

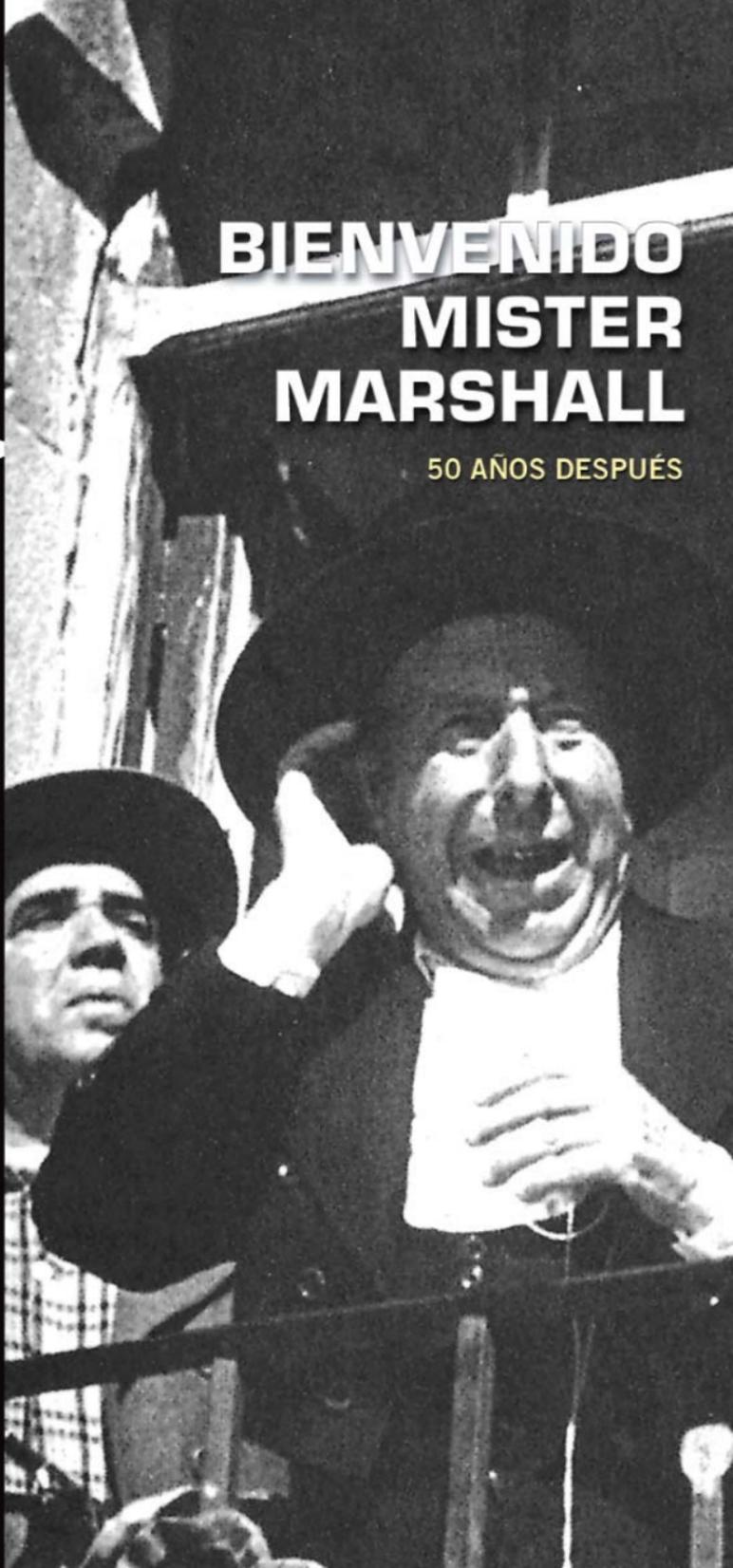
Textos Minor

A

EDICIONES DE LA FILMOTECA

# BIENVENIDO MISTER MARSHALL

50 AÑOS DESPUÉS



# BIENVENIDO MISTER MARSHALL

... 50 AÑOS DESPUÉS

**IVC** La Fílmoteca  
INSTITUT VALENCIÀ DE CINEMATOGRAFIA RICARDO MUÑOZ SUAY

**GENERALITAT VALENCIANA**  
CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I ESPORT

Colabora:



Asociación Española de  
Historiadores del Cine

Fundación  
Investigación  
"Audiovisual"



UIMP

IVC  
La Fílmoteca

Bienvenido Mister Marshall... 50 años después.  
1ª ed. — Valencia: Ediciones de la Filmoteca  
(Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay), 2003

288 pp. : il. 20,3 cm. — (Textos Minor, 7)

ISBN. 84-482-3655-6

1. Cinematografía.

I. Título

© De esta edición: Ediciones de la Filmoteca  
(Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay)

© De los textos: Sus autores

Edita: Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay (IVAC-La filmoteca)

Fotografías: Archivo gráfico del IVAC - La filmoteca  
Capturas: Juan Carbonell; Rafael Masià

Diseño y maquetación: Santi Hernández

ISBN: 84-482-3655-6

Depósito Legal: V-46 -2003

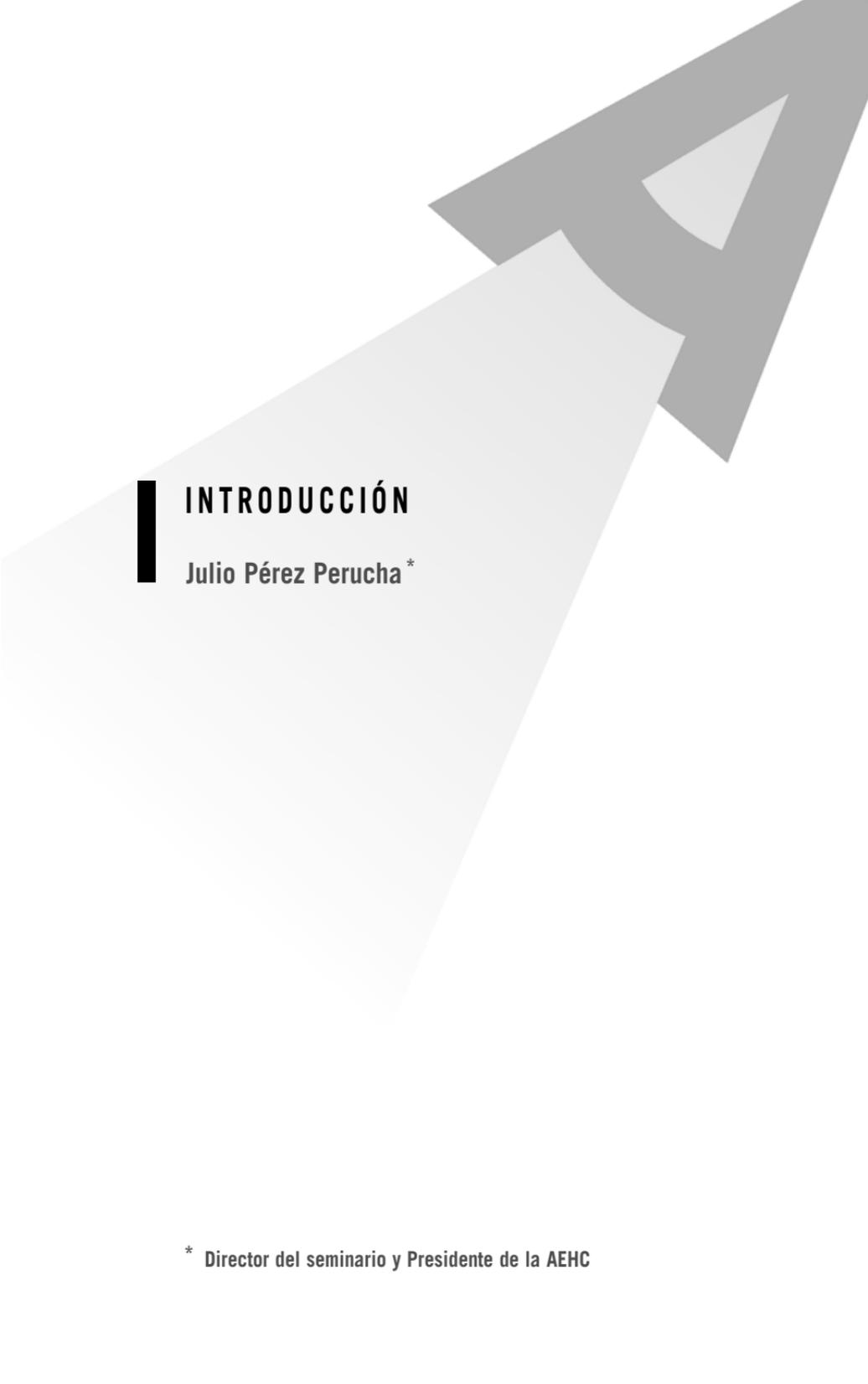
Impresión: Gráficas Papallona Soc. Coop.

