Universitat de Lleida

Furia española:

Elaboració d'un estudi i exposició a partir del fons especial Francesc Betriu

Treball de Fi de Grau de

Antonio Alin Coroian

Tutor: Sandro Machetti

Grau en Història de l'Art i Gestió del Patrimoni Artístic

Departament de Geografia, Història i Història de l'Art

Universitat de Lleida

2023-2024

Resum

L'objectiu d'aquest treball és l'estudi d'una part dels fons especial Francesc Betriu i l'elaboració d'una exposició a partir dels seus materials dispositats a la Biblioteca de Lletres de la UdL. La investigació se centra en el segon llargmetratge del director català, *Furia española*. Rodada a les acaballes de l'estiu del 1974, la pel·lícula va viure una persecució per part de la censura, que es traduí en vint-i-tres talls del muntatge final. Aquestes i altres vicissituds allargaren l'estrena de la pel·lícula el juliol del 1975. A partir de l'anàlisi dels diferents esdeveniments que van ocórrer al voltant de la creació de la pel·lícula, aquest treball tracta de documentar el muntatge expositiu que acompanyà la projecció de la versió restaurada de *Furia española* per Filmoteca de Catalunya a la Universitat de Lleida.

Resumen

El objetivo de este trabajo es el estudio de una parte del fondo especial Francesc Betriu y la elaboración de una exposición a partir de sus materiales depositados en la Biblioteca de Letras de la UdL. La investigación se centra en el segundo largometraje del director catalán, *Furia española.* Rodada a finales del verano del 1974, la película vivió una persecución por parte de la censura, que se tradujo en veintitrés cortes del montaje final. Estas y otras vicisitudes alargaron el estreno del film a julio del 1975. A partir del análisis de los diferentes acontecimientos que ocurrieron alrededor de la creación de la película, este trabajo trata de documentar el montaje expositivo que acompañó a la proyección de la versión restaurada de *Furia española* por Filmoteca de Cataluña en la Universitat de Lleida.

Abstract

The aim of this project is the study about a part of Francesc Betriu's special collection and the elaboration of an exhibition based on the materials available at the Biblioteca de Lletres of the UdL. The research focuses on the catalan director's second feature film, *Furia española*. Shot at the end of the summer of 1974, the film was persecuted by the censorship, which resulted in twenty-three cuts in the final editing. These and other vicissitudes extended the film's release to July 1975. From the analysis of the different events that took place around the creation of the film, this work aims to document the exhibition montage that accompanied the screening of the restored version of *Furia española* by Filmoteca de Catalunya at the University of Lleida.

Paraules clau

Història del cinema. Catalunya. Espanya. Franquisme. Censura. Transició democràtica. Francesc Betriu. Anàlisi fílmic. Furia española (film). Patrimoni cinematogràfic. Catalogació. Museografia. Muntatge expositiu. Restauració. Difusió.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ **1**

2. MARC CONTEXTUALITZADOR **4**

2.1 BIOFILMOGRAFIA FRANCESC BETRIU 4

2.2 EL CINEMA DEL TARDOFRANQUISME I LA TRANSICIÓ DEMOCRÀTICA 9

2.3 FURIA ESPAÑOLA 17

2.4 LA CENSURA DE LA PEL·LÍCULA 22

2.5 RESTAURACIÓ 28

3. MARC PRÀCTIC **30**

3.1 REALITZACIÓ D'UN CATÀLEG 30

3.2 MUNTATGE EXPOSITIU 36

3.3 JORNADA DEL DOS DE MAIG DE 2024: PROJECCIÓ I EXPOSICIÓ 41

4. CONCLUSIONS **43**

5. BIBLIOGRAFIA **45**

6. ANNEX **50**

Foto de portada: Gerardo L. Cruz, *Alterne dentro de un orden*, 1974. Exemplar de foto fixa de *Furia española* del fons especial Francesc Betriu.

Per al Mateo, la Victoria i l'Amaya

1. INTRODUCCIÓ

Dins de la colossal esfera cinematogràfica, sovint, la societat ha oblidat els vestigis i el llegat patrimonial que ens ha deixat aquest art. La lectura que hom pot confeccionar d'un film sempre resultarà ser més interessant, ric i objectiu si tenim al nostre abast els materials que ens resten de la pel·lícula. Seleccionar aquests ítems, protegir-los, exhibir-los i manufacturar un discurs amb ells, tindrà com a conseqüència la configuració d'una visió molt més polida sobre la cinta que hem visualitzat. Treballar amb les còpies disponibles d'una pel·lícula, els cartells d'un film, fotocromos d'escenes particulars, fotografies en angle de càmera o del rodatge de la pel·lícula en qüestió, documents entre la productora i els diferents responsables que hi ha al darrere del muntatge cinematogràfic, programes de mà, correspondències entre el director del film i personalitats actorals, entre molts altres materials, són pràctiques imprescindibles per enriquir el nostre coneixement sobre aquesta disciplina artística.

En aquest treball de fi de grau es reivindicarà aquesta tasca de defensa i exposició del patrimoni cinematogràfic a partir de l'execució d'un cas particular. Per tant, és de vital importància ubicar correctament els objectius i definir l'estructura d'aquest estudi. A partir de la donació de la col·lecció cinematogràfica de Francesc Betriu i Cabeceran a la Universitat de Lleida l'any 2019, els alumnes hem pogut apropar-nos en gran manera a la seva obra, fet que ens ha facilitat descobrir molt més sobre la seva trajectòria com a cineasta.[1] En conseqüència, poder treballar amb materials tan de prop és un fet que habilita a l'alumnat una gran oportunitat per a la confecció del seu TFG. Per altra banda, Filmoteca de Catalunya l'any 2022 va iniciar un projecte de digitalització de determinats films de producció catalana, amb el projecte *Història permanent del cinema català*.[2] Del primer llistat de pel·lícules restaurades, s'elabora una versió del segon llargmetratge del director català Francesc Betriu, *Furia española*.[3] La "Junta de Calificación y Apreciación de Películas" del ministeri franquista va prohibir l'estrena de la pel·lícula en reiterades

[1] Universitat de Lleida: *Arriba a la UdL el fons del cineasta lleidatà Francesc Betriu* [en línia], 2020, notícia de premsa UdL, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://www.lletres.udl.cat/pdflink/ca/eb86524b-8c57-11e5-b827-7fb253176922/Arriba-a-la-UdL-el-fons-del-cineasta-lleidata-Francesc-Betriu.pdf

[2] Filmoteca de Catalunya: *Història permanent del cinema català* [en línia], 2023, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://www.filmoteca.cat/web/ca/cicle/historia-permanent-del-cinema-catala

[3] ALBERICH, F.: "Censura cinematográfica en España en 1975". *Zinemaldia* [en línia], Diario de la 71 Edición del Festival Zinemaldia, San Sebastián, 24-09-2023,, p. 22, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/81304#page=1

ocasions. Tanmateix, l'organisme de censura finalment va donar llum verda quan el film comptava amb vint-i-tres diferents talls d'escenes, diàlegs o petits detalls que semblaven poc decorosos a ulls del comitè de censura. Tornant a l'actualitat, Filmoteca de Catalunya va optar per configurar una digitalització del film amb les escenes que s'havien mutilat, gràcies a la conservació que n'havia fet la Filmoteca Española. El resultat d'aquest estudi va resultar en la presentació de la sàtira política de Betriu al Festival de Sant Sebastià el setembre de l'any 2023.[4]

Enguany, la Universitat de Lleida i Filmoteca de Catalunya van col·laborar per efectuar una jornada sobre el film *Furia española,* amb la idea de projectar el llargmetratge sense els talls de la censura, i la inauguració d'un muntatge expositiu a partir del Fons Francesc Betriu resguardat a la Biblioteca de Lletres. La jornada va tenir lloc a la Facultat de Lletres el dos de maig de 2024, amb el clar objectiu de donar a conèixer molt més el fantàstic fons Francesc Betriu i el gran patrimoni cinematogràfic que resguarda. La presentació de l'acte va anar a càrrec de Sandro Machetti, professor d'història de l'art de la Universitat de Lleida. A més, la jornada va comptar amb l'assistència de Nieves López Menchero, en representació del llegat Francesc Betriu. López Menchero va delectar-nos amb unes paraules sobre la trajectòria del seu difunt marit en l'esfera cinematogràfica. El cicle va continuar amb la mostra de la restauració del film *Furia española*, amb els talls de la censura incorporats. Aquesta secció de la jornada va anar a càrrec del restaurador Ferran Alberich, el qual actuà com a representant de Filmoteca de Catalunya.

A continuació, la projecció va estar acompanyada de la presentació de l'exposició *Furia española: mostra documental del fons especial Francesc Betriu*, a càrrec del cap de la Biblitoeca de Lletres, Rodolf González i el comissari de l'exposició, autor d'aquest treball, Antonio Alin Coroian. Cal mencionar que en el projecte expositiu hi col·labora també el professor Sandro Machetti. En aquesta presentació del muntatge expositiu a la Biblioteca de Lletres es va parlar sobre quins camins s'han dut a terme per completar el projecte, quins criteris s'han seguit per executar el treball i, sobretot, les característiques

[4] SERRA, X.: "La sàtira culer que va 'matar' Franco reviu íntegra a Sant Sebastià". *Diari ara* [en línia], 24-09-2023, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://www.ara.cat/cultura/cinema/satira-culer-matar-franco-reviu-integra-sant-sebastia_1_4810307.html

dels materials utilitzats per l'exposició. La intenció de l'exposició ha sigut agafar un grup de materials en concret del fons especial Francesc Betriu, estudiar-los i elaborar un discurs expositiu sobre les diferents etapes de la creació de la pel·lícula i la seva estrena. També, al mateix temps, poder fer una anàlisi dels materials del fons i exposar-los en un muntatge a la Biblioteca de Lletres, és un fet fonamental per la transferència de coneixements i donar a conèixer molt més les capacitats d'aquest fons especial .

En conseqüència, cal mencionar que aquest treball de fi de grau no tracta de fer una investigació exhaustiva sobre la trajectòria fílmica de Francesc Betriu i Cabeceran. Tampoc tracta de ser una investigació sobre les particularitats cinematogràfiques de *Furia española*. Aquest estudi se centra en el tractament del fons Francesc Betriu per a l'elaboració d'un recorregut expositiu per tal d'acompanyar la projecció del film a la Universitat de Lleida. És indispensable ubicar el director, elaborar un estudi sobre *Furia española*, elaborant una investigació sobre el cinema de la transició democràtica per poder situar el context històric de l'obra, i revisar tots aquests periples pels quals va passar *Furia española* amb el comitè de censura franquista. Per tant, el següent punt està dedicat en gran manera a situar l'obra correctament en el seu context històric i artístic. Tanmateix, aquest treball va més enllà, perquè el segon apartat tractarà sobre l'elaboració d'una exposició amb els materials conservats de *Furia española* al fons especial Francesc Betriu. La realització d'una exposició sobre *Furia española* és la qüestió primordial d'aquest treball de fi de grau. L'elaboració d'un catàleg, la configuració d'un recorregut expositiu coherent, la creació d'un discurs, el muntatge expositiu, entre altres pràctiques, són els punts més importants d'aquest treball. En conseqüència, l'estudi del context històric i artístic de Betriu, *Furia española* i el cinema del tardofranquisme i la transició democràtica són indispensables, emperò, és important recordar que aquest estudi tracta sobre les pràctiques i dinàmiques intrínseques del muntatge expositiu. És per aquesta raó que, l'objectiu principal d'aquest treball és poder argumentar, de manera crítica, tots els processos que es van a dur a terme per la realització de l'exposició. Raonar el procediment que es va seguir per part dels diferents responsables, entre els quals m'incloc, serà la tasca a dur a terme en aquest treball. Estudiar un grup de peces del fons especial Francesc Betriu, ens permet construir un discurs per apropar-nos molt més als esdeveniments al voltant de la creació de la pel·lícula, i dotar el fons del cineasta català d'una major difusió pública.

2. MARC CONTEXTUALITZADOR

2.1 BIOFILMOGRAFIA FRANCESC BETRIU

Francesc Betriu i Cabeceran neix a Organyà, província de Lleida, un divuit de gener de 1940. Es traslladà a Barcelona per començar els seus estudis universitaris. Cal destacar que les fonts bibliogràfiques que ens ofereixen informació sobre la seva biografia, no s'acaben de ficar d'acord a l'hora d'explicar quina va ser la seva trajectòria estudiantil. Núria Vidal argumenta que Betriu es mou a Barcelona per estudiar farmàcia, abandonar-la i començar la carrera d'econòmiques. Tanmateix, també va abandonar aquests estudis i va entrar a ciències polítiques. Vidal, també remarca que Betriu acaba marxant a Madrid per matricular-se a l'Escuela Oficial de Cinematografía (EOC).[5] Per altra banda, Josep Lleixà i Pallarès i Palmira González López destaquen que Francesc Betriu va estudiar econòmiques a la Universitat de Barcelona. Després, va traslladar-se a Madrid per estudiar ciències polítiques entre els anys 1961 i 1964, per finalment treure's la diplomatura de sociologia entre els anys 1963 i 1964. A més, Lleixà i González mencionen que Betriu entra a Escuela Oficial de Cinematografía entre els anys (1963-1965), interessant-se per la direcció de pel·lícules. Emperò, Betriu no va acabar els estudis, ja que va ser expulsat .[6]

Monterde no comenta gaires dades sobre els primers estudis del cineasta català. Això no obstant, sí que es parla sobre aquest trasllat a Madrid, i la seva incorporació a EOC, d'on sortirà sense cap titulació.[7] Alessandra Amitrano i Antonio Llorens no tracten aquests primers anys universitaris del cineasta català, i parteixen directament des de l'època dels seixanta, quan Francesc Betriu es converteix en director de redacció de la revista cinematogràfica *Fotogramas,* del 1963 al 1967.[8]

Abans d'entrar en detall sobre la trajectòria cinematogràfica de Francesc Betriu, voldria destacar la seva presència en l'àmbit teatral. Va ser codirector de la companyia teatral Los Goliardos entre el 1964 i el 1966. I també, mentre realitza el servei militar a Sidi Ifni entre el 1967 i el 1968, aprofita per crear Grupo Mesti, continuant aquesta trajectòria

---

[5] VIDAL, N.: "Betriú Cabecerán, Francesc [Paco]", a HEREDERO, C.; RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (dir.): *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2011, vol. I, p. 846.

[6] LLEIXÀ I PALLARÈS, J.; GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: "Betriu i Cabeceran, Francesc (Organyà, Alt Urgell 1940)", a ROMAGUERA I RAMIÓ, J. (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 111.

[7] MONTERDE, J. E.: "Betriu, Francisco", a BORAU, J. L. (dir.): *Diccionario del cine español*, Alianza, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 139.

