

El cine de Berlanga y la memoria histórica en España

José Patricio Pérez-Rufi
patricioperez@uma.es
Universidad de Málaga
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7084-3279>

María José Higuera-Ruiz
mariahiguera@uma.es
Universidad de Málaga
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6849-3433>

Penélope Martín-Martín
penelopemart@uma.es
Universidad de Málaga
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2011-7874>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.105355>

Recibido: 8 de octubre de 2025 / Aceptado: 6 de mayo de 2026 / Publicación en línea: 22 de mayo de 2026

Resumen. Este artículo estudia la función memorial del cine de Luis García Berlanga en relación con la Guerra Civil, el franquismo, la Transición y la democracia española. El objetivo consiste en examinar cómo sus películas transforman acontecimientos, instituciones y experiencias sociales del pasado reciente en materiales de memoria cultural. La investigación adopta un enfoque cualitativo, hermenéutico y filmico-textual aplicado a *Bienvenido, Mister Marshall, Plácido, El verdugo*, la trilogía de los Leguineche, *La vaquilla* y *Todos a la cárcel*. El análisis atiende a la temporalidad de la producción, la temporalidad representada, las estrategias satíricas, el dispositivo coral, los espacios sociales, las formas de violencia o represión y la función memorial de cada filme. Los resultados muestran que las obras producidas durante el franquismo adquieren valor memorial como sátiras contemporáneas, releídas después como archivo cultural; la trilogía de los Leguineche fija la continuidad de las élites; *La vaquilla* revisa la Guerra Civil desde el esperpento; y *Todos a la cárcel* problematiza la institucionalización democrática del recuerdo. Se concluye que Berlanga convierte la comedia coral en una forma crítica de conocimiento histórico, capaz de revelar las persistencias del poder y las contradicciones de la memoria española contemporánea.

Palabras clave: memoria histórica, cine español, Guerra Civil española, franquismo, sátira cinematográfica

[Eng.] Berlanga's Cinema and Historical Memory in Spain

Abstract. This paper examines the memorial function of Luis García Berlanga's cinema in relation to the Spanish Civil War, Francoism, the Transition and Spanish democracy. Its aim is to explore how his films transform events, institutions and social experiences from the recent past into materials of cultural memory. The study adopts a qualitative, hermeneutic and ftextual film analysis applied to *Bienvenido, Mister Marshall, Plácido, El verdugo*, the Leguineche trilogy, *La vaquilla* and *Todos a la cárcel*. The analysis considers the temporality of production, represented temporality, satirical strategies, the choral structure, social spaces, forms of violence or repression, and the memorial function of each film. The results show that the films made under Francoism acquire memorial value as contemporary satires later reread as a cultural archive; the Leguineche trilogy captures the continuity of elites; *La vaquilla* revisits the Civil War through esperpento; and *Todos a la cárcel* problematises the democratic institutionalisation of remembrance. The article concludes that Berlanga turns choral comedy into a critical form of historical knowledge, capable of revealing the persistence of power and the contradictions of contemporary Spanish memory.

Keywords: historical memory, Spanish cinema, Spanish Civil War, Francoism, cinematic satire

Sumario. 1. Introducción. 2. Memoria histórica y representación filmica. 3. Objetivos y metodología. 4. Resultados. 4.1 Ecos de la Guerra Civil y el franquismo en la obra temprana de

Berlanga (1950–1964). 4.2 Sátira del tardofranquismo y la Transición: la trilogía de los Leguineche (1978–1982). 4.3 *La vaquilla* (1985): una farsa esperpéntica de la Guerra Civil y la memoria nacional. 4.4 Memoria histórica en la España democrática: *Todos a la cárcel* (1993) y la mirada crítica de Berlanga. 5. Discusión y conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Pérez-Rufi, J. P., Higuera-Ruiz, M. J., & Martín-Martín, P. (2026). *El cine de Berlanga y la memoria histórica en España*. *Arte, Individuo y Sociedad*, publicación en línea, 1–14. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.105355>

1. Introducción

La relación entre cine y memoria histórica ocupa un lugar central en los estudios culturales contemporáneos por la capacidad de las imágenes audiovisuales para fijar, disputar y reactivar interpretaciones colectivas del pasado. En España, esta relación adquiere una intensidad particular por el peso de la Guerra Civil, la dictadura franquista, la Transición democrática y las sucesivas políticas públicas de memoria en la configuración de los relatos sobre el siglo XX. La memoria histórica se ha convertido en un campo de elaboración cultural, política y simbólica donde intervienen la historiografía, las instituciones, los testimonios, las prácticas conmemorativas y las ficciones cinematográficas. En ese escenario, el cine participa en la construcción pública del recuerdo a través de los acontecimientos que representa y de los modos formales mediante los cuales organiza imágenes, espacios, voces, cuerpos y afectos.

La cultura española posterior a la Guerra Civil estuvo marcada por la imposición del relato de los vencedores durante el franquismo y por una gestión prudente, conflictiva y desigual del pasado traumático durante la Transición y la democracia. Aguilar (1996), Espinosa (2006) y Morán (2015) han analizado la compleja articulación entre memoria, olvido y consenso político en ese periodo, con especial atención a las tensiones derivadas del llamado pacto de silencio. González (2008) subraya que el olvido aceptado durante la Transición nunca equivalió a una superación efectiva del trauma, porque los espectros del pasado reaparecieron en el debate público y en las demandas posteriores de reconocimiento y reparación. El cine español ha intervenido de forma decisiva en este proceso. Sus relatos sobre la guerra, la posguerra, la represión y la democracia han contribuido a configurar imágenes compartidas del pasado, a cuestionar versiones oficiales y a desplazar hacia la cultura popular debates que la política institucional trató con ritmos y cautelas muy distintos.

En ese contexto, la obra de Luis García Berlanga (1921–2010) ofrece un caso especialmente complejo. Su filmografía atraviesa la dictadura, la Transición y la democracia, y establece relaciones distintas con el tiempo histórico: sátiras contemporáneas producidas bajo censura, comedias sobre la adaptación de las élites al cambio político, revisiones retrospectivas de la Guerra Civil y cuestionamientos de los usos públicos de la memoria antifranquista. Esta pluralidad temporal obliga a aplicar con precisión la noción de memoria histórica, ya que las películas de Berlanga se relacionan con el pasado desde posiciones temporales diversas. Algunas registran críticamente la sociedad franquista desde el presente mismo de su producción; otras revisitan la Guerra Civil o examinan la gestión democrática del recuerdo desde una distancia posterior.