Impreso en España, febrero de 2004

# ■ SUMARIO

	Pág.
Introducción <b>Julio Pérez Perucha</b> . . . . .	7
Seminario <i>Bienvenido Mister Marshall</i> ... 50 años después. . . . .	15
Contexto histórico-económico de <i>Bienvenido Mister Marshall</i> <b>José Vicente García Santamaría</b> . . . . .	19
La escenografía como elemento vertebrador <b>Javier Hernández Ruiz</b> . . . . .	43
Una metáfora regeneracionista <b>Juan Miguel Company</b> . . . . .	63
Identidades: disfraz y deseo <b>Santiago Vila</b> . . . . .	77
De aquí y de allá: antecedentes y consecuentes <b>Kepa Sojo Gil</b> . . . . .	99
De bolos y paisajes: entre pinceladas musicales y canciones <b>Josep Lluís i Falcó</b> . . . . .	125
El guión, ¿manos amigas? <b>Manuel Hidalgo</b> . . . . .	145
¡Bienvenido, mister Bush! Decorados de ficción y engaños colectivos <b>Francisco Javier Gómez Tarín</b> . . . . .	167
¡Bienvenidos, hijos de la ira! <b>José Luis Castro de Paz</b> . . . . .	187
Los cuerpos gloriosos <b>Santos Zunzunegui</b> . . . . .	213
La productora busca su público: la campaña publicitaria de lanzamiento de <i>Bienvenido Mister Marshall</i> <b>Manuel Palacio</b> . . . . .	229
Berlanga último (“El sueño de la maestra” de <i>Bienvenido Mister Marshall</i> , 50 años después) <b>Vicente Molina Foix</b> . . . . .	243
Mascaradas <b>Pilar Pedraza</b> . . . . .	261
Índice de películas citadas . . . . .	279





# **INTRODUCCIÓN**

**Julio Pérez Perucha \***

\* Director del seminario y Presidente de la AEHC

**JULIO PÉREZ PERUCHA** (Pamplona, 1945). Forma parte del equipo de profesores del Master de Documental Creativo de la Universidad Autónoma de Barcelona y de la Cátedra de Cine de la Universidad de Valladolid. Fue secretario de la “Asociación 100 Años de Cine” (1994-1997) y responsable de Publicaciones e Investigación de la Comisión para la Celebración del Centenario de la Cinematografía Española (1993-1996). Confundador de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC) en 1983, entre 1986 y 1996 fue Vicepresidente de la misma y Presidente desde 1997. Ha publicado diversos libros, ha compilado otros tantos y ha participado en otros más de compilación ajena. comisario independiente para festivales cinematográficos en Coruña, Bilbao, Valencia, Orense, Valladolid, etc. Es miembro del Consejo Mundial de las Artes (Unesco-Generalitat Valenciana) y vocal del Consejo Rector del IVAC. Miembro fundador de la revista *Contracampo* (1979) y su secretario de redacción entre 1981 y 1984, y forma parte del consejo editorial de la revista de historia del cine *Secuencias*.

**D**esde comienzos de la década de los ochenta se asiste entre nosotros a una progresiva rehabilitación del cine español, señaladamente el que podríamos considerar clásico; aquel realizado antes de la restauración democrática. A este proceso que, en un principio, fue lento y erizado de dificultades (al desdén institucional-democrático hacia los avatares de nuestro cine se añadía la falta general de aprecio por parte de un público que igualaba irreflexivamente el binomio “cine bajo el franquismo” - “cine franquista”) se fueron sumando progresivamente analistas, historiadores e interesados en general, hasta el punto de hacer posible, hace más de una década, el surgimiento, a finales de 1988, de una Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC).

El paulatino aumento de investigadores concernidos por el desarrollo general de la historia del cine español ha venido a traducirse en un cada vez más rico despliegue de estudios sectoriales, periodizaciones, monografías sobre directores u otros profesionales cinematográficos que, tanto bajo la forma obvia de trabajo de autor individual como bajo la modalidad de “libro de edición” (o compilación de aportaciones), y desde las más diversas posiciones metodológicas, está transformando significativamente el panorama de la historiografía cinematográfica española.

Si ya resulta usual encontrarse con trabajos sobre directores/autores o períodos de nuestro devenir cinematográfico, ya no lo es tanto tropezarse con estudios monográficos sobre películas concretas. En efecto, la normalización de este proceso, descrito aquí a muy grandes rasgos, solo podrá tenerse por cumplimentada cuando sea habitual la práctica de estudios monográficos acerca de films concretos, más allá de ejemplos excepcionales (tanto sea *El espíritu de la Colmena* (Víctor Erice, 1973), como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960), o *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948), por mencionar títulos de tres décadas diferentes). Que a ello se oponga una aún muy presente metodología aproximativa inspirada en la “política de los autores” (o, cuando menos, en una traducción de la misma entre nosotros desafortunada e improductivamente mitómana o cinéfila) no impide que desde hace cuatro o cinco años esa necesidad se haga sentir de manera cada vez más imperiosa.

En efecto, tras la puesta en circulación de la “Antología crítica del cine español” en 1998 (un conjunto de 305 películas españolas de todas las épocas abordadas por cuarenta y cinco estudiosos) parecía oportuno ir un paso más allá y someter a un escrutinio diverso (en los aspectos constituyentes de un film concreto) y variado (desde diversas perspectivas metodológicas no siempre concordantes) títulos específicos y relevantes del devenir histórico del cine español. Ello es posible y pertinente si consideramos que en cada película individualmente considerada, tanto si se trata de aquello que entendemos, por operativa comodidad terminológica, “film de autor”, como si se trata de una simple obra de mercado, confluyen distintas determinaciones industriales, financieras, empresariales, profesionales y creativas (vg. desde el músico hasta el director artístico) que confluyen y modelan (o modulan) el resultado final; y ello sin perjuicio del sentido que pone en movimiento el Sujeto de la Enunciación. Pues bien, esas diferentes determinaciones, cuya importancia recíproca varía en función de cada texto fílmico con-

creto (y/o de la operación industrial o corporativa que lo respalda) son las que conviene examinar con el detalle suficiente, de forma y manera que pueda arrojarse luz sobre aquello que constituye y posibilita el resultado final al que los públicos (mas que “el público”) acceden. Y en la misma medida que apelamos a los “públicos” (de clase, de género, de territorio, de experiencia cultural, etc), también debemos apelar a las diversas metodologías o aproximaciones con que los analistas e historiadores se apropian del objeto de estudio considerado... Y si ello es así, y en el terreno de la estricta reflexión sobre la obra cinematográfica, nos encontraremos con un enriquecedor (y siempre discutible) abanico de perspectivas que también se confrontarán entre sí, (convirtiéndose, quizás, algunas en hegemónicas —pero esto es secundario a los efectos que aquí nos convocan—) enriqueciendo la virtualidad del film y facilitando o impulsando la inscripción de su sentido en el *corpus* social al que se dirige.

En resumidas cuentas, nada que no se haga con cierta regularidad en el campo de la literatura, la música o las artes plásticas: estudios pluridisciplinarios sobre libros, cuadros o composiciones musicales.

Tal es el desafío que nos planteamos —el Instituto Valenciano de Cinematografía, los historiadores, la Asociación Española de Historiadores del Cine, quien esto firma— cuando decidimos abordar, aprovechando la oportuna efeméride del cincuentenario de su rodaje (y de su estreno), un seminario sobre *Bienvenido Mister Marshall*. Y en concordancia con lo más arriba expuesto, no parece que estudiar de manera enciclopédica tan importante y decisivo título en el desarrollo del cine español, y hacerlo en coincidencia con el cincuentenario de su estreno, requiera mayores explicaciones complementarias, pese a que tales estudios no sean práctica habitual en nuestros foros cinéfilos o académicos.

Reténgase, en todo caso, y como proposición preliminar, que el Sábado de Gloria de 1953, un 4 de abril, —y recordemos que, casi 35 años más tarde, otro Sábado de Gloria conocía el estreno de *Viridiana*— se estrenaba en el madrileño cine Callao un título llamado a ser, desde el mismo momento de su presentación pública, una de las cumbres de toda la historia del cine español: *Bienvenido Mister Marshall*. Gestada durante el invierno y la primavera del año anterior, y rodada tras manejar dos versiones distintas del guión, la película de Luis García Berlanga consiguió reunir en su peripecia industrial tanto a diversos sectores reticentes con el régimen franquista de donde provenían, como a declarados y necesariamente subterráneos opositores al mismo. Tal conglomerado de fuerzas culturales y políticas dio como resultado una excepcional hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones artísticas, con reelaboraciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine entonces contemporáneo, todo ello tamizado por un torrencial humor que en no pocas ocasiones derivaba hacia el sarcasmo y que favoreció el extraordinario éxito de la película (52 días en cartel, en su sala de estreno madrileña, desbancando a títulos importantes del cine americano, que siempre se presentaban por esas fechas)...

Así pues, el seminario “*Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*” convocó análisis tan productivos como apasionantes sobre las circunstancias políticas y económicas que rodearon la génesis del proyecto, el entrecruzamiento de tendencias políticas y estéticas que se dieron en el film, las particularidades de su escenografía, el papel central de la música en su desarrollo, los avatares de la redacción de su guión, la función crucial de la tradición interpretativa en que se apoya, los antecedentes en que se inspiró y las influencias que suscitó, la repercusión pública del film, y similares; y un sexteto de enriquecedoras aproximaciones sobre su urdimbre material que, amén de iluminadoras (tal como se preveía), no entran en concordancia ni redundancia entre sí (según algunos desconfiados temían).

Feliz y generosamente asumida la necesidad de abordar estudios y seminarios de este tipo por parte del Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay (IVAC-La Filmoteca), y comprometido el propio instituto en la continuidad del proyecto y en la edición de los materiales generados por el seminario, este tuvo lugar los días 10 y 11 de abril de 2003, con la colaboración de la Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA), y la coproducción (inevitablemente minoritaria) de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC). Como quien lea las líneas que siguen podrá comprobar, el resultado del desafío planteado resultó más que satisfactorio, igual que el nivel de los debates subsiguientes a las exposiciones de los ponentes.

Como sea, esperamos que el lector o lectora que aborde la lectura de este libro disfrute con él tanto como lo hicimos los participantes en el seminario.

