para acercarse al mundo literario y escribir algunos de sus primeros trabajos.

Pero en 1947 dio comienzo su trayectoria enfocada al cine, formando parte de la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), coincidiendo con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro, entre otros, con los que dos años después realizó el cortometraje “Paseo por una guerra antigua” (para una práctica del IIEC) en el que ya trató el tema de la guerra desde una perspectiva sin ganador, sólo tristes consecuencias para todos.

---

<sup>12</sup> *Esa Pareja Feliz*: min. 02:51

<sup>13</sup> ALEGRE, L. *¡Viva Berlanga!* Madrid, Cátedra, 2009, p. 118.



Un año después filmó su primer trabajo en solitario, un cortometraje llamado “El Circo” para finalizar sus estudios en el IIEC, consiguiendo la licenciatura en Dirección.

Estamos en la década de los 50 y Berlanga comienza a trabajar en el cine fundando la productora “Altamira” con otros alumnos y sobre todo manteniendo una relación de amistad y colaboración con Bardem, trabajando ambos en diversos guiones y proyectos. En esta década, aparte del comienzo de su trayectoria cinematográfica vivió un fructífero momento para su vida personal. Se casó en 1954 con María Jesús Manrique de Aragón, con quien formará una familia de cuatro hijos: José Luis García-Berlanga (1955); Jorge Berlanga (1958-2011); Carlos Berlanga (1959-2002) y Fernando García-Berlanga (1972).

Su trabajo en la década de los 50 fue probablemente el más duro, pues formó parte de una primera promoción de directores españoles que si querían desarrollar su trabajo debían enfrentarse a un rígido sistema que censuraba cuanto consideraba inapropiado. La renovación del cine español estaba en sus manos, pero era una ardua tarea.

Tras dedicar su vida al cine, en 1979 se produjo un hito en su carrera: Berlanga fue nombrado presidente de la Filmoteca Nacional. A su labor se debe la recuperación de los archivos del NO-DO y la actual ubicación en el Cine Doré. Su cargo cesó por falta de entendimiento en 1982, con la llegada de Pilar Miró a la dirección general de Cinematografía.

Fue uno de los 86 profesionales del cine que firmó el acta fundacional de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, siendo nombrado además, presidente de honor.

Su obra ha sido alabada y reconocida también internacionalmente. Ganador de distintos premios, el 25 de abril de 1988 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Siguió recibiendo reconocimientos por distintas instituciones y universidades hasta sus 89 años, en 2010, cuando falleció por causas naturales en su domicilio de Somosaguas en Madrid.

Había sido un hombre desde siempre ligado a cierta esfera intelectual, que además tuvo un bagaje profesional en el que se introdujo de lleno en campos que tienen que ver con la dimensión política. Y todo ello al servicio de su profesión, incluso introduciendo en escenas de películas elementos de su vida, reproduciéndolos o parodiándolos (como su

propia boda en la película “El Verdugo”, 1963) creando así una estrecha relación autor-obra.

## II. 2.2 ¿Qué obra dejó como director?

La lista de la filmografía completa del autor se resuelve en los siguientes títulos:

1. Paseo por una guerra antigua (1949)
2. El circo (1950)
3. Esa pareja feliz (1951)
4. Bienvenido, Mister Marshall (1952)
5. Novio a la vista (1953)
6. Calabuch (1956)
7. Los jueves, milagro (1957)
8. Se vende un tranvía (1959)
9. Plácido (1961)
10. La muerte y el leñador (Episodio de Las Cuatro Verdades) (1962)
11. El verdugo (1963)
12. La boutique (1967)
13. Vivan los novios (1969)
14. Tamaño natural (1973)
15. La escopeta nacional (1977)
16. Patrimonio nacional (1980)
17. Nacional III (1982)
18. La vaquilla (1984)
19. Moros y cristianos (1987)
20. Todos a la cárcel (1993)
21. Blasco Ibáñez, la novela de su vida (1996)
22. París-Tombuctú (1998)
23. El sueño de la maestra (2002)

Este estudio no estriba en un mecánico repaso sobre la obra de un autor. Pretendemos que el análisis tenga otro objetivo, uno más comprometido. No es necesario hablar de todas sus películas, el límite cronológico natural es el fin de la Censura. En términos

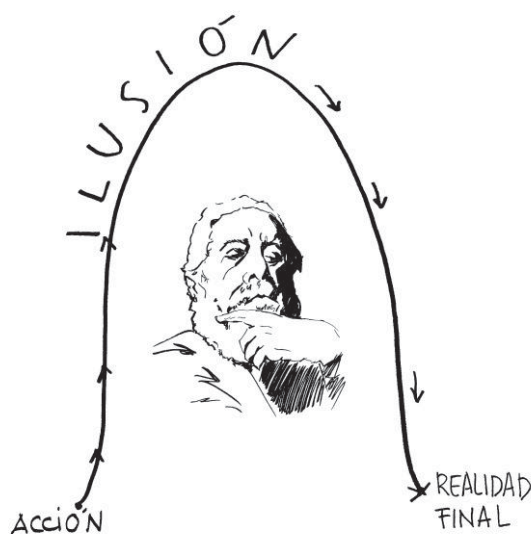
hegelianos, Berlanga se presenta como la tesis y la Censura como antítesis. La síntesis son las películas realizadas durante los años en que la censura está en funcionamiento y Berlanga hace cine en España.

### II. 3. EL MAESTRO

Es en este apartado donde desarrollaremos el análisis de la obra de L. G. Berlanga y su peculiar relación con los límites censores ¿Cómo pasó de ser un joven director a conseguir una importante renovación del cine en un país lastrado por una serie de circunstancias que lo ralentizaban? ¿Por qué es considerado uno de los grandes directores del cine español? Son cuestiones en las que, sin duda, la todopoderosa censura y la forma de operar con ella tienen relación.

En su trabajo, se puede hablar de unas características comunes, un sello particular (obviando la divertida anécdota que supone el uso en todas sus películas de la palabra “austrohúngaro”) que hace que distingamos sus obras de las de cualquier otro cineasta.

Sus historias se caracterizan por un tinte algo pesimista. Esto se acentuó más con la llegada de Rafael Azcona a su trabajo, a partir de 1959 cuando se unen trabajando para RTVE. El guionista aportó una mordaz chispa a las historias del director. Son comedias, pero subyace una capa de infelicidad en el ambiente. Algunos autores hablan del arco berlanguiano.<sup>14</sup>



<sup>14</sup> PERALES, F. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 1997, p. 122.

Este concepto implica que los personajes no consigan totalmente lo que perseguían durante la acción, pero tampoco lo aborda de una manera trágica o lacrimógena. Sus entrañables personajes buscan el triunfo de la situación que les ocupa, pero las circunstancias los acaban llevando al fracaso, incluso cuando todo apuntaba a que iban a conseguir cumplir sus expectativas. Berlanga hace que asimilen la frustración recibida. Esta técnica basada en la aplicación de un ácido humor negro, tiene mucho que ver con su percepción vital:

“Todo señor que en España escribe y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a eso que se ha llamado humor negro. Pero es que España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya o Solana, España se mostrará siempre igual”.<sup>15</sup>

Berlanga se mueve en la ficción, pero su manera de abordarla viene a relacionarla íntimamente con la sociedad y su tiempo. David Trueba ve en la obra de Berlanga un testimonio veraz sobre la segunda mitad del siglo XX en España.<sup>16</sup>

El director apostó por las obras corales y dio un magistral uso al plano secuencia para retratar la colectividad. Así, las escenas ganaban mucho ritmo. Los diálogos de los personajes (tanto secundarios como principales) introducen al espectador en el hilo argumental y lo conducen por situaciones inverosímiles y surrealistas que a la vez poseen apariencia de cuadro costumbrista.