Esta diferencia resulta decisiva para el planteamiento del artículo. En las obras tempranas, el valor memorial se activa de manera diferida: *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963) nacen como observaciones satíricas de una contemporaneidad sometida a censura y se incorporan después al repertorio cultural desde el que la democracia interpreta la vida cotidiana del franquismo. En las películas de la Transición y de la democracia, la relación con el pasado adopta otra forma: la sátira observa la adaptación de las élites, revisa el imaginario de la Guerra Civil o problematiza la conversión del recuerdo antifranquista en ceremonia pública. Berlanga articula así una memoria de doble movimiento, vinculada al presente de cada rodaje y a la recepción cultural posterior de sus imágenes.

La singularidad de Berlanga reside en la conversión de la comedia coral en una forma crítica de memoria cultural. La saturación espacial, la polifonía verbal, la degradación grotesca

de la autoridad y la risa amarga desplazan la historia hacia la vida cotidiana, donde las grandes fracturas españolas aparecen inscritas en gestos de obediencia, necesidad, favor, miedo y supervivencia. La potencia histórica de su cine procede de esa capacidad para situar los conflictos del país en escenas aparentemente menores, atravesadas por una comicidad que revela la densidad moral de lo ordinario.

Este artículo analiza la función memorial del cine de Berlanga a partir de esa pluralidad temporal y formal. El objetivo consiste en examinar cómo sus películas transforman acontecimientos, instituciones y experiencias sociales del pasado reciente en materiales de memoria cultural, con atención a los procedimientos expresivos que sostienen esa transformación. La aportación principal del trabajo radica en diferenciar las formas de memoria que operan en cada etapa de su filmografía: la memoria diferida del franquismo en las sátiras producidas bajo la dictadura, la memoria crítica de las continuidades sociales durante la Transición, la revisión esperpéntica de la Guerra Civil y la problematización democrática del recuerdo antifranquista. Desde esta perspectiva, Berlanga aparece como un cineasta capaz de convertir la comedia coral en una forma de conocimiento histórico sobre las persistencias del poder y las contradicciones de la memoria española contemporánea.

2. Memoria histórica y representación filmica

La memoria histórica constituye una construcción social atravesada por disputas, silencios, jerarquías simbólicas y formas de mediación cultural. El recuerdo de una comunidad adquiere sentido a través de marcos compartidos que seleccionan experiencias, fijan imágenes del pasado y organizan su circulación pública. Halbwachs (2004) situó esta dimensión colectiva en el centro del debate al vincular el recuerdo individual con los marcos sociales que lo hacen inteligible. Desde esta perspectiva, la memoria funciona como una operación cultural situada: cada sociedad reconstruye su relación con el pasado desde las condiciones políticas, afectivas y discursivas de su presente. Esta idea resulta muy pertinente para el caso español, donde la Guerra Civil, la dictadura franquista, la Transición democrática y las políticas recientes de memoria han generado un campo de tensiones en torno a la legitimidad del recuerdo, la visibilidad de las víctimas, la persistencia de relatos heredados y la dificultad de articular una memoria pública común.

Le Goff (1991) advirtió que el control de la memoria y del olvido forma parte de las preocupaciones centrales de los grupos que ejercen el poder, porque toda sociedad establece mecanismos de conservación, borrado, desplazamiento o ritualización de su pasado. Ricoeur (2003) desarrolló esta cuestión desde la preocupación por los abusos de memoria y de olvido, así como por una política de la justa memoria capaz de atender a las huellas del daño histórico y a las formas de representación que lo transforman en relato compartido. Estas aportaciones permiten entender la memoria histórica como un proceso de elaboración cultural y política del pasado, con especial atención a los modos en que las imágenes, los discursos, los rituales y las ficciones participan en la construcción de aquello que una comunidad recuerda, discute o posterga.

La distinción de Assmann (2008) entre memoria comunicativa y memoria cultural aporta un criterio central para este estudio. La primera remite a la transmisión viva en el horizonte generacional; la segunda queda fijada en soportes simbólicos capaces de prolongar el recuerdo cuando la experiencia directa pierde presencia social. Aplicada a Berlanga, esta distinción permite diferenciar entre sátiras contemporáneas que adquieren densidad memorial con su recepción posterior, representaciones retrospectivas de la Guerra Civil y obras centradas en la institucionalización democrática del recuerdo. Esta premisa justifica el análisis de cada filme desde su temporalidad de producción, su temporalidad representada y sus procedimientos formales de inscripción en el repertorio cultural español.

Desde este planteamiento, el cine ocupa una posición decisiva porque produce formas de inteligibilidad histórica mediante relatos, cuerpos, espacios, ritmos, voces, silencios y modos de puesta en escena. Las películas ordenan el pasado desde una materialidad sensible que combina narración, imagen, sonido, interpretación actoral y circulación social. Erll (2025) subraya la capacidad de los medios ficcionales para modelar la imaginación colectiva del pasado a través de imágenes culturalmente persistentes, cuya fuerza depende de su eficacia simbólica y de su inscripción en redes de recepción. Grainge (2003) sitúa el cine popular dentro de una mediación

memorial compleja, conectada con prácticas de consumo, formas de nostalgia, procesos de relectura y disputas por el sentido público de la historia. Esta perspectiva resulta útil para el análisis de Berlanga porque su filmografía pertenece a la cultura popular y, al mismo tiempo, ha adquirido valor canónico como representación crítica de la sociedad española contemporánea. Rubio Caballero (2018) sintetiza esta función al atribuir al cine una doble capacidad: describir imaginarios sobre el pasado y prescribir actitudes desde el presente. En el caso español, esa doble función adquiere una intensidad particular por la centralidad de la Guerra Civil y del franquismo en la producción audiovisual, en la historiografía cultural y en los debates públicos sobre memoria democrática. La ficción cinematográfica participa así en la producción de imágenes disponibles del pasado y en la configuración de marcos interpretativos compartidos.

En este marco, la comedia satírica puede entenderse como una forma específica de mediación memorial. La risa introduce una distancia crítica ante los discursos oficiales, desactiva la solemnidad de las instituciones y permite observar la normalización cotidiana de la obediencia, la desigualdad o la violencia. En Berlanga, esta función se articula mediante la coralidad, la acumulación verbal, la saturación escénica y la degradación grotesca de la autoridad. Estos rasgos se entienden aquí como procedimientos formales capaces de transformar la experiencia histórica en memoria cultural.

La comparación entre los distintos momentos de la filmografía *berlanguiana* permite precisar mejor esta evolución. En *Bienvenido, Mister Marshall*, el imaginario de la ayuda estadounidense y la teatralización folclórica del pueblo condensan la precariedad material de la España autárquica y la dependencia simbólica respecto a las promesas exteriores de modernización. En *Plácido*, la campaña navideña de caridad expone una sociedad donde la beneficencia funciona como espectáculo de clase y donde la pobreza se convierte en objeto de representación pública. En *El verdugo*, la pena de muerte aparece inscrita en la lógica burocrática de un Estado que normaliza la violencia mediante trámites, viviendas, ascensos y obligaciones familiares. Estas películas adquieren valor memorial porque preservan la textura social del franquismo desde los márgenes de la comedia: los rituales de obediencia, la moral católica, la administración del miedo, el peso de la autoridad y la capacidad del sistema para convertir a ciudadanos corrientes en piezas de su maquinaria.