[8] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *Francesc Betriu, profundas raíces*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999, pp. 17-24.

teatral que havia començat a mitjans dels seixanta. Tanmateix, abans de marxar al nord d'Àfrica per completar el servei militar, Betriu va entrar en el món del cinema elaborant dos guions sobre films que giraven entorn la tauromàquia i la seva pràctica. El primer d'ells *Historias de la fiesta* de Mariano Ozores de l'any 1965, mentre que la segona pel·lícula, *De tabaco y oro* del 1966, no es va acabar de rodar per la mort del torero César Girón.[9] El seu gust per les curses de braus va motivar-lo a fer aquestes pel·lícules. José Luis García Sánchez definia a Betriu com *"el catalán más castizo de Madrid"*.[10] Amb motiu de la visita dels Beatles a Espanya, Betriu confecciona un reportatge pel NO-DO el 1966, titulat *Los Beatles en Madrid*, que va ser completament descartat per la censura. Participa amb José Luis García Sánchez en l'elaboració dels guions de *Dichoso mundo*, sèrie de televisió de sis episodis que daten del 1967. A més, aquesta col·laboració Betriu- García Sánchez es va veure de nou en la pel·lícula *Tinto con amor* de Francisco Montolío.[11]

Continuant la trajectòria cinematogràfica de Francesc Betriu, cal esmentar el seu recorregut confeccionant curtmetratges. Quan torna de Sidi Ifni el 1969, havent completat el servei militar, decideix fundar la productora In-Scram juntament amb Francesc Daunis. La trajectòria del curtmetratge de ficció a Espanya havia tingut molta proliferació durant els anys trenta fins a la Guerra Civil, emperò, en temps del franquisme, aquestes dinàmiques van cessar en gran manera per l'existència del NO-DO. Tanmateix, a finals dels seixanta, amb In-Scram arriba una onada de curtmetratges de ficció que han tingut gran consideració en la història del cinema espanyol. Francesc Betriu, en representació d'In-Scram, produeix diferents peces; *¿Que se puede hacer con una chica?*, sota la direcció d'Antonio Drove el 1969, *El último día de la humanidad* de Manuel Gutiérrez Aragón del mateix any, o *Loco por Machín* de José Luis García Sánchez del 1971. El vessant de Betriu com a director de curtmetratges es va veure amb *Gente de mesón* del 1969 i *Bolero* de amor del 1970, que van comptar amb una gran recepció per part de l'espectador. *Bolero de amor* beu molt de la sàtira i les fotonovel·les amb les quals Betriu es nodreix quan està a l'exèrcit. A més, és el punt de partida dels seus següents llargmetratges *Corazón solitario* i *Furia española*.[12] La preponderància de NO-DO va començar a afeblir-se en aquesta època, deixant lloc a grans produccions com

[9] VIDAL, N.: *op. cit.,* p. 847.
[10] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* p. 11.
[11] MONTERDE, J. E.: *op. cit.,* p. 139.
[12] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* pp. 41-42.

ara els curtmetratges d'In-Scram que van aportar un nou alè a l'esfera cinematogràfica espanyola.

Quant a la trajectòria de Francesc Betriu com a director de llargmetratges, tenim un llistat extens de pel·lícules. El cineasta català va dirigir un total de vint peces cinematogràfiques, de gèneres i temes diversos. El primer llargmetratge al qual dona forma Francesc Betriu és *Corazón solitario* del 1972, amb un guió en col·laboració de Manuel Gutiérrez Aragón i José Luis García Sánchez. El film és una paròdia estrambòtica que incideix en qüestions de la cultura popular espanyola i la influència de les fotonovel·les. S'estrena a la *Semana Internacional de Cine de Valladolid* i acaba generant molta polèmica pels diferents temes tractats. La manera en com Betriu organitzava la comèdia al voltant de la cultura popular espanyola, sembla que van ser el detonant de la crítica al festival. El segon llargmetratge del cineasta català és *Furia española*. En els següents apartats entrarem en detall sobre les seves particularitats, comentant sobre què tracta, els esdeveniments al voltant de la seva creació o les vicissituds que va viure per la seva estrena, entre altres factors. Únicament voldria esmentar que contemplem a Francesc Betriu continuar en aquesta línia de la comèdia extravagant, en la qual s'incorporen les particularitats del folklore espanyol, però, portant fins a l'extrem la preponderància pel futbol en la societat espanyola.[13]

La trajectòria de Francesc Betriu continua dirigint *La viuda andaluza* de l'any 1977, basada en l'obra literària *Retrato de la lozana andaluza* de Fernando Delicado. Es presenta en el festival de *Cine de Humor* a La Corunya i rep moltes crítiques en l'esdeveniment. Tanmateix, la rebuda de la pel·lícula es va polaritzar. Per exemple, Diego Galán la qualificava d'interessant per les novetats exposades, mentre que J. E. Lahosa la crítica durament perquè les seves seqüències no aporten res.[14] El seu quart llargmetratge com a director és *Los fieles sirvientes* del 1980. El seu argument va ser escrit per Benet Rosell, Gustau Hernández i Francesc Betriu. El film segueix en la línia de la sàtira i l'argument se centra en una mansió. A més, se centra en la política i la lluita de classes, les claus de la pel·lícula.[15] Les personalitats que han construït el guió pertanyen a Comisiones Obreras, fet que influencià el guió de la pel·lícula, en el qual es pot

[13] VIDAL, N.: *op. cit.,* p. 847.
[14] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* pp. 120-121.
[15] LLEIXÀ I PALLARÈS, J.; GONZÁLEZ LÓPEZ, P.: *op. cit.,* p. 112.

contemplar en gran manera aquest fet. La posada en escena és una de les qualitats més remarcables, particularitat que no s'havia contemplat anteriorment.[16]

Els anys setanta del cineasta català van centrar-se en la creació de pel·lícules de comèdia amb un estil semblant. A partir de l'esperpent i la parodia, Betriu tracta de criticar qüestions socials i polítiques arrelades del sistema franquista. En canvi, els anys vuitanta de Betriu, el director trasllada grans èxits literaris a la pantalla. Això no obstant, destacar que *Los fieles sirvientes* no encaixa en cap d'aquests dos grups mencionats.

Tal com mencionava, Francesc Betriu es va centrar en l'adaptació de novel·les literàries en els anys vuitanta. El primer film de Betriu seguint aquesta estratègia és una adaptació literària de *La plaça del diamant,* que resulta molt diferent dels anteriors films realitzats. D'aquesta idea de portar el gran èxit de Mercè Rodoreda a la pantalla, van néixer una versió en format de pel·lícula i una altra en versió de sèrie televisiva amb quatre episodis.[17] Cal esmentar que, *La plaça del diamant* del 1982, protagonitzada per Sílvia Munt i Lluís Homar, va comptar amb bastant èxit. La unió de Rosell, Hernández i Betriu es va donar de nou en la realització del seu guió. Un projecte autènticament ambiciós produit per Pepón Corominas, gràcies al concurs de TVE, en el qual s'oferien 1300 milions de pessetes per a projectes d'adaptacions literàries. El seu recorregut en adaptacions d'obres literàries va continuar, possiblement fruit d'aquesta bona experiència amb el projecte de *La plaça del diamant.* Anys més tard, Francesc Betriu va aventurar-se a l'adaptació de la novel·la de Ramón Sender, *Réquiem por un campesino español*, que va adoptar el mateix títol i va estrenar-se el 1985, sent un dels primers papers de protagonista d'Antonio Banderas. A continuació, va treballar en l'adaptació de la novel·la *Vida privada* de Joan de Segarra el 1987. Un any després, trasllada a la pantalla gran *Un extraño en la noche* de Raúl Núñez, titulant el film *Sinatra.* En aquesta peça cinematogràfica, l'eix argumental gira entorn de la vida solitària d'un home que viu de ser conserge d'un bloc de pisos al barri xinès de Barcelona. I l'última pel·lícula d'aquesta col·lecció d'adaptacions literàries és una sèrie televisiva del llibre *Un día volveré* de l'escriptor barceloní Juan Marsé, estrenada el 1991. Francesc Betriu tornarà a la sàtira amb *La duquesa roja* del 1996, retrobant-se amb el seu estil dels anys setanta, i amb una marcada influència del cinema de Berlanga. *La duquesa roja* parla sobre la història d'una duquessa que no sap què fer amb una arbreda del seu territori. Els

[16] VIDAL, N.: *op. cit.,* p. 847.
[17] MONTERDE, J. E.: *op. cit.,* p. 139.

ecologistes tracten de persuadir-la per convertir el terreny en reserva natural, emperò, els especuladors la tracten de convèncer per crear una urbanització pel turisme.[18] Després, realitzarà el 1998 una nova adaptació literària del *Diario de un jubilado* de Miguel Delibes, titulada *Una pareja perfecta.* En el guió hi col·labora Rafael Azcona, amb el qual també participa pel seu següent film *El paraíso ya no es lo que era* del 2001. Aquesta conjunció entre les dues personalitats de l'esfera cinematogràfica va resultar molt exitosa. Amb la tragicomèdia *Una pareja perfecta* s'emporta el premi Calabuch.[19]

L'última etapa del cineasta català es va centrar sobretot a explorar la tipologia cinematogràfica del documental. Amb peces com ara *Mónica del Raval* del 2009, podem contemplar com Betriu encara persisteix amb aquesta intenció de mostrar-nos allò que més incomoda de la societat. Per altra banda, Francesc Betriu dirigeix el documental *El día que murió Gracia Imperio* del 2012, on reviurà a partir de declaracions de testimonis, la mort de la famosa *vedette* Emilia Argüelles Catalina. La seva última pel·lícula serà *El último aviador* del 2019, amb la qual tractarà el cas de Vicente Montejano, un home que va viure catorze anys en un gulag rus després del final de la Guerra Civil espanyola.

També, Francesc Betriu té un recorregut important com a guionista de diferents peces cinematogràfiques que no hem esmentat fins ara. Cal destacar que en la gran majoria de projectes que hem vist fins ara, en els quals actua com a director, també es troba com a guionista en solitari, o bé, en col·laboració d'algun altre guionista. Tanmateix, hem de destacar aquells projectes que no va dirigir, però en els que sí que va estar involucrat en el guió. El cineasta català durant el final dels anys setanta, elaborarà guions per a curtmetratges. Alguns d'aquests són *Coses que tornen, Retorn del president Tarradellas,* o *La tercera edat.* A més, a principis dels anys vuitanta, en acabar els projectes de *Los fieles sirvientes* i *La plaça del diamant*, Francesc Betriu escriu dos curtmetratges l'any 1982, *Barcelona i el mar* i *Especulació del sòl*. Aquests curts documentals van ser escrits en col·laboració de Georgina Cisquella, amb la qual ja va participar en els curts de finals dels setanta. Quant a la producció d'aquests curtmetratges, s'ha de destacar que van anar a càrrec de l'Institut del Cinema Català (ICC), mentre que la direcció anava variant. Alguns directors d'aquests curts van ser Ferran Llagostera per *Retorn del president Tarradellas,* Juan Bosch per l'*Especulació del sòl* i Pedro Balañá per *L'estatut.* El recorregut de Francesc Betriu com a guionista va continuar a finals dels anys vuitanta i

[18] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* p. 207.
[19] VIDAL, N.: *op. cit.,* p. 847.

els noranta. Betriu elabora el guió d'un episodi de la sèrie televisiva *Eurocops*, que a Espanya va rebre el nom *Cuellos blancos*. La sèrie comptava amb la producció de diferents països d'Europa, com ara Espanya, Itàlia, França, Alemanya o el Regne Unit. És una sèrie de crims i suspens, i l'episodi que va escriure Francesc Betriu va estrenar-se el 1989. En últim lloc, també voldria esmentar la participació del cineasta català com a guionista a la sèrie *Petra Delicado* del 1999. Betriu va escriure nou episodis d'aquesta sèrie televisiva protagonitzada per Ana Belén i Santiago Segura, principalment dirigida per Julio Sánchez Valdés.[20]

2.2 EL CINEMA DEL TARDOFRANQUISME I LA TRANSICIÓ DEMOCRÀTICA

Com ja hem vist en la biofilmografia del director català, *Furia española* s'estrenà el 1975, en un context molt proper a la fi del franquisme i el pas a la transició democràtica. Des del meu criteri, penso que és fonamental situar les circumstàncies històriques d'aquesta època per entendre en millor manera el context de creació de la pel·lícula. Cal comentar la situació política i econòmica del país, centrant el discurs en el context cinematogràfic, fet que ens permetrà vincular-ho amb el segon llargmetratge de Francesc Betriu. En conseqüència, és important observar el recorregut fílmic d'aquesta època, analitzant quin tipus de cinema s'estava elaborant en aquest context. Aquesta anàlisi ens permetrà ubicar el cinema del director català i vincular-lo amb altres directors coetanis.

Segons Gubern, en el context del tardofranquisme, podem contemplar com el règim es va anar ofegant des de principis dels anys setanta, amb una acceleració de les protestes polítiques contra el sistema dictatorial. Les mateixes contradiccions internes entre els grups profranquistes, els problemes a l'Àfrica amb el Sahara i la disputa amb el Marrcoc, l'agitació amb el cas de corrupció Matesa, l'augment dels partidaris polítics opositors que reclamaven major sobirania, sobretot en les esferes estudiantils, obreres i intel·lectuals, o, també, la intensificació de les activitats terroristes d'ETA, van afeblir un règim que feia dècades que estava instaurat a l'estat espanyol.[21] En el projecte de futur del *caudillo*, de continuar amb l'hegemonia franquista a Espanya, un dels processos més importants era el de convertir a la seva mà dreta des dels anys quaranta, Carrero Blanco, en president del govern. Això no obstant, com bé ja coneixem, el govern de Carrero

[20] "Francesc Betriu". *The Internet Movie Database (IMDb)* [Consulta: 10/4/2024] Disponible a: https://www.imdb.com/name/nm0079244/

[21] GUBERN, R.: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981, p. 245.

Blanco no va perdurar, i el 20 de desembre de 1973, uns mesos després de ser nomenat president del govern, va ser assassinat en un atemptat d'ETA. Torreiro destaca que aquest esdeveniment suposà unes complicacions pel règim franquista, ja que s'havia estat llaurant un discurs en què Carrero Blanco havia de ser el successor de Francisco Franco. Per tant, el paradigma va canviar, i l'estratègia del tardofranquisme per assegurar el poder a llarg termini també. Una de les propostes va tractar-se de convertir l'Estat espanyol en una monarquia autoritària, convertint a Juan Carlos Borbón en rei d'Espanya, el qual havia de jurar lleialtat als principis del moviment franquista. Per altra banda, Carlos Arias Navarro fou l'encarregat de constituir un nou govern, i l'estratègia del franquisme fou consolidar unes promeses polítiques molt més liberals, per evitar l'escalada de les reivindicacions i la intensificació de l'activitat de l'oposició. Arias Navarro llegeix el nou programa de reformes polítiques davant de la cort el 12 de febrer de 1974. En aquest programa s'argumentava la proposta d'autoritzar l'existència de partits polítics amb la mateixa ideologia que el règim. Emperò, l'esfera política va definir-les d'unes reformes insuficients i antidemocràtiques, a les quals ningú va donar suport, ni Fraga Iribarne que havia estat molt vinculat al franquisme.[22] En últim lloc, aquesta promesa de confeccionar una política d'obertura per dotar l'Estat espanyol de molta més llibertat, va resultar altament contraposada als moviments del règim en el seu últim alè. Segons esmenta Gubern, l'afusellament de tres militants del FRAP i dos d'ETA el 27 de setembre del 1975, va suposar una reacció internacional i l'augment de les activitats de l'oposició. Aquestes reaccions en contra el règim franquista defensaven el rebuig al sistema dictatorial que havia presidit l'Estat espanyol d'ençà que va finalitzar la Guerra Civil.[23] Després d'aquests esdeveniments, amb la mort de Franco el 20 de novembre del 1975, i les grans pressions reformistes al govern d'Arias Navarro, aquest va dimitir el juliol del 1976. El lloc el va ocupar Adolfo Suárez, funcionari del règim, emperò, amb el qual hi va haver una obertura democràtica notable. En conseqüència, hem de destacar que a partir de l'estiu del 1976, Espanya entra en un període de transició, on comptà amb prioritats com ara el derrocament de lleis antidemocràtiques franquistes. Dins d'aquests canvis cercant una obertura de les

[22] TORREIRO, C.: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", a GUBERN, R.; (et. alli): *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009, p. 343.
[23] GUBERN, R.: *op. cit.*, p. 247.

polítiques, l'any 1977 hi ha la supressió total de les normatives de censura que hi havia hagut fins ara durant el franquisme.[24]