*Valencia, diciembre de 2003*



Primera sesión del Seminario "*Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*".  
Palau de Pineda, Valencia (10 de abril de 2003)



Francisco Canet y Luis Gª Berlanga.  
Sala Juan Piqueras, IVAC-La Filmoteca (11 de abril de 2003)

**SEMINARIO**  
***BIENVENIDO MISTER MARSHALL***  
***... 50 AÑOS DESPUÉS***



## **BIENVENIDO MISTER MARSHALL ... 50 AÑOS DESPUÉS**

Valencia, 10 y 11 de abril de 2003

Organizado por:

Institut Valencià de Cinematografia *Ricardo Muñoz Suay*

Con la colaboración de:

Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)

Fundación para la Investigación del Audiovisual (FIA)

Director: Julio Pérez Perucha

### **SEMINARIO**

Palau de Pineda (Sede de la FIA)

#### ***JUEVES 10 DE ABRIL. 17 H.***

Circunstancias económicas y políticas del contexto.

JOSÉ VICENTE GARCÍA SANTAMARÍA

Alquimistas junto al caldero: a la búsqueda del crisol.

JULIO PÉREZ PERUCHA

La escenografía como elemento vertebrador.

JAVIER HERNÁNDEZ

Una metáfora regeneracionista.

UAN MIGUEL COMPANYY

Identidades: disfraz y deseo.

SANTIAGO VILA

*Moderadora: ÁUREA ORTIZ VILLETÀ*

#### ***VIERNES 11 DE ABRIL. 10 H.***

De aquí y de allá: antecedentes y consecuentes.

KEPA SOJO

De bolos y paisajes: entre pinceladas musicales y canciones.

JOSEP LLUÍS i FALCÓ

El guión, ¿manos amigas?

MANUEL HIDALGO

Bienvenido Mr. Bush.

F. J. GÓMEZ TARÍN

¡Bienvenidos, hijos de la ira!

JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ

*Moderador: JULIO PÉREZ PERUCHA*

**VIERNES 11 DE ABRIL. 17 H.**

El tejido de la tradición actoral.

SANTOS ZUNZUNEGUI

Recepción y repercusión pública de la película.

MANUEL PALACIO

El último sueño de Berlanga.

VICENTE MOLINA FOIX

Mascaradas.

PILAR PEDRAZA

Moderador: JULIO PÉREZ PERUCHA

**PROYECCIONES**

Sala Juan Piqueras (IVAC-La Filmoteca)

**VIERNES 11 DE ABRIL****10.30 H.**

(En colaboración con el Centre de Formació, Innovació i Recursos Educatius – CEFIRE)

Proyección de *Bienvenido Mister Marshall* para colegios e institutos. Encuentro de los escolares con el productor y escenógrafo FRANCISCO CANET.

**22.30 H.**

Proyección de *Bienvenido Mister Marshall* y del cortometraje *El sueño de la maestra* (Luis García Berlanga y José Luis García Sánchez, 2002. 13') con la presencia de LUIS GARCÍA BERLANGA y de FRANCISCO CANET.



**CONTEXTO HISTÓRICO-ECONÓMICO  
DE *BIENVENIDO MISTER MARSHALL***

José Vicente G. Santamaría

**JOSÉ VICENTE SANTAMARÍA** (Puebla de Caramiñal; A Coruña, 1953). Ha cursado estudios de economía y es Licenciado en Periodismo y también en Imagen por la Universidad Complutense de Madrid. Crítico teatral de la revista *Primer Acto* y miembro fundador de la revista teatral *Pipirijaina*. Ejerció la crítica cinematográfica en el periódico *El Día*, de Santa Cruz de Tenerife, y ha colaborado con las revistas *Reporter* y *Qué*, el periódico *Liberación* y con las emisoras *Radiocadena Española*. Secretario de Redacción y miembro del Consejo de Redacción de *Contracampo*, ha sido miembro del Consejo Editorial de Ediciones Verdoux. Ha participado en la restauración del film *La aldea maldita*, de Florián Rey; en la exposición “50 años de carteles de cine”, de la Filmoteca Española; y en la conmemoración en España de “Cien años de cine de la productora Gaumont”.

*“...Con todo, los países de Europa no consiguen recobrar el puesto destacado que ocupaban en otro tiempo en el conjunto económico mundial. Por ello, los Estados Unidos de Norteamérica continúa siendo la nación rectora y sus tendencias repercuten en el mundo entero”.*

Memoria del Banco de España, 1952.

**A** principios de la década de los cincuenta, la mitad de los españoles trabajaba en el sector agrario, y el otro cincuenta por ciento, se repartía por igual entre la industria —incluida la construcción— y el sector servicios. España era así una economía *“eminente agraria”*, como se enseñaba entonces en el bachillerato de la época y lo era, ciertamente con todas sus consecuencias: el gasto en alimentos representaba el 60% del consumo privado y más del 40% del gasto total, mientras que la adquisición de bienes de consumo y duraderos no llegaba al 10% del mismo. Cifras que estaban, por tanto, muy alejadas de las de los países de nuestro entorno, beneficiados por el Plan Marshall.

En el período que nos ocupa —producción y exhibición de *Bienvenido Mister Marshall*, años 1952 y 1953— quedaba todavía mucho ramalazo autárquico. La economía, lejos aún de los planes de estabilización de años posteriores, daba cada año una sorpresa distinta, y por lo general problemática: un aumento del coste de la vida del 28% en 1951; una recesión inflacionaria en 1953, o un serio problema con la balanza de pagos; y eso que las exportaciones e importaciones juntas apenas pasaban del 10% de la producción nacional. Así que, exagerando un poco, podría decirse que la marcha de la economía española dependía en buena parte de las cosechas y de que se estropease alguna que otra máquina en una fábrica de cierta entidad<sup>1</sup>.

Por otra parte, el tamaño del Estado no llegaba al 14% del PIB, y la principal fuente de ingresos eran los impuestos indirectos, seguidos de las cotizaciones sociales y de los impuestos de sociedades. Los impuestos sobre la renta del trabajo personal solo representaban el 1,3% del PIB y cuesta imaginarse quién los pagaba. El gasto público consistía en los salarios de los funcionarios de la administración general, la compra de bienes y servicios y la formación bruta de capital. Y, sin embargo, la situación de comienzos de los cincuenta era incomparablemente mejor que la de los años inmediatos de posguerra. En ese período, las relaciones económicas con el extranjero se contemplaban con desconfianza, las exportaciones de bienes apenas existían y las importaciones debían sustituirse a cualquier precio. Mientras que, como señalaba Angel Viñas<sup>2</sup>: *“la defensa de un tipo de cambio alucinantemente irreal se defendía con dispositivos crecientemente complicados, ineficaces y corruptores”*.

---

<sup>1</sup> Agradezco los consejos, sugerencias y documentación aportada por mi buen amigo José Antonio Herce, director de la Fundación FEDEA.

<sup>2</sup> VIÑAS, Ángel. *Guerra, dinero, dictadura*. Barcelona: Crítica, 1984. p. 224.

La política económica estaba presidida, por tanto, por la improvisación, las medidas arbitrarias y la falta de una planificación adecuada para el desarrollo de sectores o industrias que impulsaran realmente la economía española y fueran creadoras de empleo.

Pero 1952, año de producción de *Bienvenido...*, es un año crucial para el despegue de la economía española: se acaba el racionamiento (el pan y los cereales podían comprarse libremente, aunque a precios intervenidos), y la economía española recupera, por fin, los niveles de producción medios del período 1925-1935, mientras que la renta nacional de los españoles sobrepasaba los 250.000 millones de pesetas, unas 8.000 pesetas por habitante<sup>3</sup>. A partir de este año se sientan las bases del futuro desarrollo económico español y da comienzo el final de la etapa autárquica del régimen franquista: la filosofía económica estará más apegada al mercado, mientras que el ritmo de la producción industrial crecerá de forma sensible.

### **Iniciativas políticas**

En aquella época de profunda desmoralización de la sociedad civil, el general Franco tenía claro que la supervivencia de su régimen pasaba también por un cambio drástico de sus aliados extranjeros. Y lo cierto fue que el deslizamiento de la política exterior española hacia los Estados Unidos, iniciado poco antes de terminar la segunda guerra mundial, se intensificaría después del aislamiento a que fue

---

<sup>3</sup> Hoy día, la renta total supera los 100 billones de pesetas, mientras que la renta por habitante se sitúa en unos 2,5 millones de pesetas, aunque si se tiene en cuenta la erosión del valor del signo monetario (la peseta hasta 2001) de un cuatro mil por ciento (1 peseta de 1952 equivaldría a 40 pesetas de hoy día) el progreso de la renta real la situaría en 62.500 pesetas; es decir, siete veces mayor que la existente hace cincuenta años.

sometido el régimen franquista tras la resolución de Naciones Unidas de 13 de diciembre de 1946, por la que se retiró a todos los embajadores de Madrid, salvo a los de Argentina, Vaticano y Portugal.

Y, precisamente, fue a raíz de esta decisión de la ONU, que colocaba a España en la más absoluta marginalidad, por cuanto había sido expulsada de diferentes organismos internacionales (ya fuesen educativos, sanitarios, económicos o científicos), cuando las mentes más preclaras del franquismo cambian de estrategia. De ahí, que en el mes de abril de 1948 enviasen como inspector de embajadas a Estados Unidos a un conspicuo personaje, José Félix Lequerica; un bilbaíno, de abundante curriculum, que había sido alcalde de Bilbao en 1938-39, embajador en París de 1939 a 1944, y que fue nombrado Ministro de Asuntos Exteriores en agosto de 1944, y al que se le encomendó la misión expresa de conseguir la reanudación de las relaciones entre Estados Unidos y España. Al poco tiempo de su llegada, justo en 1951, Lequerica se convierte en el embajador de España en Estados Unidos y, en todo este tiempo, dedicó ingentes esfuerzos de todo tipo a convencer a los diferentes *lobbies* que operaban en Washington de las bondades del régimen franquista. “*Inteligente y escéptico hasta el cinismo*”, según Javier Tusell<sup>4</sup>, y “*corruptor de todo aquel que se dejase corromper*”, según Gregorio Morán<sup>5</sup>, llegó a gastar cien millones de pesetas de la época —cuarenta veces el presupuesto de *Bienvenido...*— en el bufete del abogado Clark para tratar de influir en los medios parlamentarios norteamericanos.