### **3.1 ESA PAREJA FELIZ (1951)**

En 1951 Berlanga comienza a dedicarse al cine de manera profesional. No lo hace en solitario: comparte dirección con Juan Antonio Bardem.

Los directores tuvieron muy presente su reciente formación y la película respira una atmósfera muy unida al mundo técnico del cine: el protagonista trabaja en unos estudios tradicionales del cine promocionado en la época, con sus decorados de cartón-piedra para esas grandes producciones que venían a ensalzar los valores por los que apostaba el gobierno de la época.

---

<sup>15</sup> ALEGRE, L. *Ob. cit.*, p. 132.

<sup>16</sup> ALEGRE, L. *Id.*, p. 69.

Se habla de cine dentro de la propia película a lo que se une el empleo de recursos narrativos del lenguaje cinematográfico, como por ejemplo la voz en off o el flashback.

Los directores siguen el gusto del cine de los años 50, influenciado en su mayor parte por los productos de Hollywood. Sin embargo no cuenta con grandes personajes como protagonistas. Es inevitable pensar en un tipo de película totalmente opuesta a las producciones de Estados Unidos: así, la influencia del Neorrealismo, que inunda el cine europeo con sus personajes humildes, más cercanos a la realidad que los de Hollywood.

Sumando estas aportaciones, Berlanga y Bardem crean un producto amable, que respeta la estructura comercial americana pero que rompe con su tradicional final feliz. Los protagonistas viven una realidad dura y sus esperanzas acaban fracasando, aunque este amargor final por las frustraciones materiales obtiene un respiro por el amor que se tiene la pareja que asume y acepta su realidad. Esa dualidad entre la infelicidad y cierto optimismo es una aportación de Berlanga, que se convertirá más tarde en una constante de su filmografía.

La película tuvo buena crítica y no existieron problemas con la censura oficial. Sin embargo hubo que esperar a su estreno, sólo logrado gracias al éxito de “Bienvenido Mister Marshall” en 1952.

Pero tras su estreno, sí que hubo cierta polémica con una escena concreta:

- **MIN. 41:30–44:28: “Amigos, dicen que me voy. Pero me quedo”**



El escenario es un teatro donde se representa un musical. Juan, el protagonista, tiene que ir allí para hablar con sus socios sobre sus negocios y de fondo se escucha la representación. Hay un actor cantando disfrazado de almirante. Ni siquiera se encuentra en primer plano, es algo secundario a la acción principal, pero alarmó por la letra de la canción en la que se habla de si el almirante se va o se queda.

Esta escena aparentemente inocente se vio como una parodia de nada más y nada menos que Franco.

La secuencia no fue cortada ni la canción modificada. Aunque Berlanga explicó que se trataba de una coincidencia, fue interpretado como una parodia que no sentó nada bien a ciertos sectores de Régimen.



Así también, otra escena nos habla del:

- **MIN. 05:13-5:23: *El problema de la vivienda y las familias humildes***

En plena presentación de los personajes y la situación, Juan entra en su casa y se produce un diálogo:

CASERO: - “Oye, ¿os pongo en el censo o qué?”

JUAN: - “Ah, eso es cosa tuya. ¿Hay casilla para los realquilados?”

CASERO: -“Y yo que sé, si esto no hay quien lo entienda.”

JUAN: - “Pues como se enteren de que nos tiene realquilados y del precio que pagamos te meten en la cárcel.”

Esta coloquial conversación que vemos en la película podría parecer una nimiedad. Sin embargo, tras haber conocido el tipo de censura y con la perspectiva histórica puede que no sea tan inocente. Nos habla de la economía de la sociedad española de principios de los años 50. Las familias vivían confinadas en viviendas que no podían pagar y se veían obligadas a realquilar. Precios asfixiantes que determinaban una ínfima calidad de vida. Sobre este problema base, resaltan otros dos; y es que el casero que está haciendo la Declaración de la Renta no entiende lo que está rellenando. Este hecho nos habla del bajo nivel educativo de la sociedad española y de la enrevesada burocracia del Régimen.

Una sencilla escena que en realidad retrata una pésima situación. Era algo tan normal para la época que la censura no vio esto como un problema. Aquí, Berlanga deja un testimonio clave de cómo se vivía en aquellos años, un trasfondo que para nada habla bien de la España franquista. Con la perspectiva que da la historia, tal situación es vista ahora como un escandaloso problema, pero los códigos censores de la época lo vieron probablemente como algo cotidiano.



- MIN. 8:23-8:30 *La propia Censura cinematográfica representada en la película*



Corte del beso (Min. 8:23- 8:26)

Entre estas dos escenas se puede apreciar el típico corte de la época. Ante ello, una mujer del público reacciona con un expresivo: - “¡Vaya, ya han cortado el beso!”



Mujer del público indignada con la censura cinematográfica (Min. 8:26)

No se da más importancia a la aparición de la Censura en la propia película. La acción de “*Esa pareja feliz*” continúa con el público levantándose de la butaca porque ya ha acabado el film. Es una escena de un minuto que contiene otra situación común. No era algo necesario para el hilo argumental de la película, sin embargo ahí queda. Con una simple frase se pueden decir un montón de cosas. A pesar de que la censura quería



permanecer en un discreto plano, como si no existiese, sus prácticas eran habituales y el corte de besos una de las más usadas. La Censura podría haber cortado este guiño al espectador a Berlanga: no se mencionaría al sistema censor y la trama continuaría sin mayor problema. Puede que como fuese una situación común no la viesen censurable y, sin embargo, es muy demostrativa de los espectáculos de la época.

- **MIN. 47:00 – 49:50: *Pelea doméstica***

El despido de Juan y sus negocios frustrados forman el caldo de cultivo para que se dé la secuencia de la riña de la pareja. Sin embargo no es una discusión en igualdad de condiciones. Juan está pagando con Carmen su mala suerte. A esto se añaden los personajes secundarios, la otra familia con la que viven en la casa. La situación coral podría ser cómica dentro del momento dramático, sin embargo toma un color muy trágico. Juan amenaza a Carmen, se atreve a levantarla la mano y para colmo exclama: -“¡Te voy a romper la crisma!”.

Sobre esta situación, hoy vista como algo totalmente intolerable, la Censura no actúa haciendo gala de defender y proteger los valores familiares. ¿Acaso entre estos valores está la violencia doméstica? El marido proyecta sus frustraciones en su mujer que no ha hecho otra cosa que apoyarlo. ¿Estamos ante otro hecho denunciado que pasa inadvertido ante los ojos de la censura por ser cotidiano? ¿Son esos los valores que el gobierno quiere para España? Ciertamente es un retrato de la machista sociedad de aquellos años, en la que el Régimen potenciaba los roles de género en las familias. Se protegía el pudor del espectador cortando, por ejemplo, un beso, pero esta situación violenta bajo su criterio no requería de intervención alguna.

Indirectamente, Berlanga crea con esto otra paradoja censora. Probablemente el cineasta ahí no denunciaba nada y la Censura tampoco tenía nada que objetar, pues para la trama de la película era necesario que la pareja no pareciera feliz. Sin embargo la evolución de la sociedad hace que una costumbrista secuencia como esta, no obtenga una respuesta de alarma o repudia ya que el cine representa a la sociedad de una cierta época. De ahí su valor también documentalista más allá de la ficción.