Quant a l'esfera cinematogràfica, hem d'esmentar que la indústria en aquests inicis dels anys setanta estava vivint un moment de forta crisi econòmica. L'absència d'un suport que anteriorment s'havia promès per part de l'Administració va ser un factor agreujant d'aquestes complexitats econòmiques dins del sector. En matèria d'ajudes a productores, a principis dels anys setanta l'Estat espanyol devia 500.000.000 pessetes. Miquel Porter argumenta que la indústria estava absolutament fracturada per aquest fort deute que s'havia anat gestant des de finals dels seixanta. Per aquesta raó, una de les conseqüències dins del sector fílmic va ser la disminució de produccions en l'àmbit estatal, i moltes de les produccions espanyoles van ser en règim de coproducció amb altres països, per abaratir els costos de producció.[25] Per descomptat, a aquesta crisi cinematogràfica i la baixada de produccions fílmiques nacionals se li ha de sumar el cas de corrupció Matesa, que va repercutir en el Banc de Crèdit Industrial. Segons Torreiro, aquest esdeveniment tingué grans repercussions en l'esfera audiovisual, provocant una gran disminució de la producció espanyola de cinema. A més, l'augment de la demanda d'aparells televisius a domicilis a principis dels anys setanta provocarà una forta escalada de la pèrdua d'espectadors a les sales de cinema.[26]

Convé analitzar les diferents tendències que hi va haver des del Ministeri d'Informació i Turisme, per tal de comprendre com va funcionar la censura i poder-ho relacionar amb el procés que va viure *Furia española* més endavant. Des del 1969 fins al 1973, Alfredo Sánchez Bella va estar al càrrec del Ministeri d'Informació i Turisme. Al departament de *Cultura Popular y Espectáculos*, el director va ser Enrique Thomas de Carranza, una personalitat que va destacar per les seves polítiques conservadores. A principis dels anys setanta, l'estratègia de Thomas de Carranza va ser tornar a les polítiques de censura. Torreiro esmenta que, les batalles amb la censura van ser presents en la distribució de pel·lícules de l'estranger a l'Estat espanyol. Aquestes lluites les van lliurar les empreses distribuïdores i la junta de censura, la qual obligava aquestes entitats a modificar diàlegs, canviar els diàlegs a l'hora de fer el doblatge de la pel·lícula, o bé saltant-se parts i fragments de subtítols. Un cas exemplificador és la lluita que hi va

[24] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, p. 344.
[25] PORTER I MOIX, M.: *Història del cinema a Catalunya. 1895-1990*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1992, pp. 328-329.
[26] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, p. 347.

haver amb la prohibició de l'estrena de la pel·lícula *La dolce vita* de Federico Fellini el 1972. La lluita entre distribuïdora i organisme de censura es va traslladar a l'àmbit judicial, fins al Tribunal Suprem, el qual va suprimir la prohibició de la pel·lícula. Això no obstant, l'organisme de censura també confeccionà un llarg llistat de pel·lícules mutilades o prohibides en l'àmbit de la producció espanyola. *La prima Angélica* de Carlos Saura del 1964 va estar detinguda un temps per part de la junta, *La semana del asesino* d'Eloy de la Iglesia del 1972 va rebre 64 diferents talls, o bé *Liberxina 90* de Carles Durán, que va prohibir-se en el festival de Sant Sebastià. A més, després d'uns comentaris fets pel cineasta barceloní, el Ministeri d'Informació i Turisme va denegar-li l'ajuda d'"interès especial" a la pel·lícula.[27] És a dir, no se li va permetre el pas de la pel·lícula l'any 1971 a un dels festivals més importants a escala espanyola, sinó el més important, i després de fer una compareixença i fer uns comentaris sobre aquesta impossibilitat de passar la pel·lícula per un circuit cultural, la junta de censura li denega l'ajuda de l'"interès especial" a manera de càstig per aquells comentaris. Aquesta època de principis dels setanta va ser autènticament un període dur pels principals productors que volien crear pel·lícules amb esperit crític. Segons Torreiro, les pel·lícules que van rebre l'enorme majoria d'aquestes ajudes del Ministeri d'Informació i Turisme van ser aquelles que no suposaven cap problema per la censura. Per tant, aquelles que trobaven un benefici econòmic més elevat eren les pel·lícules que seguien les normatives imposades pel tardofranquisme. En contraposició, les productores que volien experimentar i exposar un relat narratiu crític extrapolable a la realitat, van quedar-se en fora de joc completament, ja que no comptaven amb aquest ajut a l'"interès especial".[28]

Tal com esmenta Porter, en contraposició a aquesta època, el govern d'Arias Navarro del 1974 proposà canvis i un augment dels límits del franquisme, amb una obertura liberal dins dels plans de censura al Ministeri d'Informació i Turisme. Aquesta època en què Pío Cabanillas Gallas va ser ministre, va florir una permissivitat que no s'havia contemplat anteriorment. L'obertura de límits es va poder notar en les temàtiques de les pel·lícules que es van començar a confeccionar i, també, en les dinàmiques visuals que es van començar a permetre des de la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas.* Tanmateix, malgrat que hi va haver una onada de nous directors que van elaborar

[27] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, pp. 349-351.
[28] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, p. 349.

pel·lícules amb una implicació política opositora al franquisme, aquests van conviure amb productes cinematogràfics d'escassa ambició artística, com ara les pel·lícules d'Iquino o Balcàzar. Aquests directors van gaudir de gran èxit a partir de la creació de films molt propers al *western* i, més tard, van efectuar cinema eròtic.[29] Emperò, el cinema que ens mostra Francesc Betriu amb *Furia española* no s'associa amb aquests directors.

Tal com menciona Torreiro, contemplant el desgast del franquisme en un context d'obertura de llibertats, una part de les pel·lícules que es van produir durant els anys setanta a Espanya mantenien un fort component polític que anava en contra del règim autoritari. La nouvinguda d'un públic jove que no havia viscut la Guerra Civil va comportar nous interessos per part de les productores espanyoles. El discurs d'aquests joves era sovint adversari al franquisme, per tant, la dinàmica que hi va haver dins de la cinematografia espanyola va ser la d'abordar el discurs fílmic des d'una perspectiva clarament oposada al franquisme. Aquesta dinàmica va permetre al cinema espanyol explorar noves opcions fora del cinema comercial que havia estat present anteriorment. En conseqüència, molts dels films d'aquests anys setanta van incorporar un discurs on es podia observar perfectament les intencions polítiques. Un clar exemple d'aquest tipus de cinema amb una forta empremta del discurs polític el trobem en la producció d'Elías Querejeta. El productor va apostar per pel·lícules com ara *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, o *La prima Angélica* i *Cría cuervos* de Carlos Saura, entre d'altres. Aquestes propostes van comptar amb èxit amb la seva rebuda a les sales de cinema. A més, totes disposen d'aquest component que esmentàvem anteriorment, l'elaboració d'un guió cinematogràfic on es vegi l'oposició al règim autoritari franquista.[30]

En el cas de Carlos Saura, el cineasta espanyol va efectuar tota una sèrie de reflexions a partir dels seus films sobre quines conseqüències havia tingut el franquisme en la societat espanyola. El cineasta aragonès treballà en clau metafòrica en aquestes pel·lícules de la primera meitat dels anys setanta. Això ho demostra amb *La prima Angélica* del 1973. En el film, Saura abandona les tonalitats realistes que havia dotat els seus films anteriors com ara *El jardín de las delicias* i *Ana y los lobos*. A *La prima Angélica* treballa amb grans càrregues simbòliques que permeten una flexibilitat sobre un discurs més primari, on trobem descripcions caricaturesques sobre l'actitud d'un

[29] PORTER I MOIX, M.: *op. cit.,* p. 328.
[30] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, pp. 353-354.

falangista. Un altre paradigma d'aquest director aragonès és *Cría cuervos* del 1975. En aquest film, Saura treballa de nou les referències històriques per dotar la pel·lícula d'un alè fortament opositor a les polítiques franquistes.[31] En consonància a aquests films s'ha de destacar *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice, un altre exemple de film que treballa amb clau metafòrica. Erice dota el seu film d'una ambientació que recorda el franquisme amb el final de la Guerra Civil. El director tracta de criticar el règim autoritari a partir de la simbologia marginal desplegada en la pel·lícula. El règim de Franco es va caracteritzar pel control dels *inputs* de les societats exteriors. Aquí, Erice ens fica la imatge d'aquesta Espanya totalment tancat de portes cap endins, incapaç de veure els danys que està efectuant el franquisme en la societat. A més, aquesta oposició al règim franquista s'observa en la forta participació de la història en la pel·lícula, la qual va ser dominada pel franquisme a Espanya més de quaranta anys. Per altra banda, José Luis Borau amb *Furtivos* el 1975 realitza una pel·lícula amb un missatge polític crític, en paral·lel a l'anteriorment vist amb Erice. Borau presenta un panorama escenogràfic molt aïllat de la societat, amb una família que viu al bosc, i el fill tracta de desvincular-se de la seva mare tirànica. Aquests comportaments totalitaris de la mare en vers al fill són, en essència, una imatge metafòrica del tardofranquisme, el qual mantenia en continu sotmetiment la societat espanyola.[32]

Tal com indiquen Hernández Ruiz i Pérez Rubio, els anys seixanta i setanta del cinema espanyol van estar clarament protagonitzats per la forta empremta de la comèdia. Aquest gènere havia tingut un fort recorregut a Espanya des de temps anteriors i, amb la fi del tardofranquisme i l'inici de la transició democràtica, sembla que va tenir molta presència en les sales de cinema. Una de les particularitats més importants de la comèdia espanyola d'aquest context és la seva estètica grollera. A més, molts d'aquests films contenien una línia de discursos amb una ideologia reaccionària molt marcada. Cal destacar que aquestes comèdies bevien molt de la tradició popular espanyola del sainet i les revistes, les quals promulgaven uns discursos propers a la caricatura de la democràcia i l'advocació per la cultura del subdesenvolupament de la societat. Tanmateix, durant els anys setanta hi va existir una tendència de comèdies que van buscar la regeneració d'aquest gènere, elaborant films amb una base política que rebutja

[31] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, p. 356.
[32] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, pp. 357-358.

la tendència antidemocràtica.[33] Un exemple clar de pel·lícula amb una marcada base política antidemocràtica va ser *Vota a Gundisalvo* de Pedro Lazaga del 1977. Aquesta cinta conté unes dinàmiques que s'alineen molt al *destape* dels vuitanta espanyols. Emperò, la realitat és que destaca per contenir uns forts apunts crítics al nouvingut sistema democràtic.[34] Això no obstant, hi va haver comèdies on els temes d'actualitat formaven part de l'argument de l'obra, peces realment diferents a l'anteriorment vist en Lazaga. El cas d'Antonio Drove amb *Tocata y fuga de Lolita* del 1974 fica sobre la taula una de les problemàtiques amb les quals van viure les famílies en el context del tardofranquisme. En aquesta cinta, un pare ha d'abandonar el seu bagatge conservador per a què la seva filla, que s'ha escapat amb la seva parella progressista, torni a casa amb la família. Drove ens parla sobre temes actuals que poden ser polítics, emperò, no ho fa des d'una perspectiva opositora tal com hem vist en Borau, Saura o Erice.[35]

Tocata y fuga de Lolita és un exemple clar del cinema de l'anomenada *tercera vía*. Aquest corrent cinematogràfic va tractar de trobar un equilibri entre el cinema comercial, com ara el de Lazaga, i el cinema d'autor. Les pel·lícules de la *tercera vía* convidaven a la reflexió sobre la realitat social i política del país. En elles podem veure com els temes d'actualitat es fiquen sobre la taula, com ara l'avortament, la llibertat sexual, els costums o els embarassos no desitjats. Emperò, cal destacar que els directors d'aquest corrent cinematogràfic no van tenir una tendència crítica cap al règim com ho van fer Borau, Saura o Erice. En canvi, la seva perspectiva política es va associar amb el pactisme. Autors com ara Bodegas, Yagüe o Drove van elaborar films per una classe mitja que no tenia interès pel cinema comercial. Tractaven de trencar amb les dinàmiques del cinema comercial espanyol i el precursor d'aquesta tradició cinematogràfica va ser José Luis Dibildos, propietari de la productora Ágata Films. El primer film va ser *Españoles en París* del 1969 de Roberto Bodegas. L'estratègia del productor era treballar amb cineastes partidaris i militants de partits clandestins d'esquerra, com ara Luis Garci, Drove o Bodegas. Dins d'aquesta tendència, també trobem *La mujer es cosa de hombres* del 1975 de Jesús Yagüe, o altres films de Bodegas com ara *Vida conyugal sana* del 1973, o *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe* del 1974 de Drove. Dibildos actuava en moltes d'aquestes pel·lícules com a col·laborador del guió. A més, el component

[33] HERNÁNDEZ RUIZ, J.; PÉREZ RUBIO, P.: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004, pp. 138-139

[34] CAPARRÓS LERA, J. M.: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1991, pp. 148-149.

[35] HERNÁNDEZ RUIZ, J.; PÉREZ RUBIO, P.: *op. cit.,* p. 141.

important d'aquestes pel·lícules era allunyar-se de l'estètica del cinema comercial a partir d'un vessant fílmic molt més d'autor i metafòric. Pel mateix camí, el president del Sindicat de Productors Espanyols en aquella època i propietari de Kalendar Films, Antonio Cuevas va elaborar pel·lícules com a productor que van entrar en aquesta *tercera vía*. Juntament amb Manuel Summers van explorar l'alta frustració sexual que vivia la societat espanyola en aquest context amb pel·lícules com ara *El niño es nuestro* del 1972 o *Ya soy una mujer* del 1974. En conseqüència, veiem en Summers aquesta preocupació particular de la *tercera vía* en ficar els debats de l'actualitat sobre la taula.[36]
En conseqüència, cal esmentar que la pel·lícula *Furia española* de Francesc Betriu no la podem ubicar dins del corrent de la *tercera vía,* perquè en la pel·lícula contemplem una gran crítica al sistema franquista. La postura del director català és de forta oposició al règim autoritari, fet que no podem veure en els films de la *tercera vía*. En canvi, des de la meva perspectiva, penso que el cinema de Betriu sí que es pot associar amb pel·lícules d'Erice, Saura i Borau. Tots ells elaboren una escenografia i un guió que conviden a reflexionar sobre les conseqüències del franquisme en la societat espanyola. El vessant escollit per aquests autors en les seves pel·lícules és purament crític, a diferència de la *tercera vía* que manté una postura molt més escèptica. El cineasta català a *Furia española* utilitza la sàtira per explicar a on ha portat el franquisme a la societat espanyola. D'igual que Borau o Erice, Betriu fa servir el joc de metàfores per elaborar seqüències de comèdia, on critica fortament el règim autoritari i les conseqüències d'aquest en la societat. Betriu crea una història que ens parla de les seqüeles del franquisme en la societat, amb una cultura que únicament s'ha centrat en el món del futbol i les relacions intrapersonals que s'han trencat per la forta empremta de la prostitució. A això s'ha d'afegir que *Furia española* també beu del recorregut cinematogràfic del *landisme.* Aquest fenomen apareix per l'actor Alfredo Landa que va protagonitzar moltes comèdies de caràcter lleuger amb trames senzilles que ens parlaven sobre qüestions quotidianes. En pel·lícules com ara *Cateto a babor* del 1970 d'Amadeo Ramón Fernández Álvarez, *Venta a Alemania*, *Pepe* del 1971 de Pedro Lazaga o *Manolo la nuit* del 1973 de Mariano Ozores, es contempla una classe de comèdia molt semblant a *Furia española*. En aquestes pel·lícules, les situacions humorístiques neixen a partir de relacions entre homes i dones, i les escenes es doten de cert erotisme, però

[36] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 2009, pp. 360-361.

molt lleuger.[37] En conseqüència, és important mencionar que el segon llargmetratge de Francesc Betriu es fica en paral·lel amb Saura, Erice o Borau, emperò, també pren referència de la comèdia particular del landisme. *Furtivos*, *El espíritu de la colmena* o *Cría cuervos,* són pel·lícules que es poden ficar en la mateixa línia que *Furia española,* quant a la seva crítica a la realitat social. Això no obstant, encara que les maneres en com s'han completat aquestes peces cinematogràfiques siguin diferents, els resultats són similars. Aquests directors tracten de parlar-nos sobre la situació de la societat espanyola durant el tardofranquisme, una societat que pateix els mals d'aquest règim autoritari. Tenint en compte la nouvinguda d'un grup d'espectadors joves, Betriu i altres directors van realitzar una sèrie de pel·lícules per mostrar la precarietat d'una societat maltractada pel franquisme.