---

<sup>4</sup> TUSELL, Javier. *La España de Franco*. Madrid: Historia 16. Información e Historia, S.L., 1999. p. 83.

<sup>5</sup> MORÁN, Gregorio. *Los españoles que dejaron de serlo*. Barcelona: Planeta, 1982. p. 118.

El comienzo de la guerra de Corea en 1950 aparece, por tanto, como caído del cielo. Ese mismo año la Cámara de Representantes de Estados Unidos aprueba el primer crédito a favor de España por importe de 62,5 millones de dólares. Medida económica que se ve complementada con la llegada del embajador estadounidense a España, al mismo tiempo que se inicia el regreso de otros embajadores.

El caso es que el cambio de actitud de Estados Unidos con respecto a España se inició —como convienen diversos historiadores— precisamente en 1951. Sin duda, la mutación de alianzas que se produce tras el conflicto de Corea y el deseo de contar con bases seguras en Europa hizo interesarse a los Estados Unidos por un país en el que podría establecer bases militares<sup>6</sup>. Y es en esta temprana fecha de 1951, justo dos años antes de que fuese firmado el acuerdo hispano-norteamericano de 26 de septiembre de 1953, cuando se produjeron las primeras y significativas aproximaciones entre ambos regímenes. Así, a comienzos de ese mismo año —exactamente, el 9 de enero— unidades de la VI flota de Estados Unidos efectúan una escala en el puerto de Barcelona, y se suceden entonces las recepciones entre autoridades militares y civiles españolas y oficiales americanos. Un mes más tarde, el 20 de Febrero, llega a Madrid, después de haber desembarcado en Cádiz, el nuevo embajador de Estados Unidos, Stanton Griffis, y como señaló el historiador Max Gallo, es tan bien acogido que los periódicos titulan en primera página: “*Señor embajador, sed bienvenidos*”<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> A pesar de los reveses sufridos por el régimen de Franco en los organismos internacionales, pretendieron sin embargo disponer de ayudas USA por importe de más de mil millones de dólares para mejorar la producción agrícola, los transportes y las comunicaciones. Existía además una corriente de opinión favorable a España por parte de ciertos sectores del ejecutivo y del Congreso USA.

<sup>7</sup> GALLO, Max. *Histoire de l'Espagne franquiste*. Vol. II. Paris: Marabout Universitaire, 1969. p. 246.

En el mes de julio, el almirante Sherman mantiene dos largas entrevistas con Franco, *“al final de las cuales se llega a un punto de acuerdo sobre el futuro pacto”*. ¿Por qué se retrasó entonces el Pacto hasta 1953?. La razón se debió, según Acosta Sánchez, *“a los turbios fundamentos del proyecto a la luz de la legalidad democrática y constitucional americana. El propio Truman fue incapaz de desafiar dicha legalidad, consciente de que el convenio con España implicaba la legitimación de un régimen dictatorial-fascista”*<sup>8</sup>.

Pero el hecho innegable fue que, con estos acuerdos, Franco obtuvo unos excelentes resultados. El primero y fundamental, el comienzo del desbloqueo al que el país estaba sometido desde finales de 1946. El 18 de noviembre de 1952, cuarenta y cinco países votaron a favor de la admisión de España en la UNESCO. Sólo tres (México, Uruguay y Yugoslavia) se pronunciaron en contra y siete se abstuvieron. Esta votación dejaba expedito el camino de la ONU al gobierno de Franco.

Además, el hecho de que los republicanos ganasen las elecciones de noviembre del 52 facilitó al gobierno franquista un mejor entendimiento con el Presidente Eisenhower y con el secretario de Estado, John Foster Dulles.

Se cumplía así lo que el historiador Javier Tusell ha juzgado con precisión: *“lo que más llama la atención acerca de la acción de Franco a partir del verano del 45 es lo rápidamente que captó las circunstancias exteriores y fue capaz de responder a ellas”*<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> ACOSTA SÁNCHEZ, José. *Crisis del franquismo y crisis del imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1976.

<sup>9</sup> TUSELL, Javier. Libro citado, p. 88.

Respecto a los acuerdos suscritos en 1953 entre España y Estados Unidos, se ha dicho muchas veces que la ayuda americana significó muy poco en la aportación del equipo necesario para el desarrollo de nuestra economía. No se trató, para nuestra desgracia, de las mismas cuantías que tanto ayudaron a otros países europeos (la economía alemana crecía muy rápido en aquellos años) a reconstruir y renovar su industria, sus transportes y su agricultura. Sin embargo, las ayudas que España recibió —fundamentalmente mercancías (algodón y soja) de las que Estados Unidos disponía de enormes excedentes— pueden estimarse en unos 100 millones de dólares del año 1954 y siguientes; es decir, un 25% de nuestras importaciones totales ese año y un 12% de la producción española.

Pero lo cierto también fue, como el propio Tamames ha reconocido,<sup>10</sup> que, ante los fuertes estrangulamientos existentes en la industria por la escasez de materias primas y el déficit de alimentos, se tomó como buena la ayuda americana, que si no resolvía totalmente los problemas de escasez sí al menos los paliaba. Como explicaba Fabián Estapé, uno de los padres del los Planes de Desarrollo: esta ayuda, sin ser determinante para la economía española, al menos permitió una cierta estabilidad de precios entre 1951 y 1956, así como la definitiva supresión del racionamiento<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> TAMAMES, Ramón. *La República. La era de Franco*. Madrid: Alianza Editorial, 5ª edición, 1976. p. 436.

<sup>11</sup> Personajes tan atípicos como el republicano Joan Sardá y el filosocialista Fabián Estapé, economistas catalanes que tan decisiva aportación tuvieron en el Plan de Estabilización de 1959, explicaron a los diversos ministros franquistas que la autarquía conducía económicamente al desastre, puesto que una economía no se podía mantener —como señalaba el propio Estapé— sin cooperación y comercio exterior.

Véanse al respecto las memorias de Fabián ESTAPÉ, *Sin acuse de recibo*. Barcelona: Plaza&Janés Editores, 2000.



*Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951)



*Viridiana* (Luis Buñuel, 1960)

Por ejemplo, la recesión en que cayó la economía española en 1953 —año de exhibición de *Bienvenido...*— se superó al año siguiente, en parte gracias a la ayuda americana y a una cosecha agraria sin precedentes en los veinte años anteriores. Milagrosamente, los precios no crecieron durante ese año.

## Política y Sociedad

El comienzo de los cincuenta es un período histórico crucial en el devenir de la España actual que parece nutrido del dramatismo de *Surcos* (1951), de Nieves Conde, de la algarabía y los tintes surrealistas de *Bienvenido...* (1952), y hasta de la brutal disección antropológica que haría de España unos años más tarde el Buñuel de *Viridiana* (1960). En estos años de apoteosis integrista —y de tibia apertura económica— suceden tantos desafueros, tantos delirios, que la ficción esbozada por Berlanga y Bardem es solamente un pálido síntoma de la vida y sociedad de la época, incapaz de retratar con toda su crudeza el dramatismo de estos sombríos años.

Porque España es, por aquel entonces, un país marginal en Europa, cuyas manifestaciones públicas van desde lo cómico a lo surrealista o rozan incluso el delirio. Es un país en el que la promulgación de leyes debe acelerarse llegado el verano, porque muchos de los procuradores con hijas casaderas tienen necesidad de irse de vacaciones en verano; donde el brazo incorrupto de San Francisco Javier visita en una delirante *tournée* diferentes lugares de España; un país en el que los intelectuales y prohombres del Régimen celebran —coincidiendo precisamente con el rodaje de *Bienvenido...* en el otoño de 52— unos seminarios sobre la crisis del mundo liberal para demostrar la superioridad de las instituciones y del régimen emanado del golpe de Estado de 1936. Por no hablar de la celebración en la Barcelona de mayo del 52 del XXXV Congreso Eucarístico Interna-

cional —la “*olimpiada de la hostia*” como la definieron algunos recalcitrantes<sup>12</sup>— que reunió a miles de fieles de todo el mundo, además de a 300 obispos, arzobispos y cardenales de diferentes países; un acontecimiento que supuso el apoyo definitivo del Vaticano a la dictadura de Franco, quien, hábilmente, instrumentalizó el Congreso para su causa.

¿Podemos imaginarnos entonces cómo era aquella sociedad de comienzos de los cincuenta?. Una sociedad que estaba saliendo del racionamiento, y en la que la vida en las grandes urbes estaba llena de incultura, pobreza y sordidez. Una sociedad donde la universidad era poco más que páramo y en el que las pocas mentes preclaras, caso del filósofo Ortega y Gasset, que en 1953 cumple setenta años, sufren por parte de los sectores nacional-católicos descalificaciones personales y hasta condenas inquisitoriales.

