

CEU

**«IN-DES-TRUC-TI-BLES»:
La representación femenina
en el cine de Luis García-Berlanga
durante el franquismo**

María Teresa Lahoz Martí
Universidad CEU Cardenal Herrera
Facultad de Ciencias de la Comunicación

FICHA TÉCNICA

1. Facultad o escuela:
Universidad CEU Cardenal Herrera.
2. Nombre del título de Grado:
Comunicación Audiovisual.
3. Título del trabajo:
«IN-DES-TRUC-TI-BLES»: La representación femenina en el cine
de Luis García-Berlanga durante el franquismo.
4. Nombre de la estudiante:
María Teresa Lahoz Martí.
5. Lugar y fecha de presentación:
Alfara del Patriarca, Valencia.
6 de julio de 2020.
6. Nombre de la tutora del trabajo: Begoña Siles Ojeda.
7. Tipología del proyecto realizado: Trabajo de investigación.

AGRADECIMIENTOS

A todas las mujeres que me rodean. El análisis de la obra de Berlanga desde una perspectiva feminista cobra todavía más sentido si os tengo presentes. Por inspirarme con vuestro ejemplo e impulsarme a ser mi mejor versión.

A Begoña Siles, mi brújula durante el proceso de investigación. Por proyectarme tu mirada del cine durante estos años, por enseñarme a interpretarlo y, por consiguiente, a disfrutarlo en su plenitud.

A todos los que se han interesado por el papel de la mujer –como personaje, como parte del proceso creativo y como espectadora– en su relación con el cine. Os lo agradezco con mi granito de arena.

ÍNDICE

1. Resumen y palabras clave	Pág. 5
2. <i>Abstract and key words</i>	Pág. 6
3. Objetivos	Pág. 7
4. Objeto de estudio	Pág. 8
5. Marco metodológico y teórico	Pág. 9
5.1. Introducción	
5.2. La Teoría Feminista	
5.3. El retrato femenino en el Cine español del franquismo	
5.4. La representación de la mujer en el cine Luis García-Berlanga	
6. Análisis de los personajes femeninos en Berlanga	Pág. 29
7. Conclusiones	Pág. 92
8. Fuentes documentales	Pág. 97
9. Filmografía	Pág. 102
10. Anexos	Pág. 103

1. Resumen y palabras clave

La mujer como personaje en el cine del director Luis García-Berlanga desempeña una función esencial, aunque no suele interpretar un papel protagonista. El objetivo de la investigación abarca tanto aspectos del hecho cinematográfico, como del hecho fílmico. Por una parte, profundiza en la representación de los personajes femeninos y, por otra, concreta cuántas mujeres participan en la preproducción, realización y posproducción de sus películas y qué funciones técnicas llevan a cabo. El análisis se centra en su filmografía durante el franquismo, ya que muchos críticos encuentran la esencia más cinematográfica del director valenciano en este período.

Palabras clave: mujer, Berlanga, franquismo, cine.

2. Abstract and key words

Women as a character in the cinema of the director Luis García-Berlanga play a determinant role, although not usually a leading role. The objective of the investigation is to delve into aspects of the cinematographic and filmic fact. On the one hand, it deepens in the representation of the female characters. On the other, it specifies what technical functions women that participate in pre-production, filming and postproduction of his films carry out.

The analysis covers his filmography during Francoism because many experts find the Valencian director's most cinematographic essence in this period.

Key words: *women, Berlanga, Francoism, cinema.*

3. Objetivos

Esta investigación pone el foco en el análisis de la representación de la mujer en la obra cinematográfica de Luis García-Berlanga durante el franquismo.

Los objetivos están marcados tanto por el estudio de aspectos del hecho fílmico –«todo lo referente al propio discurso audiovisual determinado o determinable»¹–, como del hecho cinematográfico –«todo evento anterior, posterior o simultáneo al film (siendo la última categoría exterior a él)»²–.

En relación al hecho fílmico, el trabajo persigue responder las siguientes preguntas:

- ¿Qué tipo de papel tienen los personajes femeninos en estas películas, principal o secundario?
- ¿Qué roles desempeña la mujer en el ámbito privado-familiar? ¿Y en la esfera pública-laboral?

Respecto al hecho cinematográfico, el estudio pretende contestar la siguiente cuestión:

- ¿Cuántas mujeres participan en la producción, realización y posproducción de sus películas detrás de la cámara? ¿Qué funciones técnicas realizan estas mujeres?

¹ DE LA CALLE, R. “Apuntes para un análisis del hecho fílmico”, en *Teorema*. Nº 1. 1973. Pág. 100.

² DE LA CALLE, Román: *ibíd.*, pág. 100.

4. Objeto de estudio

La filmografía de Berlanga es patrimonio de la historia de los españoles del siglo XX, ya que su obra recorre prácticamente todas las décadas del siglo pasado y el director valenciano es fiel en su representación. Además, sus películas tienen unos rasgos narrativos y estilísticos propios: el arco berlanguiano, un estilo sainetesco característico y las palabras mágicas, «el Imperio Austrohúngaro», entre otros.

Luis García-Berlanga ha sido reconocido con múltiples premios nacionales, entre los que destacan el Goya a la mejor Película y a la mejor Dirección en 1994, gracias a su penúltimo film *Todos a la cárcel*³.

Además de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, la obra berlanguiana también ha sido premiada en nuestro país por el Sindicato Nacional del Espectáculo, el Círculo de Escritores Cinematográficos, la Semana Internacional de Cine de Valladolid, el premio San Jorge de Barcelona y las revistas *Triunfo* y *Fotogramas*. Además, ha sido condecorado con el ABC de Oro, el premio Pemán de Periodismo (1990), la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de Valencia, el premio de la Comunidad de Madrid y la medalla de oro de la Villa de Madrid.

No obstante, la importancia de la obra del director valenciano no es solo indiscutible en España sino también fuera de nuestras fronteras; prueba de ello son los múltiples galardones internacionales que ha recibido: la distinción de Mejor Comedia en el Festival de Cannes de 1953 por *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; el premio de la OCIC (Oficina Católica Internacional del Cine) en el Festival de Venecia de 1956 a la película *Calabuch* y, en la edición de 1963, otorgado por la Crítica a *El Verdugo*.

³ “Biografía Luis García Berlanga”. Disponible en: <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-garcia-berlanga/biografia-es.html> . Consultado el 25/05/2020.

Es imprescindible realzar la trascendencia que tuvo *El verdugo* en el plano internacional; Berlanga presentó con cruel comicidad la pena de muerte desde una perspectiva original, el protagonista es el verdugo en lugar del reo. Según Muñoz Suay, *El verdugo* «es sobre todo y en especial, un testimonio de cómo el hombre contemporáneo acaba cediendo a los acontecimientos sociales, que en este caso llevan a su protagonista a ejercer, sin contemplaciones, el asesinato legal»⁴. Esta película se hizo con el Gran Premio del Humor Negro, concedido por la Academia Francesa del Humor, y con el Premio de la Crítica en el Festival de Moscú del mismo año.

En 1961, *Plácido* fue nominada por la Academia de Hollywood a Mejor película extranjera, premio que al final fue otorgado a *Como en un espejo*, de Ingmar Bergman.

Berlanga está consolidado en el imaginario cinematográfico y es referente de algunos de los cineastas españoles más prestigiosos. Pedro Almodóvar, tras su muerte, reconoció consternado: «Como cineasta, su pérdida me deja muy huérfano»⁵. Además, añadió: «Si Berlanga hubiera escrito en otra lengua el mundo se rendiría».

De hecho, las pasadas jornadas de la Cátedra de investigación Luis García Berlanga, celebradas en diciembre de 2019, pretendieron «establecer vínculos entre sus respectivos universos fílmicos»⁶. El encuentro giró en torno a *Todo sobre mi madre* y *París-Tombuctú*, ya que ambas películas se estrenaron en 1999.

⁴ GALÁN, D. “‘El verdugo’, la obra maestra de Luis G. Berlanga”. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/04/16/cine/1082066408_850215.html . Consultado el 15/06/2020.

⁵ “Almodóvar: ‘Si Berlanga hubiera escrito en otra lengua el mundo se rendiría’”. Disponible en <https://www.20minutos.es/noticia/873257/0/almodovar/berlanga/lengua/> . Consultado el 27/05/2020.

⁶ “Los universos de Berlanga y Almodóvar se unen en València”. Disponible en <https://valenciaplaza.com/los-universos-de-berlanga-y-almodovar-se-unen-en-valencia> . Consultado el 27/05/2020.

Desde una perspectiva histórica, hemos dividido su obra en dos períodos: el franquismo (1951-1974) y la Transición y la democracia (1978-1999). El trabajo se centra en la obra de Berlanga durante la dictadura franquista, ya que son estas películas las que presentan mayor valor estético⁷.

⁷ UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación*. Sevilla, Padilla Libros, 2005. Pág.

5. Marco metodológico y teórico

5.1. Introducción

En el prefacio de *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*⁸, E. Ann Kaplan pone de manifiesto las numerosas investigaciones llevadas a cabo, ya en los ochenta, en relación con la mujer en el cine. Aprecia que «la crítica feminista, como nueva forma de leer los textos, surgió de las preocupaciones cotidianas y permanentes de las mujeres que reevaluaban la cultura en la que se habían educado y socializado»⁹.

Como antesala al cine de Berlanga y de sus coetáneos, es indispensable diseccionar a la mujer como objeto de arte, es decir, profundizar en cómo se la ha representado en el cine a lo largo de la historia y qué función ha desempeñado. El ensayo de Virginia Guarinos, *Mujer y cine*¹⁰, será el eje vertebrador de la exposición de la Teoría Feminista del Cine. Además, contará con lo definido en *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*¹¹ de E. Ann Kaplan, y *Cine de mujeres*¹² de Annette Kuhn.

La segunda mitad del siglo XX en España estuvo marcada por cambios convulsos. Durante el franquismo, Berlanga esquivó la censura y muchos críticos consideran que su sello cinematográfico se encuentra en las películas realizadas en este período¹³, motivo por el que esta investigación abarcará su filmografía desde *Esa pareja feliz* (1951) hasta *Tamaño natural* (1974). Más allá de lo extracinematográfico (política del período, supuestos

⁸ KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998. Pág. 49.

⁹ KAPLAN, E. Ann: *ibid.*, pág. 49.

¹⁰ GUARINOS, V. "Mujer y cine". Disponible en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/26775/mujerycine.pdf;jsessionid=F3A39AB9196F3445159CD6F68D609D25> . Consultado el 05/06/2020.

¹¹ KAPLAN, E. Ann: *op.cit.*

¹² KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.

¹³ GARCÍA, S. "El cine español y la censura franquista: el maestro Berlanga". Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19643> . Consultado el: 05/06/2020.

culturales del momento en que se hizo la película...), se busca extraer cómo son representadas las mujeres en el cine de Berlanga.

Para la contextualización del tiempo histórico, utilizaremos el testimonio de Josefina Molina recogido en su discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «Misoginia y feminismo en el cine de Luis García Berlanga»¹⁴. También emplearemos diversos documentos acerca del cine en España a mediados del siglo XX y la posición de la mujer.

En el apartado de análisis aplicaremos la Teoría Feminista del Cine y tendremos en cuenta diversas ponencias, libros, artículos de revistas, programas de televisión, podcasts y documentos de la nube.

Áurea Ortiz, Jesús González Requena y José Luis García-Berlanga¹⁵ son los autores de las ponencias que vamos a utilizar, todas ellas pronunciadas en diversas jornadas cinematográficas organizadas por la Cátedra de investigación Luis García Berlanga de la Universidad CEU Cardenal Herrera.

También revisaremos el programa dedicado a las primeras películas de Berlanga del podcast *Todopoderosos*¹⁶, así como el de TVE, *Historia de nuestro cine*¹⁷.

Además, nos detendremos en el capítulo que Pilar Pedraza dedica a *Tamaño natural* (1974) en su libro *Máquinas de amar: El flotador erótico de Berlanga*¹⁸.

¹⁴ MOLINA, J. “Misoginia y feminismo en el cine de Luis García Berlanga”, Ponencia. Acto de su Recepción Pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26/03/2020.

¹⁵ José Luis García-Berlanga es el hijo de Luis García Berlanga.

¹⁶ GONZÁLEZ-CAMPOS, A. *Todopoderosos*. Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

¹⁷ E. PARÉS, L. *Historia de nuestro cine*. Francisco Quintanar (Dir.). RTVE. 2018. España.

¹⁸ PEDRAZA, P. “El flotador erótico de Berlanga”, en PEDRAZA, P. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.

E. Ann Kaplan, en *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, reconoce que el enfoque sociológico resulta ser un método importante, pero limitado; detalla que se suele centrar en la distinción entre la esfera doméstica, en la que se encuentra la madre y esposa, y la esfera laboral del marido.

El diagnóstico que se llevará a cabo ofrecerá un valor añadido, ya que, además de en la esfera privada, se efectuará un análisis de la actividad femenina desarrollada en el espacio público. Mientras, dejaremos en un segundo plano la función que desempeña el hombre protagonista en la obra berlanguiana, ya que solo lo observaremos en su relación con la mujer.

«En todo modelo de representación queda plasmado el proceso social que transforma la diferencia sexual del hombre y la mujer –en cuanto dato biológico– en desigualdad cultural entre el sujeto femenino y masculino –en cuanto a dato perteneciente a la esfera de lo simbólico–»¹⁹, desentraña Begoña Siles.

La teoría y crítica fílmica feminista tiene en cuenta no solo «el modo en que la institución cinematográfica perpetúa un modelo de representación del sistema sexo-género y de la mujer enmarcado dentro de los parámetros de la ideología patriarcal, sino que además propone la construcción de un nuevo marco de visión tanto a nivel práctico (crear un “contra-cine” una “des-estética feminista”), como a nivel teórico (abrir “otros” sentidos a la lectura de los textos tanto teóricos como fílmicos)»²⁰.

¹⁹ SILES, B. “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”. Disponible en: https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor_txt.php?id=7 . Consultado el: 29/05/2020.

²⁰ SILES, Begoña: *ibid.*

Annette Kuhn ahonda en la idea de visibilizar lo invisible, entendido como «un proceso crítico que intenta vislumbrar las partes sombrías que proyecta la ideología patriarcal no sólo sobre la representación femenina en el cine, sino también sobre el “hacer” creativo de la mujer dentro de la industria cinematográfica»²¹.

Para acotar el análisis de la obra del director valenciano, la hemos dividido en dos períodos: el franquismo (1951-1974) y la Transición y la democracia (1978-1999). El trabajo se focalizará en el examen de la representación de la mujer durante la primera etapa. El estudio se dividirá en dos bloques concretos:

1. 1951-1961. Se centrará en sus primeras películas: *Esa pareja feliz*, *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, *Novio a la vista*, *Calabuch*, *Los jueves, milagro*, *Plácido* y *El verdugo*.
2. 1967-1974. La trilogía de la mujer se caracteriza por la plasmación de sus obsesiones eróticas. Los films que lo integran son *La boutique*, *¡Vivan los novios!* y *Tamaño natural*.

²¹ SILES, Begoña: *ibíd.*

5.2. La Teoría Feminista

De entre los medios de representación de referentes reales, el cine fue el primer medio audiovisual en representar la realidad y configurar parte de nuestro imaginario colectivo. Asimismo, fue pionero en los estudios de género, referentes y aplicables a cualquier ámbito de la comunicación audiovisual (videojuegos, publicidad...) ²².

Las primeras investigaciones de género comenzaron en los setenta, «con especial auge en el mundo angloamericano debido al movimiento feminista social de reivindicación de derechos, así como a la difusión del cine independiente y la creciente presencia femenina entre los cineastas y otros puestos técnicos y creativos de la industria cinematográfica» ²³. Estos trabajos se centraron en determinar el lugar asignado a las mujeres a través de los modos de representación, así como al análisis de la proyección de una concepción del mundo y de la mujer en el público.

Annette Kuhn, en su libro *Cine de mujeres*, pretende concretar el punto de intersección entre el feminismo y el cine. Para esta unión, considera imprescindible aceptar algún tipo de política cultural: «Si se acepta que “lo cultural” puede subsumirse en la ideología y de este modo considerar que tiene efectos en la constitución del sistema sexo/género en cualquier momento de la historia, entonces se vuelve posible afirmar que las intervenciones en el campo de la cultura tienen cierto potencial independiente para transformar los sistemas sexo/género» ²⁴.

Tanto Kuhn como E. Ann Kaplan apuestan por el feminismo entendido, no como una metodología o un conjunto de herramientas conceptuales, sino como una perspectiva. Por tanto, para analizar el cine desde una

²² GUARINOS, Virginia: *op.cit.*, pág. 103.

²³ GUARINOS, Virginia: *ibid.*, pág. 104.

²⁴ KUHN, Annette: *op.cit.*, pág. 19.

perspectiva feminista, cabe adecuar los métodos de análisis cultural preexistentes, lo que implicaría cambios en el cuerpo de pensamiento.

La Teoría Feminista del Cine arranca con el análisis de películas existentes –el primer objeto de estudio fue el cine clásico del sistema de estudios de Hollywood en los años 30 y 40– y presta atención a lo inadvertido por asentado en la sociedad patriarcal. Por tanto, esta perspectiva no solo busca «reivindicación social para el papel de la mujer delante y detrás de la cámara, para la ruptura de un techo de cristal cada vez más opaco, sino la revisión de toda la historia del cine, los directores y sus historias, desde otra perspectiva hasta hace muy poco ignorada»²⁵.