2.3 FURIA ESPAÑOLA

Després de l'*òpera prima* de Francesc Betriu amb *Corazón solitari*o, el segon llargmetratge arriba amb *Furia española*. Es roda entre el setembre i octubre del 1974, al Raval de Barcelona. S'estrena primerament a València l'onze de juliol de 1975, a Madrid el nou de febrer de 1976 i a Barcelona el vint-i-set de setembre del 1976.[38] La producció de la pel·lícula va estar a càrrec de Radar Films, productora creada per Lluís Puigvert, que també va vincular-se en el projecte elaborant el muntatge de la cinta.[39] Quant al guió, cal mencionar que Francesc Betriu col·labora amb José Luis García Sánchez. Aquesta coalició entre Betriu i García Sánchez ja l'haviem vist anteriorment amb el guió de la sèrie televisiva *Dichoso mundo,* i amb el primer llargmetratge dirigit per Betriu, *Corazón solitario*. La direcció de *Furia española* és de Francesc Betriu, amb Àngel Gauna actuant d'ajudant de direcció. De la fotografia se'n va ocupar Magín Torruella, de la banda sonora Manuel Cubedo i Juan Barcons, i de la direcció artística Elisa Ruiz. Els protagonistes de la pel·lícula són Cassen i Mónica Randall. Alguns membres del repartiment del film són Carlos Ibarzábal, Alfred Luchetti, José Llasat,

[37] TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 731.
[38] COMAS I PUENTE, À.: "Furia española", a ROMAGUERA I RAMIÓ, J. (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 275.
[39] Segons explica Josep Rosell a la jornada de *Furia española* del 2 de maig del 2024 a la Universitat de Lleida, Lluis Puigvert era muntador de pel·lícules, no havia tingut mai una experiència com a productor. Tanmateix, quan Betriu li menciona que no estava trobant cap interessat en la producció, Puigvert s'animà a produir la seva primera pel·lícula, sense cap mena d'experiència prèvia. Possiblement, amb un altre productor experimentat la pel·lícula no hauria comptat amb un guió tan rebel. De fet, després de *Furia española*, la Puigvert elabora el muntatge de *Los embarazados* i *La plaça del Diamant*, però, després ja no tenim registres sobre el seu recorregut.

Fernando Caro, Sara Grey, Dolores Continente, Ovidi Montllor, Rosa Gil, entre d'altres.[40] Pel que fa a la duració de la pel·lícula, cal esmentar que el film viu unes vicissituds d'estrena per la forta persecució de la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas*, que demanava una reducció del metratge d'escenes que resultaven polèmiques. En l'apartat següent es parlarà sobre tota aquesta persecució que viu la peça, els agents implicats i tota la reivindicació que hi va haver per poder estrenar la pel·lícula. Tanmateix, destacar que la duració original de la pel·lícula havia de ser de 87 minuts, però, amb els talls de la censura van passar a ser 81 minuts de metratge.[41]

Furia española narra la història de Sebastià (Cassen), un gran aficionat del Futbol Club Barcelona, que sovinteja els prostíbuls del Raval. Revisor a les golondrines, embarcacions turístiques del port de Barcelona. Resideix en una pensió, sota el lloguer de *doña* Paquita (Dolores Continente), una anciana que només pensa en el benefici monetari. El seu company de feina, Amadeo (Carlos Ibarzábal), li presenta la seva filla Juliana (Mónica Randall), una noia jove que duu un aparell ortopèdic, i que es llançarà ràpidament als braços de Sebastià.[42] Aquest vincle establert entre els dos personatges és l'eix principal de la història. Malgrat que, Sebastià té davant una jove fèmina interessada a casar-se amb ell, el que realment li desperta entusiasme i alegria són les victòries del club blaugrana. Emperò, Juliana no permetrà que un home l'abandoni de nou. És per aquest motiu que tractarà d'enamorar-lo amb coneixements de futbol, i impressionant-lo amb roba íntima blaugrana. Sebastià comparteix l'amor pel Barça amb un grup de persones del barri al bar d'Estanis (Alfred Luchetti), amb els quals organitza la penya blaugrana *Estanislao* per veure junts els diferents partits del Futbol Club Barcelona. Mentre que els problemes dins de la relació van florint, amb la impotència de Sebastià, el veí minusvàlid Justino (Fernando Caro) amb comportaments *voyeurs*, un pare que cultiva marihuana i una actitud poliamorosa de Juliana davant d'altres homes, sembla que el dia del seu casament cada vegada és més pròxim, ja que Juliana es troba embarassada. Tanmateix, el dia de la celebració del casament coincideix amb el partit

---

[40] TORREIRO, C.: "Furia española 1974 [1975]" a PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997, p. 729.

[41] ALBERICH, F.: *op. cit.,* p. 22.

[42] El personatge de Juliana camina amb un *bitutor*, aparell ortopèdic que acostumaven a portar persones amb lesions que no els permetia caminar, com ara la poliomielitis que afectava la medul·la espinal i produïa una atròfia muscular en cames i braços. En l'actualitat, aquesta malaltia es combat amb una vacuna, emperò, en el context dels seixanta, els sectors desfavorits havien de portar aquests aparells, que comportaven menor higiene i més factors de riscos de contagi. En conseqüència, la imatge de la protagonista afavoreix a tota aquesta descripció que elabora Betriu sobre el Raval de Barcelona i la societat espanyola desvalguda.

decisiu amb el qual el Barça es pot proclamar campió de la lliga, confrontant-se al Reial Madrid, i la penya *Estanislao* no s'ho perdrà de cap de les maneres.[43]

Aquest segon llargmetratge de Francesc Betriu tracta de ser una sàtira política del tardofranquisme, mostrant-nos la realitat amagada del règim dictatorial. El cineasta català parodia aquest amor acèrrim de la societat espanyola pel futbol, interposant-lo davant de qualsevol altra qüestió social. En l'escena inicial, aquesta visió del futbol es lliga amb la impossibilitat dels espanyols de denunciar els autèntics mals de la societat. El famós sketch del noticiari, *"Caiga quien caiga, vamos a desvelar los nombres de la corrupción"*, interpretat per José María Cañete, es repeteix i s'accentua fent referència a la nul·la llibertat d'expressió.[44] Al llarg de la pel·lícula s'utilitza un humor negre a tall de criticar la situació que viu el país i el règim. En diferents escenes censurades, en un segon pla, s'observen diferents detencions per part de la policia. Un exemple particular ens trasllada a un carrer del Raval, on Sebastià persegueix Juliana, i en el fons contemplem la detenció policial d'un home cec que ven loteria. En conseqüència, en certa manera, Betriu tracta de ridiculitzar la repressió policial del tardofranquisme, a partir d'aquestes escenes còmiques.

Aquest tipus d'humor negre també es pot contemplar en diferents escenes amb una clara empremta sexual. Diferents *gags* com ara l'espot publicitari de Puma Salvaje,[45] aquest enamorament del personatge de Sebastià per la roba interior de Juliana amb els colors blaugranes, o les diferents escenes de Justino, ens mostren que *Furia española* beu molt de ridiculitzar sexualment els seus personatges. D'aquestes escenes amb forts components sexuals, necessito parlar-ne d'una en particular, que ens mostra en detall que aquesta pel·lícula es consolida com un paradigma autènticament singular. En el final de la celebració del casament de Juliana i Sebastià, l'anciana *madame* fa un *striptease* al balcó de l'apartament. L'última peça que decideix tirar pel balcó no és la seva roba íntima, sinó, la seva dentadura postissa, creant tota una escena esperpèntica i inversemblant. Aquesta és una de les característiques del director, l'estètica grotesca amb la qual dota tota la seva escenografia. Cal mencionar, que aquesta estètica s'ha anat fent profusa al llarg del temps. Si contemplem el film amb ells ulls actuals, quan

[43] TORREIRO, C.: *op. cit.*, 1997, pp. 729-730.

[44] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* p. 96.

[45] L'espot publicitari de Puma Salvaje és una escena completament censurada de *Furia española*. Interpretada per Ester Riera, l'escena tracta d'un anunci on es publicita un desodorant amb doble funcionalitat: la d'higiene personal i la de joguina eròtica. De la versió final estrenada a les sales de cinema en aquell context, no va aparèixer cap rastre d'aquest desodorant utilitzat per Juliana, quan aquesta havia de reprimir el seu desig sexual.

contemplem els pèls a les aixelles en el personatge de Juliana, és una escena que pot sobtar a l'espectador, però, en els anys setanta, la presència de pèls a les aixelles de les dones era habitual. Tanmateix, en aquesta època la dona es comença a depilar aquesta zona. De fet, en el tercer acte de la pel·lícula, quan Sebastià abandona a Juliana per anar a veure el partit al Camp Nou, aquesta es depila la zona axil·lar per anar a oferir-se a Manolo, el soci del seu pare Amadeo.

Tal com diu Torreiro, en conseqüència, Francesc Betriu treballa l'estètica per un camí molt diferenciat al d'Antonio Ozores o Pedro Lazaga. Betriu busca la incomoditat, cercant les personalitats marginades de la societat per ficar-les en escenes amb cert component sexual, però, utilitza la imatge sexual per ridiculitzar el moment i crear situacions de comèdia i esperpent. A més, el cineasta català no serà gens explícit en les escenes d'aquest tipus. En canvi, en Lazaga o Ozores podem contemplar com ensenyar el sexe és una prioritat del seu cinema, i l'estètica amb la qual es treballa es regeix molt més pel cànon de bellesa. Amb Betriu, l'estètica la forgen els seus personatges marginals, fet que provoca l'elaboració d'una imatgeria purament grotesca i ridícula.[46]

Per altra banda, el film parla en clau política, amb diferents crítiques a l'esfera social burgesa nacional, que va rebutjar en gran manera aquesta onada d'emigració de la població andalusa a les comunitats catalanes.[47] Aquesta qüestió es pot veure a la perfecció amb l'escena del locutor periodista preguntant a les membres de l'Opus Dei quina és la definició d'emigrant. La seva resposta, definint els emigrants com a minusvàlids, evidencia una vinculació paròdica entre aquesta escena i la realitat social a l'Estat espanyol. Pel mateix camí, la direcció artística de la pel·lícula va treballar en cada detall de la cinta per ficar-se en la mateixa línia que el discurs elaborat en el guió per part de Betriu i García Sánchez. El cartell de l'entrada a la pensió de *doña* Paquita amb el distintiu *"No se admiten moros",* o bé, la pintada *"Parleu en català"* al barri del Raval al costat del bar *Estanislao*, són evidències de la clara intenció de crear tot un simbolisme esperpèntic.

Quant a la recepció, és important detallar els diferents comentaris que es van fer des de la crítica cinematogràfica. Per aquesta anàlisi, la font d'informació són els diferents retalls de premsa conservats al fons especial Francesc Betriu i uns fragments de Llorens.

[46] TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 731.
[47] TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 731.

Després d'haver analitzat les diferents crítiques, penso que hi ha opinions diferents i que s'han de mencionar.

La pel·lícula rep bones crítiques, com la d'Antoni Kirchner el setembre del 1976, amb motiu de l'estrena del film al Petit Pelayo de Barcelona.[48] En aquest article de premsa, conservat al fons especial Betriu, Kirchner esmenta diferents dades de la pel·lícula i explica quins són els punts que més l'han convençut del film. El crític barceloní menciona que no pot evitar veure la pel·lícula sense recordar *Plácido* de Berlanga. A més, esmenta que la millor manera de veure *Furia española* és amb els mateixos ulls que es llegien els *tebeos* de la tradició espanyola. Kirchner destaca que si som capaços d'aglutinar aquest batibull dels còmics amb l'esperpent que afegeix Betriu, el públic gaudirà en gran manera aquesta cinta. Endemés, el crític defensa el film de Betriu esmentant que qualsevol consideració sobre el ritme o el muntatge de la pel·lícula no hauria de ser tinguda en compte, ja que el film pateix una sèrie de talls que no permeten a Betriu treballar amb total llibertat. En últim lloc, Kirchner destaca la pel·lícula de diferent del que s'estava efectuant en aquest context i afalaga a Mónica Randall i Cassen per realitzar molt bones interpretacions.

De la mateixa manera, Enric Ripoll-Freixes realitza un article de premsa comentant la pel·lícula.[49] El crític menciona que el treball de Betriu en aquesta pel·lícula és notable, amb la desmitificació dels tòpics imposats des de les esferes socials superiors. A més, ens dona diferents detalls sobre la sinopsi de la pel·lícula, destacant la visió crítica de la pel·lícula i la forta empremta que hi ha de la cultura popular en el film. En aquesta crítica es destaca com Betriu ha sigut capaç de crear un grup de personatges grotescos que amaguen comportaments i actituds extretes de la dura realitat espanyola. Ripoll-Freixes acaba mencionant, igual que Kirchner, que les problemàtiques de ritme s'esdevenen per les diferents seqüències que es van retallar.

Maruja Torres també en parla d'aquesta pel·lícula en un article de la revista, amb motiu de la fi del rodatge de la pel·lícula. Torres destaca com el director català fica davant nostre el monstre hispànic que ha elaborat el règim dictatorial franquista.[50] A més, destaca que la intenció de Francesc Betriu no és la de fer un film completament realista,

---

[48] KIRCHNER, A.: "Furia española", *Tele/eXprés,* 1976. Fons especial Francesc Betriu, Universitat de Lleida, FE-P060, retall de premsa s.p.

[49] RIPOLL-FREIXES, E.: "Furia española", *Mundo diario*, 1976. Fons especial Francesc Betriu, Universitat de Lleida, FE-P098, retall de premsa s.p.

[50] TORRES, M.: "Así es Furia española", *Nuevo fotogramas,* núm. 1360, 1974, pp. 60-61. Fons especial Francesc Betriu, Universitat de Lleida, FE-P029.

sinó de fer una pel·lícula que es pugui reconèixer amb la realitat i trobar versemblances que ens facin reflexionar. Segons Maruja Torres, aquesta forta empremta del futbol en la pel·lícula es fica en completa consonància amb la realitat de la societat espanyola del context de mitjans dels setanta, la qual marginava qualsevol qüestió per centrar-se en el futbol. La crítica finalitza destacant les interpretacions d'un Cassen que ha anat millorant al llarg del seu recorregut actoral i, segons Torres, una Mónica Randall que completa notablement el paper de nimfòmana amargada.

En canvi, la pel·lícula va rebre crítiques no tan bones com la de Juan Miguel Company, que a *Dirigido por…* en el número 26 de l'any 1976 mencionava que la pel·lícula explicava una sèrie de fets, però mancava d'explicar les seves connexions socials.[51] L'autor Marcelo Arroita-Jáuregui, amb l'estrena de la pel·lícula a Madrid, publica un article que critica d'avorrida i insuportable la pel·lícula. L'autor originari de Cantàbria destaca que és un producte amb una gran càrrega de terrorisme intel·lectual. A més, menciona que el plantejament de Betriu és d'una gran ignorància cinematogràfica.[52] Per altra banda, del fons especial Francesc Betriu podem trobar diferents crítiques negatives del film. Un cas exemplar és el de Concepción Falla Marvi a la revista *Voz del sur*.[53] En aquest article, la crítica destaca que la pel·lícula té un fort caràcter absurd, un péssim guió i una falta completa d'idees creatives del director. A això, Falla Marvi afageix que Mónica Randall i Cassen elaboren una desastrosa interpretació. Des de la perspectiva d'aquesta autora, menciona que la pel·lícula s'ha rodat per donar més popularitat al club blaugrana. En el final de l'escrit, l'autora de l'article deixa caure un *Hala Madrid*.