- **MIN. 1:14:00- 1:15:15: *Se aconseja llevar identificación***

La pareja feliz tras una trifulca en un local tiene que presentar la documentación en comisaría. Es aquí donde se dice una aguda frase, cuyo contexto tampoco tiene desperdicio:

- COMISARIO DON JULIÁN: -“¿En qué país se creen que vivimos? No es suficiente ser feliz para ir por la calle. Hay obligaciones. Hay que llevar la cédula, o la cartilla, o algo. Algo que sirva para ir tranquilo sin que le molesten a uno los guardias.”

¿En qué país vivimos en que le molestan a uno los guardias? Una censura atenta y fiel a unos ideales ¿habría admitido que se hable de que los cuerpos de seguridad del Estado así? Llama la atención esa frase que al parecer pasó desapercibida sin mayor trasfondo y que yo entiendo con un acertado e inteligente sarcasmo. La intención de Berlanga pudo ser esa y la censura no lo vio como tal o lo pasó por alto o puede ser que la historia le haya dado ese toque irónico.



- 186 -

COMISARIO:

-¿En que país se creen que vivimos... ? !No es suficiente ser feliz para ir por la calle... ! Hay obligaciones... hay que llevar la cédula o la cartilla o algo...

... algo que sirva para ir tranquilo, sin que le molesten a uno los guardias... ! !Me arman un escándalo en un baile y ni siquiera llevan carnet de ex-combatiente... Es increíble... !

Fragmento de guión que recoge la escena<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Guión digitalizado de “Esa pareja feliz” [Consulta: 14/06/2016]:  
[http://video.berlangafilmuseum.com/archivos/archivos/documentos/Esa\\_pareja\\_feliz/](http://video.berlangafilmuseum.com/archivos/archivos/documentos/Esa_pareja_feliz/)

### 3.2 BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL (1952)

Con este film, Berlanga conoce la dualidad que marcará su obra posterior: el éxito y la crítica.

Nace del deseo de la productora de obtener una película que promocione a Lolita Sevilla como estrella folclórica. Bardem y Berlanga ya tenían en mente el argumento de Bienvenido Míster Marshall. Por motivos económicos Bardem salió del proyecto así que la película es la primera que dirige Berlanga totalmente.

Fue su primera película estrenada y a la vez el inicio de su peculiar relación con la Censura. Sin embargo lo más significativo no se dio en España, si no directamente fuera de nuestras fronteras, en el Festival de Cannes.

- **MIN 58:29: *El sueño de la maestra***



En esta parte de la película los habitantes de Villar del Río tienen sueños por el ajetreado momento que viven en el pueblo, con la llegada de los representantes del Gobierno de EEUU y las esperanzas de obtener ayudas materiales. La Censura cortó la secuencia onírica de la maestra. Se trataba de un encuentro con jugadores de rugby con erótico resultado.

De esta supresión nos queda un plano de la maestra en su cama, que rápidamente el narrador interrumpe rompiendo la dimensión que le separa de los personajes e interactuando con ella.

- MIN. 11:17:19-11:17:26 : *Orgullo americano*

En Cannes, la película fue aclamada por la crítica. Sin embargo el actor Edward G. Robinson, miembro del jurado, solicitó la supresión de la escena en la que las banderitas estadounidenses que habían formado parte del decorado teatral del pueblo, eran arrastradas finalmente por un riachuelo.



Berlanga supo más tarde que esta exaltación de sentimiento patriota norteamericano por parte de Edward G. Robinson se debía a que el conocido actor había sido investigado por el Comité de Actividades Antiamericanas. La propia vigilancia de un sistema como el estricto norteamericano, hizo que se mirase con lupa otro como el español.

Otro polémico episodio relativo a la proyección de “*Bienvenido Mister Marshall*” en Cannes tuvo lugar como consecuencia de la promoción de la película, repartiéndose dólares falsos que llevaban la cara de sus protagonistas.



El equipo de la película acabó en comisaría tras el reparto de billetes en Cannes, por falsificación de moneda, pero el asunto no adquirió mayor gravedad.

El film es en sí mismo es una paradoja respecto al sistema tanto censor como político, y sin embargo su polémica censora solo se materializa en esos dos hechos expuestos ¿Cómo una película entera pasa ese enrevesado sistema? No son frases de diálogos o imágenes comprometidas. El argumento en sí es arriesgado. Es una metáfora del país. Se da un retrato de una España atrasada, conformista, un pueblo manejado por quienes creen saber más de lo que realmente saben.

La fórmula para que la pantomima pase un asfixiante sistema de censura parece basarse en la evidencia. Se está tratando un tema político actual en su momento, mostrando una rezagada cara de España que era lo más parecido a la realidad. Todo ello embellecido por una capa de ingenuidad y ternura en la obra coral de dinámicos diálogos. Hay una gran dosis de humor, lo cual atrapa al espectador. Ese humor es la base de una película irónica. Ahí radica su éxito. No todo el mundo entiende la ironía. Un sistema cerrado en sí mismo como lo era el franquista parece que no ve lo que otros desde fuera sí están considerando. Berlanga retrata ese país de pandereta a través de una versión del cuento de la lechera con el Plan Marshall como protagonista.

El pueblo persigue el beneficio norteamericano, pero su cultura no despierta simpatía en Villar del Río. Es irónico hasta el punto que en la vida real, España necesitaba beneficiarse de dicho plan económico pero mientras estuvo aliada con Alemania abanderaba el antiamericanismo. La película se hace y proyecta cuando en la vida real, el país buscaba entablar las buenas relaciones con Estados Unidos. Hay ironía a doble nivel.

- **MIN. 41:00- 45:00: *Elocuente discurso del alcalde***

Es la conocidísima secuencia, patrimonio del cine español, donde se da la escena del alcalde asomado al balcón diciendo su memorable discurso: -“Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación; y esta explicación que os debo os la voy a pagar.” Entrando en un interminable bucle.

El brillante discurso tapa lo que es en realidad un alegato vacío. Palabras que quieren vender buenas intenciones, aunque luego el plan salga mal.



Tenemos en la pantalla a un líder intentando manejar a una masa para conseguir un beneficio común, aunque en realidad él mismo es manejado y sabemos que ese fin perseguido no se conseguirá y dejará fatales consecuencias para la masa.

Es inevitable ver esto y no pensar en Franco. Berlanga nunca ha dicho que su intención fuera parodiarle, pero los hechos están ahí. Puede que lo que acabamos de argumentar sea una coincidencia o puede que no haya casualidades en una película cuyo argumento es político camuflado en una ingenua comedia coral.

No son dobles sentidos. Hay personajes, acción y consecuencias. Presenta una imagen amable, pero es directa.

- **MIN. 45:00-45:52 : *Entrada de Don Luis***

La continuación del discurso del balcón es un diálogo que se inicia con la entrada de Don Luis en escena. Hay que analizar su particular discurso:

DON LUIS: -“¡Indios! Y vosotros todos unos mamarrachos, unas máscaras, unos peleles. Os disfrazáis para halagar a unos extranjeros mendigando un regalo. ¿Y tú qué clase de alcalde eres, qué te propones?”



¿Cómo puede ser que en una España controlada 100% por su gobierno, la Dictadura, se permita que en una película se hable así de quienes pueden dar una ayuda económica? Esto lleva a pensar que si los censores eran capaces de entender a distintos niveles la película, tendrían que ser herederos de la política antinorteamericana, ya que Don Luis no es un simple aguafiestas. También actúa como la voz de la razón ante la mascarada que se ha montado en el pueblo.

A continuación, Villar del Río se prepara para recibir a los extranjeros maquillando su aspecto. Montan paredes falsas que tapan el ruinoso pueblo. ¿No es esto lo que hacía el gobierno franquista? Intentaba dar una imagen distinta a la cruda realidad española, carente de libertades y de medios. En ambos casos, la iconografía andaluza es la mejor solución: la eterna definición de la idea de España. Sería bueno preguntarse si esta sátira fue entendida por los censores o quizá la perspectiva histórica distorsiona un mensaje sin mayor pretensión.

