

*El personaje masculino en el cine de Luis García
Berlanga durante la Transición Española*



Daniel Descalzo Conde
4º Comunicación Audiovisual
Trabajo Fin de Grado

Universidad Cardenal Herrera – CEU
Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Comunicación
Mayo 2015

FICHA TÉCNICA

- Título del trabajo: El personaje masculino en el cine de Luis García Berlanga durante la Transición Española.
- Estudiante: Daniel Descalzo Conde
- Lugar de presentación: Universidad CEU Cardenal Herrera
- Fecha de presentación: 29 mayo 2015
- Tutora: Begoña Siles Ojeda.
- Tipología del proyecto realizado: Trabajo de investigación.



Universidad Cardenal Herrera – CEU
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación
Grado de Comunicación Audiovisual

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no podría haber sido realizado sin toda la gente que me ha estado ayudando y apoyando durante todo el recorrido de esta investigación, sin embargo, dado que no puedo nombrar a todos, sí señalaré a los más importantes.

En primer lugar, mi agradecimiento va para la Cátedra de investigación Luis García Berlanga ya que, sin esta, no habría sido posible realizar este trabajo. Debido a su actividad sobre amor y cine respecto a Berlanga, Buñuel y Hitchcock conseguí encontrar el enfoque que necesitaba y valorar, más aún, al director español.

En segundo lugar, agradecer a la Universidad CEU Cardenal Herrera por entender mi situación y permitirme realizar la presentación ante la comisión vía Skype ya que me ha ayudado a poder preparar todo más tranquilo y sin preocupaciones de jugármelo todo en la segunda convocatoria.

A mi familia, porque de no ser por ellos, no habría conseguido los recursos necesarios para poder hacer el trabajo. A pesar de la distancia y del esfuerzo económico, me han ayudado comprando bibliografía imprescindible que solo se encontraba en España y enviándomela a Chile.

Por último, mi más especial agradecimiento, a Begoña Siles, ya que sin ella, no habría sido posible hacer todo esto. Por las correcciones e indicaciones vía e-mail, por conseguirme la oportunidad de presentar a distancia y por ayudarme a conseguir la bibliografía, pero sobre todo, gracias por el esfuerzo de ayudarme en todo lo posible a pesar de no haber estado en persona.

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| - Resumen y palabras clave..... | 6 |
| - Abstract and key words..... | 7 |
| - Introducción..... | 8 |
| 1. Estado de la cuestión..... | 11 |
| - Metodología y Marco teórico..... | 14 |
| 1. Metodología..... | 14 |
| 2. Marco teórico..... | 17 |
| - Análisis..... | 22 |
| 1. Primeros cambios del cine de transición..... | 22 |
| 2. El personaje masculino de la transición en el cine de Berlanga..... | 28 |
| 3. El poder del personaje femenino en el cine de Berlanga..... | 37 |
| - Conclusiones..... | 42 |
| - Bibliografía..... | 44 |
| - Filmografía (Largometrajes)..... | 48 |

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE

Lo que se pretende exponer en este trabajo de investigación es el estudio de los personajes masculinos en la obra cinematográfica del director Luis García Berlanga. Dado que la transición española tuvo una gran repercusión en nuestro cine, nos centraremos en la masculinidad de su cine desde 1960 hasta 1977 del Siglo XX. Gracias a esto, podremos ver una evolución en los personajes en un contexto en el que la dictadura franquista llega a su fin y, con ello, el fin de la censura en España. Para poder conocer mejor a los personajes, también deberemos hacer hincapié en el poder del personaje femenino y cómo ha influido en su obra para llegar a ser, todavía hoy, un referente del cine español. La influencia de la mujer en la obra de Berlanga ha sido comentada por gran cantidad de analistas, los cuales, señalan al director como un misógino, sin embargo, es una misoginia muy personal, diferente a lo que comúnmente se conoce.

Dado que el estudio se encuentra en el período histórico de la transición española, nos centraremos en los personajes que se encuentran en su obra cinematográfica desde *Plácido* hasta *Patrimonio Nacional*, en la cual ya surgió una cinematografía más liberal, sin ataduras, que marcó un antes y un después en su filmografía.

Palabras clave: Masculinidad, Transición, Berlanga, Censura.

ABSTRACT AND KEY WORDS

The study of masculine characters in the film work of the Spanish director Luis García Berlanga is the main objective in this research. As the transition to democracy had a big effect on the Spanish films, this work will be focused on the masculinity of Berlanga's films from 1960 until 1977. Thanks to this, we could appreciate an evolution of the characters in the context when Francoist dictatorship comes to its end, and also, the end of the censorship in Spain. To get to know the characters in a better way, the power of the women's character will be emphasized, and also, the influence of them in the works to become, already nowadays, a model of the Spanish cinema. The influence of the woman in Berlanga's works has been commented by a huge quantity of analysts, who point the director as a misogynistic; however, it is a very personal misogyny, different from what we know.

As the research happens in the transition to democracy period, the focus will be on the characters that appear in his works from *Plácido* to *Patrimonio Nacional*, in which a more liberal cinematography, without restrictions, was so important that it marked a milestone in his filmography.

Key Words: Masculinity, Transition, Berlanga, Censorship.

INTRODUCCIÓN

La época de transición fue una etapa histórica en España, no solo por el hecho de pasar de una dictadura a un país democrático, sino porque los medios de comunicación se vieron muy beneficiados en cuanto a la libertad de expresión se refiere. En realidad, hay discrepancias respecto a cuándo se produjo la transición política en el país ya que, por un lado, se encuentran los que defienden que comienza con la aprobación de la Constitución en 1978; otros sitúan una primera etapa que va desde julio de 1976 a octubre de 1982 (victoria del Partido Socialista Obrero Español por mayoría absoluta); mientras que una minoría la señala en los años sesenta ya que parte de la Iglesia comenzó a reclamar una transformación política; sin embargo, todos coinciden en que el fin de la transición se produce cuando el partido socialista pierde la mayoría absoluta, en 1989¹.

Esta libertad la vemos reflejada en el cine español, que ya, desde antes de la muerte de Franco, estaba luchando por tener menos restricciones a la hora de proyectar la película. “La oposición cinematográfica a Franco alentada por el propio Gobierno se manifestó por primera vez de manera clara con la película de Juan Antonio Bardem *Muerte de un ciclista* (1955), y se institucionalizó con el “nuevo cine español”, patrocinado por el régimen a partir de 1962 (...) La principal transición cinematográfica española ocurrida entre 1950 y 1976 se manifestó más claramente cuando el cine liberal de oposición se convirtió en la tendencia general, es decir, en una opción comercial para los cineastas del país, del mismo modo que el apoyo a la democratización se convirtió en una opción política mayoritaria a mediados de los años 70”².

No obstante, el cine español no podía competir con el mercado internacional; lo que se vio reflejado en una bajada de asistencia por parte de los espectadores a las salas de cine. “Con el erotismo en pleno auge en

¹ “Debate sobre la transición política española”. Disponible en: <http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N4-5.pdf> Consultado el: 16/04/2015.

² HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989. Págs. 14-15.

el extranjero, a finales de los años 60, los cineastas españoles no podían competir en el mercado internacional”³. Gracias a una fuerte presión por parte de los cineastas españoles, el cine fue quitándose ataduras y volviéndose más liberal para, así, conseguir la atracción de los espectadores. No obstante, fue tras la muerte de Franco, donde ya había una creación mucho más libre en el cual cada uno, a través de sus películas, podía posicionarse políticamente sin miedo a las represalias por parte del gobierno. Por ello, podemos decir que la censura acaba entre 1960 y 1977; debemos decir que hay una etapa de apertura en la década de los 50 del Siglo XX, hasta llegar a la supresión de la censura en 1977.

Fue en esta época de transición cultural donde Luis García Berlanga consiguió sacar todas sus películas adelante, sin censura. Esta etapa de transición cinematográfica la comenzó con *Plácido*, una película que ha tenido una gran relevancia nacional e internacional; sin embargo, pasó cuatro años entre su anterior largometraje, *Los jueves, milagro* y este. Esto fue debido a que, la censura se estaba eliminando, pero aún no estaba erradicada por completo, a causa de ello, se le negaron dos guiones antes de aceptar el siguiente.

La filmografía de Berlanga no es de agrado para todo el mundo. Tiene un toque personal que lo distingue de los demás autores, lo que se vio reflejado durante esta época, la cual evolucionó hacia la transición. Se atrevió a realizar una crítica de la sociedad a través de su obra, pero de una manera tan sutil que no podía ser censurada o, al menos, la mayoría de sus obras. Además, pudo adaptarse a los nuevos tiempos que iban llegando y, justamente, con la transición cinematográfica llegó lo mejor de su filmografía, en la que podemos destacar *El verdugo*, considerada por muchos analistas, como la mejor película del cine español.

Fue durante esta época de la Transición Española cuando se hizo un gran trabajo de los personajes, sin tapujos, sin tener que grabar más planos para justificar comentarios de los personajes como ya ocurrió en

³ HOPEWELL, John: *ibíd.*, pág. 15.