La trilogía de los Leguineche traslada esa mirada a la Transición y convierte a la aristocracia decadente, al empresariado oportunista y a las redes de poder heredadas en emblemas de una continuidad histórica incómoda. *La escopeta nacional* (1978), *Patrimonio nacional* (1981) y *Nacional III* (1982) articulan una memoria crítica del cambio político al mostrar la adaptación de las élites a un nuevo escenario institucional, con los viejos intereses intactos bajo formas renovadas de negociación, cinismo y supervivencia.

La vaquilla (1985) ocupa una posición específica dentro de este recorrido porque aborda de manera directa la Guerra Civil desde la distancia temporal de la democracia. La película revisita el conflicto a través de una farsa esperpéntica que sustituye la épica bélica por hambre, deseo, miedo, azar, confusión y fracaso colectivo. González (2008) ha interpretado el filme como un espacio de memoria construido desde el humor carnavalesco, mientras que Sánchez López (2022) lo vincula con el esperpento cinematográfico y con una deformación sistemática de un acontecimiento traumático para la memoria nacional. La disputa por la vaquilla, la frontera porosa entre ambos bandos, el intercambio de tabaco y papel, la precariedad de los soldados y la imposibilidad de toda gesta heroica desplazan el relato de la guerra hacia una visión coral y degradada, donde la patria aparece figurada como un cuerpo disputado y finalmente sacrificado. La película dialoga con las memorias democráticas del conflicto y participa en la desactivación de las mitologías heroicas que habían ordenado buena parte de los relatos previos.

Todos a la cárcel (1993), por su parte, sitúa el problema en la España democrática y en los usos públicos del recuerdo. La conmemoración de los presos políticos se convierte en un espacio de intereses cruzados, fraudes, oportunismos y estrategias de legitimación personal. Berlanga examina aquí la institucionalización de la memoria, su transformación en ceremonia pública y su apropiación por actores que buscan prestigio, impunidad o beneficio. La película introduce así una reflexión incómoda sobre la distancia entre justicia simbólica, ritual conmemorativo y cálculo social.

La noción de lugar de memoria de Nora (1989) permite integrar estas diferencias temporales dentro de un mismo marco interpretativo. Los lugares de memoria surgen cuando determinados objetos, espacios, textos o rituales condensan una relación problemática con el pasado y adquieren valor simbólico para una comunidad. La filmografía de Berlanga puede analizarse como un conjunto de lugares filmicos de memoria, siempre desde la atención a la posición histórica concreta de cada obra. Algunas películas conservan, desde la sátira contemporánea, la experiencia social del franquismo y se transforman después en archivo cultural de esa época. Otras intervienen de manera directa en la representación democrática de la Guerra Civil. Otras examinan la memoria ya convertida en ceremonia, recurso institucional o instrumento de legitimación. Esta lectura permite abordar el cine *berlanguiano* como una memoria cultural de formas múltiples: memoria del hambre, de la humillación administrativa, de la violencia legal, de la continuidad oligárquica, de la guerra degradada, de la conmemoración interesada y de la ciudadanía común atrapada en estructuras de poder que sobreviven a los cambios de régimen. La obra de Berlanga configura así una autoconciencia amarga de la historia española contemporánea. Su cine transforma la risa en una forma de conocimiento histórico y convierte la sátira coral en un dispositivo de memoria capaz de revelar las persistencias del autoritarismo, la fragilidad de la justicia, la teatralidad de los consensos y la dificultad de elaborar un pasado común cuando las viejas asimetrías continúan inscritas en los gestos, las instituciones y los lenguajes de la vida cotidiana.

3. Objetivos y metodología

Esta investigación tiene como objetivo analizar la función memorial del cine de Luis García Berlanga a partir de la relación variable que sus películas establecen con la Guerra Civil, el franquismo, la Transición democrática y los primeros usos públicos de la memoria en la España contemporánea. El estudio parte de una premisa interpretativa: la obra *berlanguiana* adquiere valor memorial en temporalidades distintas, ya sea como sátira contemporánea producida bajo la dictadura, como lectura crítica de la continuidad de las élites durante el cambio político, como representación retrospectiva de la Guerra Civil o como cuestionamiento de la institucionalización del recuerdo en democracia. Desde este planteamiento, el artículo persigue delimitar cómo sus películas transforman acontecimientos, instituciones y experiencias sociales del pasado reciente en materiales de memoria cultural, con especial atención a los procedimientos expresivos que articulan esa transformación: la coralidad, la acumulación verbal, la saturación espacial, el tratamiento grotesco de la autoridad, la organización del gag, la violencia desplazada al fuera de campo y la configuración de personajes atrapados por estructuras sociales que condicionan su margen de acción.

El trabajo adopta un enfoque cualitativo, hermenéutico y filmico-textual, situado en el ámbito de los estudios cinematográficos y culturales. Las películas se abordan como formas culturales complejas, atravesadas por decisiones narrativas, visuales, actorales, espaciales y contextuales que producen sentido histórico. La lectura interna de las obras se combina con su inscripción en las condiciones políticas y culturales de producción y recepción, de manera que el análisis atiende tanto a la materialidad filmica como a su posterior sedimentación en la memoria cultural española. El diseño metodológico se organiza en torno a una matriz de análisis aplicada de forma flexible a cada título: temporalidad de la producción, temporalidad representada, estrategias satíricas, dispositivo coral, espacios sociales, formas de violencia o represión y función memorial.

El corpus se ha seleccionado por su representatividad dentro de la trayectoria de Berlanga y por su capacidad para articular un eje cronológico entre dictadura, Transición y democracia. Está integrado por *Bienvenido*, *Mister Marshall*, *Plácido*, *El verdugo*, *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional*, *Nacional III*, *La vaquilla* y *Todos a la cárcel*. Las tres primeras películas permiten estudiar una sátira contemporánea elaborada bajo la censura franquista y releída posteriormente como memoria cultural de la posguerra, de la pobreza, de la moral nacionalcatólica y de la violencia institucional. La trilogía de los Leguineche sitúa la Transición como escenario de continuidad, adaptación y supervivencia de viejas jerarquías sociales. *La vaquilla* introduce una representación directa de la Guerra Civil desde la democracia, mediante

una forma esperpéntica que desplaza la épica bélica hacia la farsa colectiva. *Todos a la cárcel* lleva el análisis a la democracia consolidada y a la conversión del recuerdo antifranquista en acto público, ceremonia institucional y espacio de apropiación interesada.