En cuanto a la oposición política conviene deshacer algunos malentendidos cuando no meros tópicos al uso. Es innegable que, a comienzos de la década de los cincuenta, o más bien durante toda esa década, la oposición política en España prácticamente desaparece. Parece claro que en 1951 el Régimen ya había superado la fase más azarosa de su existencia. El cambio ministerial de 20 de julio de 1951, que da entrada a Carrero Blanco, Arias Salgado y Ruiz Giménez, contribuye a apuntalar el sistema. España había iniciado además una rápida rehabilitación internacional que alcanza su cénit en 1953.

Al mismo tiempo, en 1952 la guerrilla estaba completamente derrotada, y en junio de 1953 se produce la última detención del

---

<sup>12</sup> DALMAU, Miguel. *Los Goytisolo*. Barcelona: Anagrama, 1999. pp. 247-248.

último Comité Nacional de la CNT, que dejó de existir en España como entidad organizada hasta 1961; mientras que el Partido Comunista pasó uno de sus peores momentos en los años 1952-53, en los que, según algunos testimonios, no existía en Madrid ni Comité Provincial ni Regional. La oposición política había visto pasar su mejor época en la posguerra mundial y no volvería a recuperar sus posibilidades hasta muchos años después.

Como subrayaba Harmut Heine, la oposición de izquierdas se hallaba, por tanto, en una situación que se asemejaba a la del movimiento guerrillero. Este historiador sostiene que la inmensa mayoría de los hombres y mujeres que, fuera del campo guerrillero, habían sostenido la oposición política al franquismo abandonaron toda actividad política y se fueron a sus casas: *“el resultado fue una paralización muy extensa del campo democrático en España”*<sup>13</sup>.

Por eso, algunos hechos aislados como fue, por ejemplo, la huelga de tranvías de Barcelona de marzo de 1951, no tuvieron un origen claramente político, sino que respondieron más bien a manifestaciones espontáneas, derivadas de la insoportable carestía de la vida. *Bienvenido...* se gesta, se rueda y se exhibe, por consiguiente, en un ambiente de “entreguismo” y derrota de la oposición militante antifranquista, que ve como el Régimen de Franco consigue apuntalarse con el beneplácito de la Iglesia y de sus recientes aliados americanos.

---

<sup>13</sup> HEINE, Hartmut. *La oposición política al franquismo*. Barcelona: Crítica, 1983. p. 472.

En este contexto histórico-económico tiene lugar el estreno del film el día 4 de abril (sábado de gloria) de 1953 en el cine Callao de Madrid, permaneciendo 51 días en cartel, todo un éxito para la época<sup>14</sup>.

La película fue, como se sabe, producida por UNINCI, una pequeña y modesta productora, fundada en 1949, y que estaba capitaneada en aquel momento por los valencianos Francisco Canet, ligado a los estudios CEA como responsable del departamento de decoración, y por Vicente Sempere, conocido jefe de producción. UNINCI intervino (según Canet, con la intención de probarse como equipo) junto con Peninsular Films en la producción de *Cuentos de la Alhambra*, de Florián Rey, estrenada el 24 de agosto de 1950.

*Bienvenido...* no tuvo especiales problemas para ponerse en marcha, al contrario de lo que sostiene Juan Antonio Bardem en sus memorias<sup>15</sup>. Este cineasta cuenta que todo el año 51 transcurrió sin dinero para comenzar el rodaje, por lo que éste debió de posponerse hasta finales de 1952. Lo cierto es, no obstante, que la película se gesta el 13 de octubre de 1951, y que el guión de la película está fechado —según copia que se conserva en Filmoteca Española— entre febrero y abril de 1952. Y tiene razón Canet cuando nos aseguraba que había transcurrido poco tiempo desde la finalización del guión

---

<sup>14</sup> Antonio Elorza señalaba en un reciente artículo en el periódico *El País* (9/2/03), que el antiamericanismo español, procedente de la guerra de Cuba, pudo renacer tanto entre los vencidos leales al liderazgo de la URSS como en los círculos del régimen denostados por el aislamiento a que fue sometida la dictadura, y que fue precisamente esa pinza la que hizo entonces popular el film.

<sup>15</sup> BARDEM, Juan Antonio. *Y todavía sigue: memorias de un hombre de cine*. Madrid: Ediciones B, 2002. p. 186.

hasta que dió comienzo el film; meses que a Bardem le parecieron interminables dada la penuria económica que estaba atravesando y que le obligó a vender sus acciones de la empresa productora, acto del que se arrepentiría toda su vida.

En estos primeros meses de 1952 los socios de UNINCI se dedican a buscar dinero para financiar el film. Una vez que CIFESA, con la que los hermanos Reig, socios de UNINCI, tenían mucha relación, no quiso proporcionarles ningún adelanto de distribución, recurren al Banco Mercantil e Industrial, que les concede un préstamo de un millón de pesetas.

Esta entidad financiera —cuyo Presidente del Consejo de Administración era Vicente Salgado, hijo de Rafael Salgado, fundador de los estudios CEA y Presidente de los mismos en 1932— financió el film porque tenía intereses en estos estudios, en los que se rodaría la película. Además de esta importante aportación, el film pudo llegar a realizarse porque la sociedad también contaba con fondos propios (las reservas de capital que quedaban), así como con los resultados de los beneficios de explotación de *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950).

Estas fueron realmente las fuentes de financiación de un film que costó oficialmente unos cuatro millones de pesetas, pero que en realidad, y como nos confirmó su decorador, Francisco Canet<sup>16</sup>, tuvo solamente un coste real de unos 2,5 millones de pesetas, coste medio de una película de la época<sup>17</sup>. Por tanto, *Bienvenido...*

---

<sup>16</sup> Gracias a la sabiduría de Canet logró abaratarse el coste del film.

<sup>17</sup> Si bien no existe un desglose pormenorizado y real del presupuesto ni tampoco documentación fidedigna por las circunstancias tan especiales de la desaparición de UNINCI, nos fiamos de las consultas realizadas tanto a Canet como al propio Berlanga sobre este asunto.



*Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959)



*A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1960)

fue una de las películas más baratas en las que participó UNINCI, y, sin duda, la más rentable de su historia. Otros films posteriores por ella producidos, como *Sonatas* (Juan A. Bardem, 1959), *A las cinco de la tarde* (Juan A. Bardem, 1960) o la misma *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960) alcanzaron un coste total sensiblemente superior<sup>18</sup>.

Puede decirse, por consiguiente, que a UNINCI no le quedó más remedio que adaptarse a una producción muy ajustada. Tanto Sempere como Canet, responsables del equipo artístico y de producción, se propusieron economizar al máximo; tarea nada fácil puesto que el guión pedía de todo: plaza, casino, café, ayuntamiento, iglesia, carretera.... Así, cuando se localizaron exteriores para situar el pueblo se tomó la decisión, por lo apurado del presupuesto, de rodar en Guadalix porque al estar a menos de 50 kilómetros de Madrid no sería necesario pagar dietas ni incurrir en otros gastos similares. Este pueblo reunía casi todos los requisitos exigidos en el guión, a excepción de la iglesia, que hubo que construir como decorado en la plaza del pueblo, erigiendo la fachada y una torre de unos 25 metros de altura.

Aún así, el coste total de los decorados no fue de quinientas mil pesetas, —como figuraba en el presupuesto oficial del film— sino de unas doscientas mil pesetas, una cantidad más bien baja para la época, puesto que unos años antes el propio Canet había intervenido en una producción, *Eugenia de Montijo* (José Luis López Rubio,

---

<sup>18</sup> Si nos atenemos a las producciones de UNINCI podemos observar como dos años antes había producido *Cuentos de la Alhambra* por un coste estimado de 2.760.000 pesetas, aunque su presupuesto oficial fuese de 4 millones. Y, posteriormente, la productora produjo incluso films más caros o bastante más caros, aunque de incierto resultado, como fue el caso de *Fulano y mengano* (1955), *Sonatas* (1959), *A las cinco de la tarde* (1960) y *Viridiana* (1960), las dos últimas por un coste cercano a los diez millones de pesetas, una cantidad apreciable para la época.



Construcción de la fachada y torre de la iglesia de *Bienvenido Mister Marshall*

1944), cuyos decorados habían costado unas 800.000 pesetas, casi un tercio del presupuesto total del film de Berlanga. La diferencia estribaba en que en este último film existían dos decorados: el primero de 75 metros de largo, y el segundo de 60 metros, además de muchas tallas de escayola.

Por su parte, los interiores de *Bienvenido...* se rodaron en los estudios CEA de Madrid, lugar en el que durante 1952 se localizaron otras diez películas, y su coste no resultó muy superior a las 200.000 pesetas.

El equipo técnico del film supuso poco dinero en el presupuesto total. Su director, Luis Berlanga cobró alrededor de unas 100.000 pesetas (4 millones de pesetas de hoy día), a las que habría que añadir otras 25.000 pesetas (1 millón de pesetas de hoy día) por la escritura del guión (15.000 pesetas en acciones de la empresa y 10.000 en metálico), mientras que a Bardem ya le habían satisfecho 15.000 pesetas en metálico y 10.000 pesetas en acciones, que decidió vender al poco tiempo en vista de que el film no lograba arrancar; y a Miguel Mihura le pagaron por su colaboración 25.000 pesetas (1 millón de pesetas de hoy día).

Los sueldos del director artístico y del director de fotografía no sobrepasaron las 60.000 pesetas (2,4 millones de pesetas de hoy día) en ambos casos. En cuanto al personal artístico, sus salarios no resultaron especialmente onerosos, dado que Pepe Isbert comenzó realmente a ser una gran figura a partir de este film y Lolita Sevilla y Manolo Morán cobraron los sueldos usuales para la época. En total, una cifra ligeramente inferior a las quinientas mil pesetas (alrededor de unos veinte millones de pesetas de hoy día).