Novio a la vista, en la cual, había una escena en la que unos militares perdían una batalla infantil con los niños, por ello, como no se consentía que los militares perdieran, Berlanga tuvo que grabar un plano en el cual se comentaba que estos no habían tenido un cargo relevante dentro de la armada española.

Durante toda su obra, siempre hay un personaje que destaca más que el otro, el femenino, sin embargo, no es esta la protagonista de sus historias. A pesar de que vamos a hablar del personaje masculino, se debe recalcar cómo el femenino afecta a este ya que “su misoginia es muy complicada, nada normal y se basa en el hecho de que no piensa que la mujer es un ser inferior que debería estar fregando, es algo muy diferente. (...) Las mujeres nunca son las protagonistas de sus películas, siempre quedan en un segundo lugar y ni siquiera sirven como soporte de nada. Y es que Berlanga asegura que no sabe cómo son, que le resulta imposible describirlas porque no hay quién las entienda”⁴.

Es por ello que nos centraremos en el estudio de los personajes de este “mundo berlanguiano” pero no sin antes hacer referencia a cómo fueron los principios de su cine a partir de la transición; cómo fue evolucionando su obra, adaptándose a los nuevos tiempos para que así, pudiera hacer un cine en el cual cada personaje tiene una personalidad propia que el director ha conseguido retratar a la perfección.

- Objetivos:

- ¿Cómo se construye el personaje masculino en el cine de la transición?
- ¿Cómo afectó la censura en el cine respecto a la representación del personaje masculino y, por ende, del femenino en el cine de Berlanga?
- ¿Cómo Berlanga consiguió adaptarse a los nuevos tiempos que iban viniendo?

⁴ GÓMEZ RUFO, Antonio, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Edición Grupo Zeta, Barcelona, 1997. Pág. 41.

- ¿De qué manera afecta el personaje femenino en el personaje masculino?
- ¿Cómo es el personaje masculino?
- ¿Cómo es la misoginia de Berlanga?

Debemos recalcar que esta etapa supuso un antes y un después en el cine español. Es por ello que, para ver la evolución, decidimos centrarnos en el que ha sido, para la mayoría de analistas, el mejor director español que ha habido, Berlanga; con el estudio de sus personajes nos iremos dando cuenta de la evolución que van teniendo conforme va pasando la época de transición en el cine español.

1. Estado de la cuestión

Conforme van pasando los años, el director español no ha quedado en el olvido, sino que, se están creando, a través de diferentes medios, lugares donde mantener vivo su legado como cineasta.

Desde CulturArts, su primer director, Manuel Tomás, escribía que se están “promoviendo iniciativas y generando proyectos que sirvan para promocionar las diversas manifestaciones culturales de la Comunitat Valenciana y para dar una mayor visibilidad al trabajo y la obra de los creadores valencianos dentro de ese universo creado por el impacto de las nuevas tecnologías y la cultura digital”⁵. Dado que se considera que, tanto las películas de Berlanga como sus escritos, forman parte de nuestro patrimonio cultural, se ocuparán de contribuir a que sus obras sigan manteniéndose vivas y no caigan en el olvido.

También en Madrid, gracias a la fundación SGAE, se creó la Sala Berlanga, la cual recibe su nombre en honor al director valenciano y tiene el objetivo de promover el mundo audiovisual a través de diversos ciclos

⁵ TOMÁS, M. “Carta del Director general de CulturArts”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/el-museo/carta-director-culturarts.aspx> . Consultado el: 27/05/2015.

cinematográficos así como festivales especializados, aunque también funciona como sala expositiva de obras dramáticas o conciertos.

En 2014, la Universidad CEU Cardenal – Herrera presenta la Cátedra de Investigación Luis García Berlanga con Begoña Siles como directora. Lo que se pretende con esta Cátedra es promover la investigación de la figura de Berlanga, así como potenciar su obra y, por ende, la investigación y docencia del cine español. Además, también tiene como objetivo potenciar el estudio de la cultura y la cinematografía mediterránea⁶.

Se debe hacer referencia, también, al Berlanga Film Museum. Actualmente, las nuevas tecnologías van abriéndose camino y esto hace que deban utilizarse de tal manera que toda la información que se quiera transmitir, llegue de la mejor manera al público. Berlanga Film Museum es un museo virtual que se ha hecho posible gracias a la llegada de Internet. “El proyecto de crear un museo virtual *on line* sobre la obra y la vida de Luis García Berlanga responde precisamente a la necesidad de atender a las exigencias de esta revolución tecnológica y de integrar al cineasta valenciano dentro de la cultura digital del siglo XXI”⁷.

Gracias a esto, podemos tener una visión mucho más amplia de Berlanga, no solo porque aquí se muestren sus obras y experiencias en la vida, sino que también se incluyen entrevistas con personas destacadas que han trabajado con él durante toda su vida profesional, como son Pedro Almodóvar o José Sancho, y que nos ayudarán a entenderlo mejor.

⁶ “CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN LUIS GARCÍA BERLANGA”. Disponible en: <https://www.uchceu.es/investigacion/catedra/luis-garcia-berlanga/presentacion>
Consultado el: 13/05/2015.

⁷ “UN MUSEO VIRTUAL PARA BERLANGA”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/el-museo/sobre-el-museo.aspx>
Consultado el: 13/05/2015.

METODOLOGÍA Y MARCO TEÓRICO

El objetivo de este estudio es conocer a fondo los personajes que se esconden en la obra cinematográfica de Berlanga. Además, dado que la época de transición en el cine español, marcó un antes y un después en la obra del director, vamos a centrarnos, en concreto, en las obras de ese período. No obstante, dado que no podemos comenzar a examinar película a película, ya que entonces el trabajo sería muy extenso, hemos decidido analizar los filmes del director durante la transición cultural en España (desde *Plácido* hasta *Patrimonio nacional*), concretando, dicho análisis, en tres puntos básicos, los cuales serían la columna vertebral de nuestro trabajo:

1. Primeros cambios del cine de transición
2. El personaje masculino de la transición en el cine de Berlanga
3. El poder del personaje femenino en el cine de Berlanga

Además, no nos quedaremos solo en estos tres puntos específicamente, es decir, a pesar de que nos centraremos en Berlanga, esto no quiere decir que no tomemos referencias de otras obras de la cinematografía española.

1. Metodología

Dado que es un trabajo de investigación, hemos estado buscando referencias de autores expertos en la materia que pudieran darnos la información necesaria para llevar a cabo este proceso.

Por un lado, se ha tomado como referencia al autor John Hopewell con su libro titulado *El cine español después de Franco*⁸, en el cual nos hemos basado para concretar cuándo fue la etapa de transición del cine en España. Además, no solo debemos centrarnos en lo que supuso este momento de transición, sino que, como hemos dicho, el peso que esto tuvo en la filmografía del director Luis García Berlanga; es por ello, que también

⁸ HOPEWELL, John: *op.cit.*

daremos una gran relevancia al libro *Berlanga. Contra el poder y la gloria*⁹, de Antonio Gómez Rufo, en el cual descubriremos al Berlanga más personal para así entender la personalidad de sus personajes. Otro libro que debe ser nombrado y que, más adelante utilizaremos en nuestro análisis es *Luis García Berlanga*¹⁰ de Francisco Perales; este autor trata las obras del director conforme va pasando el tiempo, es decir, estudia la evolución de la “obra berlanguiana” desde su primera película hasta la última analizando los temas tratados así como las técnicas empleadas.

Además de los libros anteriormente redactados, también haremos hincapié en unos escritos de Luis Martín Arias, el cual nos ofrece un análisis sobre *El verdugo* así como la biofilmografía de Luis García Berlanga¹¹. Por otro lado, también disponemos de un coloquio con su hijo, José Luis García Berlanga, productor, guionista y director, el cual, asistió a una conferencia sobre su padre¹². Por último, y como no podía ser de otra manera, contaremos con todas las películas de Berlanga que se realizaron durante la época de la transición cinematográfica en España, desde *Plácido* hasta *Patrimonio nacional*.

John Hopewell nos presenta en su libro *El cine español después de Franco*, una evolución del cine que comprende desde que empieza ese momento en el que la libertad de expresión en el cine comienza a cobrar fuerza y pierde las restricciones que tenía durante la dictadura, hasta el cine europeo que está emergiendo entre 1983 y 1988. El autor nos comenta que durante la etapa del dictador Francisco Franco, a pesar de que poco a poco había menos limitaciones, tanto directores como actores debían tener cuidado con los guiones que aceptaban a la hora de dirigir, sin embargo, tampoco se podía estar sin aceptar ninguno por miedo a que lo prohibieran, ya que entonces, nadie habría grabado nada; en propias palabras de

⁹ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*

¹⁰ PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 2011.

¹¹ MARTÍN, L. “Escritos – 127. Luis García Berlanga”. Disponible en: https://www.cajaespana.net/Images/Numero%20127%20-%20Luis%20Garcia%20Berlanga_tcm6-1186.pdf Consultado el: 12/03/2015.