En conseqüència, podem mencionar que les crítiques de *Furia española* van estar polaritzades, amb un bàndol desplegant crítiques positives destacant les particularitats singulars de la pel·lícula en un context cinematogràfic molt limitat. En contraposició, el bàndol que la va criticar va justificar-se mencionant que la pel·lícula manca d'unes nocions cinematogràfiques.

2.4 LA CENSURA DE LA PEL·LÍCULA

Per a la realització d'aquest apartat, tractaré d'aglutinar la informació de diferents fonts bibliogràfiques que ens parlin sobre la persecució que sofreix la pel·lícula en el

[51] COMPANY, J. M.: a *Dirigido por*, núm 26, 1976. Citat per TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 731.
[52] ARROITIA-JÁUREGUI, M.: "Furia española" Terrorismo intelectual, *Arriba*, 1976. Fons especial Francesc Betriu, Universitat de Lleida, FE-P073, retall de premsa s.p.
[53] FALLA MARVI, C.: "Furia española", *Voz del sur*, 1976. Fons especial Francesc Betriu, Universitat de Lleida, FE-P048, retall de premsa s.p.

tardofranquisme, amb els documents que trobem al fons especial Francesc Betriu, conservats a la Biblioteca de Lletres. Tal com indicava en la introducció, aquest fons conté grans materials que poden ajudar a discernir els diferents esdeveniments que passen al voltant de l'estrena de la pel·lícula. Treballar amb aquest fons ha permès obtenir informació de primera mà, per tal de conèixer com es va estrenar la pel·lícula i sota quines condicions. En conseqüència, a continuació es comentaran i es contextualitzaran les vicissituds que va viure l'estrena, i sota que processos va haver de passar la productora i Francesc Betriu per portar el film a les grans pantalles.

El control que tenia l'Estat espanyol d'allò que es mostrava en les sales de cinema va ser revocat amb un reial decret l'onze de novembre del 1977. Aquest control del sistema franquista passava per dues revisions per cada peça cinematogràfica. En primer lloc, a la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas* del Ministeri d'Informació i Turisme se li havia d'enviar una còpia del guió. Amb l'aprovació del guió per part de la censura, s'adjuntava un permís de rodatge, sense el qual no es podia començar a filmar la pel·lícula. Un cop la pel·lícula ja s'hagués rodat, la peça audiovisual s'havia d'enviar de nou a les dependències de la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas,* que havien de visionar la pel·lícula i donar llum verda a l'estrena o, com en el cas de *Furia española,* demanar modificacions. Totes les pel·lícules confeccionades en l'època franquista a Espanya havien de passar per aquest procediment per la seva estrena a les sales. Moltes pel·lícules no van haver de comptar amb problemes d'estrena ni complicacions amb la junta de censura. Tot i això, el cas de *Furia española* és important de destacar, com una de les pel·lícules més perseguides pel tardofranquisme. [54]

Al fons especial Francesc Betriu, s'hi troba una versió del guió de *Furia española* sota el títol *Una pasión azulgrana (Nueva versión del guión "Esa llamada furia española")* [Fig. 1]. Aquesta versió del guió data del 3 de juliol de 1974 i conté el segell de la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas.* Per tant, és un guió que ha passat l'aprovació de la censura i té llum verda per part de la institució per poder començar el rodatge. Tanmateix, el títol d'aquest guió fa referència a una anterior versió, amb títol *Esa llamada furia española*. D'aquesta versió del guió anterior no s'ha trobat gaire cosa al fons especial Betriu. Únicament, trobem aquest títol de l'obra en les cartes que envia Francesc Betriu a finals del 1973 a Claude Melki proposant-li interpretar el protagonista [Fig. 2]. A més, també veiem el títol inscrit quan Francesc Betriu fa el registre de l'obra al

[54] ALBERICH, F.: *op. cit.,* p. 22.

Dipòsit Legal, també a finals del 1973, i titula l'obra de la mateixa manera. En conseqüència, des del meu criteri, penso que el guió *Esa llamada furia española* és una primera versió del segon llargmetratge de Francesc Betriu. Això no obstant, no sabem si aquesta versió del guió va ser enviada per ser revisada per la censura.

En l'article que escriu Ferran Alberich amb motiu de la presentació de la versió restaurada de *Furia española* al Festival de Sant Sebastià del 2023, esmenta que el guió *Una pasión azulgrana,* fet per Francesc Betriu i José Luis García Sánchez, va ser prohibit per la censura el 22 de febrer de 1974. A més, el restaurador destaca que el guió es va entregar de nou més tard amb les modificacions pertinents, amb el títol que ens ha arribat als nostres dies i García Sánchez passant de coautor a col·laborador del guió, per ser aprovat el 22 de juliol de 1974.[55] Tanmateix, havent analitzat els diferents materials dels fons especial Francesc Betriu, la hipòtesi és que el guió prohibit per la censura és *Esa llamada furia española*, el qual no s'ha pogut localitzar. En canvi, sabem que el guió d'*Una pasión azulgrana (Nueva versión del guión "Esa llamada furia española")* va passar la censura perquè al fons especial Francesc Betriu es conserva una còpia amb el segell de la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas* del Ministeri d'Informació i Turisme. A més, aquest guió no incorpora les escenes polèmiques del film, com ara les seqüències del locutor o de l'espot publicitari de *Puma Salvaje*. D'altra banda, és important destacar l'existència d'una tercera versió del guió de *Furia española,* amb el títol que ens ha arribat als nostres dies, amb data del setembre del 1974 i sense el segell de la junta de censura. Quant a la datació del document, cal esmentar que el 12 setembre del 1974 va començar el rodatge de *Furia española*, i va durar fins al 19 d'octubre del 1974. En conseqüència, no és gens gratuït pensar que Francesc Betriu elaborà un guió a les acaballes de l'estiu per poder treballar amb ell en el rodatge i, òbviament, no el va passar a la censura, ja que no conté el segell de la junta. De tal manera que, segurament l'estratègia del director català va ser entregar una versió més suau a la censura a principis d'estiu del 1974, sense les escenes més polèmiques de la pel·lícula. Però, després elabora la pel·lícula a partir del guió que comptava amb molta més llibertat creativa per part dels dos guionistes del film.

Francesc Betriu després de confeccionar el rodatge amb el guió que no comptava amb la revisió de la censura, i fer el muntatge amb les escenes polèmiques, lliura una primera versió de la pel·lícula per revisió el febrer del 1975. La resposta de la *Junta de*

[55] ALBERICH, F.: *op. cit.,* p. 22.

Calificación y Apreciación de Películas arriba el 12 de febrer de 1975, amb un total rebuig a l'estrena del film per la seva poca fidelitat amb el guió acceptat el juliol de l'any anterior [Fig. 3]. L'organisme de censura reclama a la productora Radar Films, sota la representació de Lluis Puigvert, unes modificacions de la pel·lícula si aquesta es vol estrenar a la pantalla gran. A més, de l'expedient que es confecciona de *Furia española* al Ministeri d'Informació i Turisme, es redacta un document on es registren les 58 diferències presents entre la versió del film entregada i el guió aprovat per la censura. Puigvert va contestar al ministeri un mes després, el 3 de març de 1975 [Fig. 4]. En aquesta correspondència, argumenta que les variacions presents són fruit de les característiques intrínseques d'un rodatge i les aportacions creatives del director al llarg d'aquest procés. A més, defensa la figura del director, describint-lo com un gran director que ha forjat el seu recorregut amb títols que han agradat a la societat, com ara *Bolero de amor* i *Corazón solitario*. Per altra banda, Puigvert esmenta que no es pot aconseguir cap altra versió més fidel al guió anteriorment aprovat, i suplica que es torni a revisar i es confirmi l'estrena del film. El 7 d'abril de 1975, la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas* respon a Puigvert. La pel·lícula era novament rebutjada per l'estrena fins que no s'ajustessin les diferències existents entre el guió i la versió del film presentada. Per tant, en aquesta situació, Radar Films va optar per negociar els talls que s'havien de fer de les escenes polèmiques.[56]

Tot i que hi ha diferents fonts que esmenten que van ser vint-i-un talls acordats amb la censura, Filmoteca de Catalunya destaca que van ser vint-i-tres. Això va reduir la duració de 87 minuts a 81. S'ha de destacar que, a l'abril, quan la productora presenta la versió amb els diferents retalls, la junta de censura demana altres tres, els quals eren els següents: suprimir la seqüència de Juliana ensenyant el sexe a Justino, suprimir l'escena en què la visitadora social li ensenya el sexe a Justino i, finalment, suprimir la frase *"Vean a la nueva María Goretti"* en l'escena final, on els metges anuncien la "mort" de Juliana a Sebastià.[57] El 2 de maig de 1975 es demanen aquests canvis, emperò, hi va haver moviments en les instàncies superiors del ministeri, ja que el 5 de maig es va ordenar autoritzar la pel·lícula sense els tres talls anteriorment destacats.[58] D'aquesta negociació entre Radar Films i la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas*, Ferran Alberich puntualitzà un factor a tenir en compte a la jornada del 2 de maig del 2024 a la

[56] LLORENS, A.; AMITRANO, A.: *op. cit.,* pp. 101-102.
[57] TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 730.
[58] ALBERICH, F.: *op. cit.,* p. 22.

Universitat de Lleida, on Filmoteca de Catalunya presentà la versió restaurada de la pel·lícula. El restaurador va mencionar que aquestes negociacions entre productora i junta de censura són un indici de com el règim s'havia debilitat a mitjans dels setanta. En conseqüència, les normes de censura van ser menys estrictes. Si *Furia española* s'hagués produït uns anys endarrera, segurament no hauria ni optat a la possibilitat d'estrena. Emperò, amb el règim franquista arribant al final de la seva vida, aquestes restriccions de la censura es van afeblir, demostrant-se amb aquest contacte directe entre productora i junta. Possiblement, a això s'han de sumar les diferents reivindicacions per part dels crítics que van sotmetre al tardofranquisme en una pressió mediàtica. Aquest factor és indispensable a tenir en compte, però, en parlarem més endavant.

Segons una carta disposada al fons especial Francesc Betriu, la *Junta de Calificación y Apreciación de Películas* el 12 de maig de 1975 permet l'estrena amb les modificacions acordades. A més, en aquesta carta que s'envia a la productora, la junta esmenta que les adaptacions confeccionades al film s'han de perfeccionar per evitar que es notin els diferents retalls. De tal manera que, la junta de censura reclama a Radar Films conformar unes correccions d'aquests retalls.

Abans de continuar amb els esdeveniments que van motivar l'estrena i les últimes vicissituds viscudes, convé destacar alguns exemples de les escenes que van preocupar a la *Junta de Califiación y Apreciación de Películas.* Tal com comentàvem anteriorment, a la censura li incomodà les diferents escenes dels *grisos* detenint persones en un segon terme de les diferents escenes de la pel·lícula. Totes aquestes escenes de detencions del Cos de Policia Armada i de Trànsit van ser completament censurades. Per altra banda, l'escena televisiva de l'espot publicitari interpretada per Ester Riera, on s'anunciava un desodorant com una joguina eròtica, també va ser completament censurada. També, seguint per la mateixa línia, l'escena del locutor inicial que ens recorda al periodista de l'època Alfredo Amestoy. En aquesta escena, el presentador es repeteix de manera contínua, destacant que s'han de descobrir els noms de tots els corruptes, sense precisar fins al final del llarg monòleg que es refereix als de l'esfera futbolística.[59] Es conforma com un *gag* de la ceguesa de la societat espanyola, que davant de la repressió del règim franquista, la seva resposta va ser limitar-se a mantenir una actitud passiva. Endemés, un altre exemple d'escena censurada és la del presentador, amb les membres de l'Opus

[59] TORREIRO, C.: *op. cit.,* 1997, p. 731.

Dei i el mossèn. En aquesta escena es dona una definició d'emigrant molt polèmica i a ulls de la junta de censura era una part de la pel·lícula que s'havia d'eliminar. L'últim exemple d'escena censurada que voldria comentar és la del personatge Sebastià alçant el braç. En aquesta escena, el personatge està tenint una hemorràgia nasal mentre manté relacions sexuals amb Juliana. El personatge que interpreta Cassen alça el braç per "evitar" que continuï aquesta hemorràgia, emperò, aquest gest recorda, sense dubtes, a l'alçament de braç particular del feixisme.

Durant la persecució del tardofranquisme a la pel·lícula *Furia española*, hem de destacar que hi va haver diferents esdeveniments que van suposar una pressió mediàtica, tensant al règim per l'estrena del film. Un dels principals moviments reivindicatius va ser la carta signada per diferents crítics espanyols. En ella es denunciava aquestes dures condicions d'estrena pels films *Furia española* de Francesc Betriu i *Ya soy una mujer* de Manolo Summers. Ambdues pel·lícules estaven passant per la retenció de la censura i per les retallades imposades per la junta [Fig. 5]. En conseqüència, des de la crítica es va tractar de cridar l'atenció amb una carta enviada a diferents mitjans de comunicació on es va reclamar l'afluixament de les condicions i restriccions de la censura, per permetre l'estrena de la pel·lícula. Algunes de les personalitats que van signar aquest escrit reivindicatiu van ser: Roman Gubern, Fèlix Fanés, Domènec Font, Juan José Sánchez Costa, Maruja Torres, Ramon Berenguer, Enrique Brasó, Miquel Porter Moix, Elvira Roca-Sastre, Joaquim Romaguera i Ramió, Antonio Castro, Fernando Lara, Enric Ripoll-Freixes o Antoni Kirchner, entre d'altres [Fig. 6]. Tal com mencionava anteriorment, aquest esdeveniment va suposar una pressió mediàtica traduïda en diferents articles de premsa on es denunciava la retenció que estava sofrint la pel·lícula de Betriu. A més, a aquest esdeveniment s'han de sumar dues cartes que arriben a la Direcció General de Cinematografia del Ministeri d'Informació i Turisme el març de 1975 preguntant per una còpia de la pel·lícula per a festivals internacionals. El coordinador de l'Association Française de la Critique de Cinéma, Oliver Barrot envia una carta a Francesc Betriu preguntant per una còpia de *Furia española* per mostrar-la a la *Semaine Internationale de la Critique Française.* Endemés, el 26 de març del 1975, el delegat general de la *Quinzaine des Réalisateurs* del Festival de Canes, Pierre-Henri Deleau envia una carta, demanant una còpia a la Direcció General de Cinematografia per aquesta iniciativa [Fig. 7]. Aquest interès internacional pel segon llargmetratge del cineasta català, també es va sumar a la pressió per l'estrena de la pel·lícula. Tal com hem

vist, la pel·lícula va obtenir llum verda amb les modificacions el maig del 1975, i es va poder estrenar a València l'11 de juliol del 1975.

En últim lloc, cal esmentar que a causa dels problemes existents entre la productora i la distribuïdora, el film no s'estrena a Madrid fins al 9 de febrer de 1976 i a Barcelona el 27 de setembre del mateix any.[60] Per tant, un any més tard d'ençà que la censura va permetre l'estrena de la pel·lícula. En tot cas, l'estrena a València, al teatre Olympia, va estar acompanyada d'una amenaça de bomba. Sabem que Cassen assistí a l'esdeveniment, el qual es va haver d'endarrerir una estona per poder començar la sessió [Fig. 8].