El resto del presupuesto hasta completar los 2,5 millones se repartieron entre otros sueldos del personal, desplazamientos,

dietas y el resto de gastos propios de un film: desde negativo a tiraje de copias o gastos de promoción<sup>19</sup>.

*Bienvenido...* resultó a la postre un buen negocio para sus productores. El film no dispuso de crédito sindical (crédito a corto plazo); un crédito que en la posguerra hasta su desaparición en los sesenta cumplió un papel cofinanciador destacado. Sin embargo, sí contó con “protección”<sup>20</sup>, un sistema de ayuda económica directa que distaba mucho de ser un instrumento financiador, y, que a la postre servía para recuperar —siempre y cuando se concediese— una buena parte de la inversión inicial del film.

*Bienvenido...* tuvo además la fortuna de ser clasificada como película de “interés nacional”. Esta codiciada categoría, creada en 1944, implicaba numerosas ventajas. La principal era que tenía derecho a un porcentaje de protección en metálico —en realidad, una subvención a fondo perdido— sobre el coste estimado, y oficialmente admitido de la película, según un baremo que otorgaba el 50% a las películas que gozaban de esta clasificación.

---

<sup>19</sup> Para hacerse una idea de los sueldos de aquella época, baste mencionar a título de ejemplo, que, en esos años, un catedrático de universidad cobraba unas cuatro mil pesetas mensuales mientras que un profesor no numerario solamente recibía unos emolumentos de unas setecientas pesetas.

<sup>20</sup> Como se sabe, el 16 de julio de 1952, y por una Orden del Ministerio de Información y Turismo, aparecen las nuevas normas de protección a la cinematografía española. La base de la protección sería la clasificación hecha por la “Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas”, creada el 2 de marzo de 1952. Esta Junta estimaría también el coste aproximado de cada producción a partir de la cantidad declarada por la Productora. El hecho es que, como ocurrió posteriormente en otras épocas, si no se controlaban realmente los costes reales de un film era muy difícil impedir el hinchado de los presupuestos; control que en aquella época dependía del Servicio de Ordenación Económica, previo informe del Sindicato Nacional del Espectáculo.

Por tal motivo, ya resultaba habitual en aquella época que los presupuestos de los films fuesen “hinchados”. El hecho es que, como el propio Canet ha reconocido, él mismo fue a recoger al Ministerio de Información y Turismo un cheque por importe de dos millones de pesetas (80 millones de pesetas de hoy), fruto de la subvención a que tenía derecho<sup>21</sup>.

Además, obtuvo uno de los dos primeros premios del Sindicato Nacional del Espectáculo de 1953, dotado con 475.000 pesetas (19 millones de pesetas de hoy)<sup>22</sup>. Es decir, si sumamos la protección concedida (2 millones) y el premio del SNE (475.000 pesetas) nos encontramos con que la película resulta casi por completo amortizada por la vía de las subvenciones.

Por otra parte, la categoría de “interés nacional” llevaba también consigo algunas gabelas nada despreciables en el terreno de la exhibición: fechas de estreno propicias, medidas para incentivar la duración en la cartelera o prioridad para su reestreno.

Así que la amortización de *Bienvenido...* llegó por diferentes vías. Estrenada en fechas óptimas, la película funcionó muy bien en cartelera, mientras que otras películas estrenadas ese mismo año en Madrid corrieron peor suerte: *Intriga en el escenario*, de Feliciano

---

<sup>21</sup> Conversaciones mantenidas con Canet en febrero/marzo de 2003.

<sup>22</sup> El Sindicato Nacional del Espectáculo otorgaba en aquella época diversos premios en metálico que contribuían a la amortización de la película por cuanto podían suponer en algunos casos hasta un 10 o 15% de su presupuesto total. Los premios variaban en su cuantía pero oscilaban entre las 100.000 y las 350.000 pesetas, e iban desde tres accésits hasta los primeros premios. Así, por ejemplo, en 1953, *Carne de horca*, de Ladislao Vajda obtuvo el tercer Premio del SNE, dotado con 350.000 pesetas y *Aeropuerto*, de Luis Lucía uno de los accésits, que contemplaba una dotación de 100.000 pesetas; mientras que *Doña Francisquita*, también de L. Vajda, consiguió uno de los dos Premios al Color (400.000 pesetas).

**CIPESA**  
PRESENTA

**SILVANA MANGANO**  
CON  
RAF VALLONE  
GABY MORLAY  
JACQUES DUMESNIL  
Y VITTORIO GASSMAN  
*en*

**ANA**  
DIRECTOR ALBERTO LATTUADA

ANTES DE SALVARSE, TODOS LOS PELIGROS  
SE DIERON CITA EN LA VIDA \*DE ANA

PRODUCCION  
**LUX FILM**

Hijo de B. Bató - Barcelona.

**Ana** (Alberto Lattuada, 1951). Programa de mano.

Catalán duró solo siete días y *Noches andaluzas*, de Maurice Cloche y Ricardo Blasco, 1953, también siete días; *Así es Madrid*, de Luís Marquina (1953) y *Carne de horca* (1953), de Ladislao Vajda, 14 días; *Doña Francisquita* (1952), de Ladislao Vajda, 21 días y *Aeropuerto* (1953), de Luis Lucía, 28 días<sup>23</sup>. A destacar el gran éxito de la película de Alberto Lattuada, *Ana (Anna)*, 1951, que permaneció en cartel nada menos que 117 días, mientras que *Cantando bajo la lluvia (Singin' in the Rain)*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) corrió peor suerte que el film de Berlanga.

Asimismo, y gracias a la buena acogida que le dispensó el Festival de Cannes, dispuso de buenas ventas al extranjero. La película no funcionó mal en Francia, Inglaterra y en algunos países centroeuropeos. Así, por ejemplo, se estrenó en el cine Marbeut de París, en julio de 1953, donde se mantuvo siete semanas y recaudó más de ocho millones de francos viejos. En 1955 se estrenó en el cine Curzon de Londres, con cierto éxito, y en mayo de 1957 en Washington, donde al parecer no gozó de gran relevancia<sup>24</sup>.

Buena parte del éxito que tuvo en España se debió a la moderna y especial promoción del film llevada a cabo por los hermanos Reig, Sempere y Canet. Como veían que el film estaba prácticamente amortizado se volcaron en su promoción. Así que, mucho antes de su estreno organizaron proyecciones para prensa y cineastas extranjeros, inventaron piezas de publicidad pagadas para “calentar” el estreno y consiguieron ser seleccionados para el Festival de Cannes.

---

<sup>23</sup> Puede consultarse en PÉREZ PERUCHA, Julio. *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1984.

<sup>24</sup> Consulta en TENA, Agustín. *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. pp. 148-151.

Con todo ello, no sólo se recuperó con creces la inversión realizada, sino que dejó además muy capitalizada a UNINCI; tanto que, incluso, se permitieron “dilapidar” un millón de pesetas de la época en un proyecto con Cesare Zavattini que nunca llegó a realizarse.

*Bienvenido...* se transformó así en un film capital para la historia del cine español. Villar del Río es una metáfora de la España de comienzos de los cincuenta: esa España zagatera y triste, que diría Caballero Bonald, era un país de dejadez absoluta en lo social y de total improvisación en lo económico y que además se encontraba reducido a la condición de estado marginal en el concierto mundial. Y eso que Mr. Marshall no pasó entonces tan de largo.

Pero, en mi opinión, el gran mérito de *Bienvenido...* es, sin duda, haberse convertido además en la metáfora de la “resignación” de ese período histórico. Desaparecida la oposición política y apuntalado el régimen de Franco por sus apoyos internacionales; con la economía española creciendo al 5,20% de media durante toda la década, y dispuesto el régimen, con tal de perpetuarse, a efectuar cualquier concesión o recorte de soberanía, pocas esperanzas podían tener los demócratas de la época de cambiar aquel estado de cosas.

Sin duda, Berlanga, Bardem y otros compañeros de viaje intuían que en aquel país, pobre e inculto, y de democracia orgánica, era imposible vislumbrar ninguna salida razonable. Y ante ese panorama solo cabía una amarga reflexión, entre cínica y desesperada, sobre el oscuro futuro que este país les deparaba; algo que habrían de padecer amargamente en los años venideros.



**LA ESCENOGRAFÍA  
COMO ELEMENTO VERTEBRADOR**

**Javier Hernández Ruiz \***

\* Universidad Europea de Madrid

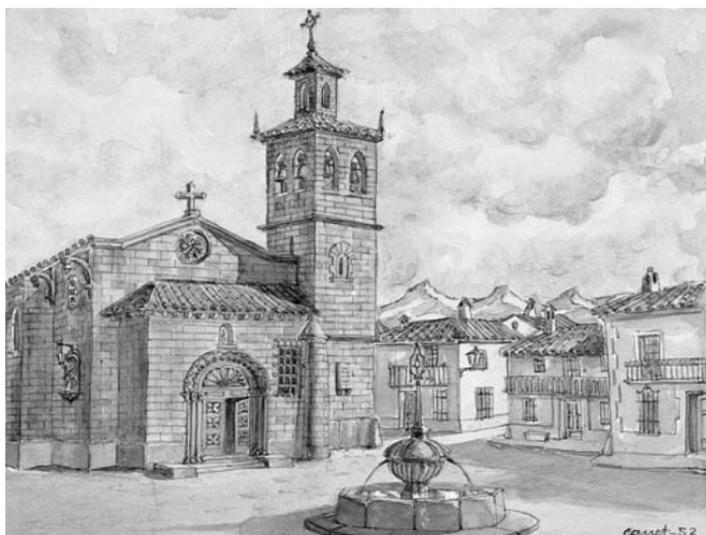
**JAVIER HERNÁNDEZ** (Molinos de Duero, Soria, 1963). Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, es profesor de la Universidad Europea (Madrid) desde 1996. Coordinador de los *Seminarios de Arquitectura y Cine* en el Círculo de Bellas Artes de Madrid y director del Máster en Diseño de Producción en Cine y Medios Audiovisuales. Ha publicado: *Escenarios de Fantasía: el legado de la arquitectura y las artes plásticas en el cine* (1990) y distintos estudios sobre el cine español; *Gonzalo Suárez: un combate ganado con la ficción* (1991); y en colaboración con Pablo Pérez: *Cineastas aragoneses* (1992), *Moncayo Films. Una aventura de producción cinematográfica en Zaragoza* (1995), *Antonio Maenza filmando en el campo de batalla* (1997), *Yo filmo que...*, *Antonio Artero en las cenizas de la representación* (1998), *Adolfo Aznar: huellas de una ausencia* (2001) o *Música en la imagen: Antón García Abril* (2003). Ha participado en obras colectivas como la *Antología del cine español* (1998) y ha desarrollado la labor de crítico cinematográfico en prensa (*Periódico de Aragón*) y en revistas especializadas como *Dirigido por* e *Imágenes de Actualidad*