- **MIN. 54:00 – 57:50: *Peticiones a los norteamericanos***

Los habitantes del pueblo han asimilado la posible llegada de los norteamericanos y los beneficios que traerá, por eso hacen cola en la plaza para que el grupo de líderes del pueblo tome nota de sus peticiones. El alcalde apunta una petición por persona, ¿qué es lo que piden como si de una infantil carta a los Reyes Magos se tratase? Sorprende la humildad de sus deseos. Desde sacos de abono a una máquina de coser. No piden lujos;



la masa requiere objetos de necesidad, que les ayude en su día a día. Esto es lo que necesita España. No se habla de capricho sino de alarmante necesidad. Es otro retrato más de la pobreza en la que está sumido el país, que aprovecha un evento extraordinario para solicitar bienes que el buen funcionamiento de una nación debería poder facilitar.

Estamos ante otro caso de evidencia inadvertida, camuflada con amabilidad y humildad, pero que aborda una deficiente situación económica.



- **MIN 1:15:16 – 1:18:30: *Pago de la deuda pública***

Tras la fugaz visita de los estadounidenses sin el resultado esperado, ¿Qué pasa con Villar del Río? La voz en off acompaña el final de la película. No es un recurso fílmico que se aplique a las imágenes sin una intención. Va explicando las consecuencias que tiene para el pueblo la aventura. Todos están endeudados. Los habitantes que eran humildes cuando la película empezó ahora lo son más, pues hay que pagar la farsa.

NARRADOR: - “Hay que pagar entre todos, sin echar la culpa a nadie, lo que se ha gastado en este carnaval. Los que no pueden contribuir con dinero pagan con especies, da igual. El que hace dos días pedía un tractor apenas si puede hoy entregar un saco de patatas. En realidad son unas peticiones al revés.”



El Narrador no sólo explica amablemente la situación, si no que añade mordacidad a la sátira. Nos da la moraleja de la historia, ese final infeliz que pretende endulzar con el tono amable y esperanzador de la explicación pero que inevitablemente añade ironía. Es un recurso con dos lecturas. Si nos quedamos en un primer nivel de lectura sólo vemos la amabilidad del narrador acompañando el desenlace, totalmente permitido por la censura. Pero una lectura más profunda añade el toque maestro de ironía a la situación concreta de la película aplicable a la realidad. Esta segunda intención es la que a priori escapa, se permite porque el primer nivel de ingenuidad que se ha mantenido durante toda la obra es suficiente para el espectador medio protegido por la Censura, que se va a quedar en la comedia costumbrista de temática española.

*“Bienvenido Mister Marshall”* es eso, pero también es el ejemplo de la parodia como sutil ofensiva desde dentro. La película, amparada en la ficción, documenta una realidad española de aquella época. Pero con los años, el trasfondo ha cobrado mucha más importancia. Cuando la vemos ahora es inevitable ver el ataque político a través de la ironía. Algo que surge desde dentro es mucho más efectivo que una oposición directa que va a ser aniquilada desde el principio por el sistema. Un arte sutil provoca la pervivencia de la reflexión.

### 3.3 NOVIO A LA VISTA (1953)

La historia nació de relato de Edgar Neville titulado “*Quince años*”. El propio escritor participó como guionista<sup>18</sup>. No parecía tener ninguna complicación, podía ser una película amable y sin mayor pretensión a la vez que daba la oportunidad a Berlanga de acercarse a la estética del cine mudo por su ambientación a principios del siglo XX.

Aparte del corte de un beso en la mejilla por parte del ingeniero a su amiga (que tanta curiosidad despertaba entre el resto de mujeres) parecía no tener ningún problema más. Pero la Censura da otra vuelta de tuerca y vemos así un ejemplo de otra práctica censora: el añadido de escenas a posteriori.

- **MIN. 12: 59 – 13:48: *Conversación militar entre caballeros***

El diálogo entre los personajes toma un tono militar:

CABALLERO1: - “¡Cuidado con los torpedos mi general!”

CABALLERO 2: - “¡Los torpedos no me asustan, y mucho menos si son alemanes!”

CABALLERO1: - “Mi general, los torpedos alemanes ganarán la guerra”

CABALLERO 2: - “Mi general, los alemanes con torpedos y sin torpedos perderán la guerra y la perderán aquí en el Mediterráneo.”

CABALLERO 1: - “¿Cómo dice usted?”



<sup>18</sup> Filmografía de Edgar Neville. [Consulta: 21/06/2016]: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/filmografia-de-edgar-neville--0/html/01ed259e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/filmografia-de-edgar-neville--0/html/01ed259e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html)

A raíz de este diálogo, sus esposas entablan otro:

DAMA 1:- “¡Qué barbaridad!”

DAMA2: - “¿Pero es posible? No sabía que Ballester fuese general.”

DAMA 1: - “Ni él tampoco. A lo más que ha llegado en el ejército es a soldado de cuota.”

DAMA 2: - “¿Entonces?”

DAMA 1: - “Sirvieron juntos en Cuba y se creen con experiencia militar. Todos los veranos se ascienden un grado. Llevan ya dos años tratándose como generales. Niñerías.”

La conversación sigue añadiendo a otro hombre en alusión a su falta de servicio militar, pero la común admiración por todos del cuerpo.



La conversación en tono jocosos de las esposas no fue concebida en el film original. Berlanga tuvo que rodarlo en un plató una vez finalizado el trabajo debido a exigencias censoras por el diálogo entre los caballeros. No era admisible por el cuerpo censor que hombres pertenecientes al ejército entrasen en el juego de los muchachos en que desemboca la acción y perdiesen la batalla. Se veía como una parodia de una institución que se debía respetar. En lugar de cortar la escena, la Censura se contenta con una aclaratoria conversación innecesaria para la historia, pero que puntualice lo que se considera irrespetuoso.

- **MIN. 1:04:50 : *El padre de Enrique pronuncia la polémica frase***

Los adultos intentan llegar a la mejor solución para conseguir acabar con el conflicto que tienen con los muchachos. En el debate, se pronuncia una controvertida frase:

- PADRE DE ENRIQUE: “Ante esta diferencia de criterio, creo que ya es hora de que el poder civil asuma el mando.”

La contestación imperativa no se hace esperar: “¡Tú a callar! ¡Qué porras de poder civil!”

Quizá esa ofensiva contestación es lo que hace que la frase que habla del poder civil a la cabeza no se suprima y pase como una idea más en la discusión por el siguiente movimiento en la batalla. Una Junta de Censura formada por militares y falangistas difícilmente permitiría tal concepto en otro contexto.



### **3.4 CALABUCH (1956)**

Berlanga tenía el propósito de hacer una película con éxito comercial, huyendo de complicaciones. En Calabuch tenemos una trama que podría encajar con ese deseo. Cumplía con una esfera de ingenuidad y sencillez sin renunciar a su arco berlanguiano. No tuvo problemas directos con la censura. Podría decirse que era la calma que precede a la tormenta representada por su siguiente película “*Los Jueves Milagro*”.

- **MIN. 15:28- 15:39: *Proyección del NO-DO***

Aquí hay otro ejemplo del gusto de Berlanga por introducir el mundo del cine en sus propias obras.

En el cine del pueblo, la emisión de la película conlleva la previa visualización del NO-DO<sup>19</sup>. Langosta explica su particular visión del noticiario nacido en 1942:

LANGOSTA: - “El NO-DO es más aburrido porque es como un periódico pero muy atrasado.”