¹² GARCÍA, J. “Novio a la vista y el Hotel Voramar”, Ponencia. Amor y cine. En torno a *Novio a la vista*, *Abismos de pasión* y *La ventana indiscreta*. Valencia, 11/12/2014.

Fernando Fernán-Gómez, “Me sentía completamente de acuerdo con las corrientes que fueran contra el régimen... Pero no consideraba, y Bardem, que era muy amigo mío, me lo reprochaba, que debiera comprometer mi trabajo en eso. Si lo hubiera considerado, todas las ofertas que me hubieran hecho como actor me hubiera visto obligado a rechazarlas y, por tanto, no hubiera hecho ninguna”¹³.

Además, nos va hablando de una evolución que el cine ha ido sufriendo conforme van pasando los años y cómo ciertos aspectos están cambiando hasta que llega a 1976 en la cual, según el autor, parece que se ha llegado al fin de la censura, gracias, en gran parte, al acoso de la prensa: “A finales de 1976, se había dado la vuelta a la tortilla, y el Gobierno se veía acosado por una prensa que se ensañaba con los últimos balbuceos de la censura administrativa. La ausencia de una censura previa, a partir de febrero de 1976, por lo menos permitió a los directores preparar y rodar películas polémicas –como, por ejemplo, *La petición*, de Pilar Miró– con la esperanza de que las protestas concertadas de la prensa contra su prohibición persuadirían a la censura para que las aprobase”¹⁴.

Gracias a estas protestas, se pudo hacer un cine mucho más liberal con el cual se consiguió un mayor número de espectadores, además de poder abrirse a un mercado más amplio. No obstante, durante la época en la que había gran censura, solo unos cuantos directores eran capaces de realizar las obras que ellos querían, sin pasar por la “tijera” de la dictadura, uno de estos, fue Berlanga. “La picaresca de Berlanga es, como todo lo suyo, un territorio mucho más complejo que lo que la simplicidad de la definición pudiera aparentar. Porque es una picaresca que se le ha desarrollado como mecanismo de defensa en una época en la que, de no haber sido así, no hubiese podido asomarse a la ventana, no se le hubiera consentido una obra cinematográfica”¹⁵.

¹³ HOPEWELL, John: *op.cit.*, pág. 35.

¹⁴ HOPEWELL, John: *ibíd.*, pág. 141.

¹⁵ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 22.

Por otro lado, con la obra de Gómez Rufo, podremos ver cómo ha sido Berlanga desde su infancia; podremos saber cómo ha sido su vida, cómo se va formando su personalidad y cómo esta ha conseguido que sea reconocido como uno de los mejores directores del cine español. El autor del libro *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, divide su obra en tres partes:

1. Un hombre poco corriente
2. Una vida de película
3. El cine: en-sueño berlanguiano

Con estas tres partes, nos adentramos en toda la vida de Berlanga. La primera parte, nos habla de su personalidad, cómo es él ante la gente, ante los medios de comunicación, su forma de trabajar, así como declaraciones de personas que le conocían, pero no solo eso, sino que también conoceremos el mundo interior complejo de este director que mezcla amargura, pero optimismo al mismo tiempo; el segundo punto, nos habla de la vida del director, cómo ha ido creciendo y en qué ha trabajado hasta convertirse en la persona que fue; por último, nos analiza toda la filmografía de Berlanga, comentando cada una de sus obras.

Nos centraremos, también, en Robert Mckee y su libro, *El guión*¹⁶, este nos habla de la importancia de un guion y qué es lo que hace que uno destaque por encima del resto. Por otro lado, se dedica al análisis de diferentes escenas para mostrarnos la importancia, no solo de la ambientación, sino de la caracterización de los personajes para que el espectador se sienta identificado con estos.

2. Marco teórico

Durante toda esta época, una serie de personajes fueron definiéndose en la obra de Berlanga. Nos los presenta de tal manera que, no solo nos podemos llegar a sentir identificados con ellos, sino que,

¹⁶ MCKEE, Robert. *El guión. Story : sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba Editorial, 2013.

además, vemos la personalidad del director en cada uno de ellos. “Las películas de Berlanga no sólo han marcado la época de oro del cine español, sino que encumbró en ellas los personajes humildes, cotidianos, que luchaban contra la precariedad y la sordidez de su tiempo, y los de la clase superior que no eran sino el reflejo de los anteriores, pero dotados de mayor picardía”¹⁷.

Más allá de los personajes, este director español marcó un antes y un después a la hora de hacer cine, no solo por, como ya hemos apuntado, el tratamiento de los personajes, sino porque ha dotado a sus películas de unas técnicas propias, unos aspectos formales que han ido pasando de generación en generación y que, gracias a John Hopewell podremos desarrollar más adelante para descubrir por qué se consideraron unas técnicas tan propias y cómo se vieron aplicadas a sus obras cinematográficas.

Además de Hopewell, gracias a Francisco Perales, también encontraremos no solo las técnicas más destacadas del director a la hora de realizar sus películas, sino que, también, analizará cada una de ellas en las cuales nos dará datos sobre problemas que hubo a la hora de realizarlas así como la evolución que están teniendo conforme van pasando los años. No obstante, gracias a él podremos explicar el tratamiento que el director hace de los personajes para así entender tanto al protagonista de su obra, que siempre será un hombre, como a la mujer, la cual, a pesar de no verse nunca como personaje principal en ninguna de sus películas, estas tienen un gran poder y son una gran influencia para el personaje masculino.

Gracias a la obra de Gómez Rufo, podremos entender mejor, no solo el tipo de películas si no también, por qué los personajes han sido tratados de esa manera. Un punto muy importante a trabajar en este apartado es el poder que tiene la mujer en toda su obra. A pesar de que el hombre es el protagonista de sus películas, este se ve debilitado ante la mujer, se somete

¹⁷ AMODÓVAR, P. “Berlanga y los actores de reparto”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/dimension/berlanga-y-los-actores-de-reparto/>
Consultado el: 18/03/2015.

a ella; este aspecto será tratado durante el tercer punto de nuestra investigación.

Basándonos en Robert Mckee, demostraremos el porqué de la importancia de los personajes berlanguianos. Comprenderemos los deseos de estos y veremos su fuerza de voluntad pese a las dificultades. Además, veremos que los protagonistas de sus obras no son héroes, sino que, debido a cómo se va desarrollando la historia observaremos que son, en realidad, antihéroes.

Con el objetivo de desglosar una evolución de los personajes en el cine español durante la época de transición, deberíamos preguntarnos qué fue lo que realmente afectó a los autores para crear estos personajes. La represión que hubo fue muy reconocida tanto a nivel nacional como internacional, pero no solo a nivel cinematográfico, sino que también, a nivel social, la libertad de expresión brillaba por su ausencia; así lo demuestra la ejecución a Salvador Puig Antich que, a pesar de las protestas de otros países donde se pedía el indulto de este activista, finalmente fue ejecutado. No obstante, esto le trajo unas nefastas consecuencias en las cuales se produjeron grandes manifestaciones para que no volviera a ocurrir.

No obstante, el cine de la transición dio una vuelta de tuerca a todo lo que se había conocido anteriormente, abarcaba temas mucho más importantes y causaban polémicas que, a lo largo de los años, fueron abriendo nuevos temas a tratar. Un ejemplo de que ya se había pasado con holgura la etapa de represión política fue en 1988, en el cual no iban a ejercer la censura a no ser que fuera por algo realmente severo o que pudiera dañar la imagen de gente importante; así lo demuestra la autorización de un polémico *scketch* en un programa catalán en el cual se reveló, finalmente, que “el director general de TVE, Pilar Miró, dispuesta a mantener una postura firme en defensa de la libertad de expresión, había autorizado personalmente el *scketch*. Al parecer, antes de que comenzara

el programa, le había dicho a Gurruchaga que podía meterse con todo el mundo menos con el Papa y el rey”¹⁸.

Como ya hemos dicho, el cine que surgió de la transición sufrió una serie de cambios que le permitió llegar a lo que es hoy; esa serie de cambios se vieron acompañados de una gran aceptación por parte de un público que había perdido el interés en el cine español. Además de eso, la lucha de los medios de comunicación por evitar la censura, también consiguió no solo su objetivo, sino que, también, pudiera abrirse a nuevos mercados, consiguiendo así, un mayor número de espectadores.

Con todo lo que se ha desarrollado anteriormente, explicaremos que Luis García Berlanga es un director que hay que tener en cuenta, no solo ahora, sino en un futuro a la hora de hacer películas. Su estilo propio le ha convertido en un referente para un gran número de futuros cineastas que comienza a introducirse en el mundo audiovisual.

Además, analizaremos cómo la sociedad durante la época de la dictadura de Francisco Franco fue abriéndose poco a poco hasta que, con su muerte y la llegada de la transición política se produjo, como consecuencia, una transición, también, en la cinematografía española.