El principal foco de interés de Annette Kuhn es destripar cómo la mujer se ha convertido en «un conjunto de significados a través de los procesos de significación cinematográfica»²⁶. Para esta tarea, Kuhn dedica un capítulo en su libro a la importancia de «hacer visible lo invisible»: «estos aspectos consisten no sólo en presencias –las formas explícitas en que se representa a las mujeres, los tipos de imágenes, los papeles otorgados en las películas–, sino también en las ausencias –las formas en que las mujeres no aparecen en absoluto en las películas o no están en cierto modo representadas en ellas»²⁷. Remarca la importancia de ser sensibles a lo oculto, por normalizado por la sociedad sexista en que vivimos.

Existen dos líneas de investigación: «un orden sociológico, que rastrea la presencia de la mujer en la producción cinematográfica desde el punto de vista historiográfico, y un orden teórico, que profundiza en los estereotipos de mujer propuestos desde los orígenes del cinematógrafo, que descubre un cine, llamado a partir de entonces, patriarcal»²⁸.

²⁵ GUARINOS, Virginia: *op.cit.*, pág. 104.

²⁶ KUHN, Annette: *op.cit.*, pág. 85.

²⁷ KUHN, Annette: *ibíd.*, pág. 87.

²⁸ KUHN, Annette: *ibíd.*, pág. 105.

El análisis textual –teniendo en cuenta su contexto social como producto cultural–, busca mostrar el funcionamiento de la ideología. La mujer, como «el exiliado», está en la mejor posición para analizar su engranaje desde fuera.

Más allá del análisis del texto, se empezó a tener en cuenta la semiótica, «profundizando en la comprensión en que texto y espectador funcionan como sedes de significación»²⁹. Basado en teorías psicoanalíticas, «ha conducido al desarrollo de un modelo de institución del cine como aparato global»³⁰. Ha sido muy importante, puesto que otorga relevancia al sexo del espectador en la recepción del producto artístico.

En este aspecto, Teresa de Lauretis, en su libro *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*, propone crear una revisión del conocimiento y el mundo desde la perspectiva de la diferencia mujer/no mujer y mujer/mujer³¹. «Una Teoría e Historia del cine implica la asunción de un estatuto ideológico entre textos, prácticas discursivas e instituciones sociopolíticas. Se trataría, en una palabra, asumiendo la noción de diferencia no sólo como marca distintiva entre hombres y mujeres, sino entre mujeres, en el interior de cada mujer, así como las diferencias de raza, preferencia sexual, religión, edad y clase social»³², propone la crítica feminista Giulia Colaizzi, citada por Virginia Guarinos. Por su parte, E. Ann Kaplan habla de una cuarta etapa de la Teoría Feminista, que considera que subjetivizará todas las diferencias.

²⁹ KUHN, Annette: *ibíd.*, pág. 96.

³⁰ KUHN, Annette: *ibíd.*, pág. 96

³¹ DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.

³² GUARINOS, Virginia: *op.cit.*, pág. 106.

Existen tres núcleos que describen la situación de la mujer en el cine, así como la realidad previa y posterior al hecho cinematográfico: la mujer detrás de la cámara desde estudios sociológicos y económicos, la mujer dentro del relato desde la perspectiva estructural y semiótica, y la mujer frente a la pantalla desde estudios culturales.

a) La mujer detrás de la cámara desde estudios sociológicos y económicos

Pese a que desde los inicios del séptimo arte han existido mujeres que han ocupado los puestos de dirección, siempre se les ha relacionado con funciones de script, maquillaje o peluquería.

A finales del siglo XX, gracias a la incorporación de la mujer al mundo laboral y de su posibilidad de acceso a estudios superiores, el número de mujeres en la dirección empieza a crecer notablemente. Virginia Guarinos apunta que en películas más recientes se observa que detrás de un personaje relevante femenino, hay una mujer real al mando en el equipo técnico. Lo que evidencia que podrían producirse cambios en el terreno si hubiera un mayor número de mujeres en la industria cinematográfica.

En la primera oleada, las mujeres directoras se dedicaron a crear cine, aisladas del feminismo. Hubo feministas activistas durante los 60, pero fueron relegadas del cine comercial. La segunda oleada estuvo caracterizada por una deserotización de la mujer, a veces, incluyendo la ridiculización del hombre.

En relación con la mujer como creadora, existe un debate acerca de la diferencia de creativities entre el hombre y la mujer. La voluntad de diferencia puede ser llevada a cabo o no según las imposiciones de producción. «Las supuestas diferencias existentes en la dirección femenina

suelen apelar a asuntos poco relevantes, cotidianidad de situaciones, temas intimistas y comportamientos rutinarios de los personajes»³³.

Laura Mulvey y De Lauretis coinciden en que un cine realizado por mujeres debe abogar por una desestética que rompa con el placer visual del modelo de representación institucional.

b) La mujer dentro del relato desde la perspectiva estructural y semiótica

«Si la relevancia es escasa, si carecen de focalización y posibilidad de empuje o arranque del relato, por mucho que tengan nombre, no serán más que la comparsa del personaje masculino, al mismo nivel que la masa de extras o que el jarrón del decorado, lo que se ha llamado toda la vida la mujer-florero»³⁴.

Virginia Guarinos anota que si mantenemos la idea de que la mujer es tratada como un objeto, esas imágenes se acercan más a ser ambientes que personajes, aunque posean nombre.

Según Guarinos citando a Colaizzi, el cine patriarcal «identifica la mirada y la economía escópica en general con el poder masculino. Hace iguales poder y masculinidad y sitúa a las mujeres en situación exterior al poder y a la representación, equivalente a falta de poder y objetualización»³⁵. Por su parte, parafraseada por Guarinos, De Lauretis (1992) considera que la mujer es dominada por la masculinidad.

³³ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, pág. 109.

³⁴ GUARINOS, Virginia: *op.cit.*, pág. 111.

³⁵ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, pág. 111.

Francesco Casetti, parafraseado por Guarinos, resume en diversos puntos la objetualización de la mujer:

1. Son estereotipos monocordes, sin matices
2. No producen narratividad
3. Son imagen y se les recuerda físicamente, como un elemento escenográfico
4. Son fijas y eternas como los mitos
5. Permanecen marginadas y fuera de la historia y elevadas a la glorificación como fetiches
6. Son objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres
7. Se habla de ella, pero ella no habla, sólo parlotea
8. Son deseadas, pero no desean
9. No actúan, son manejadas
10. No miran, son miradas
11. Sucumben en el fracaso si intentan rebelarse contra este sistema³⁶

Casetti apunta que la ausencia de pene de la mujer «hace estallar el miedo a la castración»: la mujer se presenta para el hombre como una presencia fascinante, un icono para la mirada masculina y su goce, mientras que es también una amenaza³⁷.

Ante esta angustia, el hombre encuentra dos vías de escape: el voyeurismo y el sadismo –explorar a la mujer, desmitificándola y quitándole valor–, o el fetichismo –el hombre puede negar ese miedo y transformar el objeto amenazante en objeto de culto, que preserva y adora–. En ambos casos, el hombre es la fuente del deseo y otorga a la mujer el papel sometido.

Guarinos cita el resumen sobre el cine clásico de Laura Mulvey: «debe su poder al placer visual que expone a la mujer como espectáculo simple y

³⁶ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, págs. 111-112.

³⁷ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, pág. 110.

objeto de deseo, ofrecido como un fetiche del héroe y personaje principal que ejerce su dominio y control sobre la mujer en el cine como forma simbólica del poder masculino sobre la sociedad»³⁸.

Virginia Guarinos establece tres niveles desde los que se construye el personaje femenino:

a. Como persona:

«Como personaje, los personajes principales muestran todas sus facetas y suelen ser redondos, frente a los secundarios que pueden ser ya personajes planos si de ellos conocemos solo alguna de estas caras del poliedro. Los primeros estudios feministas definen en el cine clásico una mujer como servidora y esclava romántica, una mujer que lo olvida todo por un hombre y una relación conyugal, de lo que se puede deducir que al estar al servicio de personajes masculinos su aparición en el relato es como personaje secundario»³⁹.

La poca relevancia femenina en las películas hace que no estén suficiente tiempo en pantalla, por lo que tampoco conocemos su ser, su caracterización verbal y sus pensamientos y actitudes ante el mundo que las rodea. Dado que las mujeres provocan fascinación visual, se tiende a contemplar la evolución física, no la psicológica.

Esto también se debe a que a las mujeres se les veta de la participación a través de diálogos, monólogos, formas de actuar o interaccionar concretas durante un tiempo.

³⁸ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, pág. 105.

³⁹ GUARINOS, Virginia: *ibíd.*, pág. 112.

b. Como rol:

Las mujeres que se presentan son estereotipadas. Por una parte, es lógico que el cine emplee estereotipos por una cuestión de funcionalidad narrativa, para que las acciones y el comportamiento de las mujeres presentadas sean identificables, ya que el cine es un modo de representación y toma la realidad para reconstruirla formando un universo con sus propias reglas. Por otra parte, los estereotipos evolucionan y se consolidan en base a su aparición continua.

El peligro reside en que estos estereotipos se pueden convertir en prototipos. Es evidente que el cine ha marcado tendencia en cuanto a la forma física, por qué no también de forma psicológica, social, moral o de comportamiento.

c. Como actante:

«El estado de la mujer es el de la pasión, el dejarse hacer. Se sitúan en posiciones periféricas del esquema actancial greimassiano: objetos, ayudantes y oponentes, destinadoras y destinatarias de la actuación de otros»⁴⁰. Es decir, el personaje femenino ocupa una función narrativa dentro del relato cinematográfico. De este modo, sería interesante concretar qué funciones narrativas desarrollan los personajes femeninos en los relatos audiovisuales contemporáneos.

c) La mujer frente a la pantalla desde estudios culturales

«Me causó una gran impresión el darme cuenta de que, en todos mis años de arrebatada asistencia al cine, el placer que había sentido se había debido en gran medida a mi identificación con personajes masculinos. Es decir, yo me había estado colocando en el papel del hombre, del héroe para

⁴⁰ GUARINOS, Virginia: *ibid.*, pág. 118.

disfrutar –quizá incluso para entender– las películas»⁴¹, reconoce Annette Kuhn al principio de su libro.

Si las películas clásicas fueron realizadas por hombres están hechas para que ellos se busquen y se reconozcan en ellas. Las mujeres, en cambio, experimentan problemas de identificación: «Este hecho no parecía ser sino la negación de aquella parte de mí misma que contemplaba las películas como mujer»⁴², explica Kuhn.

A partir de los 90, influidos por los estudios de recepción que realizan todos los medios de comunicación, también se analiza el papel de la mujer como espectadora de cine.

Tal y como parafrasea Guarinos, Myriam Hansen se detiene en el comportamiento del público femenino incluso en los años 10 y 20 del siglo pasado en Estados Unidos, y demuestra que la sexualidad diferencia a las audiencias.

⁴¹ KUHN, Annette: *op.cit.*, pág. 9.

⁴² KUHN, Annette: *ibíd.*, pág. 9.

5.3. El retrato femenino en el Cine español del franquismo

Tras la Guerra Civil, el país atravesó una dictadura encabezada por el general Francisco Franco, que se extendió hasta 1975. El franquismo se sostuvo en tres pilares: la Falange –el Frente de Juventudes, el Sindicato de Estudiantes Universitarios y la Sección Femenina–, la Iglesia y el Ejército, y la burguesía.

Franco también fue un dictador en el sector cinematográfico. En este tipo de regímenes, los líderes son conscientes del poder que tiene el séptimo arte como testimonio de una realidad, por lo que imponen una censura.

La censura franquista concedía calificaciones a las películas que se realizaban: «Una calificación que ante la endebles del sector desempeñaba un papel fundamental a la hora de garantizar o vetar un estreno. De esta forma, las calificaciones más altas estaban reservadas para las obras de exaltación patriótica, gestas históricas y de tema folclórico»⁴³.

Durante esta etapa, el cine español alimentó «el mito de la otredad de la mujer con fines abiertamente políticos»⁴⁴: mediante discursos misóginos o consolidando la utilidad de la mujer como madre y defensora de los valores tradicionales asociados con el nacionalcatolicismo. Se institucionalizaron unos estereotipos de la mujer, relegada a un segundo plano sociopolítico, que ocultaban las contradicciones de la realidad con los modos de representación utilizados.

⁴³ VELÁZQUEZ, S. “El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50”. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192/343182> . Consultado el 06/06/2020.

⁴⁴ GÓMEZ, A. “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo”. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820260258025> . Consultado el 05/06/2020.

A través de la Sección Femenina y el apoyo ideológico y práctico de la Iglesia católica, la mujer retrocedió sobre sus pasos: «La dictadura y la Iglesia nos volvieron al siglo XIX y corrieron un tupido velo de silencio sobre todas aquellas mujeres que durante la II República lucharon por la igualdad y consiguieron evidentes progresos en este aspecto. La historia de España que nosotras estudiamos tenía una sombra oscura sobre este periodo y solo se nos decían mentiras»⁴⁵, rememora Molina.

Hubo progreso económico e incluso político en los casi cuarenta años de dictadura, más concretamente en el segundo franquismo. Sin embargo, no se produjo ningún cambio referido a lo ideológico: «el avance fue nulo, incluso podríamos hablar de regresión, más que de avance»⁴⁶.

A Berlanga se le calificó de franquista y de lo contrario; de religioso y de ateo; y, por último, ni sus más rigurosos biógrafos se han decantado acerca de si su obra se caracterizó por la misoginia o por el feminismo.

⁴⁵ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 16.

⁴⁶ NAVARRETE-GALIANO, R. “La mujer independiente en el cine español o la masculinidad histriónica. Un caso excepcional batallón de sombras”. Disponible en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/38943/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%201%20CONGRESO%20COMUNICACIÓN%20Y%20GÉNERO.pdf?sequence=1&isAlloWed=y> . Consultado el 03/06/2020.

5.4. La representación de la mujer en el cine Luis García-Berlanga

El centro de la investigación es la representación de la mujer en la filmografía de Luis García-Berlanga, desde su primer largometraje *Esa pareja feliz* (1951), hasta el último estrenado durante la dictadura de Franco, *Tamaño natural* (1974). Distan 23 años entre ambas películas, lapso en el que se sucedieron cambios sociopolíticos en España, que han quedado impresos gracias a los modos de vida retratados en su cine. «A través del cine de mi padre tú puedes hacer un estudio, no de la historia de España, pero sí de la historia de los españoles»⁴⁷, asegura José Luis García Berlanga.

Según Josefina Molina, en el discurso pronunciado *Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga*, la obra del director valenciano estuvo dirigida por «un “estado afectivo” que veía ante sí un peligro en ellas, una causa posible de padecimiento o molestia, en la creencia de que siempre ocurriría un gran desastre en relación entre ambos sexos»⁴⁸.

Cuando se cuestionó a Berlanga por la ausencia de mujeres protagonistas en sus películas, achacó que su incapacidad para describirlas se debía a que el sexo femenino le resultaba indescifrable, por desconocimiento propio, porque él no era mujer. La directora de cine Josefina Molina considera que su propia filmografía le rebate este pretexto al que se acogen algunos hombres, ya que «su obra está llena de estos tipos de mujer que ha retratado con mucha propiedad»⁴⁹.

Por si este argumento no fuera suficiente, el director valenciano ha reconocido que empatiza más con los personajes que «son capaces de

⁴⁷ GARCÍA-BERLANGA, J. “La mujer en el cine de Berlanga”, Ponencia. XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles. Valencia, 05/12/2017.

⁴⁸ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 18.

⁴⁹ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 21.

sacar provecho personal de la picaresca y de la malicia»⁵⁰. Molina aplica esta declaración a *El verdugo* (1963): «Carmen sabe sacar partido de la astucia y la picardía»⁵¹; por tanto, podríamos considerar que el director se siente más identificado con ella, y también con su padre Amadeo. No se trata de una excepción sino que Berlanga también se reconocería en Carmen y su madre de *La boutique* (1967), o en Loli, la novia de *¡Vivan los novios!* (1963), que ni siente ni padece la muerte de Doña Trini, la madre de su futuro marido.

El encuentro entre ambos sexos le generaba pánico, ya que consideraba que las mujeres son odiosas porque siempre sobreviven al hombre en su encuentro. Berlanga les designa el adjetivo «IN-DES-TRUC-TI-BLES»⁵², de ahí el título de este Trabajo de Fin de Grado.

En cuanto al tiempo histórico en el que se desarrolló el cine de Berlanga, el Estado franquista colocó al varón en el centro y relegó a la mujer a la sombra. De este modo, la privó de cualquier cambio en los roles de género atribuidos a las mujeres: «se convierten en pieza clave de esta política y de su sistema de dominación»⁵³. Josefina Molina deduce que esa sumisión que arrastra a la mujer «le ha permitido desarrollar una psicología especial, un instinto estratégico astuto gracias al cual, la madre, la novia, la esposa, la hija, siempre acaban dominando la voluntad de sus hombres, debilitada por la comodidad»⁵⁴. Ante el esfuerzo por someterla, la mujer se demuestra resiliente: se doblaga, pero nunca se quiebra. Por ello, se considera sustancial analizar a las mujeres creadas por Berlanga, tanto en el ámbito privado como en la esfera pública.

⁵⁰ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 24.

⁵¹ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 24.

⁵² MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 19.

⁵³ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 23.

⁵⁴ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 18.

El director reconoció en su ingreso a la Academia de Bellas Artes que uno de los motivos de haber escogido su oficio fue «buscar protección a su timidez ocultándose al otro lado de la cámara, porque no encontraba nada más gratificante que ser el hombre invisible para curiosear sin ser descubierto»⁵⁵. García-Berlanga parece enseñarnos que es el miedo el que predomina en la relación de los hombres con las mujeres.

⁵⁵ MOLINA, Josefina: *ibid.*, págs. 11-12.