2.5 RESTAURACIÓ

Per poder oferir uns correctes comentaris sobre el procés de restauració de *Furia española*, hem de fer referència indispensable a tot allò que ens ha explicat la institució responsable. Des del projecte *Història permanent del cinema català* que comença el 2022, Filmoteca de Catalunya ha estat treballant per confeccionar una sèrie de digitalitzacions dels fons fotoquímics del seu Centre de Conservació i Restauració, per tal de recuperar una sèrie de films. És un projecte en col·laboració de l'Escola Superior de Cinema i Audiovisuals de Catalunya. Aquesta recuperació de films es fa amb l'objectiu de no deixar-los en l'oblit i recordar-los, a partir de la seva exhibició en circuits culturals. Aquesta iniciativa tracta de comprendre pel·lícules de producció catalana des del 1940 fins al 2014. Alguns dels primers films seleccionats per passar pel procés de restauració van ser; *A tiro limpio* de Paco Pérez-Dolz del 1964, *Los felices 60* de Jaime Camino del 1963, *Vida de familia* de Josep Lluís Font del 1963, o *Furia española* de Francesc Betriu del 1975. El projecte encara continua restaurant diferents pel·lícules. A cada any es van seleccionant un llistat, i al llarg de l'any es van exposant en aquests circuits culturals. En el cas de *Furia española*, la pel·lícula es va mostrar al Festival de Sant Sebastià el passat 23 de setembre del 2023.[61]

---

[60] PALOU, A.: *"Libro de reclamaciones. "Furia española": El productoir demanda a la casa distribuidora", Fotogramas*, núm. 1480, 1976. Consulta del retall de premsa al fons especial Francesc Betriu (número de catàleg: FE-P063). En aquest article, Puigvert explica a *Fotogramas* que va denunciar judicialment a la distribuïdora de la pel·lícula Cire Films. En aquesta explica que hi va haver una apropiació indeguda del negatiu, irregularitats amb les liquidacions, vendes i cessions del film que no estaven autoritzades i una insuficiència en la distribució de la pel·lícula.

[61] Filmoteca de Catalunya: *Història permanent del cinema català* [en línia], 2023, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://www.filmoteca.cat/web/ca/cicle/historia-permanent-del-cinema-catala

Quant al procés de restauració de *Furia española,* Ferran Alberich a la jornada celebrada a la Universitat de Lleida, on es va projectar la pel·lícula, va explicar la història al voltant d'aquesta versió restaurada. Aquesta peça cinematogràfica es digitalitza en 5K durant el 2022, en el projecte que anteriorment hem esmentat. En les tasques de digitalització es va partir dels negatius originals d'imatge i so de la pel·lícula en 35 mm conservats en la Filmoteca de Catalunya. La problemàtica va arribar en ubicar els talls que va fer la censura. Això no obstant, Alberich esmenta que sabia on podria trobar-los perquè va estar involucrat en un projecte dels anys noranta a la Filmoteca Española. La feina es tractava d'identificar diferents talls de pel·lícules que havien arribat a les dependències de la institució espanyola provinents del Ministeri de Cultura. Alberich destaca que aquests talls de cintes arriben segurament quan el Ministeri d'Informació i Turisme va deixar d'existir i es traslladen tots els materials a finals dels anys setanta. Aquestes cintes es trobaven en *rushes* completament desordenats en sacs. El restaurador mencionà que moltes d'aquestes peces no portaven etiqueta o inscripció que ajudés a ubicar d'on podrien provenir. En el projecte es van analitzar més de cinquanta hores de metratge per ubicar de quina pel·lícula provenia cada tall de cinta.[62] Durant aquesta tasca, Ferran Alberich recordà que va trobar els diferents talls que va fer la censura a la pel·lícula *Furia española*. En conseqüència, el restaurador va demanar aquests talls que va ubicar als anys noranta a la Filmoteca Espanyola. Cal mencionar que aquests talls de censura conservats són en positiu en 35 mm. Per tant, són notòriament diferents, fet que es pot observar al llarg del visionat de la versió digitalitzada.[63] El fet que els materials provinguin de llocs diferents i hagin viscut unes condicions de conservació determinades, acaben per marcar grans diferències entre el negatiu original i els talls de la censura. Tanmateix, tal com comentava Alberich en aquesta jornada, és interessant considerar quins són els vint-i-tres retalls que es van fer. En visualitzar aquesta versió, en certa forma es pot dir que estem veient les dues pel·lícules al mateix temps, la censurada i la completa. Si ens fixem quines són les parts censurades de la pel·lícula podrem entendre quina era la preocupació de la censura a l'hora de mostrar quelcom a la societat espanyola.

[62] ALBERICH, F.: *op. cit.,* p. 22.

[63] Aquesta diferència es dona perquè els materials són de diferents procedències i han viscut en estats de conservació diferents. Els negatius conserven un color més saturat, a diferència dels fragments provinents del positiu, els quals eren menys contrastats. Ferran Alberich explicà en la jornada que això es va tractar de mitigar, emperò, buscant un resultat amb el qual encara es poguessin diferenciar ambdós materials.

Per poder ubicar aquests diferents talls dins de la pel·lícula, Ferran Alberich ens va detallar que va ser de gran utilitat revisar una versió videogràfica del film editada per Manga Films, elaborada als anys noranta. L'equip membre del projecte va estudiar què va ocórrer amb la pel·lícula després de la seva estrena, observant que no hi havia cap rastre de la productora original, Radar Films, ja que possiblement es van vendre els drets de la pel·lícula. Tanmateix, sabem que Manga Films va obtenir els drets de distribució. Amb la consulta de la versió videogràfica de Manga Films, Filmoteca de Catalunya va trobar-se amb la sorpresa de què s'incorporaven els vint-i-tres talls censurats del film. No es coneix de ciència certa qui va facilitar la còpia íntegra de *Furia española* a Manga films. Una de les hipòtesis és que el Ministeri d'Informació i Turisme en traslladar l'expedient de la pel·lícula al Ministeri de Cultura tingués una còpia íntegra de la pel·lícula, i quan Manga Films va preguntar per una còpia per la distribució del film, Ministeri de Cultura li va donar aquesta còpia íntegra del film sense coneixement. Això no obstant, és imprescindible destacar que es desconeix d'on provenia la còpia íntegra que va rebre Manga Films.

En conseqüència, Ferran Alberich va ajudar-se d'aquesta còpia videogràfica per realitzar el muntatge d'aquesta versió restaurada de *Furia española.* Poder situar les escenes de l'espot publicitari *Puma salvaje* o del locutor de la cadena de televisió era molt complicat, ja que aquests fragments s'integren al relat mitjançant tècniques de muntatge discontinu, que genera moltes alternatives d'ubicació. Per tant, Alberich va poder prendre referència de la ubicació dels talls en la pel·lícula gràcies al VHS que es va distribuir del film. Quant a la còpia que suposem que provenia del Ministeri d'Informació i Turisme, i que va donar a Manga Films, la seva ubicació encara és desconeguda en l'actualitat.

3. MARC PRÀCTIC

3.1 REALITZACIÓ D'UN CATÀLEG

Un dels objectius importants d'aquest treball de fi de grau ha sigut l'elaboració d'una exposició a la Biblioteca de Lletres, a partir dels materials que trobem de *Furia española* al fons especial Francesc Betriu. Abans d'entrar en detall sobre els procediments que s'han seguit per elaborar l'exposició, és d'especial importància comentar les particularitats d'aquest fons del cineasta català. Francesc Betriu va signar una donació amb la Universitat de Lleida el 30 d'octubre de 2019, on s'estipulava l'entrega d'un gran

nombre de materials provinents de la seva col·lecció particular. Aquesta donació es fa per efectuar la catalogació i l'estudi d'aquests materials. Aquests van arribar el gener del 2020 a la Biblioteca de Lletres de la Universitat de Lleida i al Parc Científic i Tecnològic Agroalimentari, provinents de València i Sant Pol del Mar. En aquesta donació feta pel cineasta català trobem gran diversitat de materials, documents i objectes de l'esfera cinematogràfica. De fet, aquests diferents materials els podem ubicar i classificar en diferents tipologies patrimonials cinematogràfiques, audiovisuals o afins, fet que ens permet contemplar les grans possibilitats d'aquest fons especial.[64]

El fons especial Francesc Betriu conserva una gran col·lecció de revistes cinematogràfiques, com ara *Dirigido por*, *Nuevo Fotogramas* o *Cahiers du cinema*. Sense dubte, aquestes revistes pertanyen a la tipologia de patrimoni escrit, ja que en elles podem trobar crítiques de pel

·lícules, entrevistes a personalitats de l'esfera del cinema i d'altres informacions. El més important és que aquest patrimoni escrit ens ofereix una àmplia gamma d'informació de primera mà, perquè ens mostren opinions, crítiques i informació elaborades en un context concret. De la mateixa manera, el guió de Betriu de la sèrie de *La Plaça del Diamant*, corregit a mà per la mateixa Mercè Rodoreda, és un material considerat també com a patrimoni escrit, que ens ofereix informació molt interessant. Aquest fons especial també integra materials de la tipologia de patrimoni objectual, com ara el Premi Gaudí d'Honor-Miquel Porter entregar al director català el 20 de gener del 2020. Un altre exemple d'aquesta selecció de patrimoni objectual són diferents claquetes o cadires del director que va utilitzar el director en les seves pel·lícules. De la tipologia de patrimoni visual i sonor tenim diferents materials fílmics, com ara còpies en VHS o CD de diferents pel·lícules del director. Per altra banda, també hi ha una gran col·lecció de patrimoni visual i gràfic. Cartells de pel·lícules, fotos fixes, fotocromos o, per exemple, els dibuixos originals de Josep Maria Beà pel guió il·lustrat de la pel·lícula *La ciudad de los prodigios*, projecte inacabat de Betriu.[65] En conseqüència, cal destacar la importància del fons especial Francesc Betriu per les particularitats diverses de cada material de la

[64] Universitat de Lleida: *Arriba a la UdL el fons del cineasta lleidatà Francesc Betriu* [en línia], 2020, notícia de premsa UdL, [Consulta: 5/4/2024] Disponible a: https://www.lletres.udl.cat/pdflink/ca/eb86524b-8c57-11e5-b827-7fb253176922/Arriba-a-la-UdL-el-fons-del-cineasta-lleidata-Francesc-Betriu.pdf

[65] Universitat de Lleida: *Arriba a la UdL el fons del cineasta lleidatà Francesc Betriu*, [en línia], 2020, notícia de premsa UdL, [Consulta: 10/4/2024] Disponible a: https://www.udl.cat/ca/serveis/oficina/Noticies/Arriba-a-la-UdL-el-fons-del-cineasta-lleidata-Francesc-Betriu/#prettyPhoto

col·lecció, fet que permet elaborar estudis interessants sobre la vida i obra del cineasta català. Gràcies a aquesta col·lecció, els estudiants podem aprofundir molt més en la història del cinema espanyol, perquè analitzem les peces de primera mà i obtenim una visió dels materials molt més propera a la realitat.

Per aquest estudi i elaboració d'una exposició a la Biblioteca de Lletres, hem consultat dues caixes en concret de materials sobre *Furia española*. En les primeres reunions que es van dur a terme entre els diferents responsables de l'exposició *Furia española: mostra documental del fons especial Francesc Betriu* el febrer de 2024, es va assenyalar quin era el camí a seguir.[66] Es va destacar que una de les primeres tasques havia de ser l'elaboració d'un catàleg descriptiu sobre aquestes dues caixes amb materials relacionats de *Furia española* [Fig. 9]. A més, en aquesta reunió cal destacar que en Rodolf González ens va presentar una fitxa, que s'havia fet amb motiu de l'entrada dels diferents materials, el gener del 2020. Aquesta fitxa tracta d'enumerar els materials i documents de les dues caixes existents de *Furia española*. Per tant, en aquest document únicament trobem la identificació dels diferents materials, sense cap mena d'ordenació, descripció o atribució en particular. En aquest sentit, segons les particularitats d'aquest document efectuat per la Biblioteca de Lletres, aquesta fitxa es pot considerar com un inventari molt simplificat que ens ubica i identifica els materials corresponents de *Furia española*. Convé destacar que, és un document molt important que permet diferenciar els materials del segon llargmetratge del cineasta català, de la resta de materials que no havíem d'analitzar en aquest estudi i que pertanyen a altres pel·lícules. En la primera caixa, observem que es conserven la gran col·lecció de fotos fixes de *Furia española*, negatius, guions de la pel·lícula i un full que recull *gags* que es volien incorporar en la pel·lícula. Per altra banda, en la segona caixa observem que tenim altres materials del film, com ara la gran col·lecció de retalls de premsa i crítica, cartells, correspondències entre el Ministeri d'Informació i Turisme i la productora, correspondència entre Betriu i Melki, entre d'altres materials.

A partir d'aquest document, el següent pas havia de ser construir un catàleg per poder estudiar i descriure els diferents materials que hi havia sobre el segon llargmetratge de Betriu. D'aquesta tasca de catalogació es va ocupar l'autor d'aquest treball com a comissari de l'exposició. Tal com menciona Roberts, elaborar un catàleg ha de ser

[66] Com a responsables, Rodolf González (cap de la Biblioteca de Lletres, UdL) i Antonio Alin Coroian (Comissari)

imprescindible quan hi ha hagut incorporacions a una institució, per poder examinar i visualitzar amb exactitud tot allò que conservem. En aquest cas, com l'estudi s'estava efectuant a partir d'uns materials disposats a la Biblioteca de Lletres, els estàndards per realitzar aquest catàleg van ser proposats pel, cap de la Biblioteca de Lletres de la UdL, Rodolf González. De tal manera que aquest catàleg es duia a terme per cobrir les necessitats de la biblioteca i deixar una classificació descriptiva dels materials que es pogués utilitzar per ubicar i analitzar els documents en altres ocasions. Cal recordar que aquests materials es conserven en una biblioteca, la qual no disposa dels mateixos recursos i eines que podria tenir una institució museística. Per tant, es va emprar un estàndard de catalogació definit per la mateixa direcció de la biblioteca. Tanmateix, és important destacar que Roberts recomana diferents estàndards per dur a terme aquestes tasques de catalogació, com ara *AFRICOM, SPECTRUM, Object ID o Dublin Core.* Tots aquests estàndards valen la pena de mencionar, perquè són els que s'usen en la majoria d'institucions museístiques.[67] Aquestes eines tracten d'ajudar a garantir que la informació de les col·leccions de museus, galeries o altres organismes culturals, sigui coherent, complet i compatible entre si.[68]

A continuació, entrarem en detall sobre les particularitats d'aquest catàleg, argumentant les diferents classificacions dels materials i els camps que s'han elaborat per anar aportant informació sobre cada material. Amb el començament del projecte, Rodolf González va indicar-nos que treballèssim amb el programa Excel per aquest catàleg, compartint-lo entre els diferents responsables de l'exposició. La utilització d'aquest programari es dona per la facilitat que té el personal bibliotecari per migrar tota aquesta informació a les bases de dades de la biblioteca. Tanmateix, no és el millor programa per efectuar una catalogació de materials. Com ja he esmentat anteriorment, moltes institucions museístiques utilitzen estàndards i programaris comuns. Aquestes eines són molt més completes que Excel. Per tant, és molt més recomanable utilitzar les eines recomanades per Roberts. Aquest arxiu recull quatre pàgines diferents per quatre tipus de materials d'aquest conjunt de caixes de *Furia española.* Els primers materials que vam catalogar van ser de la col·lecció de fotografies. Després, vam continuar amb altres tipus de materials, com ara els articles de premsa, en la següent pàgina. En la

[67] ROBERTS, A.: "Inventories and Documentation" a BOYLAN, P.: *Running a Museum: A Practical Handbook*, ICOM, París, 2004, pp. 33-34.

[68] El catàleg en qüestió s'ha inclòs en l'annex d'aquest treball. Es pot trobar en l'apartat de l'annex anomenat catàleg, a les pàgines 58-90.

tercera pàgina hi ocupa lloc els documents, com ara fitxes de tècnics i actors, documents de la productora, o bé diferents correspondències. En últim lloc, tenim la pàgina dedicada a l'apartat de material gràfic, on trobem fotocromos, cartells o altres materials d'aquesta tipologia. Tots els ítems de *Furia española* van rebre un número de catàleg per poder-los identificar amb més facilitat posteriorment. Això no obstant, cal mencionar que la serialització de codis va variar entre tipus de materials. Per tant, hi havia una petita variació que ens feia distingir les quatre pàgines consolidades en l'arxiu, cadascuna d'elles dedicades a un tipus d'objecte en concret. Per exemple, en el cas de les fotografies, el codi emprat va ser: FE-F001 (Furia Española - Fotografies 001). En el cas de les notes de premsa, quedava d'aquesta manera: FE-P001 (Furia Española - Premsa 001). D'igual manera, vam utilitzar aquest criteri de serialització pels documents i el material gràfic (D i G), respectivament.