Debido a la importancia que supuso en los personajes de las obras, tanto literarias como audiovisuales, la transición cinematográfica, es imperativo analizarlos desde las películas de Berlanga. El director nos presenta a unos protagonistas que se verán con ganas de progresar, de salir de la pobreza en la que viven para ganar un estatus social que le permita acabar, en este caso, la historia, mejor de lo que empezó, sin embargo, analizaremos cómo este personaje masculino no alcanzará su objetivo, se verá sometido, por un lado, por el Estado y, por otro, por la mujer.

Dado que desarrollaremos cómo el personaje masculino está sometido a la mujer, será necesario hablar, también, del personaje

¹⁸ HOPEWELL, John: *op.cit.*, pág. 146.

femenino en las obras de Berlanga. Esta es un personaje que nunca es protagonista dentro de sus películas, sin embargo, esto no la exime de importancia, sino todo lo contrario, será una pieza fundamental que influirá en las decisiones del personaje masculino.

Todo lo que anteriormente hemos comentado va a ser lo que, a continuación, desarrollemos en nuestro análisis. Comenzaremos tratando la transición del cine español, cómo afecto a la sociedad española a la hora de expresarse a través de las obras. Más adelante, veremos cómo fue el personaje masculino de las obras de Berlanga, analizando el sometimiento de este a diferentes circunstancias. Por último, haremos mención a cómo, el personaje femenino, sin tener el papel protagonista de la historia, tendrá un gran poder sobre el masculino.

ANÁLISIS

1. Primeros cambios del cine de transición

En los cuatro años de ausencia que tuvo Berlanga entre *Los jueves, milagro* y *Plácido* (1957 y 1961), época en la que comenzó la transición cinematográfica española, surgieron fuerzas de las juventudes españolas que habían sufrido una importante transformación. “Las nuevas inquietudes intelectuales fueron instauradas a través de una serie de reivindicaciones culturales y artísticas que, en el ámbito literario, estuvieron centradas en revistas especializadas de teatro y poesía; en el terreno cinematográfico merece destacarse el nombre de Carlos Saura y su película *Los golfos* (1959) como el inicio de una etapa trascendental para la historia del cine español”¹⁹.

Se debe destacar también, en este caso, el papel del NO-DO como método para recuperar las pérdidas que estaban ocurriendo en el cine, sin embargo, no todo fue lo esperado y así lo explica Álvaro Matud Juristo cuando, en su artículo *La Transición en la cinematografía oficial franquista: el NO-DO entre la nostalgia y la democracia* publica que “Durante los primeros años de coexistencia, NO-DO colaboró mucho con la joven Televisión Española. Además de facilitar sus reportajes e imágenes de archivo, prestaba su ayuda técnica en muchas ocasiones. Parecía abrirse una nueva fuente de ingresos para NO-DO, que compensara la pérdida de espectadores de las salas cinematográficas. Sin embargo, esas expectativas pronto quedaron defraudadas. Al depender ambas entidades del Estado, los intercambios entre ellas no eran estrictamente comerciales, por lo que las tarifas que se aplicaban no generaban beneficios”²⁰.

Al principio, no había una buena aceptación por parte de todos por las nuevas películas que se estaban haciendo; esto se acabó de confirmar cuando, en las películas extranjeras, hacían doblajes diferentes al guion o,

¹⁹ PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 2011. Pág. 55.

²⁰ MATUD, A. “La transición administrativa de NO-DO (1968-1981)”. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=20 Consultado el: 22/04/15.

incluso, insertaban una voz en off al final para transmitir otra cosa, tal como ocurrió con *Ladrón de bicicletas*. “Entre octubre de 1969 y junio de 1973, fue ministro de Información y Turismo el prepóstero Alfredo Sánchez Bella, quien, siendo embajador en Roma cuando se proyectó en Venecia *El verdugo*, escribió una carta infame a Castiella, a la sazón ministro de Asuntos Exteriores, en la que calificaba al productor italiano de “judío sin escrúpulos”, y a Berlanga, de “autodidacta desgarrado, que aspira a la notoriedad y al triunfo a cualquier precio”²¹.

No obstante, además de esto, otro problema fue el de la calidad de las películas españolas a principios de los años 70 ya que “era una obra barata y de ínfima calidad, hecha especialmente para las clases populares sin medios suficientes para comprarse una televisión y proyectada en los cines rurales o urbanos de baja categoría, que no podían competir por las mucho más rentables superproducciones de Hollywood”²².

Para comenzar con los cambios del cine de transición, es necesario conocer la audacia de algunos directores a la hora de hacer los largometrajes sin que la censura les cortara el camino, es por ello que, entre los métodos que más se pueden destacar son: no hacer caso al censor, reescribir el guion, ponerse en manos de un asesor nombrado por la censura, basar la película en un clásico, negar toda relación con España, mostrarle la película directamente a Franco, crear ilusiones visuales, trasladar la atención del censor del contenido a la forma, incluir cebos que atrajesen la atención, procurar no engañar a todos los censores a la vez, sino a los más cerriles, conseguir premios y buenas críticas en el extranjero para forzar su aceptación en España, no sacar los trapos sucios de España en el extranjero, utilizar una estructura episódica, invitar a cenar a las autoridades o recurrir a la Iglesia, así como la manipulación de la proyección de la película al presentarla a la censura²³.

²¹ HOPEWELL, John: *op.cit.*, pág. 53.

²² HOPEWELL, John: *ibíd.*, pág. 86.

²³ HOPEWELL, John: *ibíd.*, págs. 131-134.

Centrándonos más en los principales cambios del cine de transición, debemos destacar, por un lado, el impacto que tuvo en la sociedad la diferente utilización de las formas populares en las películas de unos directores que, de este modo, mostraban su descontento con la sociedad pero, sobre todo, con la política.

Para comenzar con esto, primero deberíamos decir que, durante la época en la que llegó *Plácido*, primera película de Berlanga durante la transición cinematográfica, los productores no tenían una idea fija de qué tipo de película les podría dar unos buenos resultados para conseguir un beneficio suficiente y, tal vez, fuera la oportunidad de que nuevas mentes más jóvenes se abrieran camino. No obstante, la situación social de la época no era la más factible para esos jóvenes con ideas renovadoras que buscaban hacerse un hueco en el mundo del cine; es por ello que, tal y como dice el director, “estos momentos son buenos para que salgan los jóvenes, si no fuese porque tropiezan con una situación social muy difícil. Con *¡Bienvenido...!* Aprovechamos un momento como el que hay ahora. Los productores estaban desorientados, no sabían qué fórmula aplicar y por eso estaban abiertos a cualquier experiencia dentro de unos límites prudenciales”²⁴.

Más allá de este, también debe ser mencionado el poder que estaba consiguiendo la cinematografía española en la sociedad, lo que hizo que se consiguiera un gran avance en este cine de transición gracias a la apertura de nuevos festivales: “Durante los años setenta, comenzaron a extenderse las manifestaciones cinematográficas especializadas. Por ejemplo, nacieron en este período el *Certamen Internacional de Filmes Cortos de Huesca* y el *Festival de Cine de Humor* de La Coruña. Esta multiplicación de festivales fue desarrollándose en paralelo a la agonía del régimen y a la proliferación de actos públicos subversivos en el seno de estas celebraciones cinematográficas. Así pues, en los festivales se repartían panfletos, se desencadenaban algaradas de lo más variopinto, se

²⁴ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 295.

elaboraban manifiestos por doquier y se llevaban a cabo recogidas de firmas solidarias”²⁵.

Como ya hemos dicho, se procuraba “tener un impacto popular mediante el uso de formas populares como el sainete, el costumbrismo, el esperpento y la zarzuela, y tratando de dar una visión satírica e irreverente de la realidad del país, unos cuantos directores españoles descontentos y con diversos grados de conciencia política y estilística intentaron construir lo que Julio Pérez Perucha ha calificado de “sainete cinematográfico” o “cine popular nacional”. Entre tales directores figuraban José Luis García Sánchez, Francesc Betriu, Francisco Regueiro, Fernando Fernán-Gómez y Berlanga”²⁶, sin embargo, esto no se quedaría aquí, ya que había más directores que lo que buscaban era alejarse del cine Hollywoodiense, este fue el caso, sobre todo, de Berlanga.

A pesar de que estaba habiendo un cambio gracias a la transición cinematográfica, todavía había barreras que superar; es por ello que era tan complicado retratar la realidad social de la época. No obstante, el director español lo hace de tal manera que no tenga problemas con la censura reflejando, con *El verdugo* “la realidad de la España de 1963, como abierta contraposición entre lo viejo (la pena de muerte, el franquismo, la leyenda negra, la pobreza) y lo nuevo (el turismo, la moda juvenil, los felices 60, la prosperidad económica); entre la España de la vieja casa o corral de vecinos en la que vive el verdugo al principio del filme y el moderno piso en las afueras por el que luchará”²⁷. Debemos recordar, también, que fue en el mismo año cuando se le aplicó la pena de muerte al comunista Julián Grimau, lo que generó un gran rechazo por parte de otros países que llevó a que también se conociera a Franco de la misma manera que el título de la película “el verdugo”.