6. Análisis de los personajes femeninos en Berlanga

Toda película de Berlanga sigue su estructura dramática propia, el arco berlanguiano: «se inicia con alguien que tiene un proyecto de futuro, en el que naturalmente está incluido el bienestar deseado y las dotaciones para ello. Y junto a ello, obviamente, la libertad personal como necesidad paradójicamente imperiosa. Pero en ninguna de ellas, desde *Esa pareja feliz* a la última realizada, el protagonista puede alcanzar su meta. La sociedad le tiende sinuosamente las trampas suficientes para que el sueño, individual o colectivo, llegue (sic) a realizarse»⁵⁶.

Pese a que sus películas son «crónicas de un fracaso», cada obra guarda particularidades. Para analizarlas, hemos agrupado las películas en dos bloques delimitados en la metodología, pero las trataremos individualmente, lo que nos permitirá fijarnos en cada una de ellas con detenimiento.

1. 1951-1961. *Esa pareja feliz* (1951); *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953); *Novio a la vista* (1954); *Calabuch* (1956); *Los jueves, milagro* (1957); *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963).

En esta primera etapa el planteamiento de las tramas es coral. El escritor y periodista español Juan Gómez-Jurado expone, en el podcast cultural *Todopoderosos*, que no hay malos en las películas de Berlanga: «A todos sus personajes los trata con un increíble cariño, incluso a los teóricamente más negativos»⁵⁷. El guionista Rodrigo Cortés matiza esta idea, añadiendo

⁵⁶ SILES, B. "Tengo miedo. L.", en *Makma*. Nº ISSUE #01. 21/08/2020. Pág. 90. <https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/siles-ojea-makma-berlanga-tengo-miedo.pdf>

⁵⁷ GÓMEZ-JURADO, J. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

que «hay varias películas en las que casi diría que no hay buenos, que sería lo contrario»⁵⁸.

Estos primeros films están cargados de ternura e ingenuidad. El contexto de posguerra hace que las necesidades y, sobre todo, los deseos de los múltiples personajes que aparecen sean básicos e inocentes. Se percibe claramente en esos deseos que piden los habitantes de Villar del Río a los americanos.

Esta etapa tiene influencias de René Clair –con quien luego compartiría una película de *sketches*, *Las cuatro verdades* (1962)⁵⁹–, Franz Capra y del neorrealismo italiano, en concreto, de Vittorio de Sica y su película *Miracolo a Milano* (1951). Sin embargo, pese a que Berlanga se reconocía heredero de esta corriente, José Luis García-Berlanga matiza que su padre no sacó el cine a la calle hasta *Plácido*, y que el neorrealismo es más crudo y social que el cine del director valenciano⁶⁰. El director de cine Rodrigo Cortés añade que Berlanga entendía el neorrealismo en Italia como reacción de un país vencido, mientras que consideraba que no funcionaba de forma literal en España porque la mitad del país no se sentía derrotada. Además, el cine berlanguiano incluye esperpento, fabulación y humor⁶¹.

⁵⁸ CORTÉS, R. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

⁵⁹ *Las cuatro verdades*, Luis García-Berlanga, Alessandro Blasetti, Herné Bromberger, René Clair, Francia, 1962.

⁶⁰ GARCÍA-BERLANGA, J. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”, Ponencia. XIV Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amor y cine. Valencia, 11/12/2014.

⁶¹ CORTÉS, R. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

a) *Esa pareja feliz* (1951)



Ficha técnica:

Título original: *Esa pareja feliz*

Año: 1951

Duración: 90 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga, Juan Antonio Bardem

Guion: Luis García-Berlanga, Juan Antonio Bardem

Música: Jesús García Leoz

Fotografía: Guillermo Golberger (B&W)

Edición: Pepita Orduna

Decoración: Bernardo Ballester, Francisco Pina y López

Diseño de Vestuario: Humberto Cornejo

Departamento de Maquillaje: Juanita Culell (peluquería), Ascensión Sánchez (maquillaje)

Dirección de Producción: Martín Proharam, José María Ramos

Asistente del Director: Ricardo Muñoz Suay

Departamento de Arte: Tomás Fernández, Ricardo Mengíbar

Departamento de Sonido: Felipe Fernández

Cámara y Departamento Eléctrico: Luis Muñoz Alcolea, Vicente Oliveros

Departamento de Montaje: Alicia Castillo

Script y Departamento de Continuidad: Rogelio Cobos

Reparto: Fernando Fernán Gómez, Elvira Quintillá, José Luis Ozores, Félix Fernández, Matilde Muñoz Sampedro, Rafael Alonso, Fernando Aguirre, Manuel Arbó, Antonio García Quijada, Antonio Garisa, José Franco, Alady, Rafael Bardem, José Orjas, Francisco Bernal, Antonio Ozores, Manuel Aguilera, Pilar Sirvent, Carmen Sánchez, Lola Gaos, Antonio Estévez, Mapy Gómez

Productora: Altamira

Género: Comedia

(Filmaffinity/ IMDb)

La primera película fue codirigida por Luis García-Berlanga y Juan Antonio Bardem. Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá dan vida a Juan y Carmen, la pareja feliz.

El telón de fondo de esta comedia costumbrista es la posguerra española. Viven en una habitación realquilada mientras buscan la manera de escapar de la degradación que padece el grueso de la sociedad, que a su vez experimenta un creciente afán consumista —«¡A la felicidad por la electrónica!» o «El jabón Florit te da todo lo que necesitas» son algunos de los eslóganes publicitarios—. Sus ansias de bienestar se hacen realidad cuando ganan el concurso que elige a «la pareja feliz». Durante un día recibirán diversos premios, pero, simultáneamente, Juan deberá resolver problemas que Carmen ignora.

Aunque en apariencia pueda parecer que los protagonistas de la trama son ambos, se recurre al cartel de la película como un argumento más para desmentirlo.

- Carmen es el personaje interpretado por Elvira Quintillá, actriz que veremos en otras películas posteriores del director. Se trata de un personaje secundario.



Carmen ejerce de costurera fuera de casa, pero de esto se muestra poco en el film. No la vemos tratando con ningún cliente e interpretamos que lo hace desde casa. Pese a que ambos tienen vida pública, se aprecia un abismo cultural que tiene que ver con su condición sexual. En una escena en la que Juan obtiene la excelencia en el curso de radio por correspondencia, ella le pregunta inocente qué es la electrónica. En lugar de exponerlo, él le contesta que ya se lo explicará.

La encargada de las tareas del hogar es ella. Se evidencia en una escena de la introducción del film en la que les cortan la luz mientras él ocupa su escritorio y ella plancha. A tientas, Carmen sabe circular por la habitación, sin embargo, él no: «Todavía no sabes lo que hay en la habitación, yo me lo sé de memoria», le espeta.

Ella cree en el azar, mientras que Juan considera que todo esfuerzo tiene su consiguiente recompensa. Pese a que Carmen considere que no sirven para nada sus cursos, no lo verbaliza. Sin embargo, él no cuida lo que le dice acerca de sus supersticiones ingenuas con los sorteos. Esos deseos o personalidades se extrapolan al cine: el personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez le corta las alas

a Carmen al explicarle qué es una transparencia o un *travelling*, intentando acabar con su inocencia.

La riqueza material no tiene que ver con la felicidad, mensaje que traslada al espectador cuando Carmen se quita esos incómodos zapatos que le oprimen en la última panorámica vertical, de arriba a abajo, mientras besa a Juan. Anteriormente, ya se había descalzado en una escena en que visitan un restaurante.

El final idílico en que ellos renuncian al premio, repartiéndolo entre unos mendigos de forma algo forzada e inverosímil (todos los bancos están ocupados), tiene que ver con la ideología política a la que se adscribía Bardem, un declarado marxista, y que, al mismo tiempo, contentaría a la censura de la Iglesia, por esa instancia a la caridad.

Cabe comentar que el ejercicio metacinematográfico va mucho más allá de lo técnico. No es solo un retrato de la multitud de películas históricas que se realizaban, sino que también es una crítica a la censura franquista imperante; ocurre cuando se va a producir el beso en la cubierta de un gran barco entre los protagonistas de la película que Juan y Carmen disfrutaban como espectadores y, de pronto, se omite ese clímax. Por otro lado, es un homenaje al cine, como veremos en otros largometrajes posteriores, lugar de evasión y desconexión, accesible a todos los bolsillos. También es interesante esa primera escena de la película que, mediante una parodia, emula un rodaje de cine histórico coetáneo.

En esta secuencia en que se encuentran en el cine, también percibimos el poco tacto que tiene Juan con el bebé que sostiene Carmen, cuidadosa y delicada. El pequeño rompe a llorar cuando él lo manosea. Juan le pide que lo calle, mientras que ella aprovecha para plantearle la concepción de un hijo.

La pareja está enfrentada constantemente. Es interesante lo que comenta el director de cine Rodrigo Cortés en el podcast *Todopoderosos* dedicado a Berlanga: «por mucho que él tenga ese esfuerzo, que efectivamente desarrolla, a la vez está lleno de fantasías y de determinados delirios muy poco calibrados que ofrecen resultados muy parecidos a los de su mujer»⁶².

Hay un momento indiscutiblemente machista, en el que ambos discuten porque ni Juan encuentra trabajo ni Carmen tiene suerte. En la discusión se entromete también la pareja que vive con ellos. En un momento álgido de la discusión Juan enuncia «Que te voy a romper la crisma» y, ella, entre sollozos, responde: «Que me quiere matar». Al día siguiente Carmen ha olvidado todo. Antes de que se enzarzen, él le cuenta que le han echado de los estudios y pronuncia «Estaréis contentas tu madre y tú». Hay otro momento en que también nombra a su suegra, cuando Carmen le dice que además de creer en concursos, «se quema las pestañas cosiendo aquí y allí». Juan le contesta que es su madre la que le ha metido en la cabeza que es él el que le hace trabajar.

«Se refleja el amor, pero supeditado por las necesidades de supervivencia, exceptuando esa escena de la noria donde se quieren y parece que todo es felicidad»⁶³, expone José Luis García-Berlanga acerca del conjunto del primer largometraje de su padre junto a Bardem.

⁶² CORTÉS, R. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

⁶³ GARCÍA-BERLANGA, J. “La mujer en el cine de Berlanga”, Ponencia. XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles. Valencia, 05/12/2017.

En definitiva, cada miembro de la pareja tiene unas pretensiones distintas y, pese a no entenderse, el matrimonio se mantiene en pie. El periodista Juan Gómez-Jurado añade que «desde la censura se les había pedido que terminaran juntos»⁶⁴.

⁶⁴ GÓMEZ-JURADO, J. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

b) ¡Bienvenido, Mister Marshall! (1953)



Ficha técnica:

Título original: *¡Bienvenido, Mister Marshall!*

Año: 1953

Duración: 75 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Juan Antonio Bardem, Miguel Mihura, Luis García-Berlanga

Música: Jesús García Leoz

Fotografía: Manuel Berenguer (B&W)

Edición: Pepita Orduna

Decoración: Francisco Canet, Francisco Rodríguez Asensio

Diseño de vestuario: Eduardo de la Torre

Departamento de Maquillaje: Antonio Florido (maquillaje), Charito

Vaquero (peluquería)

Dirección de Producción: Vicente Sempere

Asistente del Director: Ricardo Muñoz Suay

Departamento de Arte: Federico del Toro, Enrique Vidal

Departamento de Sonido: Antonio Alonso, Lorenzo Lainez

Cámara y Departamento Eléctrico: Miguel Guzmán, Eloy Mella, Jesús Rosellón

Departamento de Montaje: Alicia Castillo

Secretario de Dirección: Francisco Yllera

Reparto: José Isbert, Lolita Sevilla, Manolo Morán, Alberto Romea, Elvira Quintilla, Luis Pérez de León, Félix Fernández, Fernando Aguirre, Joaquín Roa, Nicolás Perchicot, José Franco, Rafael Alonso, José María Rodríguez, Manuel Alexandre, Manuel Rosellón, Elisa Méndez, Matilde López Roldán, José Castillo, José Alburquerque, Pepito Vidal, José Vivó, Fernando Rey

Productora: Uninci

Género: Comedia | Sátira

Premios:

1953: Festival de Cannes: Premio Internacional (Comedia) y mención especial (guion)

(Filmaffinity/ IMDb)

La espera de los habitantes del pequeño y tranquilo pueblo Villar del Río a la llegada de una delegación del Plan Marshall, que estudia la concesión de una ayuda económica, es la trama de esta hilarante primera película dirigida íntegramente por Berlanga. El pueblo podría ser el de *Amanece, que no es poco*, en 1953. El retraso de España y, más en concreto, del mundo rural, y la incapacidad de actuación ante ese sueño americano que todos los individuos demuestran tener, son algunos de los temas presentados.

Los personajes femeninos que vamos a analizar son Carmen Vargas (Lolita Sevilla) y Eloísa (Elvira Quintillá).

- Carmen Vargas, interpretada por Lolita Sevilla, es la máxima estrella de la canción andaluza. De esta cantaora flamenca conocemos su trabajo, pero nada acerca de su ámbito privado. Se trata de un personaje secundario.



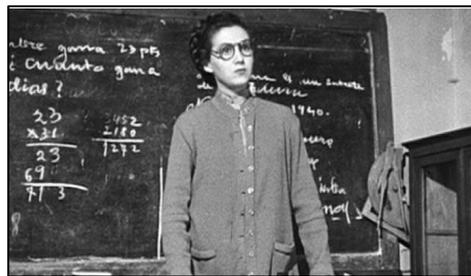
El hecho de que sea artista la convierte en objeto de deseo, en la musa. Los hombres que la rodean la sexualizan, no prestan ni la más mínima atención a su cante, sino que se fijan en su belleza, sus piernas... Ninguno va más allá.

El parlamento de Carmen se ve reducido a «Ozú», «Ea» o «Vaya», comentarios que demuestran total vacuidad. En un momento del film, Carmen interrumpe una conversación que están teniendo el alcalde y su representante cuando entra en la habitación donde charlan. Les pregunta por qué se han perdido su actuación, a lo que el alcalde le responde que no hable tanto, que le marea. Carmen justifica el fastidio que ha podido ocasionarle, aludiendo a que ha bebido; el personaje interpretado por José Isbert le contesta que no beba, que se pone «patosita». Finalmente, su representante acaba haciéndole callar: «¿No ves que están hablando dos hombres? Pues tú calladita». Al salir de la habitación, cada uno le da un beso en la mejilla.

José Luis García-Berlanga concreta que el personaje de Manolo Morán «la usa simbólicamente y la antepone como banderín de

venta, que es sacar un dinero al alcalde para hacer su plan de recibimiento a los americanos»⁶⁵. Es decir, vemos como la mujer es el medio para conseguir aquello que desea este personaje. José Luis García-Berlanga considera que «lo que hace es poner a alguien que está fascinando a este señor»⁶⁶. Carmen Vargas cautiva al alcalde, pero no por su talento artístico, sino simplemente por la atracción sexual que siente hacia ella.

- Elvira Quintillá se pone en la piel de la maestra del pueblo, Eloísa, guapa y joven. Es un personaje secundario. Como ocurre con Carmen Vargas, no conocemos su vida privada. Sabemos que está soltera por la descripción con voz en off del arranque del film.



Agradable y bondadosa, «no existe amor ni sexualidad en este personaje»⁶⁷, comenta José Luis García-Berlanga. Sin embargo, cuenta que lo último que dirigió su padre, impulsado por una serie de amigos y productores, fue un corto titulado *El sueño de la maestra*⁶⁸ (2002). «Se presentan jugadores de fútbol americano de los que no hay en el pueblo y tampoco en su vida»⁶⁹, comenta José Luis García-Berlanga.

⁶⁵ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

⁶⁶ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

⁶⁷ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”: *op.cit.*

⁶⁸ *El sueño de la maestra*, Luis García-Berlanga, España, 2002.

⁶⁹ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

Como curiosidad, cuando preguntaban a Berlanga por la integración de ese oasis de los sueños en la película, explicaba que se debía a que sin ellos el film se quedaba muy corto.

Un detalle interesante: la canción pegadiza que entonan en el desfile del día de recibimiento de los americanos, «Os recibimos, americanos, con alegría. ¡Ole mi madre, ole mi suegra y ole mi tía!».

Hay una escena en que los habitantes hacen colas en la plaza del pueblo para pedir aquello que desean de los americanos. De pronto, llega un individuo que susurra su petición por lo bajini. Le contestan que no puede pedir eso que, como espectadores, no hemos escuchado; a lo que responde: «Pues una mula». El representante de Carmen alega que es lo mismo que lo que había demandado en primera instancia. Todo parece indicar a que se trataba de una mujer.

La noche precedente al recibimiento de los americanos, en la que conocemos los sueños del pueblo, el alcalde es el *sheriff* y está en un salón del oeste. Empieza un tiroteo y acaba devastado, agarrándose a la pantorrilla de la cantante de flamenco. Ante el miedo y la muerte, la mujer es la entereza, el sostén.