El procedimiento de trabajo ha partido de visionados completos de las películas y de la identificación de secuencias relevantes para la relación entre cine y memoria. En cada caso se han observado los modos en que Berlanga organiza personajes, espacios, diálogos, situaciones cómicas y formas de autoridad para producir una lectura crítica de la historia española. El análisis filmico se complementa con una revisión bibliográfica destinada a precisar los conceptos empleados, contrastar lecturas previas y situar la aportación del artículo en los estudios sobre memoria, cine e historia. La metodología permite articular teoría de la memoria y análisis cinematográfico para comprender cómo la comedia berlanguiana transforma la risa, el caos coral y la deformación grotesca en formas críticas de conocimiento histórico y memoria cultural.

4. Resultados

4.1 Ecos de la Guerra Civil y el franquismo en la obra temprana de Berlanga (1950–1964)

Las primeras películas de Berlanga construyen una memoria del franquismo desde el interior de la dictadura. *Bienvenido, Mister Marshall, Plácido* y *El verdugo* convierten la vida cotidiana de la posguerra en una superficie satírica donde emergen la precariedad, la obediencia administrativa, la teatralidad oficial y la violencia institucional normalizada. Aunque responden a momentos distintos del franquismo, comparten una misma estrategia: desplazar la crítica hacia espacios reconocibles —el pueblo, la ciudad provinciana, la vivienda, la oficina o el trayecto burocrático— y fijar en ellos una memoria diferida de la pobreza, la sumisión y el miedo. El humor permite sortear las restricciones censoras y transforma sus imágenes, con el paso del tiempo, en documentos culturales de una experiencia histórica formulada de manera oblicua.

En *Bienvenido, Mister Marshall*, Berlanga organiza la sátira a partir de la transformación escénica de Villar del Río. El pueblo funciona como un espacio de representación colectiva: sus habitantes se convierten en figurantes de una identidad fabricada para agrandar a una mirada exterior, mientras las autoridades locales y el representante Manolo negocian una imagen folclórica de España ajustada a los tópicos exportables. La puesta en escena de la plaza, los balcones, los discursos del alcalde y los ensayos del recibimiento convierten la llegada de los estadounidenses en un espectáculo de obediencia comunitaria. La famosa intervención del alcalde desde el balcón, con su apelación circular a los vecinos, condensa la lógica del poder local franquista: paternalismo, grandilocuencia vacía, jerarquía simbólica y dependencia de promesas formuladas desde arriba. La comicidad nace de la distancia entre la solemnidad del ritual y la pobreza material del entorno; la memoria cultural que fija la película procede precisamente de esa tensión entre el decorado festivo y la carencia estructural.

La secuencia de la conversión de Villar del Río en un pueblo andaluz resulta central para comprender el alcance memorial del filme. Berlanga muestra la identidad nacional como puesta en escena, como repertorio de signos disponibles para el consumo político y turístico: trajes, canciones, arcos ornamentales, gestos de entusiasmo y fachadas provisionales. El pueblo castellano queda cubierto por una máscara folclórica que revela la fragilidad del imaginario oficial de la España autárquica. Sojo (2012) ha señalado que la película arremete contra el cine folclórico y lanza una crítica al cine historicista patriótico del primer franquismo. Desde esta perspectiva, la película adquiere valor memorial porque conserva el modo en que el régimen convertía la identidad nacional en teatralización, mientras el campo español seguía marcado por el atraso, la dependencia y la espera de una modernización siempre aplazada (Perales, 1997; Pastor, 2003; Sojo, 2012; Torres Begines, 2012). El paso final de los coches americanos sin detenerse en el pueblo culmina esta operación. La promesa exterior atraviesa el espacio sin transformarlo; tras el polvo de la carretera queda la comunidad devuelta a su precariedad inicial, con la deuda simbólica y material de una fiesta organizada para nadie.

Plácido intensifica esta lectura al trasladar la crítica desde el pueblo hacia la ciudad provinciana y desde la promesa de modernización hacia la caridad como espectáculo social. La campaña “Siente a un pobre a su mesa” articula una puesta en escena de clase donde los cuerpos

pobres circulan como objetos de exhibición moral. Berlanga construye la ciudad como un espacio saturado: coches, calles, comercios, viviendas burguesas, despachos improvisados, llamadas telefónicas, listas, encargos y desplazamientos encadenados configuran una maquinaria coral que absorbe a los personajes. La narración avanza mediante urgencias simultáneas y diálogos cruzados, de manera que la pobreza queda atrapada en una organización frenética de la beneficencia. La campaña benéfica revela así la estructura moral de una sociedad que convierte la miseria en ornamento navideño y transforma la compasión en ceremonia pública.

La figura de *Plácido* introduce una dimensión significativa para la memoria de la posguerra. Su motocarro, su deuda pendiente y su recorrido incesante por la ciudad convierten al personaje en un cuerpo sometido a la presión económica y administrativa. La película asocia la pobreza a una experiencia de movimiento compulsivo: *Plácido* se desplaza sin descanso para evitar el embargo, mientras la burguesía local utiliza la caridad como medio de prestigio y autopromoción. El contraste entre el ritmo angustioso del protagonista y la complacencia de quienes organizan la campaña produce una crítica moral de gran densidad. Los pobres aparecen sentados en mesas ajenas, convertidos en signos de virtud cristiana y devueltos después a su invisibilidad. Torres Begines (2011) y Cañas Pelayo (2014) han destacado la dimensión carnavalesca y corrosiva de esta falsa caridad; desde el marco de este artículo, *Plácido* fija una memoria cultural de la desigualdad franquista a través de la gestión escénica de los cuerpos pobres y de la hipocresía de las instituciones pías.

El verdugo desplaza la crítica hacia el núcleo de la violencia estatal y la presenta mediante una forma narrativa de apariencia doméstica. La película construye la pena de muerte como resultado de una cadena de pequeñas obligaciones, favores, trámites y necesidades materiales. José Luis accede progresivamente al puesto de verdugo por la presión combinada del noviazgo, la vivienda, el empleo y la familia. Berlanga y Azcona articulan así una de las imágenes más precisas de la violencia institucional bajo el franquismo: el Estado aparece como una maquinaria capaz de convertir una decisión moral extrema en expediente administrativo, solución habitacional y destino laboral. La puesta en escena refuerza esta lectura mediante espacios cerrados, oficinas, pasillos, viviendas pequeñas y desplazamientos vigilados. La violencia se inscribe en el orden cotidiano antes que en la espectacularidad del castigo.