JORGE: - “Si, pero trae lo que pasa por el mundo.”

LANGOSTA: - “Qué va. Solo procesiones, casas baratas, carreras de bicicletas... nunca trae una gachí de esas en traje de baño.”



Langosta expresa el pensamiento de la inmensa mayoría de españoles de la época. Lo hace en forma de comentario coloquial sin maldad. Sería bien distinto si hubiese dicho que el NO-DO es una herramienta de manipulación gubernamental que no proyecta la realidad. Sin embargo, esa sutil ofensiva al noticiario es permitida por la férrea censura, ya que parece estar escudada en el discurso del rufián de la película, cuyo único interés para ver algo es que haya chicas ligeras de ropa.

---

<sup>19</sup> NOTICIARIOS NO-DO [Consulta: 21/06/2016] <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/>

Contrastando con la opinión de Langosta está la de Jorge, que es un hombre de ciencia e inteligencia y sí defiende la función informativa del programa.

- **MIN. 36:20-36:33 : *La bendición de la barca***

Tras la boda, el matrimonio y los invitados van a la playa para cumplir una tradición del pueblo: bendecir la barca. El cartelista acaba de poner el nombre y con la bendición se produce un hecho curioso: el agua bendita borra las recientes letras que habían sido pintadas con mucho esmero.



Puede parecer una situación cómica sin mayor pretensión. Sin embargo siempre se puede hacer una lectura de un doble sentido, ya que quien borra la casual palabra “esperanza” es el representante de la Iglesia. Esto podría ser visto como una pequeña puya a la todopoderosa Iglesia Católica de la sociedad española.

Si los censores lo hubieran visto así, probablemente el plano de la emborronada “esperanza” hubiese sido suprimido, ya que los equipos de censura siempre contaban con un miembro eclesiástico que no quedaría indiferente. ¿No se dio este nivel de importancia a la escena o la Censura no fue capaz de verlo así?

### **3.5 LOS JUEVES, MILAGRO (1957)**

Esta película que representa un punto de inflexión en el director. Se puede decir que es su mayor frustración.

Berlanga partía de lo cómico que le parecían las noticias de supuestas apariciones y milagros. A raíz de eso desarrolló dos premisas para su historia:

A) El valor económico que tiene un manantial supuestamente milagroso (en este caso situado en Fuentecilla) además de su primigenio valor espiritual.

B) La presencia de un grupo humano capitaneado por los hombres poderosos y cultos del pueblo, que ve la posibilidad de explotar las supuestas virtudes del agua.

El guión, resultado de estas premisas y su imaginario, suponía poner en duda el valor espiritual de la cuestión y atacar las creencias católicas. La Censura evidentemente no lo pasó, pero la productora vio una oportunidad en la historia si se rehacía el argumento. La manipulación de la historia original se completó cuando se añadió al equipo de la película al padre Garau (ligado al Opus Dei).

Berlanga rodó la película, pero nunca la aceptaría totalmente como obra suya. La manipulación habría sido tal que el propio cineasta propuso que el padre Garau figurase en los títulos de crédito.

Puntualmente se cortó la aparición de los milagros de Fátima y Lourdes en un periódico que aparecía en pantalla. Pero la película en sí es un ejercicio de censura: se modifica su sentido original desde el guión hasta culminar la intervención con la actuación del mencionado padre Garau. El argumento era un completo despropósito para el sistema así que se tomaron todas las medidas de las que disponía la Censura. Así, la solución en vez de radicar en su prohibición, consistió en hacer algunos arreglos bajo un criterio alternativo al del director. ¿Hasta qué punto puede influir una manipulación externa en el sentido de la obra? Con este film se puede comprobar cómo se desvirtúa un producto creativo, hasta cambiar absolutamente su significado.

El film puede ser dividido en dos partes:

Primera: desde el inicio de la historia hasta el minuto 40: 16. Se produce la aparición de un personaje que desestabiliza el plan inicial. Corresponde a una estructura berlanguiana, con su identificable grupo de personajes poderosos desarrollando una serie de intenciones y los cómicos secundarios.

Segunda: la identidad del misterioso personaje se va desvelando durante el resto de película hasta el final. Es nada más y nada menos que el mismísimo San Dimas. Es la



parte que no corresponde al autor, producto de la Censura que propició el asesoramiento del Padre Garau. Funciona como resultado de otro director radicalmente distinto. Berlanga plantea el argumento pero este se desarrolla bajo otras premisas ajenas completamente a la idiosincrasia del autor.



El San Dimas que plantea Berlanga



El San Dimas tras la relectura censora

Lo que en principio era una historia que trataba la religiosidad española desde un punto de vista superficial, sólo como excusa para que el colectivo de personajes pudiese llevar a cabo sus planes de manipulación, acaba convirtiéndose en una película religiosa. Lo

hace hasta tal punto que consiguió el reconocimiento de la Semana de Cine Religioso de Valladolid (festival nacido en 1956 y conocido como SEMINCI a partir de 1973)<sup>20</sup>.

Berlanga siempre había evidenciado la presencia de la Iglesia Católica española en sus historias, no cómo crítica directa o ataque a la religiosidad, si no como constatación de la influencia cotidiana que tenía en la sociedad de la época. Pero con esta película se va a dar un doble fenómeno:

La descontextualización hace que la película final sea una obra premiada por su contenido católico. Pero, contradictoriamente, los grupos ultracatólicos no pensaron lo mismo y les pareció fuera de lugar coincidiendo así con los grupos no católicos que detestaban las llamadas películas de estampitas.

Se premia y a la vez se repudia. Berlanga parece moverse siempre entre el rechazo y la aceptación. Siempre independiente e imposible de clasificar.

La manipulación de esta obra tuvo consecuencias para el director. Berlanga acabó frustrado y tuvo un parón profesional hasta su siguiente film “Plácido” en 1961. Ello debido tanto a la decepción personal, como a las circunstancias externas, ya que tras esta película los productores no quisieron arriesgarse en la inversión de las obras del cineasta y se le prohibieron algunos guiones por el simple hecho de haber sido escritos por él.

### **3.6 PLACIDO (1961)**

Tras la decepción de “*Los jueves, milagro*” la carrera de Berlanga consigue recuperarse gracias a esta nueva historia.

“*Plácido*” supone su vuelta, pero una vuelta con cambios. Su distanciamiento del cine le había supuesto un acercamiento con el guionista Rafael Azcona<sup>21</sup>. Con él retoma su carrera como director cinematográfico e inicia un nuevo camino. Berlanga tenía unas constantes en sus historias y Azcona las compartía y aportaba solidez con sus guiones. Los dos dan como producto un paso más en el cinismo y humor negro que conocían. La acidez toma cuerpo añadiendo el escabroso elemento de la muerte.

---

<sup>20</sup> SEMINCI. [Consulta: 21/06/2016]: <http://www.seminci.es/descripcion.php>

<sup>21</sup> RTVE. Imprescindibles-Rafael Azcona [Consulta: 21/06/2016]: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-rafael-azcona/2625301/>

Esta película supone algunos cambios respecto a la atmósfera berlanguiana anterior. Los personajes evolucionan hacia un mundo más urbano, reflejo de la propia evolución de la sociedad española.

Berlanga no quiso alejarse del circuito comercial, pero comienza a apostar por otros puntos de vista más ambiguos y temas conflictivos si se miran desde una dimensión reflexiva. Lo hace ridiculizando comportamientos sociales y presentando personajes miserables sin importar su condición. Da igual pobres o ricos. Es especialmente duro con la burguesía y su hipocresía, pero no cae en la etiqueta fácil de clasificar los personajes como “los buenos” o “los malos”.