La película presenta una estructura circular: acaba como empieza, igual que los personajes, aunque han fallado los sueños.

c) *Novio a la vista* (1954)



Ficha técnica:

Título original: *Novio a la vista*

Año: 1954

Duración: 82 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Juan Antonio Bardem, José Luis Colina, Edgar Neville, Luis García-Berlanga

Música: Juan Quintero

Fotografía: Miguel Fernández Mila, Cecilio Paniagua, Sebastián Perera (B&W)

Producción: Benito Perojo, Miguel Tudela

Edición: Pepita Orduna

Música: Juan Quintero

Decoración: Sigfrido Burmann

Diseño de Vestuario: Emilio Burgos

Departamento de Maquillaje: Dolores Clavel (maquillaje), Carmen Martín (maquillaje)

Dirección de Producción: Victoriano García Giraldo, Abelardo García, J.M. Lagos, Miguel Pérez Marián

Asistentes del Director: Eduardo Ducay, Agustín Navarro, Carmen Pageo

Departamento de Arte: Antonio Luna, Francisco Rodríguez Asensio

Departamento de Sonido: León Lucas de la Peña, Ramón Arnal

Cámara y Departamento Eléctrico: Ángel Ampuero, Manuel Beringola, Simón López, Antonio Macasoli, Mario Pacheco, Alejandro Ulloa

Departamento de Vestuario: Humberto Cornejo

Departamento de Montaje: Alicia Castillo

Reparto: Josette Arno, Jorge Vico, José María Rodero, Alicia Altabella, José Luis López Vázquez, Julia Caba Alba, Irene Caba Alba, Julia Lajos, Elena Montserrat, Carlos Díaz de Mendoza, Mercedes Muñoz Sampedro, Luis Roses, Luis Pérez de León, Concha Fernández, Josefina Bejarano, Elisa Méndez, Juana Ginzo

Productora: C.E.A/ Producciones Benito Perojo S.A

Género: Comedia | Adolescencia. Años 1900 (circa)
(Filmaffinity/ IMDb)

La madre de Loli lleva a su hija a un pueblo costero, Lindamar, con el objetivo de que encuentre un novio conveniente ese verano. Sin embargo, Loli está enamorada de un chico de su misma edad, Enrique.

Esta película entrañable, ambientada en 1914, presenta temas como el paso de la infancia a la madurez, así como la pureza del primer amor adolescente. José Luis García-Berlanga destaca que «se trata de la primera vez que su padre trata románticamente la relación hombre-mujer»⁷⁰. Cabría preguntarse: ¿Es así porque considera que solamente se da ese amor romántico en la juventud?

⁷⁰ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

A continuación, nos detendremos en Loli, pero también comentaremos algunos aspectos de los demás personajes femeninos que aparecen en el film.

- Loli es un personaje principal. En lo que se refiere al ámbito privado, es hija y, dado que es adolescente, entendemos que no ejerce trabajo alguno en la esfera pública.



El director de cine Rodrigo Cortés detalla que el punto de vista no es femenino, aunque el personaje principal sí lo sea. «Es una pena hacernos mayores, no me gustará ser persona mayor», le comenta Loli (Josette Arno) a Enrique (Jorge Vico). Loli es una adolescente que, empujada por su madre, pasará a la vida adulta tras un verano. Serán diversos elementos los que irán definiendo ese destino final: unas medias de seda, unos zapatos de tacón... Además, se irá percatando de los cambios porque, por ejemplo, el vestido de todos los veranos le queda pequeño o ya no se puede sentar de cualquier manera.

La canción que entona el pianista en el bar del hotel *Vorammar* se titula *Mujer caprichosa*. Loli termina alcanzando la madurez cuando escribe el nombre de Federico en el cristal empañado de su ventana. Enrique ni siquiera es consciente cuando escribe inocentemente en el vaho el nombre de Loli. «El final refleja lo decepcionante de las mujeres en el mundo de mi padre»⁷¹, concluye el hijo de Berlanga.

⁷¹ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

La madre de Loli (Julia Caba) pone fijación en un joven concreto, el ingeniero de los Villanueva, Federico (José María Rodero). La edad adulta para las mujeres llega antes que para ellos. El ingeniero con el que su madre quiere juntarla es mucho mayor que ella; Enrique, por el que se siente atraída, es infantil y no está precisamente preocupado por su futuro, prueba de ello es su poca implicación en los estudios.

José Luis García Berlanga considera que, por primera vez, se presenta un personaje que tiene idealizada a la mujer. La película pone sobre la mesa diversos temas del amor característico en la juventud: «la rebelión de los jóvenes contra los mayores o la posibilidad de escaparse»⁷².

En general, los personajes femeninos que habitan esta película son madres, mujeres berlanguianas castradoras. «Dominantas, mandan en los maridos, en los hijos, exigen pactar porque los niños se están resfriando»⁷³, define José Luis García Berlanga. Mientras, los padres, más violentos, no acostumbran a hablar sobre sus hijos, sino que se distraen tratándose como si formaran parte de las milicias, jugando a que ascienden de nivel cada verano.

En este aspecto, cuenta el director de cine Rodrigo Cortés que hubo problemas con la censura: «lo que no aceptaba es que lucharan los niños contra un grupo de veteranos de la guerra y los ganaran». Berlanga salió de este embrollo añadiendo una escena en que las mujeres empiezan a comentar que los maridos se inventan su participación en las guerras. En el largometraje finalmente estrenado, «rememoraban batallas en Cuba que nunca libraron»⁷⁴, explica Cortés.

⁷² GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

⁷³ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”: *op.cit.*

⁷⁴ CORTÉS, R. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

En el hotel hay una mujer elegante, que deja atónitos a los que frecuentan el bar, y a la que las mujeres cotillean por la noche desde la ventana que comparten sus habitaciones. Vemos en este punto esa fascinación por la belleza femenina.

Los gags se suceden, como el del hombre que se ahoga en el mar, mientras varias mujeres tranquilas comentan que alguien les saluda. Las señoras cuchichean sin medida y se critican entre ellas: «¿Un traje de baño? Si casi se le ve la rodilla, qué desfachatez». Ese vestuario es un reflejo de la sociedad del momento.

Hay otros detalles. Las que hacen las maletas para irse de vacaciones son las madres. Al comienzo, subidos ya en el carruaje, la madre de Enrique dice haberse olvidado un baúl, a lo que el marido le responde que se lo ha dejado ella, como rectificando ese plural que le incluye en el despiste.

Como curiosidad, Berlanga quiso contar con Brigitte Bardot para que interpretase el papel de Loli, pero según le contó Berlanga a su hijo, no fue posible por una semana.

d) *Calabuch* (1956)



Ficha técnica:

Título original: *Calabuch*

Año: 1956

Duración: 92 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Luis García-Berlanga, Leonardo Martín, Florentino Soria, Ennio Flaiano

Producción: José Luis Jerez Aloza

Música: Angelo Francesco Lavagnino, Guido Guerrini

Fotografía: Francisco Sempere

Edición: Pepita Orduna

Decoración: Román Calatayud

Departamento de maquillaje: Manuel Gaitán (maquillaje), Esperanza Paradela (peluquería), José Luis Ruiz (maquillaje)

Asistente del Director: Leonardo Martín

Departamento de Arte: Bernardo Ballester, Enrique Carlos Jerez y Francisco Prósper

Departamento de Sonido: Jaime Torrens

Cámara y Departamento Eléctrico: Miguel Agudo, Manuel Beringola

Departamento de Montaje: Alicia Castillo

Script y Departamento de Continuidad: Lucía Martín

Reparto: Edmund Gwenn, Valentina Cortese, Franco Fabrizi, Juan Calvo, Félix Fernández, José Luis Ozores, José Isbert, Francisco Bernal, Manuel Alexandre, Pedro Beltrán, Manuel Beringola

Productora: Coproducción España-Italia; Águila Films / Films Costellazione

Género: Comedia. Drama | Vida rural. Comedia dramática

Premios:

1956: Festival de Venecia: Premio OCIC

(Filmaffinity/ IMDb)

El profesor Hamilton huye a Calabuch, tras descubrir sus errores en el campo de la energía nuclear. La sátira de la vida cotidiana de la España de posguerra continúa en este largometraje. Peñíscola, anterior al desarrollismo, es el marco de unos personajes entrañables. Las profesiones represoras del orden se subvierten, lo que convierte a Calabuch en un no-lugar donde cualquiera querría escapar.

Algunos temas que emanan del film son la plasmación de unas tradiciones propias, la enrevesada crítica al franquismo y destellos optimistas que invitan a disfrutar de la vida sin complicaciones. Resulta ingeniosa la manera en que lo plasma Berlanga en esa escena en que Hamilton (Edmund Gwenn) realiza múltiples operaciones para desentrañar el resultado de una operación matemática en la clase de la profesora, mientras que el hombre con el que comparte pupitre, con un nivel intelectual muy inferior al del físico protagonista, la resuelve contando con los dedos.

Esta escena recuerda a *El Principito*, al fragmento concreto en que relata que a los adultos les gustan los números y, que quienes comprenden la

vida, se burlan de ellos. A partir de esta declaración, el principito expone que habría preferido empezar el libro de otro modo siguiendo este criterio: «Me hubiera gustado decir: “había una vez un principito que vivía en un planeta apenas más grande que él, y que necesitaba un amigo...” Para los que comprenden la vida, habría resultado mucho más cierto»⁷⁵. El profesor Jorge Serra Hamilton, de reconocido prestigio internacional por su trabajo en el campo de la energía nuclear, descubre la grandeza de la amistad y la existencia en un pequeño pueblo mediterráneo.

Vamos a analizar los personajes femeninos más relevantes: Teresa (María Vico) y la profesora Eloísa (Valentina Cortese).

- Teresa es un personaje secundario. Es la hija del carabinero, Matías (Juan Calvo). Se encarga de limpiar y cocinar en la cárcel que regenta su padre. Su bagaje cultural es muy bajo. Se evidencia cuando Hamilton escribe operaciones científicas en las paredes de la cárcel y ella le riñe señalando que no pinte monigotes, que luego se resisten al limpiarlos.



Teresa está enamorada de Langosta (Franco Fabrizi), encarcelado por tráfico de drogas. Este enamoramiento refleja ese pretexto de que a las mujeres les gustan los tipos malos que no les convienen. Es una relación romántica de extremos, muy complicada socialmente, una hija de guardia civil y un contrabandista. Su padre

⁷⁵ DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *El Principito*. México, Librairie Gallimard, 1958. Pág. 17.

está radicalmente en contra, motivo que le llevará a protagonizar excesivas discusiones con su hija, cargadas de amenazas y violencia.

En un momento dado, los hombres toread y preparan fuegos artificiales. Entre los preparativos, le piden a Teresa que cosa unos sacos, que intuimos serán para la pólvora. Sacos que termina y que no sirven para nada, ya que Hamilton reconoce habérselos pedido para que estuviera acompañándolos.

La figura del padre se refuerza por el hecho de que Langosta y Teresa no pueden casarse si no tienen autorización paterna. En un momento dado, Teresa se sincera y le explica a su padre que quiere a Juan, a lo que le responde que el único que quiere en su casa es él: «Si te vuelvo a ver con ese sinvergüenza te parto los pies», le grita.

Esta violencia crece exponencialmente cuando se entera de que Teresa está planeando huir con Juan a Venezuela. Vemos cómo le sumerge la cabeza en una palancana mientras le asegura: «Te voy a matar. Querías dejar solo a tu padre, abandonarme, perdida. Te voy a matar, mala hija». Ella solloza desconsolada.

- Eloísa es un personaje secundario. Por su oficio y su nombre, podríamos confundirla con la de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953). No conocemos su vida privada, solo su faceta profesional.



Hamilton asiste a sus clases y parece que se interesa por la botánica a raíz de que Eloísa se la descubra. Sin embargo, aunque parezca que toma al pie de la letra sus enseñanzas, demostrará que no lo hace. Cuando Teresa llora tras el enfado con su padre, Hamilton le regala el geranio tristic –la profesora le había explicado que significaba soledad–, diciéndole: «Le dará suerte». Es decir, no se cree las propiedades que Eloísa le explica que tiene la botánica; da la sensación de que la oye, pero no la escucha.

El guionista Arturo González-Campos deduce los deseos sexuales de Eloísa en una oración expresada en la película de una forma poética por el narrador: «Multiplica sin equivocarse a pesar de que es primavera»⁷⁶.

José Luis García-Berlanga anotaba que no hay ninguna carga sexual en estas mujeres de Calabuch⁷⁷. Aunque cabe comentar que en la película se hace referencia a otras mujeres, como la actriz Juanita Reina que, cuando aparece en la sala oscura deleita al público, en concreto al carabinero. Juan, junto a otros, aprovechan esas noches para el contrabando.

Además, según E. Ann Kaplan, «el significado establecido en la interacción entre el espectador y la imagen de la pantalla implica un tipo particular de placer que surge de la dependencia del cine respecto a los mecanismos

⁷⁶ GONZÁLEZ-CAMPOS, A. *Todopoderosos*. Arturo González-Campos (Dir.). Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

⁷⁷ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

psicoanalíticos del fetichismo y el voyeurismo (sic)»⁷⁸. Esto también lo veremos en *Tamaño natural* (1974).

Hay un póster de una fallera en la cabina de proyección, lugar en el que también se habla del nodo que, según el Langosta, «nunca trae a chicas en traje de baño».

Por último, en una escena en que juegan al dominó, la camarera trata de corregir a un hombre que ha pronunciado de forma errónea un refrán, a lo que otro hombre le interrumpe, diciéndole que no lo explique, que no hace falta. Le resulta molesto que una mujer le corrija.

⁷⁸ KAPLAN, E. Ann: *ibid.*, pág. 34.

e) *Los jueves, milagro* (1957)



Ficha técnica:

Título original: *Los jueves, milagro*

Año: 1957

Duración: 85 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Luis García-Berlanga, José Luis Colina (Argumento: Luis García-Berlanga)

Música: Franco Ferrara

Fotografía: Francisco Sempere (B&W)

Edición: Pepita Orduna

Decoración: Enrique Alarcón

Diseño de Producción: Bernardo Ballester

Departamento de Maquillaje: Manolita G. Fraile (asistente de maquillaje), Adolfo Ponte

Dirección de Producción: Enrique Balader, Paolo Moffa

Asistente del Director: José Puyol, Sandro Continenza

Departamento de Arte: Tomás Fernández

Departamento de Sonido: Fernando Bernáldez

Cámara y Departamento Eléctrico: Miguel Agudo, José Calvo y Juan Jurado

Departamento de Montaje: Alicia Castillo

Secretario de Dirección: Vicente Llosa

Reparto: José Isbert, Richard Basehart, Paolo Stoppa, Alberto Romea, Juan Calvo, José Luis López Vázquez, Félix Fernández, Manuel Alexandre, Mariano Ozores, Félix Briones

Productora: Coproducción España-Italia; Ariel P.C. / Domiziana Internazionale Cinematografica

Género: Comedia. Fantástico | Sátira. Vida rural. Religión

Fontecilla, pueblo anteriormente afamado por su balneario, ha dejado de recibir turistas, motivo por el que sus habitantes atraviesan un momento económico complicado. El dueño del balneario, el alcalde, el maestro, el barbero, el dueño del hotel y un gran propietario organizan una «aparición mariana» para reavivar la economía del pueblo. La farsa empieza a destaparse cuando se percatan del parecido entre Don José y una vieja talla de San Dimas.

La película es muy atrevida para su tiempo. En pleno franquismo, Berlanga se burla del fervor religioso y de la influencia que posee la religión sobre las masas crédulas, capaces de acogerse a lo sobrenatural e infundado. Esta película supone el inicio de una transición en su filmografía: será la última en centrarse en lo coral, en la que se empiezan a percibir atisbos de mezquindad. Digamos que llegamos a ese punto en que todos los personajes son malos.

No hay mujeres protagonistas ni relevantes en esta historia, ya que no tienen ningún peso: forman parte del vulgo, de los manipulados. Sin embargo, se aprecia el punto de vista berlanguiano acerca de las mujeres en ciertos diálogos.

El personaje interpretado por Juan Calvo Doménech, Don Antonio Guajardo, mantiene una conversación telefónica para comprar velas, cuando el que está al otro lado le pregunta qué es lo del milagro. En ese momento le pasa el teléfono a su mujer, ya que él no quiere perder el tiempo en explicarlo.

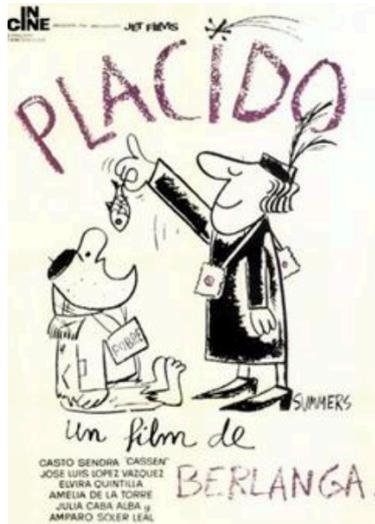
Don José (Pepe Isbert), que se hace pasar por San Dimas, no le ha contado a su mujer absolutamente nada. La noche en la que el pueblo marcha en procesión hasta la estación donde Mauro (Manuel Alexandre) vio la aparición divina, su mujer le comenta que todo el mundo está sacando partido a lo ocurrido menos él. En lugar de contárselo, le contesta que no quiere saber nada hasta que no cuente con la aprobación eclesiástica. A lo enunciado, ella le responde que irá sola, «como siempre».

Hay otra escena cómica en la que están planeando cómo fingir la siguiente aparición, mientras la limpiadora Carmela no se entera de nada porque es sorda. Una de las convencidas férreas de la bendición de San Dimas es Paquita (Guadalupe Muñoz), que se pone enferma y, tras beber lo aparentemente bendecido por el santo, anuncia que es milagroso y que le ha salvado la vida.

Según José Luis García-Berlanga, las mujeres que aparecen en este film siguen la línea de las de *Novio a la vista*. Se refiere al caso de la madre del personaje interpretado por Luis Varela: «Una mujer castrante todo el rato prohibiendo a ese niño lo que puede hacer»⁷⁹, apunta.