**G**eneralmente la escenografía desempeña en un film un papel mucho más relevante, como dimensión significativa, del que suele reconocérsele. Por eso prefiero este término a otros conceptualmente más limitadores, como *sets* o decorados, que parecen subrayar semánticamente esta condición subsidiaria. La escenografía se constituye a partir de decorados o localizaciones naturales, pero es a la vez un elemento vinculado estrechamente no sólo a la dimensión plástica del film —la fotografía, el vestuario, los efectos especiales...—, sino también a otras articulaciones narrativas, dramáticas o enunciativas. Una escenografía consciente es una instancia expresiva y significativa de primer orden y también puede convertirse en un factor vertebrador de un largometraje, apuntando hacia un concepto más ambicioso como es el espacio fílmico.

Este es el caso de *Bienvenido Mister Marshall* y a demostrar tal hipótesis voy a dedicar las páginas subsiguientes. Entiendo el primer largometraje en solitario de Luis García Berlanga como una interesante propuesta orientada hacia la modernidad pero que echa raíces en determinadas tradiciones asentadas en el cine español. Ese compromiso entre tradición y modernidad también se aprecia en las escenografías, e incluso puede afirmarse que, en buena medida, se manifiesta a través de ellas.



Diseños preparatorios de Lazare Meerson para *La Kermesse héroïque* (1935)



Boceto de Francisco Canet para *Bienvenido Mister Marshall*. Iglesia y fuente.

Y eso sorprende si tenemos en cuenta que la génesis de la producción de la película, a través de los impulsores de UNINCI, está rodeada de elementos que apuntan —así al menos se ha contado en determinadas ocasiones, quizá buscando perfilar un halo mítico— a lo azaroso. Visto hoy día, y esto es lo que realmente interesa, este texto fílmico transmite una sensación de coherencia y sentido contrastables en los mecanismos de la representación y, cómo no, en los que afectan a la dirección de arte. Todo apunta, por tanto, hacia una propuesta plenamente deliberada.

No por casualidad, Bardem y Berlanga recurren cuando hablan del proyecto, a un referente cinematográfico reconocido, entonces y ahora, donde las escenografías desempeñan un papel destacadísimo: *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica*, Jacques Feyder, 1935). Nótese que hablo de escenografías, y no sólo de los espléndidos decorados —surgidos de la fructífera colaboración entre Lazare Meerson, Alexander Trauner y Georg Vakhévitch— que reconstruyen con asombrosa fidelidad la próspera ciudad flamenca de Boom en 1616, precisamente por la contribución activa de esas escenografías al resultado fílmico final. En el largometraje de Jacques Feyder los mencionados *sets*, las reconocibles citas pictóricas (Frans Hals principalmente), la relevante fotografía en blanco y negro de Harry Stradlin, Luis Page y André Thomas, los movimientos de los actores, las evoluciones de la cámara y el montaje configuran un *modus operandi* unitario y pleno de sentido. A ello hay que añadir los conocidos paralelismos temáticos entre los dos largometrajes, ya que ambos giran en torno a una inexorable “visita”, de una potencia invasora en la cinta francesa, de una superpotencia remediadora de miserias europeas de posguerra en la española. En los dos casos se espera de los visitantes algo diferente a lo que realmente acaece y en ambos el pueblo tiene un protagonismo muy activo.

## Entre la tradición (parodiada) y la modernidad (intuida)

Volviendo al ámbito escenográfico, dos son las coordenadas que conforman la cinta berlanguiana en este campo. De un lado, asistimos a una interesante parodia de los géneros cinematográficos, tanto los de Hollywood como las especificidades ibéricas; de otro lado se apuesta por un innovador aprovechamiento de los escenarios naturales. En este sentido el director valenciano se jacta de ser el primero en rodar en un pueblo español “sin maquillar”, afirmación quizá no exacta literalmente, pero sí aproximada si tenemos en cuenta el espíritu que caracterizó la propuesta. Hay una cierta mirada realista que retrata a las gentes de un anónimo villorrio mesetario tal como son, sin falseamientos ni retoques “costumbristas”. Por eso el escenario urbano se ha mantenido tal como entonces estaba en Guadalix de la Sierra, con el añadido escenográfico de la adusta iglesia medieval y de una fuente pétreica que le confieren más personalidad castellana.

La primera secuencia del largometraje nos sitúa de lleno en este contexto a partir de la llegada diaria del coche de línea; y hasta tal punto es imperante la sensación de realismo, que serán precisamente sus habitantes quienes se encarguen de falsear esa apariencia colocando escenarios de cartón piedra que confieran a la austera localidad un aire andaluz más luminoso y colorista. Se aproximan de este modo al estereotipo “romantizado” que se venía imponiendo en el celuloide español desde sus comienzos —*La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) es una valiosa excepción—, que se consagró en las exitosas recreaciones musicales de CIFESA durante la República, y que fue refrendado en términos generales y en variados géneros durante el franquismo.

En relación con la parodia de los géneros, las escenografías desempeñan aquí un papel relevante; en primer lugar resaltando esa dimensión falsa y teatral que contrasta con la mencionada mirada

realista\*. Se trata de sueños que afectan a los principales personajes del pueblo, y por tanto conviene acentuar esa dimensión irreal. Esas fugas oníricas remiten al imaginario genérico de Hollywood; concretamente al cine negro en la protagonizada por el párroco —interrogado como un sospechoso— a través de un espacio, iconografías (humo, flexo, sombreros) e iluminación contrastada inequívocamente policíacos; tono que luego se continúa en la delirante secuencia del juicio, de referencias inequívocamente dalinianas. El terrazo de baldosas ajedrezadas recuerda el sueño de *El padre de la novia* (*Father of the Bride*, Vincente Minnelli, 1950), en el que Spencer Tracy se mueve con enorme dificultad en un suelo de cuadrículas bamboleantes, o previamente el de *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) en el que Gregory Peck esquía en los Alpes; Salvador Dalí fue el autor reconocido del set onírico en la película de Alfred Hitchcock, al tiempo que, indirectamente, el inspirador de la citada secuencia de Minnelli, reconocido admirador de la plástica surrealista. Esos suelos derivan de las amplificadas perspectivas caballerías tan queridas —con permiso de Giorgio De Chirico— por el pintor ampurdanés en sus óleos y dibujos<sup>1</sup>.

La secuencia onírica berlanguiana ciertamente entronca con la hipertrofia escénico-plástica iniciada por el expresionismo caligarista —protagonismo de los decorados y de la iluminación fuertemente contrastada—, pero ya hemos visto como en el cine narrativo de Hollywood (incluso en su formulación más clásica) estas licencias

---

\* Post-scriptum: Así me lo confirma Francisco Canet, director artístico del film: “Buscábamos unos decorados deliberadamente estilizados en relación con esos géneros a los que se referían”. Entrevista en Valencia, 11 de abril de 2003.

<sup>1</sup> El paralelismo entre *Recuerda* y *El Cristo de San Juan de la Cruz* (1951) de Salvador Dalí ha sido reseñado por Agustín Tena, estableciendo incluso el paralelismo fisionómico entre el bigote del juez y el característico que distinguiera al genio catalán. TENA, Agustín. *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. p. 105.

de estilización escenográfica se permitían en el marco de “fugas oníricas” o en historias abiertamente fantasiosas, como en el caso de *El Diablo dijo no* (*Heaven Can Wait*, Ernst Lubitsch, 1943), comedia con la que tiene también cierto paralelismo la citada secuencia del juicio. No hay que olvidar tampoco que uno de los directores preferidos por Berlanga, René Clair, había sido pionero en la estilización de los escenarios como hiciera en filmes como *Viva la libertad* (*À nous la liberté*, 1932), donde prolongó artificialmente las perspectivas, o en *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, 1942) al servicio de un cuento fantasioso ya desarrollado en la industria norteamericana.

En el sueño del alcalde, el tono paródico vuelve a hacerse muy evidente (referencias a las tópicas situaciones y tipos de los *westerns*, inglés macarrónico que chapurrean los personajes...), en buena medida también a la disposición teatral de la escenografía que reconstruye un prototípico *saloon*, poblado de toda la fauna característica; para resaltar ese toque de irrealidad, más allá de las inevitables puertas abatibles que dan entrada al local se puede distinguir un decorado de fondos pintados y forillos. La falacia espacial sintoniza perfectamente con las exageradas interpretaciones de los personajes y el tono paródico dominante.