Su vuelta al cine topa otra vez con el aparato censor. El título original de esta nueva producción iba a ser: “Siente un pobre a su mesa”, nacido de un slogan real de una campaña de beneficencia navideña que el propio Berlanga había escuchado por las calles de Valencia.

Sin embargo, la Censura prohíbe el título a pesar de estar basado en esa campaña y ha de ser modificado por “Plácido”, perdiendo el matiz de colectividad que podría haber supuesto el primer título.

En relación con la situación de realidad-ficción, en los títulos de crédito del inicio de la película aparece una imagen con cartela. El contenido es un recurso usado en el cine y otras manifestaciones artísticas y literarias que remarca la naturaleza ficticia del producto.



En esta nota informativa sobre el nivel de ficción de la película hay bastante ironía. En primer lugar, los responsables de una obra jamás pueden desentenderse del producto y mucho menos en la época que estamos tratando. Cualquier forma de expresión estaba controlada y se podía incluso condenar. Y en segundo lugar, ¿hasta qué punto es coincidencia un parecido del film con la vida real? Sobre todo en las películas de Berlanga, que ha demostrado ser capaz de unir estrechamente la ficción con la realidad de la que nacen sus historias y personajes.

Estamos ante una película que parodia y exagera una sociedad determinada. Directamente el título original partía de una situación existente. Es una sátira que bebía de la realidad.

La sociedad se ríe de sí misma sin darse directamente por aludida dado el tono esperpéntico: presenta a los egoístas ricos muy preocupados por las apariencias.

- **MIN. 39:00-39:15: *Deuda de Plácido en el banco***

Hay un retrato de un egoísmo general. Todos los personajes en la obra están preocupados por sus propios problemas e intentan solucionarlos sin importar los de los demás. Esto se aprecia de una manera muy clara en una escena en el banco, protagonizada por el humilde protagonista Plácido (que quiere evitar el embargo de su motocarro de reparto) y los empleados:



EMPLEADO DEL BANCO: -“Bueno, pero tiene usted el dinero o no lo tiene”

PLACIDO: -“Pues no, no señor.”

EMPLEADO DEL BANCO: -“Anda vamos a lo nuestro, a ver si acabamos de una vez.”

No hay ningún atisbo de humanidad en sus palabras. Cada uno mira lo suyo.

- **MIN. 29:00-29:25 : *Subasta benéfica***

En la subasta benéfica, es el turno de un niño prodigio a cuyo lote se añade su madre para la cena.



PRESENTADOR: -“Empezamos pues, de nuevo la subasta.”

CABALLERO: - “¡300 pesetas!”

PRESENTADOR: -“Se advierte al respetable público que las cifras de tipo irrisorio, máxime en este caso, no las tenemos en cuenta por estimar que se trata de bromas de mal gusto.”

CABALLERO: -“Oiga, que no es pitorreo, que es la mitad de mi sueldo.”

Lo que uno califica como cifra irrisoria, para otro es una cantidad muy significativa. Esto retrata un gran desnivel entre clases en la sociedad de aquellos años. La escena pasa desapercibida, no es objeto de censura a pesar de evidenciar un problema real. Se

tiñe con tanta cotidianeidad que se toma como un comentario normal. Es otra ironía más. Forma parte de esos pequeños hechos que, grano a grano, se han ido colando en la obra de Berlanga. Partes no censurables ya que no atacaban grandes instituciones ni valores, camufladas entre situaciones realistas que a día de hoy dan una visión de la sociedad franquista que hacen reflexionar más allá de su apariencia de historia costumbrista.

### **3.7 LA MUERTE Y EL LEÑADOR (EPISODIO DE LAS CUATRO VERDADES) (1962)**

Esta película está incluida en el proyecto “*Las cuatro verdades*”. Participaron los directores René Clair, Alessandro Blasetti, Herve Bromberger y Luis García Berlanga. Cada director hacía una adaptación de una fábula. Los episodios que resultaron de este proyecto fueron: “Los dos pichones” (por Clair), “La liebre y la tortuga” (por Blasetti) y “El cuervo y el zorro”(por Bromberger). Berlanga rodó “La muerte y el leñador”.

El protagonista intenta sobrevivir lidiando con un entorno hostil. Hay una atmósfera de absurdo control. Por ejemplo la autoridad recrimina la forma obscena, que por naturaleza tienen, los globos que vende una humilde señora.



En este caso no tuvo problemas con la Censura nacional y Berlanga acabó satisfecho con el corto, pero el rodaje tuvo algún problema. El protagonista fue impuesto, ya que él había hecho el papel para José Luis López Vázquez (el eterno intérprete del español medio) y no para un actor rubio como lo era Hardy Krüger.

Las consecuencias llegaron con su lectura posterior. Llegó a interpretarse que la escena del burro orinando en una piscina representaba a Franco meándose en los españoles<sup>22</sup>. Era un momento teñido de surrealismo y de humor grotesco, sin embargo se ve como un fatal ataque político y se divulga así en un medio de comunicación. Fue algo casual, sin un significado buscado, pero acabó encontrándolo sin proponérselo.



---

<sup>22</sup> GÓMEZ RUFO, A. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990, p. 294.

El episodio de Berlanga adquirió una lectura ofensiva, ya que para muchos el cineasta mostraba una España que no tenía ni un árbol en condiciones para que el protagonista pudiera suicidarse.

A Berlanga se le llegó a calificar de mal español por parte de Franco tras las críticas a esta película. Estas consecuencias hicieron reflexionar al director sobre cómo era visto en España.

### **3.8 EL VERDUGO (1963)**

Es una de las grandes películas de Luis García Berlanga y una obra cumbre de la historia del cine español. No hay manual de cine que no la referencie.

El guión partió de una anécdota que un amigo abogado le contó a Berlanga. Este abogado había sido testigo de cómo el nerviosismo se había apoderado de un verdugo durante una ejecución. De ahí surge una imagen en la cabeza del autor, la famosa escena de la caja blanca como escenario del patíbulo.

En este escenario no distinguimos quien es víctima y quien verdugo. Ambos van presionados por un grupo, la masa que empuja al individuo. El verdugo es incapaz de afrontar la situación convirtiéndose en víctima de su propio destino.







La caja blanca de Berlanga (min. 1:22:20- 1: 23:48)

Todo ello hizo revivir al director un tema que tocaba de cerca su vida personal. Berlanga conocía de primera mano la condena de pena de muerte, pues su padre había sufrido esa sentencia, siendo salvado por las comunes y poco ortodoxas prácticas de quienes querían evitar tal condena. Dependiendo de la influencia y del dinero que se tuviese, estas condenas se podían permutar. La familia de Berlanga lo consiguió, pero otros tantos españoles no.

Independientemente de su implicación personal con el tema, para Berlanga la pena de muerte era una lacra. Podría haber quedado muy bien y haber conseguido lucir la etiqueta de “comprometido” si hubiese intentado hacer una película contra esta práctica. Pero Berlanga no es así, da un giro a la historia. Es consciente de que la pena de muerte ha acompañado de siempre a la historia de España. El director señala las bajezas de la sociedad española pero a la vez las acepta. Por lo tanto su resultado sobre el tratamiento de este tema descoloca al espectador. La cuestión es de alta sensibilidad, polémica. De ahí que Berlanga y Azcona desarrollen un guión basado en la relatividad, la ambigüedad y sobre todo la acidez. Consiguen unir en un solo personaje a los polos opuestos: el verdugo y la víctima.

Son numerosas las escenas donde subyace esta idea de personaje con la doble lectura (como cada vez que es escoltado por guardias hacia su destino) hasta evidenciarse en la ya mencionada caja blanca.