⁷⁹ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

f) *Plácido* (1961)



Ficha técnica:

Título original: *Plácido*

Año: 1961

Duración: 82 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García-Berlanga, José Luis Colina, José Luis Font

Música: Miguel Asins Arbó

Fotografía: Francisco Sempere (B&W)

Edición: José Antonio Rojo

Dirección de Arte: Antonio Cortés

Decoración: Andrés Vallvé

Departamento de Maquillaje: Rodrigo Gurrucharri (maquillaje), Teresa Plumet (asistente de maquillaje), Vicenta Salvadó (peluquería), Carmen Teran (asistente de maquillaje)

Producción: Alfredo Matas, Narciso Munné

Dirección de Producción: José Manuel M. Herrero

Asistente del Director: Juan Estelrich

Departamento de Arte: Enrique Barrés, Domingo Bronchalo, Enrique Bronchalo, Ramón Miró

Departamento de Sonido: Felipe Fernández

Cámara y Departamento Eléctrico: Miguel Agudo, Emilio Godes, Antonio Millán, Eduardo Noé, Antonio Sala, Juan Prous

Departamento de Montaje: Carmen Fábregas, Concepción Piño

Reparto: Cassen, José Luis López Vázquez, Elvira Quintillá, Amelia de la Torre, Julia Caba Alba, Amparo Soler Leal, Manuel Alexandre, Mari Carmen Yepes, Agustín González, Luis Ciges, Antonio Ferrandis

Productora: Jet Films

Género: Comedia | Pobreza. Navidad. Sátira

Premios:

1961: Nominada al Óscar: Mejor película de habla no inglesa

1962: Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película)
(Filmaffinity/ IMDb)

En una ciudad de provincias, unas burguesas organizan la campaña navideña «Siente a un pobre a su mesa», por la que los más necesitados compartirán la cena de Nochebuena con familias acomodadas. Plácido participará con su motocarro en la cabalgata, pero ese mismo día vence la primera letra de este vehículo que le da trabajo.

Esta película comienza a alejarse de las anteriores, más costumbristas y benevolentes, e introduce, mediante la sátira, una agudizada crítica social en la que destapa una sociedad provinciana amoral, que predica unos valores que no sigue, que solo es capaz de echar una mano en apariencia, bajo la campaña «Siente un pobre a su mesa», título que iba a tener el film, pero que la censura prohibió. Berlanga muestra la diferencia de clases marcada por el hambre que pasan.

El conjunto de los personajes resulta ser superficial y presuntuoso: «es la confrontación entre una burguesía que es más de lo que es y unos actores que también creen que son más de lo que son, que van ahí porque creen que les van a dar una cena, y los van a rifar para cenar junto a un pobre esa noche en cada casa»⁸⁰, resume José Luis García-Berlanga.

En este caso, Berlanga saca el cine a la calle. En esta película empieza a hacerse evidente la utilización prodigiosa del plano secuencia por parte del director valenciano, que explica que lo hace por comodidad. «Va descubriendo que lo que tiene que hacer es seguir a los actores hasta que se lo permita el decorado»⁸¹, apunta José Luis García-Berlanga al respecto.

Vamos a indagar en el personaje femenino más relevante de la primera película que Berlanga guionizó junto a Rafael Azcona.

- Emilia, interpretada por Elvira Quintillá, es la esposa de Plácido (Casto Sendra). Se trata de un personaje secundario. Juan Gómez Rufo explica que «había una dificultad de tipo verista»⁸², ya que la fecha del tiempo histórico es Nochebuena. Por tanto, Emilia trabaja en un urinario porque era «la única cosa municipal que podía estar abierta ese día y en la que trabajase una mujer (...)»⁸³.



⁸⁰ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

⁸¹ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”: *op.cit.*

⁸² GÓMEZ RUFO, A. “Plácido, o la teoría de la incomunicación”. Disponible en <https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/articulo-placido-la-teoria-incomunicacion.pdf> . Consultado el 30/05/2020. Pág. 20.

⁸³ GÓMEZ RUFO, Antonio: *ibíd.*, pág. 20.

En el ámbito privado, cumple con los cánones de la mujer de la época: ama de casa a tiempo completo. En la última escena, está cansada y se encuentra mal, pero aún así se ve en la obligación de preparar la cena y estar atenta a las necesidades de su hijo.

«La pareja tiene preocupaciones totalmente terrenales: pagar la letra, vender ollas, la cabalgata...»⁸⁴, expone José Luis García-Berlanga. Siguiendo la estructura constante del cine berlanguiano, los objetivos del protagonista no se ven satisfechos. La decepción empieza a perjudicar a un grupo más reducido de personas. Es decir, deja de ser colectiva, característica que sí compartían todas las películas anteriormente analizadas.

Anterior a la adjudicación del pobre que va a comer en cada casa, se subastan artistas, cuya recaudación irá destinada a la beneficencia. La última puja es de un niño, en cuyo paquete va incluida su madre, y una olla, que entrega la reina de la fiesta, Martita (Mari Carmen Yepes). En este regalo se une todo lo que se relaciona con la mujer, la cocina y el cuidado de los hijos, lo mismo que representa Emilia. Cuando sube la pareja a recoger el premio, la mujer coge la olla, porque es su regalo, porque le pertenece. Cuando concluyen todas las subastas, un hombre comenta: «A mí no me han subastado y soy primer actor».

Según José Luis García-Berlanga, hay dos relaciones que se pueden acercar al erotismo en esta película. El personaje interpretado por López Vázquez se sorprende al ver a una mujer cosiendo el roto de un pantalón, mientras el galán espera en calzoncillos hablando con ella. Por otro lado, Marilú Martínez (Amparo Soler) parece tener relaciones sexuales

⁸⁴ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

extramatrimoniales, mientras la familia «le exige, le pide, le marea»⁸⁵, explica José Luis García-Berlanga.

En la cabalgata en la que participa Plácido con su carromato vemos a muchas familias con niños. Ningún hombre lleva a su hijo en brazos. Por su parte, las mujeres se muestran compasivas, preocupándose por el bienestar de incluso el muerto, Pascual, al cubrirlo con una manta.

⁸⁵ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

g) *El verdugo* (1963)



Ficha técnica:

Título original: *El verdugo*

Año: 1963

Duración: 90 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García-Berlanga, Ennio Flaiano

Música: Miguel Asins Arbó

Fotografía: Tonino Delli Colli (B&W)

Producción: Nazario Belmar, Moris Ergas

Edición: Alfonso Santacana

Dirección de Arte: Luis Argüello

Decoración: José Antonio de la Guerra

Departamento de Maquillaje: José Luis Campos (asistente de maquillaje),
María Teresa Gamborino (peluquería), Francisco Puyol (maquillaje)

Dirección de Producción: José Manuel M. Herrero

Asistente del Director: Ricardo Muñoz Suay, Félix Fernández

Departamento de Arte: Luis Cuevas, Manuel Frías, Juan García, José
María Guerra

Departamento de Sonido: Felipe Fernández

Cámara y Departamento Eléctrico: Miguel Agudo, José Cobos, Alejandro Diges, Ramón Sempere

Vestuario: Maruja Hernáiz

Departamento de Montaje: Alicia Castillo, Pilar Bernardo

Script y Departamento de Continuidad: Concha Hidalgo, Vicente Bañó.

Reparto: José Isbert, Nino Manfredi, Emma Penella, José Luis López Vázquez, Ángel Álvarez, María Luisa Ponte, María Isbert, Julia Caba Alba, Guido Alberti, Erasmo Pascual, Xan das Bolas, José Orjas, José María Prada, Félix Fernández, Antonio Ferrandis, Lola Gaos, Alfredo Landa, José Sazatornil, Agustín González, Chus Lampreave, José Luis Coll, José Cordero, Pedro Beltrán, Dolores García, Emilio Laguna, Enrique Tusquets, Enrique Pelayo

Productora: Coproducción España-Italia; Naga Films / Zabra Films

Género: Comedia | Sátira. Comedia negra. Película de culto

Premios:

1963: Festival de Venecia: Premios FIPRESCI

(Filmaffinity/ IMDb)

José Luis es un joven empleado en una funeraria, que sueña con partir a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Su novia es Carmen, la hija del verdugo. Cuando el verdugo les descubre en la intimidad, la pareja se ve obligada a casarse. El verdugo Amadeo insiste a José Luis en que solicite la plaza de verdugo, ya que se va a jubilar, y se trata de un modo de que consigan una vivienda. José Luis acaba cediendo con la creencia de que no tendrá que poner nunca en práctica la pena de muerte.

La cruel comicidad y valentía con que Berlanga trata la pena de muerte es necesaria para suscitar en el espectador una dosis ínfima de repugnancia ante este modo de aplicar justicia, presente en España hasta hace poco más de 40 años. Además, «es una crítica de los españoles, de la situación

social y política del momento, hecha con una gran profundidad y una enorme sencillez y, por tanto, muy eficazmente»⁸⁶, añade Josefina Molina.

José Luis (Nino Manfredi) lo engloba todo. Berlanga presenta una obra original porque el protagonista es el verdugo en lugar del reo. El personaje representa inicialmente las ansias de renovación de la sociedad española con su humildad, su ambición por partir a Alemania... Súbitamente, todas sus aspiraciones se ven truncadas por las presiones sociales y sus acciones esporádicas, que le conducen a una encrucijada en la que se ve obligado a seguir con la tradición de la familia de su mujer si desea optar a unas condiciones de vida dignas. Es paradójico que traer vida al mundo le lleve a matar.

Según José Luis García-Berlanga, la sociedad arrastra a los hombres a hacer cosas que no quieren, «siempre hay unas mujeres que son las inductoras». Considera que, en esta presión a los maridos, «está reflejado para lo que él sería la vida o lo que ve»⁸⁷. En esta película, por primera vez, hay víctimas individuales: José Luis, pero también Carmen (Emma Penella).

- Carmen desempeña un papel secundario. No desarrolla ninguna labor fuera de su casa, así que vamos a centrarnos en el personaje en el ámbito privado.



⁸⁶ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 24.

⁸⁷ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”: *op.cit.*

Josefina Molina explica que Carmen cumple con lo que el franquismo ha establecido para ella, es «la mujer-esposa-madre». Esta definición «tiene como fin secuestrar a las mujeres en las tareas reproductoras en el seno del hogar, convirtiéndolas, a su vez, en guardianas de la familia tradicional». Por tanto, Carmen «no tiene –no le dejan– otra opción que casarse para no quedarse soltera y poder mantenerse»⁸⁸.

Según Josefina Molina, se trata de uno de los primeros enunciados de su teoría de la mujer como ser indestructible y chantajista, con unos principios ideológicos reaccionarios: «De qué manera Carmen conduce la situación para que se cumpla su objetivo, «cazar a José Luis y que se case con ella», nos muestra que tanto Rafael Azcona, el guionista, como Berlanga, conocían bien la capacidad de las mujeres de su época para sobrevivir con los escasos medios de que disponían»⁸⁹. Ella insiste, va detrás de él, hasta que finalmente aplica justicia matando. Por tanto, Carmen logra su cometido, mientras que la presión puede con José Luis, que pierde la dignidad, representada simbólicamente con ese sombrero en el suelo tras la ejecución.

Es evidente que José Luis ha de matar para vivir y, pese a que trata de resistirse, no lo consigue. «Berlanga lo retrata como un hombre débil e irritante y, a la vez, víctima de Carmen, pero en realidad es víctima de un sistema que para satisfacer su natural y sencillo deseo sexual, le obliga a pagar un peaje de por vida, sumido en la máxima miserabilización. Lo mismo –el mismo peaje– que a las mujeres»⁹⁰, reflexiona Molina.

⁸⁸ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 23.

⁸⁹ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 22.

⁹⁰ MOLINA, Josefina: *ibid.*, pág. 24.

Hay situaciones en las que vamos a detenernos. Destaca la discusión en la que dos hombres se enzarzan porque uno ha mirado a la mujer del otro, el cual termina regañando a su esposa por la ropa ceñida que lleva. También existen otras más ocultas pero indiscutibles como esa en que Carmen pregunta qué bañador debería llevarse a Mallorca, preocupándose por una nimiedad mientras su marido está a punto de matar a una persona, u otra en la que Amadeo y José Luis han de poner al día el papeleo para que se convierta en verdugo y Carmen se va de rebajas para comprarle ropa a su hijo y a José Luis.

El final es crudo. José Luis invita a decir adiós con la mano a un grupo de personas que disfrutaban en su barco privado. Ese contraste económico es un golpe duro de realidad cuando otros ya han matado para vivir.

2. 1967-1974. La trilogía de la mujer: *La boutique* (1967), *¡Vivan los novios!* (1970) y *Tamaño natural* (1974).

Según Molina, Berlanga escogió su trabajo porque le permitía proteger su timidez, «no encontraba nada más gratificante que ser el hombre invisible para curiosear sin ser descubierto»⁹¹. José Luis García-Berlanga confiesa que su padre era un «comodón»⁹². Cuenta que era tímido y con mucho acné, no se sabía acercar a las mujeres, les tuvo pavor toda la vida, él decía que era transparente para ellas. A través de esta trilogía erótica o misógina, se aproxima al universo femenino.

José Luis García-Berlanga alude que su madre lo llevaba todo: «nos riñe de vez en cuando, pero ella lleva los problemas»⁹³. Molina concluye con que la opinión de Berlanga es misógina y no misógina al mismo tiempo: «dice que son indestructibles y superiores, pero las miserabiliza y se ríe de ellas como los niños cuando juegan a «¡que viene el coco!»». Las utiliza para que le quiten de en medio lo cotidiano y así lo miserable no le alcance a él»⁹⁴.

La misoginia, desde el punto de vista de Freud, explica la desvirtuación social femenina por el «temor fundamental a la mujer» por parte del hombre (el hombre –dice Freud– teme «ser debilitado por la mujer, contagiarse de femineidad y mostrarse luego incapaz de hazañas viriles»⁹⁵).

Berlanga se describía como un homosexual lésbico: le gustaban las mujeres, pero tenía también una parte femenina dentro. Esta trilogía

⁹¹ MOLINA, Josefina: *ibíd.*, pág. 12.

⁹² GARCÍA-BERLANGA, José Luis. "Novio a la vista y el Hotel Voramar": *op.cit.*

⁹³ GARCÍA-BERLANGA, José Luis: *ibíd.*

⁹⁴ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 19.

⁹⁵ CASTRO DE PAZ, JL., PÉREZ, J., *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005. Pág. 78.

habría de continuar con «A mi querida mamá en el día de su santo», cuya trama giraría en torno a la autodestrucción de un travesti, para recalcar la feminidad exacerbada que puede haber en un hombre, capaz de destrozarse su parte masculina. El proyecto de película fue rechazado por la censura⁹⁶.

En estas películas se plantea el problema de la libertad individual, conocemos las vidas de tres hombres protagonistas que buscan la vida fuera de sus relaciones. José Luis García-Berlanga considera que su padre era «una mente libre», nunca perteneció a un grupo; cuenta que le propusieron dirigir cine erótico a su padre, sobre todo durante los setenta, y pese a ser director de la colección erótica *La sonrisa vertical*, no aceptó, puesto que no sabía contar eso⁹⁷.

Josefina Molina considera que Berlanga expresa con sus películas lo que es el cine para ella: «A partir de la experiencia vivida, la imaginación busca el camino para encontrar la atención de los demás y comunicarse con el otro mediante la expresión de una idea: lo que es, al fin y al cabo, una película. Y lo hace asistida por las demás artes, todo ello con la intención –y la ambición imposible– de desentrañar el significado último de la existencia humana»⁹⁸.

La obra de Francisco Perales clasifica a la mujer de dos modos: mujer objeto y mujer dominadora. Explica que «la mujer objeto berlanguiana no es un personaje utilizado al capricho del hombre, sino que por el contrario, es ella quien se erige en el carácter dominante de la pareja, transformándolo hasta el extremo de intercambiar los roles: la mujer en el ser dominante y el hombre en objeto y esclavo de sus propias

⁹⁶ E. PARÉS, L. *Historia de nuestro cine*. Francisco Quintanar (Dir.). RTVE. 2018. España.

⁹⁷ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”: *op.cit.*

⁹⁸ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 33.

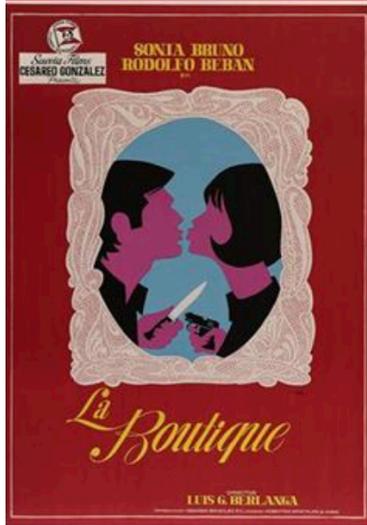
perversiones»⁹⁹. Por tanto, la mujer, persiguiendo sus objetivos y aprovechando sus encantos, pasará de ser la mujer objeto a convertirse en mujer dominadora.

Ante el pesimismo de Berlanga, Molina se adhiere a la utopía de que mutaremos a un futuro mejor, en el que «primaremos el entendimiento con el otro para compartir la alegría y el dolor de la vida»¹⁰⁰.

⁹⁹ PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 2011. Pág. 157.

¹⁰⁰ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 33.

a) *La boutique* (1967):



Ficha técnica:

Título original: *Las pirañas (La boutique)*

Año: 1967

Duración: 98 min.

País: Argentina

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García-Berlanga

Música: Astor Piazzolla

Fotografía: Américo Hoss

Producción: Cesáreo González, Atilio Mentasti, Jorge Velasco

Música: Astor Piazzolla

Edición: Jorge Gárate, José Luis Matesanz

Diseño de Producción: María Julia Bertotto

Dirección de Arte: María Julia Bertotto, Jorge Sarudiansky.