La secuencia final concentra la dimensión memorial del filme. La ejecución queda fuera de campo, pero todo el dispositivo institucional que la hace posible ocupa la pantalla: funcionarios, cárcel, pasillos, esperas, rituales de traslado y cuerpos que empujan a José Luis hacia el cumplimiento de una función que intenta rechazar. El plano del protagonista arrastrado hacia la ejecución, casi tan desvalido como el condenado, condensa la tesis moral de la película: la dictadura produce obediencia mediante redes de necesidad, miedo y dependencia. Gordillo Álvarez (2008) ha vinculado *El verdugo* con la memoria histórica de la pena de muerte en España, mientras que Maroto Laviada (2003) subraya su capacidad para representar zonas sombrías de la sociedad franquista. La película incorpora esa memoria desde una solución formal decisiva: aparta la muerte del campo visual y desplaza la atención hacia las condiciones sociales que permiten su ejecución. El fuera de campo, en este caso, intensifica la crítica porque obliga a mirar el aparato que rodea el crimen legal, sus mediadores cotidianos y la normalidad administrativa que lo sostiene.

En conjunto, estas tres películas configuran una memoria oblicua del franquismo a través de formas cómicas de alta precisión histórica. *Bienvenido, Mister Marshall* fija la pobreza del campo, la teatralización nacional y la dependencia de una modernización exterior que nunca llega. *Plácido* registra la desigualdad de la posguerra mediante la circulación humillante de los cuerpos pobres y la conversión de la caridad en espectáculo burgués. *El verdugo* revela la violencia legal de la dictadura mediante la burocracia, la vivienda, la familia y el fuera de campo de la ejecución. La memoria histórica aparece en esta etapa como efecto posterior de una sátira contemporánea: las películas fueron producidas dentro del régimen y hoy funcionan como lugares filmicos de memoria porque conservan la textura moral, espacial y social de la España franquista. Berlanga transforma la comicidad en una forma de conocimiento histórico al mostrar las instituciones desde sus gestos menores, sus rituales cotidianos y sus mecanismos de adaptación de la ciudadanía común al poder.

4.2 Sátira del tardofranquismo y la Transición: la trilogía de los Leguineche (1978–1982)

La trilogía de los Leguineche desplaza la memoria berlanguiana hacia la observación crítica de una sociedad que cambia de régimen sin romper del todo con las formas de poder heredadas. *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III* componen una crónica grotesca de la Transición desde el punto de vista de una aristocracia decadente, habituada al privilegio y forzada a negociar su lugar en el nuevo escenario institucional. Su temporalidad de producción resulta decisiva, pues las tres películas aparecen en un momento en que el relato político dominante privilegia el consenso, la reconciliación y la modernización democrática. Frente a esa lectura, Berlanga introduce una mirada áspera sobre las continuidades sociales del cambio. La familia Leguineche funciona como resto histórico de un viejo orden degradado, pero todavía capaz de negociar su supervivencia.

La escopeta nacional concentra su crítica en la cacería, convertida por Berlanga en un ritual de clase y una síntesis grotesca del tardofranquismo. La finca aristocrática reúne a quienes aún deciden desde la proximidad personal, el favor y la dependencia, de modo que la política aparece desplazada hacia un espacio privado donde el poder circula a través de una sociabilidad opaca. La puesta en escena refuerza esa lectura: el encuadre saturado y el tránsito constante de personajes transforman la autoridad en una trama confusa de intereses, ajena a la apariencia institucional ordenada. En ese espacio, la cacería revela la persistencia de una cultura política basada en la intermediación y en la naturalización del privilegio.

La figura de Jaume Canivell permite vincular tardofranquismo, desarrollismo y clientelismo. Su intento de acceder a un ministro a través de los Leguineche muestra la dependencia entre empresariado emergente, aristocracia empobrecida y administración franquista. Canivell representa una modernización económica atrapada todavía en los viejos circuitos de recomendación, mientras la familia convierte su apellido en capital relacional. Cañas Pelayo (2022) interpreta la trilogía como un punto de inflexión por su capacidad para representar la historia social de la Transición desde personajes hiperbólicos. En *La escopeta nacional*, esa lectura se concreta en la cacería como miniatura grotesca de un régimen donde la impostura es compartida y funcional.

La dimensión memorial procede de esa representación material del poder cotidiano. El franquismo tardío queda fijado en rituales de deferencia y dependencia que revelan la continuidad de una moral social asentada en el privilegio. Berlanga evita la solemnidad histórica y trabaja desde situaciones degradadas, cuerpos envejecidos y espacios en ruina. El marqués conserva una autoridad teatral, aunque su mundo aparece atravesado por la deuda y la decadencia. La finca se convierte así en topografía del favor, un lugar donde la nobleza residual y la autoridad política comparten una misma lógica de supervivencia.

Patrimonio nacional traslada la sátira al tiempo inaugural de la monarquía parlamentaria y convierte el palacio en emblema de una aristocracia que busca acomodo en la democracia. El título concentra esa ambigüedad: el patrimonio remite a la herencia material de los Leguineche y también a la persistencia simbólica de una cultura del privilegio. Berlanga sustituye la finca de *La escopeta nacional* por un espacio cerrado, envejecido y solemne, donde la grandeza del decorado contrasta con la mezquindad de sus habitantes. El palacio opera como archivo físico de una memoria aristocrática desgastada, cuyos signos de linaje se administran ya como recursos de negociación en un país que ha cambiado sus códigos públicos.

La coralidad adquiere aquí un tono más funerario. Los Leguineche se mueven dentro de un espacio que sobrevive a sus antiguas funciones históricas y tratan de recuperar visibilidad ante la nueva monarquía. La Transición aparece como un proceso de adaptación escénica, en el que los antiguos privilegiados convierten la democracia en otro teatro de legitimación. Berlanga sitúa así la historia política en una escala doméstica y grotesca: el cambio de régimen se percibe desde la ansiedad de una familia por conservar su lugar en un orden que ya no le pertenece con la misma naturalidad.

Nacional III lleva al extremo la degradación física y simbólica de los Leguineche. La película se sitúa en la incertidumbre posterior al intento de golpe de Estado del 23-F, cuando el nuevo escenario político amenaza los intereses patrimoniales de la familia. La televisión introduce el acontecimiento histórico en la ficción: el golpe aparece como imagen mediada, sobresalto

colectivo y detonante de nuevas estrategias defensivas. Berlanga capta así una dimensión significativa de la memoria democrática, marcada por la circulación de los hechos traumáticos a través de pantallas, rumores y cálculos privados. Para los Leguineche, cada crisis nacional se traduce en un problema de blindaje patrimonial y supervivencia familiar.

La comicidad de *Nacional III* se apoya en la degradación del cuerpo aristocrático. La enfermedad, los vendajes y los desplazamientos accidentados convierten a la familia en metáfora visual de una clase social en descomposición. El patrimonio aparece ligado a cuerpos deteriorados, como si la vieja España necesitara esconder su herencia en organismos ya quebrados para continuar en circulación. Esta solución formal intensifica la lectura memorial de la trilogía: la continuidad del franquismo sociológico queda asociada a espacios en ruina, cuerpos vencidos y estrategias cada vez más desesperadas. La sátira alcanza aquí una densidad amarga, porque el poder ha perdido grandeza visible, pero conserva capacidad de adaptación.