Min. 1:03:08



Min. 1:10:53



Min. 1:21:59

“*El Verdugo*” es una comedia negra. Los puntos de risa permiten que se desarrolle una reflexión sobre un asunto mayor. En la película se ve como la sociedad repudia a la figura del verdugo, pero también se habla de su necesidad: pues si la ley existe alguien tiene que cumplirla. La mejor forma que tiene Berlanga para conseguir mostrar la parte del brazo ejecutor es encarnarlo en el entrañable Pepe Isbert. Así, convierte la polémica en un asumido oficio familiar.

Bajo esta existencial cuestión, subyacen otros temas sociales que documentan la época en la que se hizo la película. Se plantea el problema de la vivienda con el piso por el que tanto luchaba Amadeo (el Verdugo jubilado) y por el que José Luis (el nuevo Verdugo) acaba aceptando el oficio. También la inmigración, ya que durante toda la película el espectador asiste al sueño de José Luis de marcharse de España para conseguir un futuro mejor. La Censura quiso evitar este retrato de la realidad migratoria de los años 60 cortando las partes en las que el protagonista hablaba de Alemania como su feliz destino.

El espectador puede asistir a otro retrato social con la hija y esposa de verdugos. Carmen está condenada a vivir con su padre por no encontrar ningún hombre que la pretenda debido al oficio familiar. Como mujer, “cazar” marido es su única posibilidad de independencia. Consigue materializar su deseo con José Luis, pero éste obtiene como consecuencia el drama de su vida.

- **MIN. 18:13-18:44: *Escenificación del garrote***

La Censura suprimió una escena de ensayo del nuevo verdugo con el garrote vil e incluso los tintineos constantes de las piezas del garrote dentro del maletín de Amadeo. Seguramente se pensó que podría herir la sensibilidad del espectador, aunque la película en sí es una comedia negra en la que se habla del escabroso tema de la muerte con total normalidad.

Frente a lo explícito (que es suprimido sin miramientos) tenemos lo implícito, lo sutil acompañado de la metáfora.

En la escena, compuesta a modo de pastoral, el verdugo Amadeo está contando a su amigo un suceso de una mujer envenenadora que fue ajusticiada (raíz de la anécdota real de la que nace la idea del film):

ÁLVAREZ: -“Cuenta, cuenta.”

VERDUGO AMADEO: -“A lo mejor su señora...”

ÁLVAREZ: -“Nada, no se preocupe por mi señora. Si está roque. Decía usted que el cuñado ese...”

VERDUGO AMADEO: -“Las cosas no marcharon ni medio de esperar. Le iba a poner los hierros pero tenía el cuello como un toro. Así de grueso.”

ÁLVAREZ: -“Entonces los hierros le vendrían pequeños.”

VERDUGO AMADEO: -“Hombre claro, le venían pequeños. Los hierros se colocan... levante la cabeza.”



Mientras el verdugo explica, va enrollando el periódico que tiene y para contar mejor la anécdota, lo escenifica con su amigo. La siguiente secuencia se centra en la pareja, pero ha habido un tiempo suficiente de muestra de la herramienta de muerte sustituida por un vulgar periódico.

La metáfora pasa el filtro, los censores no exigieron el corte pues literalmente no hay arma, es algo inocente. La simplicidad y cotidianeidad no despierta las alarmas de sus conciencias censoras. En cambio la escenificación está hecha. Ahí vemos el garrote que tan pudorosamente eliminaron, pero en forma de periódico.

Fue una obra aclamada en el Festival de Cine de Venecia de 1963 y alabada a nivel intelectual. En Italia la película sí mostró el inquisitivo arma ejecutor, herramienta de

trabajo del verdugo, que en la versión emitida en España se cortó. El garrote no se muestra en pantalla pero es un elemento que no se censura en la vida real.



Hierros del garrote no mostrados en España (min. 10:00)

En España, aunque la Censura ejerciese su función, tal argumento tuvo consecuencias. Alfredo Sánchez Bella (Embajador de España en Italia en aquellos momentos) vio inaceptable semejante película. Escribió una carta criticando no sólo la película, si no usando ésta como pretexto para atacar la política aperturista de Fraga. Sánchez Bella veía dañada la imagen del gobierno español por la película.

Por si el argumento de la obra suscitase poca polémica, para promocionarla se hicieron unos panfletos con el grabado de Goya “*Por una navaja*” de la serie “*Los desastres de la guerra*” que inmediatamente se retiraron.



Con semejantes consecuencias la primera reacción lógica hubiese sido retirar la película de la circulación, pero eso levantaría mayor polémica y promocionaría más el film además de dar una visión negativa de España a nivel internacional. La solución fue limitar la venta de entradas y pases y retirarla lo antes posible de la cartelera. Estas prácticas suponían otro nivel de intervención de la censura, en una dimensión diferente a la institucionalizada.

### **3.9 LA BOUTIQUE (1967)**

Por los años de este film los tiempos habían cambiado y la Censura también lo había hecho. En este film se habla abiertamente de sexo e infidelidades y de relaciones personales. No es una obra que trate la política ni a un grupo humano. Se reduce a un microcosmos carnal.

Fue rodada en Argentina y era un producto dotado de una intención más comercial. En este caso Berlanga no sufrió una censura gubernamental, pero sí hubo de hacer frente a ciertos cambios por parte de productores y equipo. Tales sugerencias llegaron a cambiar el perfil de los personajes para pasar a ser encarnados por actores totalmente distintos a lo que Berlanga había concebido en principio, como José Luis López Vázquez.

Una pareja de buena posición social hace su vida por separado. Para remediar esto se introduce un personaje que hace que el argumento se tiña de negro: la madre de la protagonista. Ella se encarga de diagnosticar una supuesta enfermedad a su hija, augurando una prematura muerte. Lo hace para conseguir sus intereses y los de su hija. La enfermedad y la muerte se tratan de una manera banal.

La obra cumple en esencia las características propias de las estructuras de Berlanga, pero este alejamiento de sus personajes característicos tradicionales (más cercanos a la sociedad española) no cosechó ningún éxito, ni en crítica ni taquilla.

### 3.10 VIVAN LOS NOVIOS (1969)

Tras el fracaso de “*La boutique*”, Berlanga intenta sumergirse en el circuito comercial de lleno. Incluso abandona el estético blanco y negro y apuesta por el color en la imagen.

El guión de esta película se suma al cine de moda del momento de los españoles descubriendo la sexualidad a través de los turistas.

Esta premisa no hace que Berlanga renuncie a sus constantes. Con el pretexto del turismo puede seguir haciendo un retrato de España. Es un país que intenta vender una imagen de sí mismo diferente a la realidad. Una España que intenta abrirse pero en realidad es una España reprimida, como su protagonista.

Berlanga cuenta con José Luis López Vázquez para encarnar el personaje de español medio reprimido por todo su entorno: sociedad, iglesia, madre y novia. Cumple la estructura del arco berlanguiano, ya que su situación parece que va a tener un final feliz casándose con una mujer pudiente y además por el camino puede tener una aventura. Pero como en todas las películas del director, las esperanzas se frustran. Su madre fallece y su matrimonio infeliz desemboca en un funeral.

El intento de adaptación de España al resto de Europa se puede apreciar con los cambios en la vigilancia censora, que se materializaron en un despertar sexual

- **MIN. 23:59–24:08: *Besos en pantalla***



Según la Censura, la sociedad ya estaba preparada para aceptar besos en la pantalla. No sólo besos inocentes, sino también entre personas del mismo sexo. Quizá la situación hubiese sido más polémica si las protagonistas del beso en vez de ser extranjeras hubieran sido españolas. El comentario del español que acompaña el plano es: - “¡jo, qué raras”. Se acepta que las turistas tengan una moral distinta de la férrea moral de la mujer española.