Decoración: María Julia Bertotto

Dirección de Producción: Jorge Velasco

Diseño de Vestuario: Sebastián Canovas

Asistente de Dirección: Ricardo Feliú

Departamento de Sonido: Miguel Babuini, Mario Fezia

Departamento de Música: Astor Piazzolla

Reparto: Sonia Bruno, Rodolfo Bebán, Osvaldo Miranda, Lautaro Murúa, Ana María Campoy, Mariniliana Ross, Juan Carlos Altavista, Javier Portales, Dorys del Valle, Juan Carlos Calabró, Perla Caron, Paula Marciel, Linda Peretz, Dario Vittori

Productora: Coproducción Argentina-España; Argentina Sono Film S.A.C.I / Cesáreo González Producciones Cinematográficas

Género: Comedia. Drama | Comedia negra
(Filmaffinity/ IMDb)

Ricardo y Carmen son pareja. Mientras ella se aburre, él se divierte con carreras de coches y con su amante. Todo empieza a cambiar el día en que se entera de que su mujer padece una supuesta enfermedad terminal.

Esta es la primera película en la que se considera que Berlanga introduce a mujeres indestructibles, el tándem de Carmen (Sonia Bruno) y su madre Luisa (Ana María Campoy), «tótem de la misoginia»¹⁰¹. La película de humor negro fue rodada en Argentina y allí se estrenó bajo el título *Las Pirañas*: «lo que las caracteriza más propiamente es su insaciable voracidad carnívora (...) Es precisamente la inconsciencia de su crueldad lo que acaba por asemejarlas a las máquinas»¹⁰², explica Jesús González Requena, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid.

¹⁰¹ MOLINA, Josefina: *ibíd.*, pág. 25.

¹⁰² GONZÁLEZ REQUENA, J. "Máquinas crueles: La boutique", Ponencia. XVIII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores letales. Valencia, 04/12/20.

A continuación, vamos a centrarnos en estos dos personajes.

- Luisa Fuentes, la madre de Carmen es un personaje secundario. Es médico de profesión y en el entorno privado la conocemos en su condición de madre de Carmen y suegra de Ricardo.



Carmen no sabe qué hacer para que su marido le preste atención, por lo que recurre al consejo de su madre para que la ayude. Luisa inventa un falso diagnóstico que concreta que Carmen padece una grave enfermedad terminal, motivo que lleva a su marido Ricardo (Rodolfo Bebán) a cambiar su estilo de vida: deja de verse con su amante, abandona su afición por los coches, relega sus negocios a un segundo plano y pasa a dedicarse de lleno a complacer a su mujer en sus últimos días. Él mismo reconoce que el sexo es «puro aburrimiento».

- Carmen es un personaje secundario. Conocemos su vida privada como esposa y en el ámbito público trabaja en la boutique que da nombre al film.



Carmen comienza a trabajar fuera de casa en un negocio propio. Sin embargo, cabe remarcar que el que le lleva toda la parte administrativa y económica es su marido. Ella se centra simplemente en trabajar en la tienda y escoger modelos a la última moda de París. En su contacto con el mundo exterior, Carmen comete una infidelidad con Carlos. Ricardo se muestra obsesivo y celoso, pero también se fija en Piti (Marilina Ross), la dependienta de la tienda.

No se trata de una tienda cualquiera sino de una boutique. La ropa tiene que ver con la apariencia. Carmen y su madre están vistiendo la relación con Ricardo a su antojo, pero solo superficialmente.

Cuando Ricardo se entera de que su mujer está enferma, acude a casa con una langosta para sorprenderla. La culpa queda simbolizada con ese regalo, al que se le puede atribuir un doble significado. Por una parte, la langosta es un presente del que él también va a disfrutar: «Si la culpa genera cierta piedad, al menos procura siempre acompañarla con algún beneficio secundario»¹⁰³, expone González Requena. Por otra, es un objeto-símbolo que representa a Carmen: «La invitación erótica de su esposa le hace chocar con la langosta que ella es para él»¹⁰⁴.

Podríamos decir que tanto Carmen como su amante son mujeres objeto para Ricardo. Sin embargo, también cosifica a Carmen su amante Carlos (Lautaro Murúa), que ejerce de decorador y crítico de arte. Begoña Siles apunta que Carmen es cubierta por los rasgos fantasmáticos del deseo masculino para sofocar el temor ante lo femenino, evocando el mito de Pigmalión¹⁰⁵. Él mismo reconoce: «A

¹⁰³ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *ibíd.*

¹⁰⁴ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *ibíd.*

¹⁰⁵ SILES, B. "Lo siniestro del fantasma femenino". Disponible en: <https://www.makma.net/lo-siniestro-del-fantasma-femenino/>. Consultado el 02/04/2020

las mujeres solo las aguanto cuando no entra lo sexual. Las mujeres me gustan de lejos, como amigas, para vestirlas, cambiarles el peinado; para mirarlas como objetos hermosos».

Igual que lo hizo Antonio Saura, con esa pintura de realismo salvaje que aparece en la película, *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*¹⁰⁶ (1962). Siles parafrasea al poeta Rainer Maria Rilke, cuando dice que «lo bello es el comienzo de lo terrible que todavía podemos soportar». Apostilla: «El amor y la belleza no pueden contener que lo espeluznante aflore en el relato»¹⁰⁷.



Desde los títulos de créditos, González Requena se fija en ese varón y ese niño encajonado que se presentan sin rostro. La existencia de Carmen «es vivida como un ataque directo a la virilidad. ¿Acaso no es lo más propio de los fantasmas el no morir nunca?»¹⁰⁸.

El fantasma del que hablamos se manifiesta como esencialmente materno, con esos títulos de crédito que comentábamos, en los que se hace alusión al hijo, o con ese diálogo en que Carmen le deja caer que su madre les ha invitado a comer para celebrar el

¹⁰⁶ SAURA, A. *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*. 1962. Óleo sobre lienzo. 210 x 195 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

¹⁰⁷ SILES, Begoña. “Lo siniestro del fantasma femenino”: *op.cit.*

¹⁰⁸ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *op.cit.*

aniversario de la muerte de su padre. Ricardo intenta huir, pero los fantasmas son omnipresentes, por lo que es imposible. González Requena señala que este fantasma femenino también invade el cine de otros directores europeos o españoles, como el de Almodóvar o Buñuel¹⁰⁹.

La fase sádico-anal vertebrada de forma transversal este relato de un engaño, tanto con Carmen como con su amante. El catedrático encuentra diversas referencias.

En primer lugar, en el rodaje del anuncio de papel higiénico, Ricardo le pide a su amante que siga el método Stanislavski, basado en la identificación íntegra de la situación que se interpreta. Esta escena se enlaza con la secuencia en que están en el cine, en la que aparece el helado: «el cine y el alimento, tanto el que entra como el que sale, en un circuito excrementicio que va de la boca al ano, invadiendo por el camino la mirada en el espacio de la pantalla»¹¹⁰.

Carmen le cuenta el sueño que ha tenido en el que aparecen «esos azotitos». «El sadismo y el masoquismo se anclan en la fase sádico anal y están directamente vinculados a las manipulaciones que en ella tienen lugar»¹¹¹, detalla González Requena.

Entre las acciones que emprende, la que da nombre a la película, es la boutique que dirige su mujer. Pese a lo que pudiera parecer, ¿este cambio en Ricardo se produce por compasión? No, para él es una cuenta atrás para percibir la herencia de su mujer. Se nos muestra en esa escena en que él escribe en la arena sus fechas de nacimiento y supuesta muerte,

¹⁰⁹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *ibíd.*

¹¹⁰ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *ibíd.*

¹¹¹ GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: *ibíd.*

pero como comenta González Requena, Ricardo está ubicado y, en sentido figurado, a sus pies. Los personajes se intercambian los roles: ella, de mujer dócil, pasa a ser caprichosa y exigente; mientras que él, de pronto, se muestra atento. La mujer se convierte en chupóptera del hombre.

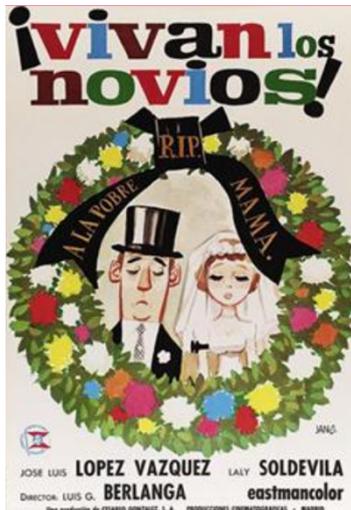
Berlanga crea unas mujeres implacables, sin remordimientos, que utilizan a los hombres como intermediarios para conseguir lo que desean. En este trato, el hombre termina mal parado, por disperso, por banal. Trata el tema de la institución matrimonial y del complejo encuentro y entendimiento entre el hombre y la mujer, esta última irresistible y llena de vitalidad y potencia.

Ricardo se termina enterando de toda la farsa y planea el asesinato de su mujer. Pese a que tiene todo aparentemente controlado, Carmen pulsa el botón del timbre y estalla el gas dentro de la casa, por lo que Ricardo cae en su propia trampa. Hay una elipsis que explica que ha fallecido; se trata del cambio de la placa de la puerta de su casa: de «R. Calaza» pasa a ser «Viuda de R. Calaza».

Josefina Molina cuenta que Berlanga fue su profesor entre los rodajes de *La boutique* y *¡Vivan los novios!* En una de las clases que le ofreció, contó a sus alumnos que le habían propuesto realizar un spot «para ensalzar las excelencias de... un papel higiénico»¹¹² («94 metros de placer»). Por tanto, resulta interesante la introducción de ese supuesto rodaje dentro de la película. Acostumbrados a ver el cine dentro del cine a través de su obra, es muy interesante que plantee de alguna manera ese encontronazo entre el cine como arte y el cine como industria.

¹¹² MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 13.

b) *¡Vivan los novios!* (1970):



Ficha técnica:

Título original: *¡Vivan los novios!*

Año: 1970

Duración: 83 min.

País: España

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García-Berlanga

Música: Antonio Pérez Olea

Fotografía: Aurelio G. Larraya

Producción: Marciano de la Fuente, Cesáreo González

Edición: José Luis Matesanz

Diseño de Producción y Decoración: Antonio Cortés

Departamento de Maquillaje: Rafael Barraquero (asistente de maquillaje),
Cristóbal Criado (maquillaje), Toñy Nieto (peluquería)

Dirección de Producción: Luis Berraquero, Francisco Molero, Rafael
Soria

Asistente de Dirección: Carlos Aured

Departamento de Arte: Ramón Molina, Rafael Soria

Departamento de Sonido: Federico de la Cuesta, Luis López

Cámara y Departamento Eléctrico: José Cobos, Ramón Sempere, Julio Wizuete

Departamento de Vestuario: Carmen Hernández

Departamento de Montaje: María Luisa Ocaña, Ángel Luis Salazar

Script y Departamento de Continuidad: Carmen Pageo

Reparto: José Luis López Vázquez, Laly Soldevila, José María Prada, Manuel Alexandre, Romy, Patricia Fellner, Teresa Gisbert, Luis Ciges, Víctor Israel, Javier Vivó, Gela Geisler

Productora: Suevia Films

Género: Comedia | Comedia negra

Premios:

1970: Festival de Cannes: Nominada a la Palma de Oro (mejor película)
(Filmaffinity/ IMDb)

Leo Pozas, acompañado de su madre, llega a un pueblo costero de Barcelona para casarse con Loli. Contra todo pronóstico, fallece la madre de Leo y la pareja acuerda ocultar el cadáver hasta después de que se consume la boda.

A continuación, diseccionaremos los ámbitos privado y público de los personajes femeninos de este film.

- Loli (Laly Soldevila), la futura mujer de Leo (José Luis López Vázquez), regenta una tienda de *souvenirs* en un pueblo turístico costero. Soldevila interpreta un papel secundario. A diferencia de *Calabuch*, grabada en Peñíscola antes de que arrasase el turismo, este film se desarrolla en Sitges, una vez la masificación hubo irrumpido.

En cuanto al ámbito privado, Loli controla y domina por completo la relación con su prometido, llegando a conseguir que Leo oculte la

muerte de su madre para que no varíe el plan de boda, incluso arrojando su cuerpo al mar. Es decir, la voluntad de su mujer está por encima de la suya.



El cambio de la estética femenina en relación con *Novio a la vista* es radical. Los trajes de baño han cambiado por completo, contexto que se remarca con la venta de artículos de moda de baño en la tienda de *souvenirs* de Loli. La fascinación por el cuerpo femenino queda plasmada en la obra: el protagonista se queda anonadado mirando a las mujeres en bikini.

- Trinidad (Teresa Gisbert) es la madre de Leo. Se trata de un personaje secundario, del que solo conocemos su vida familiar. La relación maternofilial es importante en esta historia. La madre de Leo cuando llega al pueblo costero y piensa estar conociendo a la futura mujer de su hijo, le confiesa: «Ladrona, más que ladrona».



Esa relación edípica es recíproca, ya que este hombre, originario de Burgos, ha vivido toda la vida con su madre y siempre está padeciendo por ella y por cualquier detalle en que pueda reparar. La madre es castradora, trata al adulto como un crío. Aparecen «las dos castraciones que se suponía que la mujer provocaba en mi padre, la madre y la mujer con la que se va a casar»¹¹³, según José Luis García-Berlanga.

Sin embargo, como también ocurre en *La boutique*, prima ese deseo incontrolable hacia lo externo a su compromiso matrimonial. Leo quiere desfogarse la noche anterior a la boda mientras su madre muere ahogada en la piscina. En esa noche se obsesiona con la pintora extranjera (Jane Fennell) y marcha en barco con el hermano de Loli para disfrutar de su último día de soltería. Se trata de un personaje secundario, del que solo conocemos su vida pública.



El hermano de Loli se convierte en cómplice y le lleva a un barco: allí se besa con una mujer transexual. Recordemos que Berlanga confesó su pretensión de rodar una película en la que un travesti termina destruyéndose a sí mismo porque su parte femenina acaba con su parte masculina, porque «el poder femenino es imposible de vencer»¹¹⁴.

¹¹³ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

¹¹⁴ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 26.

Esa imposibilidad en el encuentro o entendimiento con otras mujeres ajenas al matrimonio podría quedar también expresada a través de los idiomas. Ninguna de las mujeres habla castellano ni francés, único idioma foráneo que conoce el protagonista: la pintora es irlandesa, las mujeres del apartamento son inglesas...

José Luis García-Berlanga reconoce que, en el velatorio, hay un enamoramiento súbito sin entenderse por esa pintora que le cautiva. Pero la mujer siempre sale victoriosa. «La boda se va a celebrar pase lo que pase, ni que se le muera su amada madre, ni que se enamore de una desconocida que significa un mundo que parecía imposible que existiera se lo van a permitir»¹¹⁵. Leo no puede escapar de las convenciones sociales, aunque las circunstancias sean extremadamente adversas. La mujer es la culpable de todos sus males y de toda su falta de libertad.

En la última secuencia se presentan mediante montaje alterno, imágenes entremezcladas de la boda y del entierro de su madre. Lo invariable en ellas es su fijación por la libertad, los extranjeros, todas las mujeres, las que van en bikini, las que reparten panfletos... Finalmente, esa araña que conforman varias personas que le siguen la interpretamos como la presión social; una persecución de la sociedad porque se cumplan ciertos parámetros regidos por la imposición social, esas convenciones sociales.

¹¹⁵ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

c) *Tamaño natural* (1974)



Ficha técnica:

Título original: *Grandeur nature* (*Tamaño natural*)

Año: 1974

Duración: 100 min.

País: Francia

Dirección: Luis García-Berlanga

Guion: Rafael Azcona, Luis García-Berlanga

Música: Maurice Jarre

Fotografía: Alain Derobe

Producción: Christian Ferry, Alfredo Matas, Michel Piccoli

Edición: Françoise Bonnot

Decoración: Sigfrido Burmann, Luis Vázquez

Departamento de Maquillaje: Monique Hubsch, Alfredo Tiberi

Dirección de Producción: Juan Estelrich, Esteban Gutiérrez, José Manuel M. Herrero, Henri Jacquillard, Paul Lemaire

Asistente de Dirección: Umberto Angelucci, Christian Fuin, José María Gutiérrez Santos

Departamento de Arte: Charles-Henri Assola, José Sánchez, Giulio Tamassy, Alexandre Trauner

Departamento de Sonido: Jean Duguet, Alberto Escobedo, Jean-Pierre Lelong

Efectos visuales: Bacha

Cámara y Departamento Eléctrico: Pal Gyulay, Jean Paul Meurisse, Charles-Henri Montel, Eduardo Noé

Departamento de Vestuario: Rosa García

Departamento de Montaje: Annick Menier, Christine Pinoteau

Departamento de Música: János Sándor

Script y Departamento de Continuidad: Isabel Mulá

Reparto: Michel Piccoli, Rada Rassimov, Amparo Soler Leal, Queta Claver, Manuel Alexandre, Julieta Serrano, Claudia Bianchi, Valentina Tessier

Productora: Coproducción Francia-España-Italia; Jet Films/ Uranus Productions/ Verona Produzione

Género: Drama

(Filmaffinity/ IMDb)

Michel (Michel Piccoli) tiene un buen trabajo, una esposa y una amante. Sin embargo, un día decide comprarse una muñeca hinchable que emula el cuerpo de una mujer real. Poco a poco, irá proyectándole vida.

Pese a que el mismo Luis García-Berlanga tildó este film de misógino, Josefina Molina califica la película como «la claramente más feminista del cine español»: «Frente al “eterno femenino”, Berlanga contrapone “el eterno masculino”»¹¹⁶. Sin tapujos, Berlanga muestra la debilidad del hombre, sus deseos y el trágico final al que le abocan: la muerte.