²⁵ RUIZ, M. “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales”. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/10_Ruiz_M80.pdf Consultado el: 22/04/15.

²⁶ HOPEWELL, John: *op.cit.*, pág. 202.

²⁷ MARTÍN, Luis. *op.cit.* Consultado el: 17/04/2015.

Además, Berlanga no fue uno de los más destacados solo por su manera de pasar la censura, sino que, además, los aspectos formales de sus películas, muy alejados del tradicional cine de Hollywood, hizo que se convirtieran en referencia para el cine español y diferenciarlo de la industria norteamericana.

Entre los aspectos formales que podemos destacar se encuentran: la disminución o negación del espacio fuera de campo; las comparaciones entre el fondo y el primer plano con el objetivo de conseguir ironías llenas de sarcasmo y con puntos de vista contrariados; el sentimiento que se conseguía de compenetración con el público español, ya sea por sus imágenes o por las canciones, hacía que calara hondo en cada persona; pero si por algo debemos destacar una característica muy importante, más en concreto, en el cine de Berlanga, es por sus planos secuencia que, según el propio director, los utilizaba para ahorrar costes y para intentar crear un realismo esencial²⁸.

Además de los aspectos formales que hemos comentado anteriormente, también hay que destacar cómo afectó a los personajes de las diferentes obras cinematográficas el proceso de transición de este cine español; en este caso, los directores creaban padres que se habían quedado estancados en su niñez, así como niños que, por otro lado, habían crecido demasiado rápido, es por ello que podemos decir que “la “maduración” es un tema central de todos estos cineastas. Ninguno de ellos considera que sea un proceso sencillo. Va acompañado de un intento de escapar de una realidad horrible (*El espíritu de la colmena*), de una capitulación a la normalidad (*Cría cuervos*), de confrontación con la autoridad (*Furtivos*, de Borau), de una regeneración vacilante (*A un dios desconocido*, de Chávarri) o de desilusión con la figura del padre (*Demonios en el jardín*)”²⁹.

²⁸ HOPEWELL, John: *op.cit.*, págs. 205-209.

²⁹ HOPEWELL, John: *ibíd.*, pág. 80.

Volviendo a Berlanga, en el cual nos centraremos para analizar los personajes de sus obras, debemos destacar en él, dos etapas en su filmografía: la primera de ellas, una mirada más alegre, cómica, tierna de la sociedad en la que vivía; la segunda, es una mirada más oscura, una visión más negra de la sociedad que llegaría con *Plácido* coincidiendo, además, con el comienzo de su colaboración con el guionista Rafael Azcona.

| Películas con Azcona | Año |
|-----------------------------|------------|
| <u>Plácido</u> | 1961 |
| <u>El verdugo</u> | 1963 |
| <u>La boutique</u> | 1967 |
| <u>¡Vivan los novios!</u> | 1969 |
| <u>Tamaño natural</u> | 1973 |
| <u>La escopeta nacional</u> | 1978 |
| <u>Patrimonio nacional</u> | 1981 |

A pesar de que estas dos etapas conllevan un cambio de temática así como un cambio en el tratamiento de la historia, esto no quiere decir que las películas representadas en ambas épocas, cada una a su manera, estén tratadas igual, sino que “la evolución de la obra berlanguiana no se ha detenido nunca, ni en los temas tratados, ni en la técnica empleada, ni en el contenido, ni en la forma, provocando sorpresas de todo tipo que le han llevado a enfrentarse a auténticos conflictos cuyas consecuencias le llevaron a una discontinuidad en su ejercicio profesional”³⁰.

³⁰ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 9.

2. El personaje masculino de la transición en el cine de Berlanga

Para empezar a conocer cómo son los personajes, antes debemos saber el tipo de historias que se nos cuentan y, a partir de ahí, podremos definir una serie de características en los protagonistas. Para poder distinguir mejor el tipo de obras, nos vamos a centrar en *La poética*, de Aristóteles el cual nos diferencia entre la epopeya y la comedia: “en esta diferencia está la clave del distanciamiento entre la tragedia y la comedia; pues esta quiere imitar a individuos peores, y aquella, a mejores que los actuales”³¹. Tras esta definición, podemos describir el estilo de las obras de Berlanga, durante su segunda etapa, como una tragicomedia; son personajes que están a un nivel social bajo y que, por su situación, pueden provocar la risa del espectador, sin embargo, el toque de tragedia siempre va a estar presente, es decir, personas que quieren escalar, que quieren cambiar su condición de vida, verán frustrados sus objetivos por diversos motivos que se encuentran ante estos.

En sus obras, el personaje masculino está en crisis, “según Álvaro del Amo en la comedia cinematográfica española a partir de 1975, los varones de cualquier edad y condición comparten una serie de rasgos característicos respondiendo a un esquema invariable: “el varón está en crisis”. Ésa es la razón por la que aparece constantemente malhumorado, impaciente e irritable. Con una actitud hostil hacia el entorno porque le hastía la vida cotidiana”³².

A continuación, antes de comenzar a conocer a los personajes que formaron parte de las historias de Berlanga, primeramente debemos conocer cómo es la persona que dio las características tan peculiares a dichos personajes, es por ello que, a continuación, hablaremos de cómo era y, a partir de ahí, podremos entender mejor a los hombres de la transición en el cine del director.

³¹ ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2013. Pág. 39.

³² MARTÍNEZ, N. “MODELOS DE MASCULINIDAD EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: JOSÉ SACRISTÁN”, en *ICONO 14*. 23/07/2011. Pág. 282.

Basándonos en Gómez Rufo, podemos decir que “el mundo interior de Berlanga es, inesperadamente, demasiado complejo. Mezcla de optimismo vital y amargura, su cine refleja una parte de todas sus obsesiones. (...) Una amargura que, como él dice, viene de su propio ser, de la tristeza que lleva dentro de sí; una amargura que no es exclusivamente suya, porque en realidad es una herencia atávica de todos los españoles. (...) Una amargura que también, y como todo, Berlanga intenta miserabilizar, porque todo en su vida ha sido un intento de acabar con las grandes cosas, las intocables, las trascendentales y eternas”³³.

A partir del mundo interior del director podemos entender cómo y por qué caracterizó a los personajes de esta manera, sin embargo, dotar de características a un personaje no es tarea fácil y así nos lo dice Robert Mckee en su libro *El guión*: “todo personaje debe resultar creíble: lo suficientemente joven o lo suficientemente mayor, fuerte o débil, listo o ignorante, generoso o egoísta, ingenioso o soso, en proporciones correctas. Cada una de esas características debe incorporar a la historia la combinación de cualidades que permita al público creer que el personaje sería capaz de hacer lo que hace”³⁴. Es por ello que Berlanga se dedicó a tratar muy bien cada uno de estos personajes para que su ironía y crítica de la sociedad se viera reflejada en su filmografía.

No obstante, para hacer que el personaje resulte creíble, además de estas características, Berlanga debió fijarse, también, en el colectivo social, en las personas que conformaban la sociedad y, a partir de ahí, crear al personaje. El protagonista está retratado desde el punto de lo social, esto es algo que suele ocurrir como así nos lo presenta Marichu Rosado cuando dice que “las películas de cine contribuyen a perpetuar unos modelos de masculinidad existentes en el imaginario social”³⁵. Gracias a esto, el cine

³³ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 49.

³⁴ MCKEE, Robert: *op.cit.*, pág. 138.

³⁵ ROSADO, M. “Las imágenes de la masculinidad en el cine”, Ponencia. Seminario Internacional Complutense. Madrid, abril 2008.

de Berlanga también nos sirve de guía para saber cómo era la sociedad de la época y cómo se comportaban los personajes.

Tomar como referencia a la sociedad para retratar a los protagonistas no implica, por ello, que debamos situarlo al mismo nivel que una persona. Como dice McKee, “un personaje es tan poco humano como la Venus de Milo es mujer. Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seres humanos somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno e inalterable mientras que las personas cambian, cuando creemos que hemos empezado a comprenderlas nos damos cuenta de que no es así”³⁶.

Como ya hemos dicho anteriormente, esta segunda parte del cine de Berlanga, que fue justamente cuando estaba acabando la censura del cine español, fue también la época en la que empezó a trabajar con Azcona, el cual, “ayudó a transformar a los personajes berlanguianos, privándolos de la ingenuidad y amabilidad anterior, posibilitando así un cine más ácido e irónico, que va desde la farsa hacia un humor negro, en el que la muerte reaparece una y otra vez como tema central”³⁷.

Los personajes que aparecen en las obras de Berlanga siempre tienden a fracasar, a ver su camino a la gloria detenido por algún obstáculo que le impide avanzar; John Hopewell nos habla que el estilo que el director impuso en *Plácido* donde se da la intrusión constante de una realidad a otra, va avanzando a lo largo de su obra, viéndolo también muy presente en *El verdugo* y en *La escopeta nacional*, es por ello que “el resultado sigue siendo el mismo. Los personajes fracasan, y lo hacen de un modo ridículo.