La trilogía articula, en conjunto, una memoria crítica de la Transición desde los espacios indirectos del poder. De la finca de *La escopeta nacional* al palacio de *Patrimonio nacional* y a la fuga patrimonial de *Nacional III*, Berlanga muestra la adaptación de las élites a cada coyuntura. La coralidad distribuye la responsabilidad en una comunidad social acostumbrada al favor, al clientelismo y al uso instrumental de las instituciones. El valor memorial de los Leguineche reside en su capacidad para condensar una continuidad histórica que la retórica celebratoria del cambio tendía a suavizar. La saga completa así la memoria oblicua de las películas franquistas con una memoria satírica de la democracia naciente: el franquismo pertenece al pasado institucional, pero sus hábitos, sus lenguajes y sus beneficiarios permanecen inscritos en los espacios y relaciones sociales de la nueva España.

4.3 *La vaquilla* (1985): una farsa esperpéntica de la Guerra Civil y la memoria nacional

La vaquilla ocupa una posición singular dentro del corpus porque introduce una representación directa de la Guerra Civil desde la distancia temporal de la democracia. Estrenada en 1985, la película aparece en un contexto todavía marcado por los equilibrios discursivos de la Transición y por una cultura pública que trataba el conflicto desde la prudencia de la reconciliación. Berlanga adopta una vía incómoda para ese marco: revisa la guerra a través de la farsa, el esperpento y la degradación de la épica. El frente aparece como un espacio poroso, atravesado por rutinas de supervivencia, pequeños intercambios y formas mínimas de convivencia entre enemigos. La guerra queda desplazada desde el heroísmo militar hacia una experiencia material, dominada por el cansancio, el hambre y la exposición de los cuerpos subalternos a decisiones que apenas controlan.

El proyecto de robar la vaquilla condensa esa reducción grotesca del conflicto. La operación militar se organiza alrededor de un animal destinado a una fiesta popular y deseado, a la vez, como alimento y trofeo. La vaquilla funciona así como centro simbólico del relato: cuerpo disputado, botín precario y figura sacrificial de una patria sometida a apropiaciones enfrentadas. González (2008) interpreta esta dimensión carnavalesca como la base de un nuevo espacio de memoria, mientras que Sánchez López (2022) vincula el filme con el esperpento cinematográfico y con la deformación sistemática de un acontecimiento traumático para la memoria nacional. En Berlanga, esa deformación conserva la densidad histórica del conflicto y la traslada a una escala menor, donde la tragedia se percibe a través de la fiesta, el fracaso y la materialidad de la supervivencia.

El dispositivo coral sostiene esta lectura. La acción se desplaza entre la trinchera republicana y el pueblo ocupado por los nacionales, con una puesta en escena que transforma la guerra en un entramado social de jerarquías, rituales y simulaciones. La fiesta patronal, la plaza, la iglesia y los espacios de encuentro popular organizan una teatralidad colectiva donde cada símbolo queda sometido a la deformación cómica. Los soldados republicanos entran en ese orden mediante el camuflaje y la impostura, de modo que la frontera entre ambos bandos se vuelve inestable en la práctica cotidiana, aunque los signos de autoridad sigan presentes. Guichot-Reina (2017) subraya que los reclutas aparecen alejados de una vivencia ideológica plena y determinados por el azar de la circunstancia. Berlanga traduce esa idea en una comicidad amarga,

donde la guerra se revela como una maquinaria que absorbe a individuos movidos por necesidades inmediatas antes que por grandes consignas históricas.

La violencia se organiza desde la amenaza latente y alcanza su mayor fuerza simbólica en el desenlace. La estructura cómica absorbe armas, órdenes y riesgos dentro de una cadena de accidentes, y vuelve visible el trauma desde un registro antimonumental. La muerte final de la vaquilla concentra esta operación. El animal queda como resto inútil de una acción absurda, imagen de una destrucción compartida que contamina la fiesta y vacía de sentido la supuesta gesta. En esa escena, la película reúne la comicidad del relato y la melancolía de una pérdida histórica irreparable. La patria alegórica, disputada por unos y otros, aparece finalmente herida en un cuerpo sin valor heroico y cargado de resonancia memorial.

Desde esta perspectiva, *La vaquilla* configura un lugar fílmico de memoria porque condensa la Guerra Civil en una imagen cultural persistente: un frente absurdo, una comunidad en fiesta bajo vigilancia, unos soldados atrapados por la necesidad y un animal sacrificado como cifra del fracaso colectivo. Blanes Martínez (2021) ha señalado las tensiones asociadas a la equidistancia en el cine español de memoria histórica; en el caso de Berlanga, esa cuestión exige atender a la forma. La película sitúa a los soldados de ambos bandos en una misma economía del absurdo, aunque su crítica apunta hacia las estructuras de poder que convierten a la ciudadanía común en materia sacrificable. La farsa esperpéntica permite así una memoria bélica antimonumental, construida desde la compasión crítica y desde la desactivación de los relatos heroicos.

4.4 Memoria histórica en la España democrática: *Todos a la cárcel* (1993) y la mirada crítica de Berlanga

Todos a la cárcel sitúa la memoria *berlanguiana* en la democracia consolidada de comienzos de los años noventa, cuando el recuerdo del franquismo empieza a adquirir visibilidad pública mediante homenajes y ceremonias institucionales todavía dispersos. La película desplaza el foco desde la Guerra Civil como acontecimiento representado hacia los usos sociales del recuerdo antifranquista. La antigua cárcel Modelo de Valencia funciona como espacio de condensación histórica: conserva la huella de la represión y, al mismo tiempo, se transforma en escenario de una farsa atravesada por oportunismos, imposturas y cálculos privados. Tras el pueblo, la ciudad provinciana, la finca aristocrática, el palacio y el frente de guerra, el espacio carcelario permite a Berlanga abordar la memoria desde una institución donde la violencia política permanece inscrita en la materialidad del lugar.

La temporalidad representada refuerza esa densidad simbólica. El homenaje a los antiguos presos políticos se celebra el 18 de julio, fecha que reúne pasado traumático y presente democrático en una misma escena social. La conmemoración convoca una causa legítima, vinculada al reconocimiento de quienes padecieron la represión, pero la puesta en escena muestra su captura por intereses ajenos a la reparación. La memoria aparece así como un campo de disputa donde la justicia simbólica convive con estrategias de autopromoción, negocios encubiertos y usos interesados del prestigio antifranquista. Berlanga introduce una mirada amarga sobre la administración pública del recuerdo: el pasado ya puede ser nombrado, aunque su visibilidad queda expuesta a nuevas formas de apropiación.