Pilar Pedraza, en su libro *Máquinas de amar*, dedica el capítulo *El flotador erótico de Berlanga a Tamaño natural*. Según Berlanga, este film cuenta «la historia de un tío que se lía con una muñeca». Pedraza considera que este «“lío” fetichista» es más bien un juego: «juega con una muñeca como

¹¹⁶ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 29.

juega la niña con su Barbie, y de ahí al hombre entregado a un juego patético consigo mismo o, si se quiere, con la mujer que él mismo crea o segrega»¹¹⁷. Se divierte con la muñeca, e incluso hay momentos en que el mismo Michel (Michel Piccoli) se convierte en objeto: «Una mirada que, no pudiendo ser de ella, es de un aparato de vídeo, gracias al cual se cierra el círculo narcisista del juego. Él sólo desea esa mirada, la suya propia reflejada y la nuestra –porque en el fondo su perversión es la del exhibicionismo–»¹¹⁸. Molina examina que los guionistas ahondan en «el hombre, con respecto a las mujeres, víctima de sí mismo»¹¹⁹.

Al protagonista Michel le esclaviza su deseo, necesita a las mujeres, pero simultáneamente, rechaza que tomen el papel que tradicionalmente les han impuesto los hombres. No acepta «que ellas lo lleven con tanta naturalidad, tan indiferentes, tan poderosas en su debilidad. Tan supervivientes»¹²⁰. Incluso la muñeca, «una representación simbólica de la mujer, es capaz de sobrevivir al hombre dueño de ese objeto-símbolo»¹²¹.

La profesora de Historia del cine de la Universitat de València, Aurea Ortiz, reflexiona sobre la aversión que siente el protagonista: «¿Adónde lleva ese desprecio hacia las mujeres? A la nada, a la muerte, no hay manera de rellenar eso»¹²². Si esta muñeca representa el deseo masculino, vemos a un hombre incapaz de gestionarlo.

Ortiz atribuye la misoginia no solo a Michel, sino al modo en que se trata a los personajes del film, es decir, a cómo Berlanga los construye.

¹¹⁷ PEDRAZA, P. “El flotador erótico de Berlanga”, en PEDRAZA, P. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998. Pág. 98.

¹¹⁸ PEDRAZA, Pilar: *ibíd.*, pág. 100.

¹¹⁹ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 28.

¹²⁰ MOLINA, Josefina: *ibíd.*, pág. 29.

¹²¹ MOLINA, Josefina: *ibíd.*, pág. 26.

¹²² ORTIZ, A. “Jugar a las muñecas es cosa de hombres”. Ponencia. XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles. Valencia, 05/12/17.

A continuación, vamos a analizar a los personajes femeninos que aparecen en esta película. Todos son papeles secundarios. En primer lugar, nos centraremos en los dos personajes femeninos de los que conocemos su vida privada, pero nada acerca de su desarrollo profesional.

- Isabel (Rada Rassimov), su mujer, es la única a la que se le dedican primeros planos aparte de a la muñeca y a Michel. Se hace en dos momentos clave: cuando ella descubre que su marido tiene una muñeca que, en apariencia parece cubrir solo un deseo sexual, y cuando su mujer se caracteriza como la muñeca para tratar de satisfacer a su marido. En este segundo primer plano, derrama una lágrima; el encuadre recuerda a *La Dolorosa*¹²³.



¹²³ MURILLO, B. E. *La Dolorosa*. 1660-1670. Óleo sobre lienzo. 52 x 41 cm. Museo Nacional del Prado.

Pero Isabel no es una muñeca, con lo que se rebela esa mujer real: ella siente, llora y pega, tal y como Michel le echa en cara. Tras la dura escena en que la tira dentro del armario y la furia que eso desata en ella, no vuelve a aparecer en el film, por lo que entendemos que se pone fin a la relación.

- El personaje de la madre (Valentine Tessier), de nuevo, es castrador. No muestra sorpresa alguna al encontrarse a su hijo con una muñeca. Michel le explica que es un flotador: se introduce la intriga de predestinación, ya que la muñeca terminará saliendo a flote en el río Sena. La madre se involucra en esa interpretación del protagonista: la disfraz, le invita al té, le cuenta secretos. «Esta dama es otra libertina, que prefiere como nuera a una muñeca, porque las muñecas son más sumisas que las nueras de carne y hueso»¹²⁴.



¹²⁴ PEDRAZA, Pilar: *op.cit.*, pág. 106.

Por otra parte, se presentan tres personajes femeninos secundarios que también actúan desde esa posición maternal de cuidado. De estos personajes conocemos cuál es su papel en el ámbito público.

- El interpretado por Queta Claver se presenta como madre, ya que suele aparecer con su bebé en brazos. Lo cuida en tanto que le hace la comida, limpia... Michel nunca se detiene a escucharla, aparte de que habla en valenciano. Se lleva hasta ese punto el que no entiende a las mujeres, recurso ya utilizado en *¡Vivan los novios!* (1970).



- Nicole (Julieta Serrano) es la enfermera o secretaria de la clínica dental que dirige Michel. Adopta también un papel maternal: al comienzo, le pone la inyección en el trasero y él se muestra como un crío miedica, en un estado de regresión infantil: «ay, me vas a hacer daño».



- El personaje interpretado por Amparo Soler es la dueña de una boutique y sorprende esa camisa en la que muestra, filtrados por una mínima transparencia oscura, sus senos. Aurea Ortiz considera que esta mujer provoca deseos en muchos personajes, lo que resulta ser un modo de naturalizar la presencia de la muñeca¹²⁵.



Tras lo ocurrido con su mujer se ve obligado a vivir en un apartamento parisino, en el que «no están las consentidoras y civilizadas francesas que, al fin y al cabo, le hacen la vida agradable (madre, esposa, criada, enfermera) sino la servidumbre con toda su brutalidad, la despiadada chusma española que se convertirá en mojiganga del carnaval popular, el auténtico cuerpo con su fragor, su alcohol, sus alimentos terrestres, sus líos, sus exigencias, su grosería irremediable»¹²⁶. Es decir, Berlanga presenta a los personajes femeninos como madres o como «follables». Esta idea se cristaliza en la escena de la simulación de esa procesión a la muñeca, en la que «la entronizan como la virgen y la violan como la puta»¹²⁷.

La vida de Michel es una representación. La muñeca no va a ser nada de lo que él quiere: se inventa diálogos, que está seduciendo a otros hombres... Le proyecta deseos como si fuera una mujer real. Desde el momento en que se rompe el matrimonio ya no esconde a la muñeca, esta

¹²⁵ ORTIZ, Aurea: *op.cit.*

¹²⁶ PEDRAZA, Pilar: *op.cit.*, pág. 103.

¹²⁷ ORTIZ, Aurea: *op.cit.*

es su vida, no solo la sexual sino también todas las demás. Vive en una casa sin orden, llena de figuras dentro de figuras, pinturas antiguas... Resulta extraño que nadie le diga a Michel que ese mundo no debe ser así.

- Por último, la muñeca se presenta de manera muy humana, pero también muy mecánica. El trato es muy repulsivo, empatizamos más con la muñeca que con Michel. Las manos de Michel al abrir ese cajón blanco de corcho van directamente a sus pechos, escena que recuerda al protagonista de *Un perro andaluz* (1929), de Buñuel.



Aurea Ortiz reflexiona sobre los primeros minutos del film en los que el protagonista recibe a la muñeca. No se expone el porqué sino que se va encajando conforme avanza el metraje, lo que plantea «hasta qué punto no estamos proyectando algo de nuestra cultura, algo que en origen no está en la película»¹²⁸.

La única escena que Berlanga reconoce como erótica de todo su cine es la de Michel sacando la lengua de la boca de la muñeca con unas pinzas en su consulta. «Se trata de un acto sadomasoquista por el estremecimiento que produce la sugerencia de castración del primerísimo plano de la lengua, pero sobre todo es una broma surrealista»¹²⁹, concreta Pilar Pedraza.

¹²⁸ ORTIZ, Aurea: *ibíd.*

¹²⁹ PEDRAZA, Pilar: *op.cit.*, pág. 102.

Según Pedraza, García-Berlanga otorga una interpretación múltiple de la muñeca: «un objeto cómodo de carácter sexual, congruente con su idea de que la mejor manera de satisfacer la sexualidad es la masturbación»; la segunda tiene que ver con que «el hombre desea estar solo, recluirse en sí mismo, y en ese caso la muñeca simbolizaría “la nostalgia del mundo que abandona”»; por último, la tercera «nos llevaría a considerar la muñeca como la mujer ideal, sin que cuente la opción por la soledad»¹³⁰.

Estéticamente, esta muñeca «tiene sin resolver las articulaciones de los hombros y las piernas, y cuyos senos son muy toscos»; «Tiene el pelo de nailon y una boca eternamente abierta que le confiere una expresión boba»; «Berlanga no quedó satisfecho con el trabajo del maquillador italiano, al que achaca que la piel resultara un tanto amarillenta al ser fotografiada –quizá por contraste con la tez de Piccoli–»¹³¹.

A lo largo del film, Michel se refiere a ella con diversos nombres en función del contexto: al principio la llama Cathérine, mismo nombre que el de la muñeca de su sobrina; la llamará también Michel y, frente a la esposa de su abogado, Juliette, la nombra Justine. Con este último, hace alusión a las heroínas hermanas creadas por el marqués de Sade.

Pedraza apunta que el nombre, a veces, tiene consonancia con el traje: «vestida de época, recibe el nombre de Cayetana». Su vestuario varía mucho: a veces recatada, a veces completamente desnuda, e incluso cuando va a matarla también la cambia de ropa.

¹³⁰ PEDRAZA, Pilar: *ibíd.*, pág. 108.

¹³¹ PEDRAZA, Pilar: *ibíd.*, pág. 102.

Destaca la escena de la playa por su perversión, que imita ese modelo de película romántica. Obviamente la muñeca no puede hablar, pero él remarca su deseo por que permanezca callada tapándole la boca. También Michel la abraza en el sofá mientras aparece en otros dos monitores. El protagonista no solo quiere la muñeca sino también sus imágenes.

Finalmente, Michel estrella el coche que también ocupa la muñeca, pero ella sale a flote, composición que recuerda a *Ofelia*¹³², tópico presente en la representación del cine.



«La mujer, a quien Berlanga llama “el tirano”, se las arregla para sobrevivir y seguir explotando al hombre. Es el parásito que no cesa, la víctima seductora que acaba con su verdugo sin perder la sonrisa, como la Gioconda»¹³³. Este final que Pedraza califica de «hitchcockiano» y de uno de los mejores de la historia del cine, fue un hallazgo, según Berlanga.

José Luis García-Berlanga, pese a no ser partidario de la acepción que se le da a género, reconoce que es violencia de género y trata el tema del suicidio: «se tira porque la mata»¹³⁴. Intuimos que la estructura del relato es circular y que la historia va a volver a

¹³² EVERETT, J. *Ofelia*. 1851-1852. Óleo sobre lienzo. 76 x 112 cm. Tate Britain.

¹³³ PEDRAZA, Pilar: *op.cit.*, pág. 106.

¹³⁴ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

empezar con ese otro hombre que observa fascinado a la muñeca desde el puente.

Pilar Pedraza deduce que hay en la película «una síntesis brutal de todos los tópicos reaccionarios sobre la feminidad». La escritora apunta que «La mera lista de las variaciones que ofrece la película sobre la manera de relacionarse la muñeca con el mundo (objeto, matrimonio, violación, humillación, asesinato), llama la atención respecto de su punto de vista ideológico»¹³⁵.

En definitiva, esta película pone fin a la trilogía de la mujer. Es evidente la violencia y el trato deleznable con que trata a las mujeres de su entorno. Sin embargo, Berlanga y Azcona se desnudan en este film, terminan ese ejercicio de introspección con honestidad, como si expusieran la conclusión de la trilogía, y muestran el punto de vista desde el que observan a la mujer: ella no tiene la culpa de su falta de libertad, no es la culpable de sus males, es el hombre mismo. La mujer no es eso que describían en las anteriores películas: «Es todo ellos: son ellos los que han construido lo bueno y lo malo, lo que disfrutan y lo que sufren»¹³⁶.

«Parece haber querido señalar que el camino del pasado, de la imposición, de la ignorancia, de la sumisión y la anulación de la parte viva de las mujeres es un camino de perdición que no arreglará la soledad del ser-humano-hombre y aumentará la del ser-humano-mujer»¹³⁷, deduce Molina.

¹³⁵ PEDRAZA, Pilar: *op.cit.*, pág. 105.

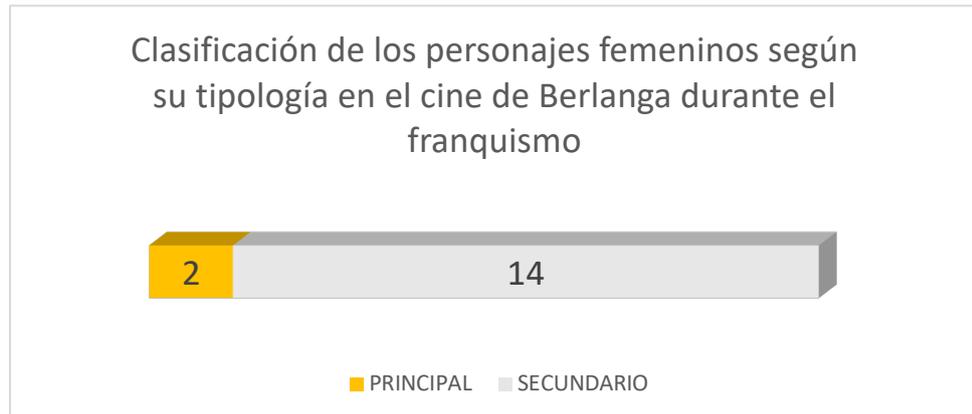
¹³⁶ GARCÍA-BERLANGA, José Luis. “La mujer en el cine de Berlanga”: *op.cit.*

¹³⁷ MOLINA, Josefina: *op.cit.*, pág. 33.

7. Conclusiones

a. Dentro del hecho fílmico

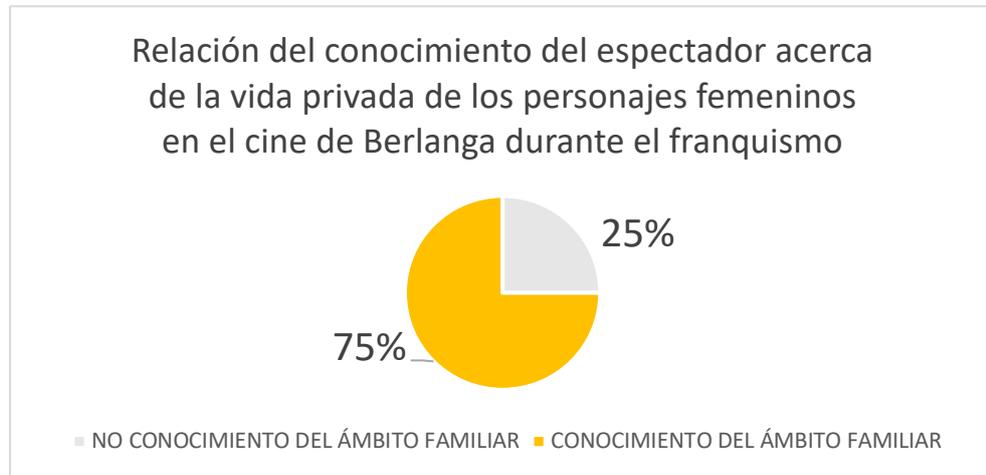
- ¿Qué tipo de papel tienen los personajes femeninos en estas películas, principal o secundario?



El personaje femenino suele ser secundario, pero su influencia sobre el protagonista masculino es determinante en las películas de Berlanga durante el franquismo.

De los 16 personajes femeninos analizados encontramos únicamente dos protagonistas: Loli de *Novio a la vista* (1954) y Carmen de *La boutique* (1967). Los otros 14 personajes femeninos son secundarios.

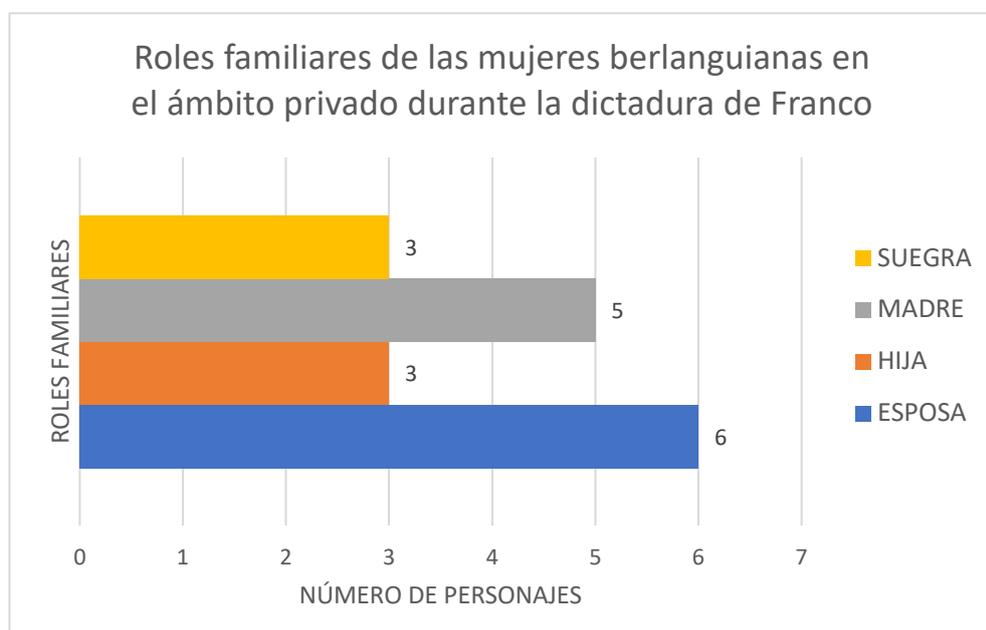
- ¿Qué roles desempeña la mujer en el ámbito privado-familiar?