³⁶ MCKEE, Robert: *op.cit.*, pág. 446.

³⁷MARTÍN, Luis: *op.cit.*, Consultado el: 23/04/2015.

Las casualidades, los contratiempos, el caos, el inmenso egoísmo de los demás se alían para dejarles visceralmente frustrados”³⁸.

El personaje que el director nos quiere retratar recorre en cada película un camino que nunca acabará de la misma manera que comenzó, siempre se producirá un cambio entre el inicio de su historia y el fin de la misma. Joseph Campbell, en su libro *El héroe de las mil caras*, propone el ciclo que debería dar el héroe, haciendo referencia a una serie de mitos y leyendas en las cuales, el protagonista, debe alejarse de su mundo habitual, para así enfrentarse a una serie de desafíos que le llevarán, finalmente, de regreso a su mundo ordinario pero con la diferencia de que el protagonista habrá sufrido cambios conforme a las experiencias recibidas durante su viaje.

El autor describió el *viaje del héroe* como un ciclo donde primero se abandona, se es atraído, arrastrado o se avanza voluntariamente lejos del hogar internándose en un mundo lleno de amenazas y pruebas; para esto debe cruzar el *primer umbral*, donde puede encontrar una *sombra*, guardián, dragón o hermano que se le opone y debe derrotar o conciliar. Luego puede entrar vivo o descender a la muerte en un *reino de oscuridad*, o mundo de fuerzas poco familiares, pero íntimas, algunas de las cuales le amenazan. El héroe tiene que resolver pruebas o acertijos, en ocasiones con la ayuda o guía de un mentor. En la cúspide de su aventura se le presenta una *prueba suprema* y recibe su recompensa, está puede ser un *matrimonio sagrado* (que representa la resolución del complejo de Edipo), el reconocimiento del padre-creador, la propia divinización o también, si las fuerzas permanecen hostiles, el robo del elixir (o su desposada). Hacia el final emprenderá el regreso, ya sea como *emisario* o como *fugitivo*. Al llegar al *umbral del retorno*, dejará atrás a sus rivales, emergiendo del *reino de la congoja* o resucitando y trayendo el don que restaurará al mundo³⁹.

³⁸ HOPEWELL, John: *op.cit.*, pág. 201.

³⁹ CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Hemos presentado a este personaje y el camino que debe recorrer desde el inicio hasta el fin de la película. No obstante, para que exista una buena historia, no es necesario que se cumplan todos los pasos que el autor dice; el protagonista berlanguiano se encuentra siempre entre estos estadios del héroe, sin embargo, debido a las desdichas que sufre, ¿podemos hablar de este como héroe? O, por el contrario, ¿deberíamos referirnos a él como antihéroe?

Si nos centramos en las definiciones de la Real Academia Española, podemos decir que el héroe es un “personaje principal de un poema o relato en que se representa una acción, y especialmente del épico”⁴⁰, mientras que el antihéroe se define como un personaje que, dentro de una obra de ficción “aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores”⁴¹.

A partir de estas definiciones y sabiendo que los personajes no tienen gran relevancia dentro del contexto en el que se sitúan las historias, podríamos decir que se tratan, en todo caso, de antihéroes. Son personajes que, dado su estatus social, quieren avanzar, salir de la miseria donde viven, por ello “Diego Galán ha llegado a calificar al protagonista berlanguiano como un antihéroe que reúne los prototipos de los matices más ocultos que se pueden encontrar en el ser humano; y señala además que esta es una perspectiva que se perfilará en sus siguientes películas”⁴².

El universo de Berlanga está lleno de diferentes personajes, cada uno con sus propias posturas sociales y políticas, sin embargo, todos estos poseen cualidades en común, “poseen múltiples rasgos que los convierten en seres contradictorios, con una forma de actuar y de pensar muchas veces inesperada. Sus acciones reflejan el carácter sentimental y sus reacciones emocionales. (...) Siempre se refiere a seres que conoce

⁴⁰ Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=rLFGn2o8jDXX2FM74aJ9>
Consultado el: 14/05/2015.

⁴¹ Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=antih%E9roe> Consultado el:
14/05/2015.

⁴² PERALES, Francisco: *op.cit.*, págs. 130.

aunque hayan sido escritos exclusivamente para el filme; poseen una serie de inseguridades y contradicciones que logran humanizarlos”⁴³.

Una parte importante del desarrollo de los personajes de Berlanga converge en el deseo de estos para poder definir cuál es su verdadera personalidad. “En la vida, si nos sentimos agobiados, la mejor manera de solucionarlo es preguntar: “¿qué quiero?”, escuchar nuestra respuesta más sincera y encontrar la fuerza de voluntad que nos permita perseguir ese deseo. Todavía tendremos problemas, pero ya estaremos en movimiento y tendremos la oportunidad de resolverlos. Lo que es cierto en la vida también lo es en la ficción. Un personaje cobra vida en el momento en el que vislumbramos una clara comprensión de su deseo, no solo el consciente, sino en los papales complejos, también el deseo subconsciente. Nos debemos preguntar: ¿qué quiere ese personaje? ¿Lo quiere ahora? ¿Lo quiere pronto? ¿Es lo que quiere, en general? ¿Sabe que lo quiere? ¿No lo sabe? Si disponemos de respuestas claras y verdaderas dominaremos al personaje”⁴⁴.

Sabemos perfectamente que lo que desean es mejorar su situación, su estatus social, por ello, esta voluntad de intentar conseguirlo es lo que hace que los protagonistas estén tan bien definidos dentro de sus obras.

El protagonista de sus historias está destinado al fracaso; a pesar de que lucha por conseguir el éxito, desde el principio hasta el final de la película el espectador sabe cómo va a acabar la historia para este protagonista, con un final cargado de dramatismo⁴⁵.

Como ya hemos comentado, *Plácido* marcó un antes y un después en la filmografía del director valenciano, “su protagonista es un ser necesitado de ayuda, y con tal intención acude a los más favorecidos. Plácido no cree en la existencia de la bondad ni en las buenas intenciones porque él tampoco las tiene, y su actuación está motivada exclusivamente

⁴³ PERALES, Francisco: *ibíd.*, págs. 129-131.

⁴⁴ MCKEE, Robert: *op.cit.*, pág. 447

⁴⁵ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 129.

por sus propios intereses. En realidad, representa al pícaro que acaba siendo devorado por sus víctimas”⁴⁶. No obstante, también en *El verdugo* vemos cómo la víctima se ve arrastrada por la sociedad y debe someterse al mundo que le rodea.

Avanzando con *La boutique* y *¡Vivan los novios!* podemos decir que se va viendo un cambio en el personaje, en el deseo de este; a pesar de que el director sigue manteniendo esa combinación entre ternura y crueldad, comenzamos a ver a un protagonista que busca “hallar su propia satisfacción personal, hecho que lo convierte en un ser egoísta e hipócrita”⁴⁷.

No obstante, si se produce realmente un cambio en la filmografía de Berlanga durante esta época de transición cinematográfica, lo vemos reflejado en *Tamaño natural*, en el cual “el director opta, por primera vez, por un protagonista absoluto. (...) Pretende aislarse del mundo y vivir en la más completa soledad. Si en los filmes anteriores los personajes luchaban contra la colectividad, en esta ocasión arroja la toalla y se refugia en sus fantasías”⁴⁸.

El hombre no deja de ir evolucionando en las obras, no solo de Berlanga sino del resto de directores. Estos cambios van acorde con la transformación de la sociedad española durante el momento de transición política. Conforme van avanzando las obras, vemos a un hombre que debe ir superando el nuevo panorama social mientras ve cómo la mujer va ganando poco a poco poder.

Respecto a lo que acabamos de comentar, Natalia Martínez escribe que “aparece como clave para el análisis el concepto “crisis de la masculinidad”, que se ha denominado así a las ansiedades relacionadas con la pérdida del poder del “hombre tradicional”. Esta crisis se articula en las imágenes de José Sacristán, que vendría a personificar de forma

⁴⁶ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 137.

⁴⁷ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 139-140.

⁴⁸ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 140-141.

contradictoria los valores más añejos del país, al tiempo que representa un nuevo hombre “progre” acorde con los tiempos. Un varón que debe “afrentar” el nuevo panorama político cultural de la Transición, que entre otros cambios, incluye una progresiva incorporación de la mujer a la esfera social”⁴⁹.

Ya con la trilogía de la familia Leguineche podríamos dar por acabada la filmografía de Berlanga durante la época de transición cinematográfica en España, más en concreto con *Patrimonio nacional* (la segunda de la trilogía). A pesar de que esta, no es una continuación, ni por historia, ni por cronología, sí que están unidos por los personajes; a pesar de que no deja de hacer una crítica contra la sociedad, es tratado con un “respeto exquisito para con la institución monárquica y las personas de la familia real. Una historia de perdedores (como siempre) que salvan la dignidad, porque el honor es divisa heredada durante siglos”⁵⁰.