La primera pàgina d'aquest document s'atribueix a la gran col·lecció de fotografies que tenim de la pel·lícula. Els camps que es van utilitzar per aportar informació sobre les peces van ser els següents; codi, data, autor, matèria / persona, descripció, dimensions i suport. Aquests camps són mencionats per Roberts com a qüestions fonamentals de tractar en un catàleg. Això no obstant, Roberts en proposa un llistat molt més complet de camps d'informació.[69] Cal esmentar que els camps utilitzats en el catàleg han sigut a proposta de la Biblioteca de Lletres, per tal de traslladar de la millor manera als estàndards de la biblioteca tota aquesta informació de les peces de *Furia española*. Des d'una perspectiva museística, els camps d'una catalogació són molt més diversos i complets. Per tant, en un futur s'ha de reflexionar sobre la importància d'aplicar un sistema de catalogació més acurat del fons especial Francesc Betriu.

Agafarem una peça fotogràfica exposada en l'exposició per explicar els procediments que s'han dut a terme per completar els diferents camp. En el número de catàleg FE-F102, tenim una fotografia datada el 1974, de l'autor Gerardo L. Cruz [Fig. 10]. A aquesta persona se li atribueixen totes les fotos fixes de *Furia española* en els crèdits de la mateixa pel·lícula. La data en qüestió és l'any del rodatge de la pel·lícula. Quant a matèria / persona, es crea un camp per poder incloure les personalitats que identifiquem en la fotografia, si és possible. En aquest cas apareixen Cassen i Mónica Randall. A més, entre parèntesis es decideix incloure el nom del personatge que interpreten si es coneix. Es continua amb el camp de descripció, el qual tracta de definir

[69] ROBERTS, A.: *op. cit.,* p.34.

que es veu en la fotografia, definir la tipologia fotogràfica i donar certes dades sobre l'escena fotografiada.[70] En últim lloc, en aquesta pàgina es finalitzen els camps amb les dimensions i el tipus de suport de la peça fotogràfica. En general, la majoria d'exemplars d'aquesta secció són diferents fotos fixes de Gerardo L. Cruz, persona que es va ocupar de fotografiar el rodatge o diferents escenes de la pel·lícula. Aquestes captures fotogràfiques es divideixen entre fotos en angle de càmera o foto de rodatge. A més, tenim altres tipus de fotos, com ara fotos d'estudi de Claude Melki, o un full de contactes d'Ester Riera amb proves posant per a l'anunci *Puma Salvaje.* Endemés, poder catalogar aquestes fotografies és un fet que ens permet explorar les diferències existents entre elles també. Un cas particular és el que hi ha entre dues fotografies de l'escena final de la pel·lícula, fotografies en angle de càmera. L'escena tracta la resurrecció de Juliana a l'hospital, que reviu ballant l'himne del FCB amb la roba interior blaugrana. En una fotografia tenim l'escena amb aquesta roba interior, però, en un altra fotografia, Randall vesteix amb indumentària informal. Alberich ens comentà que possiblement es tractava d'un assaig, ja que la roba que porta Juliana no és la mateixa que l'escena anterior.[71] Tanmateix, l'important del catàleg és poder ubicar els dos exemplars d'aquesta fotografia similar i explorar les particularitats del rodatge de la pel·lícula.

A articles de premsa, els camps que vam decidir que s'havien d'utilitzar són els següents: data, autor, títol, impressor/editor/font i descripció. Se segueix un model similar a la pàgina de fotografies, emperò, hi ha algunes diferències. En aquest apartat incorporem el títol de l'article en qüestió, com ara podria ser "Los críticos contra la prohibición de pel·lículas". També, s'implementa un camp per poder incloure el nom de l'editor o la font d'on prové l'article en qüestió, com ara podria ser *Tele/eXpres*. Per altra banda, es continua identificant data, autor i es fa una descripció on s'esmenta el tipus de document que és i la informació que aporta.

La següent secció és la de documents. En aquesta contemplem els següents camps: data, emissor / institució, receptor / institució, títol i descripció. La diferència d'aquest

[70] En el primer número d'aquest codi la descripció va ser la següent: fotografia en angle de càmera que ens mostra una escena de la primera meitat de la pel·lícula. En l'escena contemplem a Sebastián, Juliana i altres amics que s'han trobat per veure el partit de l'equip barceloní. (Col·lecció de foto fixa)

[71] L'escena prèvia a l'hospitalització de Juliana, ella es troba acostant-se amb el fill minusvàlid d'Estanis. En aquesta escena, Juliana porta un vestit amb decoracions florals. L'escena següent de Juliana és ballant i saltant amb la roba interior blaugrana a l'hospital, en el final del film. En una de les fotos fixes, Mónica Randall porta una faldilla i una camisa, indumentària diferent de l'escena anterior íntima amb el fill d'Estanis. Descartant un error de ràcord, la hipòtesi és que la foto fixa ens demostra que hi va haver un assaig d'aquesta escena final, ja que Mónica Randall vesteix amb roba informal i no el vestit amb flors de l'escena anterior.

apartat és la incorporació d'emissor i receptor, ja que en aquesta pàgina del catàleg s'incorporen diferents correspondències entre personalitats o institucions. Tanmateix, cal mencionar que també hi ha documents com ara fitxes de despeses de *Furia española*, una fitxa de relació de tècnics i actors o rebuts del Dipòsit Legal, entre d'altres. Aquests documents en particular, no contenen informació en els blocs d'emissor i receptor. En canvi, sí que incorporen la informació necessària al camp de descripció, explicant d'on prové el document i quin és el seu fi.

En últim lloc, es finalitza aquest catàleg amb la quarta pàgina corresponent al material gràfic conservat de *Furia española.* De manera simplificada, els camps d'aquesta secció són els següents: descripció, dimensions i suport. En la descripció d'aquests materials s'ha tractat d'aprofundir amb més detalls sobre les particularitats de la peça, aportant informació sobre que s'hi representa. En aquesta secció trobem sobretot cartells amb els dibuixos extravagants de Jaume Perich, que van utilitzar-se per la distribució de la pel·lícula en la seva estrena, o bé, també, fotocromos amb escenes de la pel·lícula.

En conseqüència, estem davant de tota una sèrie de documents que pertanyen al patrimoni cinematogràfic escrit i gràfic, tipologies esmentades anteriorment. A tota aquesta catalogació de materials, s'han d'afegir tot un conjunt de materials que no van estar inclosos perquè provenen de la col·lecció particular de Josep Rosell, ajudant de direcció artística de *Furia española*. Rosell va deixar en préstec a la Biblioteca de Lletres una sèrie de materials com ara el desodorant original *Puma salvaje*, caricatures d'Alfred Luchetti, documents de la direcció artística de la pel·lícula, la planta de l'apartament on es van rodar la gran majoria d'escenes d'interior a la pel·lícula, entre altres documents. La singularitat i diversitat d'aquestes peces és evident i, gràcies al préstec de Rosell, l'exposició va dotar-se d'aquests inèdits materials.

3.2 MUNTATGE EXPOSITIU

L'organització de l'exhibició de peces en una exposició és fonamental per organitzar i plantejar els documents que mostrem. Herreman proposa una organització en cinc passos: planejar, realitzar una cerca, dissenyar, produir i instal·lar. En certa manera hem treballat en aquesta línia tal com recomana l'arquitecta mexicana. En primer lloc, es van pactar els diferents processos del muntatge expositiu. Després, es van analitzar i catalogar els diferents materials, estudiant-los i interpretant-los, procés del qual ja hem parlat. A continuació, es va elaborar el discurs expositiu que és del que parlarem en

aquesta secció, moment en què establim el disseny i els materials seleccionats per exposar. En últim lloc, després de preparar els materials i els contenidors necessaris, vam efectuar el muntatge expositiu. És important comentar que la instal·lació dels materials és l'última etapa d'un llarg procés de disseny, estudi i anàlisis de fonts.[72] López Barbosa també exposa unes idees que van en paral·lel amb l'anteriorment mencionat. Ha de quedar clar que el procés de muntatge expositiu és l'acció final d'una sèrie d'esdeveniments previs, on hi ha hagut investigació, disseny i planificació, per poder rematar el procés amb el muntatge de la mostra que es vol fer [Fig. 11]. [73]

Un pas fonamental previ al muntatge expositiu és l'elaboració del discurs. Tal com menciona Herreman, aquesta part és una de les més importants, juntament amb el muntatge, ja que s'està creant un recorregut que estarà en directe contacte amb l'espectador. Per tant, un dels aspectes primordials de l'elaboració d'un discurs és consolidar-lo de tal manera que s'elabori un diàleg entre espectador i peces exposades.[74] Des de la meva perspectiva, havent analitzat la totalitat dels materials de *Furia española*, una de les millors possibilitats d'organitzar el discurs expositiu era a partir d'una ordenació cronològica dels materials. Aquest tipus d'ordenació ens permetria mostrar als espectadors els diferents moments pels que va passar la creació de la pel·lícula. El film viu unes vicissituds que s'han explicat anteriorment, des del moment en què es prepara la pel·lícula, fins a l'estrena i recepció de la versió final. En conseqüència, ordenar les peces cronològicament ens permetia, al mateix temps, ordenar els diferents esdeveniments que van passant al voltant de la pel·lícula. Poder tenir en consideració tots aquests esdeveniments ens permet aportar una informació complementària a la visualització del film. És per aquest motiu que es van crear tres seccions a l'exposició, amb les quals es van explicar les tres fases per què passa la pel·lícula en la seva creació. En primer lloc, tenim la secció de preparació, on podem observar materials de la producció de la pel·lícula. És a dir, en aquest apartat vam incorporar tots aquells materials anteriors a la datació de l'inici del rodatge del film, és a dir, abans del setembre del 1974. En la secció de muntatge expositiu en parlarem d'alguns exemplars que podem trobar en aquest apartat. La segona secció és la de rodatge, on es disposen materials que ens parlen sobre aquest esdeveniment a Barcelona. En últim lloc, s'hi

[72] HERREMAN, Y.: "Display, Exhibits and Exhibitions" a BOYLAN, P..: *Running a Museum: A Practical Handbook*, ICOM, París, 2004, p. 94

[73] LÓPEZ BARBOSA, F.: *Manual de Montaje de Exposiciones.* Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1993, p. 17.

[74] HERREMAN, Y.: *op. cit*, p. 98.

col·loca la secció de censura i estrena, on veiem materials que ens evidencien els diferents esdeveniments que viu el film per la seva estrena. Totes aquestes problemàtiques i vicissituds s'incorporen en un últim expositor que ens parla sobre l'última etapa que viu de vida la pel·lícula.

Convé ressaltar que aquest discurs expositiu en format cronològic s'elabora per facilitar l'enteniment a l'espectador dels diferents esdeveniments que viu el film. Es van estudiar altres possibilitats, com ara l'elaboració d'un discurs per tipologies de materials, emperò, es va considerar que podria confondre i perdre al públic. L'ordenació cronològica permet aglutinar el què va passar al voltant del film i cohesionar-lo, tal com esmentava. Per tant, vam fer la selecció de les peces en aquest sentit, classificant-les per l'ordre de la seva creació en aquestes tres seccions.

Abans de continuar amb el muntatge de l'exposició i la selecció final de les peces escollides, és rellevant comentar el procés de difusió de la jornada del 2 de maig de 2024 a la Universitat de Lleida, en què es projectà la versió restaurada per Filmoteca de Catalunya de *Furia española* i s'inaugurà l'exposició a la Biblioteca de Lletres. Per tal de difondre aquesta jornada, els diferents responsables vam decidir elaborar tres documents diferents, cadascun amb una funció en particular. Del disseny d'aquests documents se'n va encarregar Valentina Melgarejo Arenas. A més, l'estratègia va consistir a seguir la tipografia i els colors d'un dels cartells prohibits per la censura.[75] En primer lloc, el cartell es va elaborar per poder ser penjat en diferents espais de la Universitat de Lleida. Per tant, es va fer en una mida més gran, amb el títol de l'esdeveniment, els grups col·laboradors i un QR que et traslladava al segon document de difusió, el programa de mà. Aquest, tractava de donar context sobre l'esdeveniment i informació pràctica sobre la jornada. En últim lloc, el full de sala es va disposar a l'entrada de l'exposició, per dotar d'informació complementària i permetre als espectadors seguir els tres àmbits d'aquesta mostra documental.

Com a comissari, pel que fa a la selecció final dels objectes exposats, vaig ser l'encarregat d'elaborar un llistat amb les diferents peces que s'havien d'incloure en aquest relat expositiu. Vaig elaborar un document en PDF on poder incloure totes aquestes peces amb la informació que s'havia aportat en el catàleg. D'aquesta manera, s'elaborava un arxiu amb informació precisa i detallada de cada peça, deixant per escrit tot el llistat de

[75] Els documents de difusió s'han inclòs en l'annex d'aquest treball. Es poden trobar en l'apartat de l'annex anomenat jornada 2 de maig, a les pàgines 120-124.

peces que es disposaven en el muntatge expositiu. A més, amb aquesta estratègia, el que també buscava era aprofitar i elaborar les cartel·les dels diferents ítems exposats. Per tant, va ser un document necessari per a l'organització i classificació dels materials exposats, ja que també s'hi van incloure tots aquells materials provinents de la col·lecció particular de Josep Rosell. Va ser important perquè evidenciava el moviment efectuat de les peces del fons especial Francesc Betriu a aquesta exposició, una tasca recomanada per Herreman a l'hora d'exhibir peces.[76] Aquest document es va entregar a la Biblioteca de Lletres, per tal d'agilitzar la ubicació dels ítems en cas necessari.[77]

El primer àmbit de l'exposició, titulat "Preparació" [Fig. 12], integra materials diversos que ens expliquen la producció de la pel·lícula, les idees de Francesc Betriu i els seus desitjos pel film. En aquesta secció podem veure cartes enviades de Francesc Betriu a Claude Melki a finals del 1973, proposant-li el rol de Sebastià per la pel·lícula. També, es contemplen diferents fotografies de l'actor francès a la pel·lícula *L'amour c'est gai, l'amour c'est triste* dirigida per Jean-Daniel Pollet, a més d'un *pressbook* d'aquest film [Fig. 13]. S'incorpora també una fotografia de Betriu amb Cassen dels anys seixanta, provinent de la col·lecció Rosell. Altres materials que podem observar en aquesta secció són els registres de la pel·lícula al Dipòsit Legal i al Registre de la Propietat Intelectual, per part de Francesc Betriu. També és important destacar la disposició dels guions *Una pasión azulgrana (Nueva versión del guión "Esa llamada furia española")* i *Furia española.* En últim lloc, també val la pena destacar el contracte de cessió de drets de guió existent entre Radar Films i Betriu i García Sánchez, on s'estipula el seu salari [Fig. 14].

En la segona secció de l'exposició, titulada "Rodatge", incorporem materials de la col·lecció particular de Josep Rosell, com ara caricatures d'Alfred Luchetti, documentació de la direcció artística del film, la planta de l'apartament de Riera Alta de Barcelona on es van rodar molts interiors de la pel·lícula, entre altres materials. Del fons especial Francesc Betriu, s'han incorporat una selecció important de fotos fixes de la pel·lícula efectuades per Gerardo L. Cruz. Són diferents fotografies en angle de càmera o del rodatge. En elles es mostren escenes de la pel·lícula, fins i tot aquelles censurades, o moments de rodatge on apareixen operaris i membres de l'equip [Fig. 15]. Altres materials destacables d'aquesta secció són un article de revista i una entrevista de

[76] HERREMAN, Y.: *op. cit.,* p. 92.

[77] Aquesta fitxa de la selecció final dels materials documentant el seu trasllat a l'exposició s'ha inclòs en l'annex d'aquest treball. Es pot trobar en l'apartat de l'annex anomenat muntatge expositiu, a les pàgines 103-109.