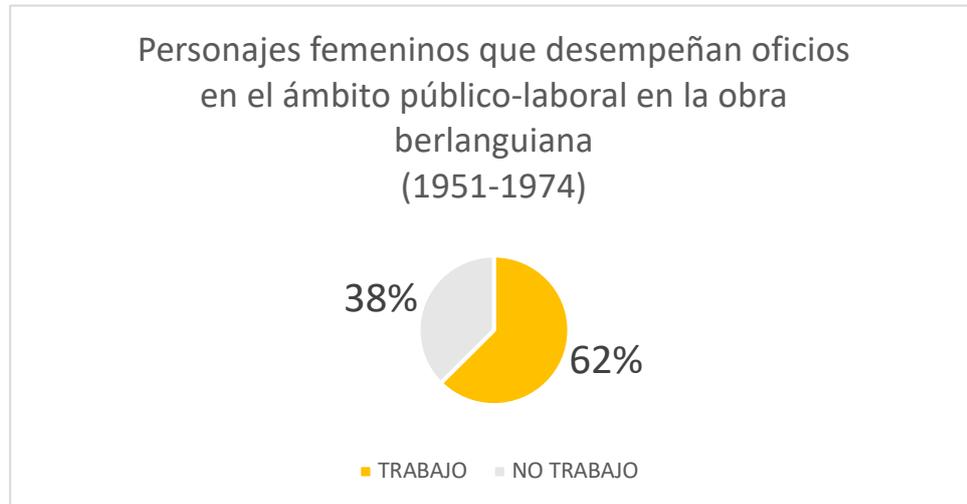
Conocemos el ámbito privado de tres de cada cuatro personajes femeninos de la obra berlanguiana durante la dictadura de Franco.

En concreto, de los 16 personajes femeninos diseccionados, se muestra la vida familiar de 12 mujeres, mientras que, como espectadores, no sabemos nada acerca de la vida privada de los otros cuatro personajes femeninos analizados.

En la siguiente gráfica constan los roles familiares que ocupan los personajes femeninos de los que conocemos su faceta privada-familiar. Destacan los de esposa (6) y madre (5).



- ¿Y en la esfera pública-laboral?



El 62 % de los personajes femeninos desempeña un trabajo fuera de casa. Conocemos el trabajo de 10 personajes femeninos de los 16 analizados. Los oficios que llevan a cabo en la obra de Berlanga durante el franquismo son los siguientes: costurera, cantora flamenca, profesora, limpiadora y cocinera en una cárcel, limpiadora de un urinario, dueña de una boutique, doctora, jefa de una tienda de *souvenirs* y pintora.

De todos ellos, solamente detectamos tres trabajos cualificados: el de Luisa Fuentes, doctora en el film *La boutique*, y el de las profesoras de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* y *Calabuch*. Los siete oficios restantes no requieren de ninguna cualificación.

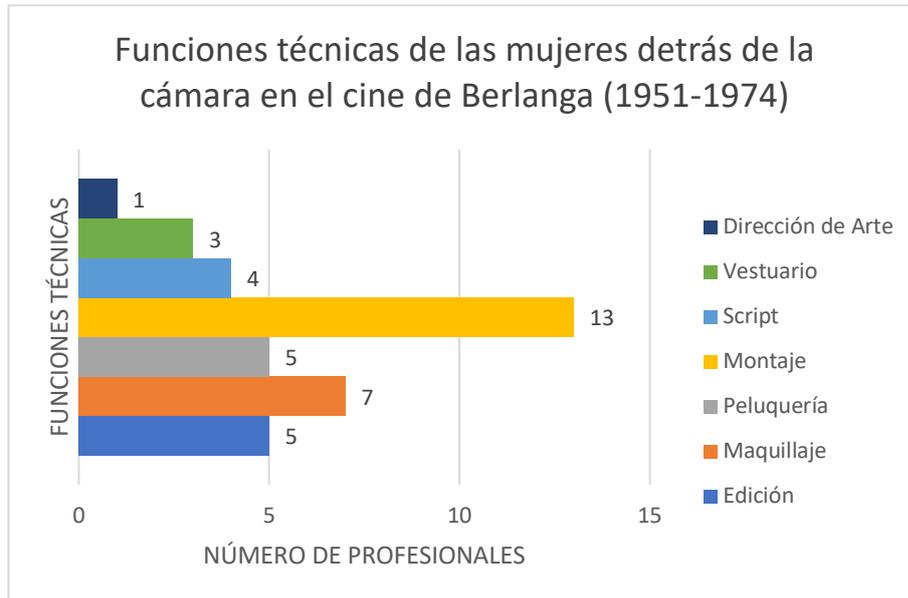
b. Dentro del hecho cinematográfico

- ¿Cuántas mujeres participan en la producción, realización y posproducción de sus películas detrás de la cámara?



Solo el 17 % del equipo técnico está formado por mujeres en el cine de Berlanga durante el franquismo. Se trata de 34 mujeres frente a 171 hombres.

- ¿Qué funciones técnicas realizan estas mujeres?



Encontramos mujeres en las funciones técnicas de edición, montaje, peluquería, maquillaje, vestuario, script y dirección de arte. Destaca el número de mujeres en montaje, 13 en total, con respecto a los demás departamentos. Todas guardan relación con la minuciosidad y el detallismo que se vinculan con la mujer.

8. Fuentes documentales

- **Libros**

- CASTRO DE PAZ, JL., PÉREZ, J., *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*. Ourense, Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 2005.
- DE LAURETIS, Teresa. *Alicia ya no: Feminismo, semiótica, cine*. Madrid, Cátedra, 1992.
- DE SAINT-EXUPÉRY, Antoine. *El Principito*. México, Librairie Gallimard, 1958.
- KAPLAN, E. Ann. *Las mujeres y el cine: A ambos lados de la cámara*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1998.
- KUHN, Annette. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid, Cátedra, 1991.
- PEDRAZA, P. «El flotador erótico de Berlanga, en PEDRAZA, P. *Máquinas de amar. Secretos del cuerpo artificial*. Madrid, Valdemar, 1998.
- PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 2011.
- UTRERA, R., PERALES, F. y NAVARRETE, L. *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación*. Sevilla, Padilla Libros, 2005.

- **Artículos de revista**

- DE LA CALLE, R. “Apuntes para un análisis del hecho fílmico”, en *Teorema*. Nº 1. 1973. Pág. 100.
- SILES, B. “Tengo miedo. L.”, en *Makma*. Nº ISSUE #01. 21/08/2020. Pág. 90.

- **Comunicación/ Ponencia no publicada en libro**

- GARCÍA-BERLANGA, J. “La mujer en el cine de Berlanga”, Ponencia. XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles. Valencia, 05/12/2017.
- GARCÍA-BERLANGA, J. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”, Ponencia. XIV Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amor y cine. Valencia, 11/12/2014.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. “Máquinas crueles: La boutique”, Ponencia. XVIII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores letales. Valencia, 04/12/20.
- MOLINA, J. “Misoginia y feminismo en el cine de Luis García-Berlanga”, Ponencia. Acto de su Recepción Pública, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26/03/2017.
- ORTIZ, A. “Jugar a las muñecas es cosa de hombres”. Ponencia. XVII Jornadas de Historia y Análisis Cinematográfico: Amores imposibles. Valencia, 05/12/17.

- **Documentos de internet**

- “Almodóvar: ‘Si Berlanga hubiera escrito en otra lengua el mundo se rendiría’”. Disponible en <https://www.20minutos.es/noticia/873257/0/almodovar/berlanga/lengua/> . Consultado el 27/05/2020.
- “Biografía Luis García Berlanga”. Disponible en: <https://www.upv.es/organizacion/la-institucion/honoris-causa/luis-garcia-berlanga/biografia-es.html> . Consultado el 25/05/2020.
- GALÁN, D. “El verdugo’, la obra maestra de Luis G. Berlanga”. Disponible en: https://elpais.com/diario/2004/04/16/cine/1082066408_850215.html . Consultado el 15/06/2020.
- GARCÍA, S. “El cine español y la censura franquista: el maestro Berlanga”. Disponible en <http://uvadoc.uva.es/handle/10324/19643> . Consultado el: 05/06/2020.
- GÓMEZ RUFO, A. “Plácido, o la teoría de la incomunicación”. Disponible en <https://www.uchceu.es/docs/catedras/luis-garcia-berlanga/articulo-placido-la-teoria-incomunicacion.pdf> . Consultado el 30/05/2020.
- GÓMEZ, A. “La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo”. Disponible en <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14753820260258025> . Consultado el 05/06/2020.
- GUARINOS, V. “Mujer y cine”. Disponible en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/26775/mujerycine.pdf;jse>

[ssionid=F3A39AB9196F3445159CD6F68D609D25](#) . Consultado el 05/06/2020.

- “Los universos de Berlanga y Almodóvar se unen en València”. Disponible en <https://valenciaplaza.com/los-universos-de-berlanga-y-almodovar-se-unen-en-valencia> . Consultado el 27/05/2020.
- MULVEY, L. “Placer visual y cine narrativo”. Disponible en <https://txtmnftdecine.files.wordpress.com/2017/11/placer-visual-y-cine-narrativo-laura-mulvey-1975.pdf> . Consultado el 05/06/2020.
- NAVARRETE-GALIANO, R. “La mujer independiente en el cine español o la masculinidad histriónica. Un caso excepcional batallón de sombras”. Disponible en <https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/38943/Pages%20from%20LIBRO%20ACTAS%20I%20CONGRESO%20COMUNICACIÓN%20Y%20GÉNERO.pdf?sequence=1&isAllowed=y> . Consultado el 03/06/2020.
- SILES, B. “Lo siniestro del fantasma femenino”. Disponible en: <https://www.makma.net/lo-siniestro-del-fantasma-femenino/> . Consultado el 02/04/2020
- SILES. B. “Una mirada retrospectiva: treinta años de intersección entre el feminismo y el cine”. Disponible en: https://www.panoramadelarte.com.ar/hamal/contenedor_txt.php?id=7 . Consultado el: 29/05/2020.

- VELÁZQUEZ, S. “El neorrealismo italiano. Influencia en el cine español de los años 50”. Disponible en <https://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/256192/34318> . Consultado el 06/06/2020.

- **Audiovisual**
 - *El sueño de la maestra*, Luis García-Berlanga, España, 2002.

 - E. PARÉS, L. *Historia de nuestro cine*. Francisco Quintanar (Dir.). RTVE. 2018. España.

 - GONZÁLEZ-CAMPOS, A. *Todopoderosos*. Espacio Fundación Telefónica Madrid. 2020. España.

 - *Las cuatro verdades*, Luis García-Berlanga, Alessandro Blasetti, Herné Bromberger, René Clair, Francia, 1962.

- **Pintura**
 - EVERETT, J. *Ofelia*. 1851-1852. Óleo sobre lienzo. 76 x 112 cm. Tate Britain.

 - MURILLO, B. E. *La Dolorosa*. 1660-1670. Óleo sobre lienzo. 52 x 41 cm. Museo Nacional del Prado.

 - SAURA, A. *Retrato imaginario de Brigitte Bardot*. 1962. Óleo sobre lienzo. 210 x 195 cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina.

9. Filmografía

- *Esa pareja feliz*, Luis García-Berlanga y Juan Antonio Bardem, España, 1951.
- *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Luis García-Berlanga, España, 1953.
- *Novio a la vista*, Luis García-Berlanga, España, 1954.
- *Calabuch*, Luis García-Berlanga, España, 1956.
- *Los jueves, milagro*, Luis García-Berlanga, España, 1957.
- *Plácido*, Luis García-Berlanga, España, 1961.
- *El verdugo*, Luis García-Berlanga, España, 1963.
- *La boutique*, Luis García-Berlanga, España, 1967.
- *¡Vivan los novios!*, Luis García-Berlanga, España, 1970.
- *Tamaño natural*, Luis García-Berlanga, Francia – Italia – España, 1974.
- *La escopeta nacional*, Luis García-Berlanga, España, 1978.
- *Patrimonio nacional*, Luis García-Berlanga, España, 1981.
- *Nacional III*, Luis García-Berlanga, España, 1982.
- *La vaquilla*, Luis García-Berlanga, España, 1985.
- *Moros y cristianos*, Luis García-Berlanga, España, 1987.
- *Todos a la cárcel*, Luis García-Berlanga, España, 1993.
- *París-Tombuctú*, Luis García-Berlanga, España, 1999.

10. Anexos

- Dentro del hecho fílmico

PELÍCULAS	MUJERES	TIPO	TRABAJO	ROL FAMILIAR
TOTAL		16		
<i>Esa pareja feliz</i>	Carmen	Secundario	Costurera	Esposa
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	Carmen Vargas	Secundario	Cantaora flamenca	
	Eloísa	Secundario	Profesora	
<i>Novio a la vista</i>	Loli	Principal		Hija
<i>Calabuch</i>	Teresa	Secundario	Limpiadora y cocinera	Hija
	Eloísa	Secundario	Profesora	
<i>Plácido</i>	Emilia	Secundario	Limpiadora urinario	Esposa y madre
<i>El verdugo</i>	Carmen	Secundario		Esposa y madre
<i>La boutique</i>	Carmen	Principal	Boutique	Esposa e hija
	Luisa Fuentes	Secundario	Médico	Madre y suegra
<i>¡Vivan los novios!</i>	Loli	Secundario	Tienda <i>souvenirs</i>	Esposa
	Trinidad	Secundario		Madre y suegra
	Pintora sueca	Secundario	Pintora	
<i>Tamaño natural</i>	Isabel	Secundario		Esposa
	Madre	Secundario		Madre y suegra
	Muñeca	Secundario		

- Tipo de personaje

PELÍCULAS	PERSONAJES	PRINCIPAL	SECUNDARIO	
TOTAL		16	2	14
<i>Esa pareja feliz</i>	Carmen			1
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	Carmen Vargas			1
	Eloísa			1
<i>Novio a la vista</i>	Loli		1	
<i>Calabuch</i>	Teresa			1
	Eloísa			1
<i>Plácido</i>	Emilia			1
<i>El verdugo</i>	Carmen			1
<i>La boutique</i>	Carmen		1	
	Luisa Fuentes			1
<i>¡Vivan los novios!</i>	Loli			1
	Trinidad			1
	Pintora sueca			1
<i>Tamaño natural</i>	Isabel			1
	Madre			1
	Muñeca			1

○ **Ámbito laboral**

PELÍCULAS	MUJERES	TRABAJO	NO TRABAJO	OFICIO
TOTAL		16	10	6
<i>Esa pareja feliz</i>	Carmen		1	Costurera
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	Carmen Vargas		1	Cantaora flamenca
	Eloísa		1	Profesora
<i>Novio a la vista</i>	Loli			1
<i>Calabuch</i>	Teresa		1	Limpiadora y cocinera
	Eloísa		1	Profesora
<i>Plácido</i>	Emilia		1	Limpiadora urinario
<i>El verdugo</i>	Carmen			1
<i>La boutique</i>	Carmen		1	Boutique
	Luisa Fuentes		1	Médico
<i>¡Vivan los novios!</i>	Loli		1	Tienda <i>souvenirs</i>
	Trinidad			1
	Pintora sueca		1	Pintora
<i>Tamaño natural</i>	Isabel			1
	Madre			1
	Muñeca			1

○ **Ámbito privado**

PELÍCULAS	MUJERES	NO CONOCIMIENTO DEL ÁMBITO FAMILIAR	CONOCIMIENTO DEL ÁMBITO FAMILIAR	ESPOSA	HUJA	MADRE	SUEGRA
TOTAL		16	4	12	6	3	5
<i>Esa pareja feliz</i>	Carmen			1	1		3
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	Carmen Vargas		1				
	Eloísa		1				
<i>Novio a la vista</i>	Loli			1		1	
<i>Calabuch</i>	Teresa			1		1	
	Eloísa		1				
<i>Plácido</i>	Emilia			1	1		1
<i>El verdugo</i>	Carmen			1	1		1
<i>La boutique</i>	Carmen			1	1	1	
	Luisa Fuentes			1			1
<i>¡Vivan los novios!</i>	Loli			1	1		1
	Trinidad			1			1
	Pintora sueca		1				1
<i>Tamaño natural</i>	Isabel			1	1		
	Madre			1			1
	Muñeca			1			1

● **Dentro del hecho cinematográfico**

PELÍCULAS	TOTAL	HOMBRES	MUJERES	Edición	Maquillaje	Peluquería	Montaje	Script	Vestuario	Dirección de Arte
TOTAL	205	171	34	5	7	5	13	4	3	1
<i>Esa pareja feliz</i>	16	12	4	1	1	1	1	1		
<i>¡Bienvenido, Mister Marshall!</i>	19	16	3	1	1	1	1			
<i>Novio a la vista</i>	30	25	5	1	2		2			
<i>Calabuch</i>	18	14	4	1	1		1	1		
<i>Los jueves, milagro</i>	17	14	3	1	1		1			
<i>Plácido</i>	25	20	5		2		1	2		
<i>El verdugo</i>	25	20	5				1	2	1	1
<i>La boutique</i>	16	15	1							1
<i>¡Vivan los novios!</i>	22	18	4				1	1	1	
<i>Tamaño natural</i>	33	29	4					2	1	1