El dispositivo coral intensifica esta lectura. La cárcel funciona como miniatura grotesca de la España democrática, con un espacio cerrado que se desborda por la acumulación de voces, desplazamientos y conflictos simultáneos. La solemnidad del homenaje se fractura en pasillos, patios y dependencias ocupadas por conversaciones laterales y maniobras privadas. El discurso memorial pierde autoridad al entrar en contacto con una comunidad movida por urgencias particulares. La polifonía verbal, rasgo central del cine de Berlanga, adquiere aquí una función específica: muestra la dificultad de sostener una memoria ética en una esfera pública saturada por el interés y por la teatralización institucional.

El tratamiento de la violencia también cambia respecto a los bloques anteriores. En *El verdugo*, la violencia estatal se vinculaba a la pena de muerte y al fuera de campo de la ejecución; en *La vaquilla*, al sacrificio absurdo de la guerra; en *Todos a la cárcel*, aparece como huella administrada por la democracia. La prisión contiene la historia material de la represión, pero la

película dirige la atención hacia su conversión en ceremonia. El daño político se desplaza hacia discursos, placas y gestos de homenaje, mientras la picaresca social reorganiza el presente alrededor de esa memoria. Berlanga anticipa así una preocupación central de las políticas memoriales posteriores: la tensión entre reconocimiento, ritualización e instrumentalización del pasado.

Dentro del recorrido del artículo, *Todos a la cárcel* completa la evolución de la memoria *berlanguiana*. Las películas tempranas registraban el franquismo desde una sátira contemporánea que la recepción democrática convirtió en archivo cultural; la trilogía de los Leguineche examinaba la adaptación de las élites al cambio político; *La vaquilla* revisaba la Guerra Civil desde el esperpento retrospectivo. En este último tramo, Berlanga aborda el momento en que la memoria antifranquista entra en la esfera pública y queda sometida a una prueba ética. La película conserva una actualidad incómoda porque cuestiona la conversión del sufrimiento en capital simbólico y del homenaje en acto vacío. Su función memorial reside precisamente en esa advertencia: recordar exige algo más que escenificar el pasado, requiere atender a las condiciones sociales, institucionales y morales desde las que ese pasado se administra.

5. Discusión y conclusiones

El recorrido realizado confirma la posición singular del cine de Luis García Berlanga dentro de la cultura memorial española. Esa singularidad procede, ante todo, de la variedad de relaciones que su filmografía establece con el tiempo histórico. Las películas producidas durante la dictadura funcionan como sátiras contemporáneas del franquismo y, con la distancia de la recepción democrática, se integran en la memoria cultural de la posguerra y de la violencia institucional. La trilogía de los Leguineche desplaza esa mirada hacia el cambio político, con especial atención a la adaptación de las élites y a la supervivencia del privilegio. *La vaquilla* introduce una representación retrospectiva de la Guerra Civil desde la farsa esperpéntica, mientras que *Todos a la cárcel* lleva el análisis al terreno de los usos públicos del recuerdo antifranquista en democracia. Esta diversidad temporal permite comprender la obra de Berlanga como un archivo filmico de tensiones entre experiencia histórica, sátira del presente y relectura cultural posterior.

Esta conclusión exige matizar el concepto de memoria histórica aplicado al corpus. En Berlanga, la memoria surge de la elaboración retrospectiva del pasado, pero también de la capacidad de ciertas imágenes contemporáneas para adquirir densidad memorial con el paso del tiempo. *Bienvenido, Mister Marshall, Plácido* y *El verdugo* fueron concebidas dentro del franquismo, bajo restricciones censoras y en diálogo inmediato con la sociedad que representaban. Su condición memorial procede de su posterior inscripción en el repertorio cultural desde el que la democracia interpreta la dictadura. La distinción de Assmann (2008) entre memoria comunicativa y memoria cultural resulta aquí especialmente productiva: la obra temprana de Berlanga conserva formas sociales, lenguajes, gestos institucionales y espacios cotidianos que han sobrevivido como imágenes críticas del franquismo. El cine actúa, en este sentido, como soporte simbólico de una memoria diferida, capaz de transformar la observación satírica de un presente histórico en material de recuerdo colectivo.

Desde esta perspectiva, el análisis confirma la pertinencia de abordar la filmografía *berlanguiana* a partir de su materialidad formal y de sus condiciones históricas de producción. La memoria que producen estas películas se articula a través de la coralidad, la saturación espacial, los diálogos simultáneos, la degradación grotesca de la autoridad y el desplazamiento de la violencia hacia la administración, el ritual o el fuera de campo. En *Bienvenido, Mister Marshall*, la memoria de la posguerra emerge de la conversión del pueblo en decorado folclórico y del fracaso de la promesa exterior de modernización. En *Plácido*, la caridad navideña revela la desigualdad mediante la circulación humillante de los cuerpos pobres. En *El verdugo*, la pena de muerte adquiere fuerza crítica por su inserción en trámites, viviendas y obligaciones familiares. La memoria se construye así desde la organización de la escena y desde la forma en que el poder aparece inscrito en situaciones ordinarias.

La trilogía de los Leguineche prolonga esa lógica hacia la Transición. La finca, el palacio y la fuga patrimonial componen una geografía del privilegio en descomposición, donde el cambio político se percibe a través de espacios y cuerpos que condensan una continuidad incómoda. Esta

lectura dialoga con Cañas Pelayo (2022), quien identifica en la trilogía una representación de la historia social de la Transición, y permite precisar la aportación del presente artículo: la saga funciona como lugar filmico de memoria porque fija la imagen de un cambio democrático atravesado por adaptaciones, reciclajes y persistencias. Berlanga introduce en la cultura popular una lectura áspera del consenso, atenta a sus residuos materiales y morales.

En *La vaquilla*, esa relación entre sátira y memoria alcanza su formulación más explícita. La película representa directamente la Guerra Civil desde una distancia democrática todavía próxima a los equilibrios discursivos de la Transición. Berlanga adopta el esperpento como forma de conocimiento histórico y desplaza la guerra hacia la experiencia material de los cuerpos subalternos. González (2008) interpreta la película como un espacio de memoria construido desde el humor carnavalesco, mientras que Sánchez López (2022) subraya su valor como esperpento cinematográfico. El análisis desarrollado conecta ambas aportaciones con la puesta en escena: el frente poroso, el pueblo en fiestas y el cuerpo sacrificial de la vaquilla configuran una memoria bélica antimonumental, donde la risa se convierte en una forma de duelo oblicuo.

El itinerario culmina con *Todos a la cárcel*, que sitúa la memoria en el terreno de su institucionalización democrática. La antigua cárcel Modelo de Valencia condensa la represión, el homenaje y la apropiación interesada del pasado. La película anticipa debates posteriores sobre la ritualización vacía de la memoria, su conversión en capital político y la distancia entre reconocimiento simbólico y responsabilidad ética. Berlanga traslada a la democracia el mismo escepticismo crítico que había aplicado a la caridad en Plácido y al privilegio en La escopeta nacional. El recuerdo antifranquista aparece como causa legítima, pero su escenificación queda rodeada por ruido, confusión e interés privado. La crítica se desplaza así desde el pasado represivo hacia el presente que administra sus huellas.