Maruja Torres a Francesc Betriu a la revista *Nuevo Fotogramas* el novembre del 1975, amb motiu del rodatge de la pel·lícula a Barcelona. En últim lloc, cal destacar una fitxa conservada amb la relació de tècnics i actors de la pel·lícula, on podem observar moltes personalitats involucrades en el projecte de *Furia española* [Fig. 16].

A la tercera secció, titulada "Censura i estrena", es disposen diferents cartes enviades entre Radar Films i la *Junta de Calificación y apreciación de Películas*, on podem observar totes les vicissituds viscudes per l'estrena de la pel·lícula [Fig. 17]. Per altra banda, tenim el conjunt de firmes i la carta reivindicativa feta per 33 crítics espanyols de cinema en contra la persecució de la censura a les pel·lícules *Ya soy una mujer* de Manuel Summers i *Furia española* de Francesc Betriu. També hi ha una carta original de la *Quinzaine des Réalisateurs* del Festival de Canes, demanant una còpia de *Furia española* a la Direcció General de Cinematografia. Per altra banda, s'hi incorpora tot un conjunt de retalls de premsa que comenten aquestes vicissituds viscudes amb la censura, i també algunes crítiques de personalitats importants com ara Kirchner o Ripoll-Freixes [Fig. 18]. En últim lloc, s'hi adjunten un parell de fotocromos [Fig. 19] que capten l'escena de la celebració matrimonial de Juliana i Sebastià, o també, les fotocòpies dels dibuixos de Jaume Perich acolorits per Josep Rosell per la pel·lícula, provinents de la seva col·lecció particular [Fig. 20].[78]

Ja entrant en detall sobre les particularitats del muntatge expositiu, cal destacar que tots els materials es van disposar en quatre expositors. Tres expositors rectangulars llargs i un expositor quadrangular. Aquests es van organitzar en forma d'"U", resseguint el discurs d'esquerra a dreta en format cronològic tal com recomana López Barbosa.[79] Segons l'ordenació del recorregut expositiu, els dos primers expositors rectangulars ens mostren les seccions de preparació i rodatge de la pel·lícula. Es continua la secció de rodatge amb un expositor més petit quadrangular, on vam prioritzar l'espai per mostrar materials de l'escena censurada de l'espot publicitari *Puma salvaje* [Fig. 21] En aquests expositors vam haver d'incloure un sistema de suport no agressiu pel desodorant original *Puma salvaje* de la col·lecció particular Josep Rosell. A continuació, se segueix amb el tercer expositor rectangular amb l'última secció de l'exposició, censura i estrena. Quant a la disposició dels materials, cal mencionar que s'ha tractat d'elaborar una

[78] Jaume Perich va ser un dibuixant que es caracteritzà per l'absència de colors en les seves composicions. Si observem les seves obres, únicament contemplem blancs i negres. L'artista barceloní es negà a pintar els dibuixos per a *Furia española*. Per tant, Josep Rosell, ajudant en direcció artística del film, va decidir acolorir-los per la distribució del film.

[79] LÓPEZ BARBOSA, F.: *op. cit.*, p. 41.

mostra equilibrada i simètrica dels materials. Tal com menciona López Barbosa, la distribució és una tasca important a tenir en consideració que juga un paper important en la psicologia de l'ésser humà. Per tant, distribuir el pes de l'exposició de manera ordenada per evitar errors visuals a l'exposició.[80]

No hi va haver cap mena de problema d'il·luminació, ja que aquests expositors permeten exhibir els materials de tal manera que la llum impacta directament sobre l'objecte, sense crear zones de penombra. Dins dels expositors vam anar col·locant els materials, tenint cura de deixar espais per les cartel·les d'aquells materials que necessitaven informació complementària. Quant a les cartel·les, vam decidir elaborar-les en material cartó ploma. Tal com mencionava anteriorment, les cartel·les es van elaborar sobre el document de la selecció final de peces, on es documenten totes les peces traslladades a la zona de la biblioteca de l'exposició. En últim lloc, cal esmentar que s'ha disposat una tauleta abans de començar l'inici del recorregut expositiu, on trobem els diferents fulls de sala amb informació complementària. Per altra banda, també s'ha disposat un *roll up* a mode de presentació de l'exposició [Fig. 22].

3.3 JORNADA DEL DOS DE MAIG DE 2024: PROJECCIÓ I EXPOSICIÓ

La jornada va començar a les 16:30 hores de la tarda amb la presentació de Sandro Machetti de l'esdeveniment. El professor d'història del cinema de la Universitat de Lleida va explicar que la iniciativa es dona dins de les tasques de difusió del fons especial Francesc Betriu. El professor Machetti va continuar el discurs fent diferents agraïments a les personalitats involucrades i les entitats col·laboradores del projecte. Tanmateix, el més important és la presentació de les activitats programades en aquesta jornada. En primer lloc, les intervencions de Ferran Alberich, restaurador de la Filmoteca de Catalunya, i Nieves López Menchero, representant del llegat de Francesc Betriu. A posterior, la projecció de la pel·lícula restaurada *Furia española*. Més tard, la presentació de *Furia española: mostra documental del fons especial Francesc Betriu,* amb la presentació de Rodolf González i una intervenció feta pel comissari de l'exposició, Antonio Alin Coroian.

La primera intervenció de la tarda va ser la de Nieves López Menchero. Va parlar-nos dels primers anys de Betriu amb la seva productora In-Scram Films elaborant curtmetratges, o la seva participació en l'esfera teatral. Va continuar explicant-nos

[80] LÓPEZ BARBOSA, F.: *op. cit.m* p. 86.

diferents particularitats sobre *Bolero de amor* o *Corazón solitario.* També, vam poder conèixer diferents particularitats sobre el rodatge de *Furia española*, la relació entre Francesc Betriu i Cassen, o bé, la persecució que va fer la censura. A més, ens va parlar sobre aquesta recol·lecta de firmes i la carta que es va enviar a la premsa per part dels crítics espanyols, amb motiu de la forta censura a les pel·lícules de Summers i Betriu. Va ser una intervenció molt centrada en la vida i obra del cineasta català. Per altra banda, també va esmentar que al fons especial Francesc Betriu s'hi conservava un programa del Pardo, residència del *caudillo*, on s'estipulava que l'últim film vist per Franco abans de la seva mort va ser *Furia española*. Tanmateix, havent analitzat les caixes corresponents a *Furia española* aquest programa no va aparèixer. En tot cas, pot ser una confusió de López Menchero o aquest programa es troba en altres dependències del fons especial Francesc Betriu. En definitiva, la intervenció de López Menchero va ser d'autèntica importància pel valor de les seves paraules, ja que va viure de primera mà aquests esdeveniments, i va compartir tota una vida amb el cineasta català. És de gran importància elaborar esdeveniments d'aquesta tipologia i comptar amb la presència d'aquestes personalitats, perquè amb el seu coneixement obrim noves portes en els estudis i hi ha una transferència de coneixements entre els diferents assistents.

La segona intervenció va ser efectuada per Ferran Alberich representant de la Filmoteca de Catalunya. En el seu discurs va parlar sobre el procediment de restauració de la pel·lícula, el qual ja hem comentat anteriorment en un apartat. Això no obstant, destacar que Alberich ens ha aportat molta informació complementària que ens ha ajudat a entendre molt més la pel·lícula. Al llarg de la seva intevenció, puc mencionar que amb les seves paraules va ajudar en gran manera al públic a entendre el cinema en el context del tardofranquisme i la transició democràtica. La seva ajuda i col·laboració en el projecte ens ha ajudat a poder esbrinar moltes més coses sobre el rodatge del film, tal com ficàvem per exemple el cas de les fotos fixes de l'escena final de la pel·lícula. A més, també ens va aportar diferents fotocòpies de l'expedient de censura *Furia española*, obrint noves portes d'estudi. En conseqüència, la seva participació va ser cabdal per l'enteniment de què va ser *Furia española* per la història del cinema espanyol.

Després de la projecció de la pel·lícula restaurada, Rodolf González va presentar-me davant del públic, incidint en la gran importància d'aquests estudis i la difusió del fons especial Francesc Betriu. A més, va presentar el projecte de *Furia española: mostra documental del fons especial Francesc Betriu*, inaugurant l'exposició. Quant a la meva

intervenció, vaig explicar en detall les diferents peces que vam incloure en l'exposició i la informació que ens donaven sobre la pel·lícula. Es va explicar el tipus d'ordenació que s'havia seguit i es van destacar els tres apartats de l'exposició [Fig. 22]. També, va ser una presentació per encoratjar als espectadors a la visita de l'exposició de la Biblioteca de Lletres. En últim lloc, la jornada va finalitzar amb la inauguració de l'exposició, fent una petita visita amb diferents persones que es van apropar a l'exposició per veure-la [Fig. 23].[81]

4. CONCLUSIONS

Aquest treball de fi de grau evidencia les qualitats notables del fons especial Francesc Betriu i la importància de difondre les seves particularitats. Al llarg del treball, hem contemplat que el cineasta català ha tingut un recorregut en l'àmbit cinematogràfic molt extens. Amb *Furia española*, hem vist que Francesc Betriu forma part del grup de directors, del tardofranquisme i la transició democràtica, que van tractar d'elaborar pel·lícules d'autor. Per tant, les seves pel·lícules formen part d'un paradigma singular dintre de la història del cinema espanyol. A això se suma, una gran diversitat de materials que tenim en el fons, els quals hem anat esmentant al llarg de l'estudi. Aquests materials ens ajuden a entendre molt més la vida i l'obra del cineasta català, a més del context en què va produir les seves peces cinematogràfiques. Estem davant d'un fons especial i una personalitat que són autènticament singulars en la nostra història. Des de la meva perspectiva, els estudiants tenim a disposició nostra una eina de treball verdaderament excel·lent, amb la que podem explorar molt més sobre el cinema espanyol. L'objectiu fonamental d'aquest treball ha sigut estudiar una part del fons especial per traslladar-ho a un muntatge expositiu i difondre les colossals capacitats d'aquesta col·lecció que conserva la Biblioteca de Lletres. Tanmateix, la Universitat de Lleida no compta amb equipaments expositius adients per difondre aquests materials. Al llarg del muntatge expositiu, conjuntament amb el Rodolf González i el Sandro Machetti, ens hem preocupat perquè la Facultat de Lletres no disposa de llocs per elaborar exposicions. És una autèntica llàstima conservar una sèrie de materials que tenen un gran valor per la nostra cultura, però no poder-los mostrar de la millor manera per obtenir un reconeixement fidedigne a la importància d'aquests materials.

[81] El guió de la meva intervenció es troba en l'annex d'aquest treball. Es pot trobar en l'apartat de l'annex anomenat jornada 2 de maig, en les pàgines 112-119.

L'exposició en qüestió, s'ha hagut de fer a la Biblioteca de Lletres, un espai insuficientment habilitat per donar lloc a aquesta mostra documental. Això ha comportat una sèrie de problemes, com ara el no compliment d'una sèrie d'estàndards de conservació o el moviment de mobiliari de la biblioteca per fer lloc l'exposició. Tenim al nostre abast uns materials que ens poden ajudar a elaborar contribucions molt interessants sobre la història del cinema del nostre territori, emperò, no disposem de les eines necessàries per poder maximitzar la difusió d'aquest fons especial. Això no obstant, pensem que l'exposició que s'ha realitzat aporta una idea suficient sobre la importància d'aquest fons i, sobretot, les rellevants aportacions que ens pot donar sobre el cinema en el tardofranquisme i altres períodes.

5. BIBLIOGRAFIA

BENET, Vicente José: "Cinema spagnolo postfranchista", a BRUNETTA, Gian Piero (dir.): *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, vol. III**, 2000, pp. 1113-1137.

BERRIATÚA, Luciano: "La censura no se rinde", a LOZANO AGUILAR, A.; PÉREZ PERUCHA, J. (coord.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Cuadernos de la Academia 13/14, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2005, pp. 41-56.

CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español bajo el régimen de Franco*, Ediciones de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 1983.

CAPARRÓS LERA, José María: *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al "cambio" socialista (1975-1989)*, Anthropos, Barcelona, 1991.

COMAS I PUENTE, Àngel: "Furia española", a ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim. (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, p. 275.

DOPAZO, Antonio; ARANDA, Ivan: "Las peliculas del ciclo" a *El cine de la transición política española*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 7-23.

FONT, Domènec: *Del Azul al verde. El cine español durante el franquismo*, Avance, Barcelona, 1976.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente: "Algunos casos singulares e irrepetibles del cine de la Transición", a LOZANO AGUILAR, A.; PÉREZ PERUCHA, J. (coord.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Cuadernos de la Academia 13/14, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2005, pp. 57-76.

GUBERN, Román: *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*, Península, Barcelona, 1981.

HERNÁNDEZ RUIZ, Javier; PÉREZ RUBIO, Pablo: *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Paidós, Barcelona, 2004.

HERREMAN, Yani: “Display, Exhibits and Exhibitions” a BOYLAN, Patrick.: *Running a Museum: A Practical Handbook*, ICOM, París, 2004, pp. 91-104.

HIGGINBOTHAM, Virginia: *Spanish Film under Franco*, University of Texas Press, Austin, 1988.

HOPEWELL, John: *El cine español después de Franco*, El Arquero, Madrid, 1989.

LÓPEZ BARBOSA, Fernando: *Manual de Montaje de Exposiciones.* Museo Nacional de Colombia, Bogotá, 1993.

LLEIXÀ I PALLARÈS, Josep; GONZÁLEZ LÓPEZ, Palmira: “Betriu i Cabeceran, Francesc (Organyà, Alt Urgell 1940)”, a ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim (dir.): *Diccionari del cinema a Catalunya*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2005, pp. 111-112.

LLORENS, Antoni; AMITRANO, Alessandra: *Francesc Betriu, profundas raíces*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1999.

LLINÁS, Francisco: “Los vientos y las tempestades. El cine español de la transición” a *El cine de la transición política española*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 2-5.

MOLINA FOIX, Vicente: “Cine de transición” a *El cine de la transición política española*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Valencia, 1986, pp. 5-6.

MONTERDE, José Enrique: “Betriu, Francisco”, a BORAU, José Luis (dir.): *Diccionario del cine español*, Alianza, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, Madrid, 1998, p. 139.

NIETO-FERRANDO, Jorge: “Ironía, parodia y recepción en el cine bajo el franquismo. De ‘Esa pareja feliz’ (Luis García Berlanga, 1951) a ‘Furia española’ (Francesc Betriu, 1974).” *Arte, individuo y sociedad*, vol. 32, no. 2, 2020, pp. 387–404, https://doi.org/10.5209/aris.63709.

PORTER I MOIX, Miquel: *Història del cinema a Catalunya. 1895-1990*, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, Barcelona, 1992, pp. 327-362.

ROBERTS, Andrew: “Inventories and Documentation” a BOYLAN, Patrick.: *Running a Museum: A Practical Handbook*, ICOM, París, 2004, pp. 31-50.

ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim: "Inici de la Transició, final d'unes activitats fílmiques", a LOZANO AGUILAR, A.; PÉREZ PERUCHA, J. (coord.): *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*, Cuadernos de la Academia 13/14, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, IX Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Madrid, 2005, pp. 77-99.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente.: "Cinema spagnolo sotto il franchismo, 1939-75", a BRUNETTA, Gian Piero (dir.): *Storia del cinema mondiale. L'Europa. Le cinematografie nazionali*, Einaudi, Torino, vol. III* 2000, pp. 547-581.

TORREIRO, Casimiro: "Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)", a GUBERN, Román; (et. alli): *Historia del cine español*, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 341-397.

TORREIRO, Casimiro: "Furia española 1974 [1975]" a PÉREZ PERUCHA, Julio. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*, Cátedra, Filmoteca Española, Madrid, 1997, pp. 729-731

VIDAL, Núria: "Betriú Cabecerán, Francesc [Paco]", a HEREDERO, Carlos; RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo (dir.): *Diccionario del cine Iberoamericano. España, Portugal y América*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2011, vol. I, pp. 846-847.