Aquí se produce otro cambio que se debe destacar: “Si la filmografía de Berlanga solamente había estado poblada por los perdedores, oprimidos y la clase explotada, a partir de la trilogía también va a estar representado el sector que manda y gobierna, ministros, religiosos, marqueses, constructores y accionistas, principalmente, pero recibiendo el trato igualmente de las víctimas”⁵¹.

También cabe destacar que, en *La escopeta nacional* (primera película de la trilogía), “el hombre deja de ser una marioneta de la mujer para serlo de la sociedad; el protagonista se mueve por los alrededores del aristocrático mundo de la burguesía. A través de él se procede a la crítica social de una clase que se ha marginado voluntariamente para vivir según sus propias normas. Desarrolla un tipo de hombre inmerso en el grupo, aunque no por ello deja de ser un individuo solitario y un inadaptado a la sociedad”⁵².

⁴⁹ MARTÍNEZ, Natalia: *op.cit.*, pág. 279.

⁵⁰ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 384.

⁵¹ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 142.

⁵² PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 149.

A pesar de que esta miserabilización de los personajes ya la hemos visto durante toda su obra, en esta trilogía, los protagonistas están a otro nivel social, es decir, “se trata de aquellos que antes se habían beneficiado del antiguo régimen: la *alta burguesía española*, cuya situación atraviesa un momento crítico, que hace peligrar los privilegios que tanto han defendido”⁵³.

“Si la filmografía de Berlanga solamente había estado poblada por los perdedores, oprimidos y la clase explotada, a partir de la trilogía también va a estar representado el sector que manda y gobierna, ministros, religiosos, marqueses, constructores y accionistas, principalmente, pero recibiendo el trato igualmente de las víctimas”⁵⁴.

Aunque hemos comentado que el protagonista, sin lugar a dudas, es el hombre, esto no quiere decir que la mujer no tenga un poder importante en la obra del director; más allá de esto, la mujer es una pieza clave durante toda su filmografía, no solo porque condicione las actuaciones del hombre, sino que, además, llega, incluso, a acabar con la vida del protagonista, como en el caso de *La boutique*.

Así nació *Tamaño natural*, “como una historia de la insuficiencia masculina, obligada, no obstante, al *masculino terror* de acercarse a lo inagotable e *infinito* de lo que ellos suponen como deseo y placer en las mujeres, terror que también se puede interpretar metafísicamente como asombro ante lo *indefinido* y misterioso, en tanto que él, el hombre, se vivencia como finito, delimitado, trabajoso y estratega”⁵⁵.

Como dice Natalia Martínez Pérez “el estado permanente de crisis de los personajes analizados tiene un desenlace amargo, que parece derivar de dos razones que este varón de mediana edad no puede controlar ni prever. Por un lado, “el sistema”, y por otro, “las mujeres”, que ahora empiezan a alcanzar independencia al tiempo que la institución tradicional

⁵³ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 141.

⁵⁴ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 142.

⁵⁵ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 372.

de la familia se desmorona, poniendo en peligro el sistema patriarcal”⁵⁶. El hombre, debido a que no puede hacer frente ni al Estado ni a la mujer, no va a poder realizar su cometido.

Debido al poder que tiene el personaje femenino en el cine de Berlanga, consideramos que es necesario comentar cómo se ve representada en sus películas, cómo influye en el hombre pasando, en primer lugar, por explicar cómo el director entendía a la mujer.

3. El poder del personaje femenino en el cine de Berlanga

Para explicar correctamente este apartado, en primer lugar debemos hacer mención de qué pensaba el director sobre las mujeres. Este decía que no las comprendía, es más, además de no ser nunca protagonistas de sus películas, aseguraba “que no sabe cómo son, que le resulta imposible describirlas porque no hay quién las entienda. La mujer es un ser complicado, extraño, demasiado diferente al hombre. Él es consciente de esto y se disculpa diciendo que no sabe reproducir artísticamente a la mujer, y que no es por desprecio por lo que tiene esa escasa consistencia en su cine, sino más bien por su ignorancia, por desconocimiento”⁵⁷. Es por ello, que Berlanga, tras estas y otras declaraciones, fue tachado de misógino, sin embargo, esta misoginia del director es diferente a la que normalmente siente una persona.

Según la Real Academia Española, la misoginia es la “aversión y odio a las mujeres”⁵⁸. No obstante, el pensamiento del director ante las mujeres no es de odio, sino de inferioridad ante ellas. En unas declaraciones suyas podemos leer que “Si vamos a hablar de la misoginia, la mía es compleja, enrevesada, y no va nunca por el lado machista, de pensar que la mujer es un ser inferior que está mejor fregando en casa. Todo lo contrario, ojalá fuese así. Mi misoginia nace de considerar a la

⁵⁶ MARTÍNEZ, Natalia: *op.cit.*, pág. 287.

⁵⁷ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, págs. 41-42.

⁵⁸ Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=misoginia> Consultado el: 25/04/2015.

mujer como un tirano, un ser superior, biológicamente superior, y, como todo tirano, un ser fascinante y odioso a un tiempo"⁵⁹.

“Esa idea de indestructibilidad de la mujer, de la superioridad de la mujer, está presente en una parte muy importante del cine de Berlanga, esa parte que, precisamente se ha acercado al universo femenino. Está en *La boutique*, donde la esposa acaba asesinando al marido; está en *¡Vivan los novios!*, y está, sobre todo, en *Tamaño natural*, donde incluso una muñeca, una representación simbólica de la mujer, es capaz de sobrevivir al hombre dueño de ese objeto-símbolo”⁶⁰.

Es por ello que podemos decir que, en este caso, a pesar de que es cierto que la mujer nunca será protagonista de sus películas, las cuales siempre tendrán como personaje principal a un hombre, sí influye de manera notable en sus actos, en cómo se va a comportar ante la sociedad y se va a ver influenciado por ella. Decimos pues, que el hombre en la filmografía de Berlanga se encuentra en un escalón por debajo de la mujer, se ve dominado por esta.

Como ya hemos dicho, el personaje femenino siempre aparece en segundo plano, nunca será el protagonista de sus obras, sin embargo, esto no quiere decir que no tenga influencia sobre el hombre; esta influencia irá siendo más notoria durante la segunda etapa de su filmografía. Además, podemos hacer una división de cómo Berlanga nos presenta a este personaje gracias al análisis que podemos extraer de la obra de Francisco Perales. Esta división la realiza “etiquetando” a la mujer de dos maneras diferentes: como mujer objeto y como mujer dominadora.

Por un lado, respecto a la mujer objeto, es necesario decir que, desde un primer momento, está presente, sin embargo, no alcanza el momento más importante hasta que se incorpora a su trabajo Rafael Azcona. En *Plácido*, nos presenta a las mujeres como aspirantes a

⁵⁹ “Berlanga, por Berlanga”. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/13/cultura/1289652894.html> Consultado el: 25/04/2015.

⁶⁰ GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 42.

estrellas, un colectivo que vive al servicio del hombre. También en *El verdugo*, Berlanga nos la presenta de manera casual, sin detenerse en ella; el protagonista se presenta amable ante ellas hasta que llega la mujer de este y lo aleja de ellas en actitud de celos.⁶¹

Continuando con su filmografía, Berlanga quiso hacer un ciclo cinematográfico sobre la mujer, pero no llegó a finalizar en toda su extensión. “Un ciclo que pretendía mostrar la faceta devoradora de la mujer y que tuvo su comienzo en *La boutique*, siguió con *¡Vivan los novios!*, habría de continuar con *A mi querida mamá en el día de su santo*, película que no llegó a hacer Berlanga y que realizó Luciano Salce en Italia y *Tamaño natural*. Un ciclo que habría de terminar con una película sobre la destrucción de un hombre, que es travestí, por sí mismo, para recalcar que la feminidad exacerbada que puede haber en un hombre es capaz de destrozar a su parte masculina. Toda una exposición berlanguiana sobre su visión del universo femenino”⁶².

Si bien en *La boutique* y en *¡Vivan los novios!* vemos representada a la mujer objeto, la primera porque el protagonista busca a la mujer fuera del entorno de su casa, es decir, teniendo una aventura con otra mujer, y la segunda porque aparece representada la mujer extranjera, objeto de deseo de deseo del ciudadano español, no es hasta *Tamaño natural* hasta que no vemos a “la mujer objeto por antonomasia. La muñeca despierta todas las fantasías escondidas del hombre berlanguiano y representa el ideal femenino, con unas características físicas que provocan en Michel los más diversos sentimientos. Su compañía es tan gratificante que lo convierte en un ser aislado de su entorno y prisionero de sus propias obsesiones”⁶³.

“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*

⁶¹ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 150-152.

⁶² GÓMEZ RUFO, Antonio: *op.cit.*, pág. 361.

⁶³ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 153.

y esclavo de sus propias perversiones”⁶⁴. Es por ello que esta mujer, finalmente, con sus encantos, será quien consiga dominar al hombre, pasando entonces de ser la mujer objeto a denominarse como mujer dominadora.