La noción de lugar de memoria de Nora (1989) puede aplicarse al corpus con una cautela temporal imprescindible. Cada película adquiere valor memorial por razones distintas: las obras franquistas preservan la textura cotidiana de una sociedad filmada desde dentro; la trilogía de los Leguineche fija una imagen satírica del cambio democrático y de sus continuidades sociales; *La vaquilla* revisita el trauma bélico desde la distancia de la democracia; *Todos a la cárcel* examina la memoria cuando entra en el circuito del homenaje institucional. Esta heterogeneidad constituye la principal fortaleza interpretativa del corpus. Berlanga propone una autoconciencia amarga de la historia española, fundada en la observación de los gestos menores, las instituciones degradadas y las comunidades atrapadas entre la supervivencia y la impostura.

Este trabajo permite concluir que la contribución de Berlanga a la memoria cultural española reside en su capacidad para transformar la deformación cómica en conocimiento histórico. Su cine convierte la sátira coral en un dispositivo crítico que ilumina la pobreza de la posguerra, la violencia burocrática del franquismo, la adaptación de las élites durante la Transición, la desmitificación de la Guerra Civil y la apropiación ceremonial del recuerdo antifranquista en democracia. La memoria histórica aparece en su obra como una práctica de lectura, una forma de interrogar las imágenes heredadas y una vía para reconocer las continuidades que atraviesan los cambios políticos. Desde esa perspectiva, Berlanga ocupa un lugar central en el cine español porque fijó, mediante la risa amarga y el esperpento, una imagen persistente de las contradicciones morales de la España contemporánea.

Referencias

- Aguilar, P. (1996). *Memoria y olvido de la Guerra Civil española*. Alianza Editorial.
- Assmann, J. (2008). Communicative and cultural memory. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 109–118). Walter de Gruyter.
- Blanes Martínez, P. (2021). Equidistancia, escollo del cine español ante la memoria histórica. *Revista Valenciana d'Estudis Autonòmics*, 66, 221–240. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8424434>

- Cañas Pelayo, M. R. (2014). ¡No lo haré más!: La sociedad española en *El verdugo* de Berlanga. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 9, 136–170. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2014.v0i9.5965>
- Cañas Pelayo, M. R. (2022). La trilogía de los Leguineche. *Doxa Comunicación*, 35, 343–361. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1591>
- Erll, A. (2025). Literature, film, and the mediality of cultural memory. En *Travels in time: Essays on collective memory in motion* (pp. 1–20). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197767733.003.0009>
- Espinosa, F. (2006). *Contra el olvido: Historia y memoria de la guerra civil*. Editorial Crítica.
- García Berlanga, L. (Director). (1953). *Bienvenido, Mister Marshall* [Película]. Uninci.
- García Berlanga, L. (Director). (1961). *Plácido* [Película]. Jet Films.
- García Berlanga, L. (Director). (1963). *El verdugo* [Película]. Naga Films; Zabra Films.
- García Berlanga, L. (Director). (1978). *La escopeta nacional* [Película]. InCine S.A. & Impala.
- García Berlanga, L. (Director). (1981). *Patrimonio nacional* [Película]. InCine S.A. & Jet Films.
- García Berlanga, L. (Director). (1982). *Nacional III* [Película]. Kartus P.C., InCine S.A., & Jet Films.
- García Berlanga, L. (Director). (1985). *La vaquilla* [Película]. InCine S.A. & Jet Films.
- García Berlanga, L. (Director). (1993). *Todos a la cárcel* [Película]. Sogetel, Sogepaq, & Antea Film.
- González, L. M. (2008). *La vaquilla: Memoria histórica y humor carnavalesco*. *Quaderns de Cine*, 3, 73–79. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2008.3.08>
- Gordillo Álvarez, I. (2008). Memoria histórica y pena de muerte en España: Melodrama, comedia negra y documental. *Quaderns de Cine*, 3, 81–89. <http://dx.doi.org/10.14198/QdCINE.2008.3.09>
- Grainge, P. (2003). *Memory and popular film*. Manchester University Press.
- Guichot-Reina, V. (2017). Cine y memoria histórica: La interpretación del pasado reciente nacional en el cine de la Transición española (1975–1986). *RIDPHE_R. Revista Iberoamericana do Patrimônio Histórico-Educativo*, 3(1), 70–96. https://doi.org/10.20888/ridphe_r.v3i1.9279
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria*. Paidós.
- Maroto Laviada, R. (2003). *El verdugo: Escenas sombrías de una España reciente*. En B. Rivaya García (Coord.), *Cine y pena de muerte: Diez análisis desde el derecho y la moral* (pp. 127–144). Tirant lo Blanch.
- Morán, G. (2015). *El precio de la Transición*. Akal.
- Nora, P. (1989). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7–24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- Pastor, B. M. (2003). ¡Bienvenido Mr. Marshall! y el franquismo: La estratégica visión de una España monolítica. En C. Alemany Bay, B. Aracil Varón, R. Mataix Azuar, P. Mendiola Oñate, E. M. Valero Juan, A. Villaverde Pérez, & A. Zamora Vicente (Eds.), *Con Alonso Zamora Vicente: Actas del Congreso Internacional La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos* (pp. 931–939). Universidad de Alicante.
- Perales, F. (1997). *Luis García Berlanga*. Cátedra.
- Ricoeur, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- Rubio Caballero, J. A. (2018). Describir y prescribir: El cine español sobre la Guerra Civil como fábrica de memoria. Propuesta de un modelo interpretativo. *Historia Actual Online*, 47, 162–171. <https://doi.org/10.36132/ha.v0i47.1460>
- Sánchez López, F. (2022). Luis García Berlanga y la representación de la Guerra Civil española: *La vaquilla* (1985) como esperpento cinematográfico. *Doxa Comunicación*, 35, 363–375. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1574>
- Sojo, K. (2012). En torno a *Bienvenido, Mister Marshall*: ¿La película más importante del cine español? *Latente. Revista de Historia y Estética del Cine, Fotografía y Cultura Visual*, 8, 21–46. <https://www.ull.es/revistas/index.php/latente/article/view/6400>
- Torres Begines, C. (2011). *Plácido: Un carnaval de falsa caridad*. En F. J. Ruiz San-Miguel, A. J. Gómez Gómez & M. T. Sauret Guerrero (Coords.), *Cine español: Perspectivas y*

prospectiva (pp. 179–190). Ministerio de Cultura, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Torres Begines, C. (2012). ¡Bienvenido, Mister Marshall!: Una fábula regeneracionista. *Making of: Cuadernos de Cine y Educación*, 93, 10–17. https://www.academia.edu/7596468/Bienvenido_Mister_Marshall_una_f%C3%A1bula_regeneracionista