- **MIN. 53:39- 53:58: *La tarta de boda***

Escena grotesca, ofensiva y delirante. La difunta madre del protagonista se encuentra en la bañera en un vano intento por conservar su cuerpo con hielo. Es en ese escenario donde los recién casados tienen una discusión y la esposa reacciona arrojando un pedazo de la tarta de boda a su fallecida suegra.

El propio Berlanga admite que incluso le hubiese gustado ser más explícito. Para él es un ataque a la tradicional familia española, como institución, materializándose en un tartazo a la difunta madre opresora.



### **3.11 TAMAÑO NATURAL (1974)**

Esta película puede considerarse el final de una etapa un tanto oscura y alejada de lo que tradicionalmente se considera el cine más propio de Berlanga, pero forma parte también de su trayectoria cinematográfica y vital.



Fue rodada en Francia. Aunque en España la Censura había permitido ciertos cambios, hubiese sido impensable desarrollar esta idea. En Gran Bretaña además fue calificada como pornográfica por su morboso contenido, aunque uno de los dos protagonistas no sea ni siquiera humano.

Aunque no es un trabajo coral, Berlanga contrapone dos sociedades: la sofisticada francesa (con su élite y excentricidades) y la popular española (los inmigrantes en un nivel inferior)

- **MIN. 1:22:07-1:22:38: *procesión española***

Berlanga en su retrato de la sociedad española retrocede hasta tal punto que la escena parece ilustrada por el mismísimo Goya con esa pantomima que simula una procesión.



Es su obra más peculiar, un paréntesis con el cine que más le caracteriza. Despertó polémica por su tratamiento de la sexualidad y de la mujer-objeto. Los colectivos feministas del momento la atacaron ferozmente fuera de nuestras fronteras. Pero como siempre en Berlanga, hay una ambigüedad en el discurso. Hay un objeto que representa a una mujer físicamente, pero el protagonista masculino realmente es quien tiene un comportamiento que lo deja en evidencia y se comporta como un energúmeno obsesionado.

El código de censura español se derogó en 1977 pero "*Tamaño Natural*" se estrenó finalmente en España en 1978, año que coincide con la vuelta de Berlanga al cine con

una de sus grandes obras iniciadora de una nueva etapa: “*La escopeta nacional*”. Esta nueva fase mostrará a un Berlanga libre de la censura gubernamental y sin embargo reflexivo con la historia política que acababa de cerrar el país.

## II. 4. CONCLUSIONES

El momento histórico y político que enmarca este trabajo es la causa directa de las consecuencias que tuvo el ejercicio censor en el séptimo arte durante esos años en el país. La evolución de los organismos oficiales de la Censura en la intervención de la creación cinematográfica, desvela su carácter subjetivo. La Censura puede haber recibido diversos nombres y haber pertenecido a distintos organismos institucionales que levantaban en mayor o menor medida la mano según los fines buscados, pero conserva a lo largo de las etapas el mismo sentido arbitrario. Eso tuvo como consecuencia muchos choques internos y no conseguir nunca sellar las grietas de su funcionamiento. Por lo tanto fue un sistema sin sistematizar, era algo imposible. Querer que la creación artística respondiera a unos parámetros morales que ni siquiera pueden definirse universalmente es algo que cae por su propio peso. Aún así se mantuvo durante toda la Dictadura, influyendo en el resultado final de las películas que realizaban quienes a pesar del confuso sistema encorsetador, quisieron hacer cine.

Luis García Berlanga se movió en estos tiempos con diferentes dificultades.

“Toda mi carrera de cineasta ha estado hecha a contracorriente, luchando contra viento y marea para mantener mi independencia y mis puntos de vista sobre las cosas, sin dejarme llevar ni por modas ni por influencias ajenas ni nada por el estilo”<sup>23</sup>

“Yo siempre hablo de las contradicciones entre mi tripa y mi cabeza, del caos berlanguiano, pero quizá sea la ambigüedad el concepto que mejor explique mi vida y mi cine. La ambigüedad nace de la curiosidad, del deseo de estar en todo, del querer ser hombre y mujer a la vez, santo y terrorista... Yo suelo decir que tengo complejo de Dios que, como Dios, quiero estar en todas partes”<sup>24</sup>

Estas dos citas del propio Berlanga que relatan cómo se ve a sí mismo, hablan de dos conceptos que tuvieron mucho que ver en la suerte que corrió su obra: la independencia y la ambigüedad.

Por no ser comunista, sus propios compañeros de profesión más críticos no lo vieron como un creador comprometido ni como un revolucionario del cine. Sin embargo

---

<sup>23</sup> ALEGRE, L. *Ob. Cit.*, p.132.

<sup>24</sup> ALEGRE, L. *Id.*, p.133.

estuvo en el punto de mira del aparato censor, sufriendo sus prácticas. Aunque tampoco fue especialmente perseguido, se ganó la calificación de “mal español” por parte de Franco<sup>25</sup>. Tuvo esa capacidad de estar entre dos aguas, lo cual hizo que no fuese rechazado del todo en ninguno de los dos circuitos pero tampoco alabado. La perspectiva histórica es la que aporta otro grado de reconocimiento a su mordaz obra.

Diego Galán Fernández tiene una opinión sobre Berlanga:

“Sus películas han sido de las más solidarias y antiburguesas del cine español. Berlanga es más combativo de lo que él cree”.<sup>26</sup>

Berlanga ejerció un trabajo creativo y además comprometido como se ha demostrado, pues con el tiempo se ha dado a su cine el lugar que le corresponde en el arte de nuestro país. Su manejo del lenguaje hizo que a la censura se le pasaran por alto no solo detalles, si no ácidos discursos que hablaban sobre cómo él vivía España.

Valiéndose de la sátira como arma principal para expresarse artísticamente, fue un director que consiguió escaparse del sistema sin tener (aparentemente) esa aspiración.

---

<sup>25</sup> ALEGRE, L. *Ob. Cit.*, p.135

<sup>26</sup> ALEGRE, L. *Ob. Cit.*, p.42.

## II.5. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, J. *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1996.
- BERLANGA FILM MUSEUM: <http://www.berlangafilmuseum.com/>
- BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES:  
<http://www.cervantesvirtual.com/>
- CANCIO FERNÁNDEZ, R. *BOE, cine y franquismo*. Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- CORPORACIÓN DE RADIO Y TELEVISIÓN ESPAÑOLA (RTVE):  
<http://www.rtve.es/>
- FRANCO, J. *Bienvenido Mister Cagada*. Madrid, Aguilar, 2005.
- GIL, A. *La censura cinematográfica en España*, Barcelona, Ediciones B, 2009.
- GÓMEZ RUFO, A. *Berlanga, contra el poder y la gloria*. Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990.
- GUBERN, R. *Historia del cine español*. Madrid, Cátedra, 2010.
- GUBERN, R. *La Censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1933-1975)*. Barcelona, Ediciones Península, 1981.
- MARTÍN DE LA GUARDIA, R. *La censura en la transición a la democracia*, Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- NEUSCHÄFER, H. *Adiós a la España eterna*. Barcelona, Editorial Anthropos, 1994.
- PERALES, F. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 1997.
- REVIRIEGO, C. *Entrevista a Luis García Berlanga*. El Cultural, 2003:  
<http://www.elcultural.com/revista/cine/Los-jueves-milagro/8597>
- VAQUERIZO, L. *La censura y el Nuevo Cine Español, cuadros de realidad de los años sesenta*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2014.
- VVAA, *El cine español contado con sencillez*. Madrid, Maeva Ediciones, 2007.