Esta mujer dominadora, también llamada mujer devoradora, la podemos apreciar en *El verdugo*, “aparece la mujer devoradora, una eficaz mensajera o intermediaria de la muerte a través, precisamente, de su capacidad de dar vida: José Luis quedará atrapado en las redes castradoras de la familia por el embarazo, por el nacimiento del niño”⁶⁵.

No obstante, como ya ocurre en el resto de puntos característicos en la obra de Berlanga, es, primeramente, en *Plácido*, cuando vemos realmente la presencia individual de la mujer. Ya con Azcona, el personaje femenino va, de manera progresiva, adquiriendo una mayor importancia dentro de las películas.

Con las propias declaraciones del director y tras haber visto cómo es el comportamiento de la mujer en su filmografía, podemos decir que “Berlanga, como Freud, explica la desvalorización social de ‘la mujer’ (la misoginia) por el “temor fundamental a la mujer” por parte del hombre (el hombre – dice Freud – teme “ser debilitado por la mujer, contagiarse de su femineidad y mostrarse luego incapaz de hazañas viriles”)”⁶⁶.

Cuando ya por fin, la mujer va a tomar un papel realmente relevante es en *El verdugo*, en el cual, la relación entre el hombre y la mujer se convierte en la línea argumental de los títulos siguientes. Más adelante, iremos viendo cómo esa línea de importancia entre el hombre y la mujer se consigue mantener hasta la trilogía de la familia Leguineche.

Haciendo un recorrido por la obra de Berlanga, Francisco Perales nos dice que “el elemento femenino es uno de los pilares sobre el que

⁶⁴ PERALES, Francisco: *ibíd.*, pág. 157.

⁶⁵ MARTÍN, Luis: *op.cit.*, Consultado el: 26/04/2015.

⁶⁶ 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.

descansa la historia berlanguiana, por ello no es óbice para ridiculizarla e ironizarla igual que hiciera con los personajes masculinos: la esposa, gris y aburrida, del principio de *La boutique* que regala a su marido una fotografía con el emblema de “No corras”, la novia de Leonardo en *¡Vivan los novios!* que no está dispuesta a retrasar su boda y doblega a su futuro marido a congelar el cadáver de su madre; o la muñeca de *Tamaño natural* que destruye a todo hombre que se acerca a ella como si fuera una *mantis religiosa*⁶⁷.

Debemos hacer una reflexión de cómo la historia en la sociedad, respecto a la diferencia sexual, puede tener un punto de comparación con el cine de Berlanga. Antiguamente, como así lo dice Marichu Rosado, se tenía el concepto de hombre como un ser superior a la mujer y que se debía someter a él⁶⁸ y es aquí donde encontramos una diferencia que, a su vez es una similitud con su filmografía: en todas sus obras, el personaje masculino es el protagonista de sus historias, sin embargo, la diferencia principal es que, en este caso, es el hombre el que se somete al personaje femenino. Por ello, no debemos pasar desapercibido que, ser protagonista de una historia no lleva implícito que el resto de personajes deban someterse a este.

⁶⁷ PERALES, Francisco: *op.cit.*, pág. 160-161.

⁶⁸ ROSADO, M. “Los hombres y la construcción de la identidad masculina”, Ponencia. IX JORNADAS DE ESTUDIOS DE LA MUJER. Madrid, 15/03/2010-17/03/2010.

CONCLUSIONES

Tras el análisis que hemos realizado sobre cómo era la situación de la cinematografía española durante su época de transición así como la de los personajes en la filmografía de Berlanga, hemos llegado a una serie de conclusiones que deben ser expuestas a continuación:

- La sociedad española sufrió una fuerte censura en sus obras durante la época de la dictadura de Francisco Franco a pesar de que, en sus últimos años, el régimen comenzó a abrirse.

- Si una película iba a hacerse como su “creador” quisiera, primeramente debía ser revisado el guion y, tras ser aceptado, podría grabar la obra. Otra opción, era intentar burlar la censura.

- Las obras cinematográficas españolas no podían competir con las superproducciones de Hollywood, lo que se traducía en una menor recepción del público hacia el cine nacional.

- Cuando el 20 de noviembre de 1975 se anuncia la muerte de Francisco Franco, ahí comienza la transición política que, por ende, hará más notoria una transición cinematográfica que ya estaba haciéndose visible antes de este suceso.

- El personaje masculino de Berlanga está basado en el colectivo social, es un reflejo de la sociedad de la época, por ello, el espectador se siente identificado con este.

- El personaje masculino tiene los deseos de mejorar, de escalar en su estatus social. Tiene la voluntad para intentar lograrlo.

- El personaje masculino está condenado a fracasar por las dificultades en su camino.

- Las obras de Berlanga están divididas en dos etapas: la primera, más alegre y cómica; la segunda, coincidiendo con la llegada de Azcona, con una visión más oscura de la sociedad.

- El protagonista de sus obras es un antihéroe.

- El personaje masculino de Berlanga está sometido, principalmente, a dos elementos de la historia, al Estado, contra el cual no puede luchar, y la mujer, que influirá sobremanera en las decisiones del protagonista.

- El protagonista de sus obras nunca será el personaje femenino, sin embargo, su influencia y su poder harán que se encuentre un escalón por encima del personaje masculino.

- La misoginia de Berlanga tiene que ver con su concepción de la mujer como una tirana, como un ser biológicamente superior al hombre.

BIBLIOGRAFÍA

- Libros

- ARISTÓTELES, *Poética*, Alianza Editorial, Madrid, 2013.
- Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.
- 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.
- GÓMEZ RUFO, Antonio, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Edición Grupo Zeta, Barcelona, 1997.
- MCKEE, Robert. *El guión. Story : sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona, Alba Editorial, 2013.
- HOPEWELL, John. *El cine español después de Franco*. Madrid, Ediciones El Arquero, 1989. Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Barcelona, Edición Grupo Zeta, 1997.
- PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 2011.

- Artículos de revista

- MARTÍNEZ, N. "MODELOS DE MASCULINIDAD EN EL CINE DE LA TRANSICIÓN: JOSÉ SACRISTÁN", en *ICONO 14*. 23/07/2011.

- Comunicación/Ponencia no publicada en libro

- GARCÍA, J. "Novio a la vista y el Hotel Voramar", Ponencia. Amor y cine. En torno a *Novio a la vista*, *Abismos de pasión* y *La ventana indiscreta*. Valencia, 11/12/2014.
- ROSADO, M. "Las imágenes de la masculinidad en el cine", Ponencia. Seminario Internacional Complutense. Madrid, abril 2008.

- ROSADO, M. “los hombres y la construcción de la identidad masculina”, Ponencia. IX JORNADAS DE ESTUDIOS DE LA MUJER. Madrid, 15-17/03/2010.

- Documentos de internet

- AMODÓVAR, P. “Berlanga y los actores de reparto”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/dimension/berlanga-y-los-actores-de-reparto/> Consultado el: 18/03/2015.

- Berlanga, por Berlanga”. Disponible en: <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/13/cultura/1289652894.html> Consultado el: 25/04/2015.

- “CÁTEDRA DE INVESTIGACIÓN LUIS GARCÍA BERLANGA”. Disponible en: <https://www.uchceu.es/investigacion/catedra/luis-garcia-berlanga/presentacion> Consultado el: 13/05/2015.

- “Debate sobre la transición política española”. Disponible en: <http://www.uv.es/garzon/psicologia%20politica/N4-5.pdf> Consultado el: 16/04/2015.

- MARTÍN, L. “Escritos – 127. Luis García Berlanga”. Disponible en: https://www.cajaespana.net/Images/Numero%20127%20-%20Luis%20Garcia%20Berlanga_tcm6-1186.pdf Consultado el: 12/03/2015.

- MATUD, A. “La transición administrativa de NO-DO (1968-1981)”. Disponible en: http://www.unav.es/fcom/communication-society/es/articulo.php?art_id=20 Consultado el: 22/04/15.

- RUIZ, M. “El cine alternativo como instrumento de cambio durante la transición española. Función política, social y cultural de los cineclubs y los festivales”. Disponible en: http://www.razonypalabra.org.mx/N/N80/M80/10_Ruiz_M80.pdf Consultado el: 22/04/15.

- TOMÁS, M. “Carta del Director general de CulturArts”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/el-museo/carta-director-culturarts.aspx> . Consultado el: 27/05/2015.

- “UN MUSEO VIRTUAL PARA BERLANGA”. Disponible en: <http://www.berlangafilmuseum.com/el-museo/sobre-el-museo.aspx> Consultado el: 13/05/2015.

- Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=rLfGn2o8jDXX2FM74aJ9> Consultado el: 14/05/2015.

- Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=antih%E9roe> Consultado el: 14/05/2015.

- Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=misoginia> Consultado el: 25/04/2015.

FILMOGRAFÍA (LARGOMETRAJES)

- *Esa pareja feliz*, Luis García Berlanga, 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, 1973.
- *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.