El vitriolo berlanguiano no podía detenerse en Hollywood, también afectaría al cine español contemporáneo, concretamente a determinadas películas que venían reconstruyendo el “glorioso pasado hispánico” desde finales de los años cuarenta. A ellas remite la secuencia que pone en escena el sueño del hidalgo, acentuando, una vez más, deliberadamente la dimensión teatral —más todavía que en las reconstrucciones oníricas precedentes— con el fin de subvertir la retórica épica de algunas cintas de CIFESA donde, aunque con intenciones bien distintas, también se prodigaba el cartón piedra. De esta manera Berlanga, en este caso con la coartada del sueño, desliza una crítica hacia cierto celuloide de la época bendecido por la Administración



Los sueños del cura y del alcalde.  
*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

franquista (la calificación de Interés Especial respaldó a las más representativas)<sup>2</sup>, bien en su vertiente épica, bien en la folklórica.

En relación con lo folklórico, nótese, como ya he adelantado, que la puesta en escena artificiosa, teatral, se configura a través de los decorados que convierten a Villar del Río en un pueblo andaluz. No en vano esos *sets* son materiales de derribo, como explica el propio Canet: “dibujé, y con los elementos de decoración de Estudios CEA, con unos *panneaux* y unas *columnas*, y con mucha *cadena*, se construyó el pueblo andaluz. Pero todo aquello era ficción, *panneaux de serie de los que se utilizan para decorados*”<sup>3</sup>. Así se simulan fachadas encaladas, rejas con macetas coloristas, farolillos... en un universo deliberadamente falso por donde se pasean los habitantes del pueblo con atuendos andaluces, entonando coplillas meridionales que alienta la tonadillera Lolita Sevilla. Se pone así en evidencia la falsedad de este estereotipo, surgido en el contexto posromántico, y que tantas veces hacía pasar la enorme variedad folklórica de los pueblos de España por el estrecho embudo de lo “andaluz” (según el prisma reaccionario alentado por la literatura conservadora y que se veía con buenos ojos por los cancerberos del Estado). Conviene advertir, no obstante, que ese rechazo implícito al falso populismo<sup>4</sup> no afecta a lo genuino popular que se transmite también en *Bienvenido Mister Marshall* entroncando con los mejores momentos de una tradición fuertemente arraigada en el celuloide español y que encontró un punto álgido en los musicales republicanos.

---

<sup>2</sup> Canet me confirma que existía esa intencionalidad paródica en el equipo en relación con esas películas que no estaban precisamente entre sus gustos.

<sup>3</sup> TENA, Agustín *Op. cit.*, p. 91.

<sup>4</sup> Julio Pérez Perucha también incide en este sentido: “una feroz proclama contra el maquillaje y la decoración de la realidad en nombre de interesadas miradas ajenas —opinión también extendida a cierto cine español— y una calificación del folclorismo espúreo como forma cultural tan alejada de nuestra realidad como la cultura foránea (la melodía vaquera y la andaluza presentadas en continuidad formando parte del mismo cantable)”. En PÉREZ PERUCHA, Julio (Comp.) *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Díaz y Gallejones S.L., 1996.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

Frente a esa deriva hacia lo artificial, marcada por la reconstrucción ilusoria y por el folklorismo espúreo, en el largometraje parece optarse por la aproximación a la realidad, una realidad nada épica y colorista, más bien dura y gris, en la que las extremas carencias de la inmediata posguerra no estaban tan lejanas. El eje temático de *Bienvenido Mister Marshall* incide en esta visión realista, cuestionando las ya citadas alternativas evasivas, pero también las esperanzas que levantaba en aquellos momentos en Europa la ayuda norteamericana a través del Plan Marshall. Desde algunos sectores oficiales españoles, como señala Luciano Berriatúa<sup>5</sup>, también se insistió en no creer en quimeras y arrimar el hombro para sacar adelante el país. A diferencia de lo que sostiene el citado historiador, no creo que la perspectiva berlanguiana, marcada por un innegable sentido crítico refrendado en la dirección de arte, coincidiese con esta otra oficial más allá de esa llamada general al realismo.

En consecuencia, la propuesta temática e ideológica del film se canaliza a través de una mirada realista que, en ese contexto, significa tomar partido por una alternativa de modernidad. Pero curiosamente esa mirada no se concreta en el retrato comprometido del miserabilismo que caracterizó a las primeras cintas del neorrealismo todavía en boga, sino en ese tono crítico que preside el largometraje en relación con las posiciones “quijotescas” o “de charanga y pandereta”. En la vertebración del discurso en este sentido, y esto no ha sido suficientemente puesto de relieve, las escenografías constituyen un factor operativo de primer orden. Quizá demasiado acostumbrados a considerarlas meros telones de fondo, no hemos valorado la labor de los directores artísticos y, en este caso, la de Francisco Canet. No por casualidad este valenciano era miembro de UNINCI y actuaba también como productor

---

<sup>5</sup> En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español*. Madrid: Cátedra y Filmoteca Española, 1997. pp. 324-236.

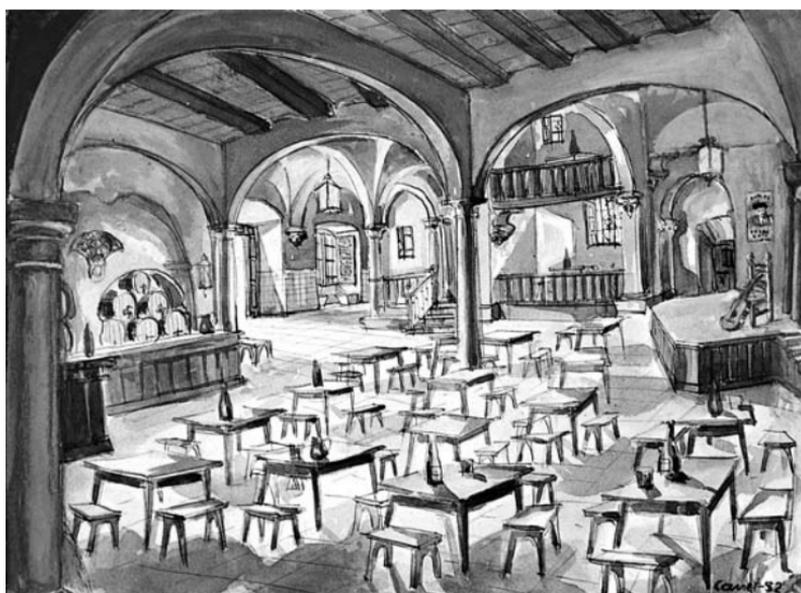
del proyecto, por lo que su peso específico en él era digno de ser tenido en cuenta.

### Canet, el prestigeador

La carrera de Canet se había forjado artesanalmente. En su Valencia natal había estudiado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Carlos la especialidad de escultura y había trabajado como ayudante en la construcción de fallas, una experiencia artesanal que luego le serviría para levantar esas otras arquitecturas efímeras que son los decorados cinematográficos. Su bautismo en el cine fue a través del taller de Tadeo Villalba, donde trabajó como ayudante de constructor de decorados —su primer trabajo es de 1939: *El huésped del sevillano* de Juan de Orduña—; a principios de 1940 ingresa en CIFESA como ayudante del decorador Tedy Villalba. En 1942 deja la “antorcha de los éxitos” y debuta como decorador —actual director artístico— para *Los misterios de Tánger* (Carlos Fernández Cuenca, 1942), luego ejerce de nuevo esa función en *Café de París* (Edgar Neville, 1943), producida por Procines y filmada en CEA. El director de estos estudios, León Lucas de la Peña, ingeniero de sonido, le propuso convertirse seguidamente —corría 1943— en el decorador y a la vez constructor de decorados de los estudios, a lo que, por contrato, se dedicó durante nueve años en exclusiva<sup>6</sup>; la demanda era ingente y el trabajo agotador, de modo que los problemas de salud subsiguientes forzaron a Canet a rebajar la dedicación

---

<sup>6</sup> CEA tenía entonces mucha demanda porque tenía un equipamiento muy bueno pero sólo un plató, así que por entonces se procedió a la ampliación del estudio con cinco platós, talleres y almacenes que lo convertían en el complejo más importante de España. Canet estaba al frente de todo esto, puesto que era el director artístico, constructor de decorados o ambas cosas de todas las producciones que por allí pasaban.



**Bocetos de Francisco Canet para los decorados de *Violetas imperiales* (R. Pottier y F. Bernal, 1952). Exterior e interior venta.**

laboral y quedar ligado al estudio de una manera menos vinculante —ya estaba además relacionado con UNINCI— hasta que se cerraron las instalaciones. En la industria cinematográfica de la inmediata posguerra el valenciano se forjó en los más variados géneros y desafíos, dejando buena prueba de su habilidad y talento para adaptarse a todos los proyectos y construir los más variados espacios.

Entre los sets más relevantes en los que participó como constructor o director de arte están la reconstrucción del interior de la catedral parisina de Nôtre-Dame y el salón del trono imperial de *Eugenia de Montijo* (José López Rubio, 1944), levantados con un sentido de la liviandad propio de la técnica fallera<sup>7</sup>, el subterráneo Madrid hebraico y cavernoso de *La torre de los siete jorobados* (Edgar Neville, 1944) —con ciertas concomitancias con las sugerentes escenografías de Ben Carré para el submundo de la ópera parisina en *El Fantasma de la Ópera* (*The Phantom of the Opera*), dirigida por Rupert Julian en 1926—, el incendio de la capital cántabra en *Santander, la ciudad en llamas* (Luis Marquina, 1944), la reconstrucción naval en estudio de *La nao capitana* (Florián Rey, 1947), la convincente materialización de un decorado en exteriores que reproduce una villa del Siglo de Oro diseñada por Sigfried Burmann en *Fuenteovejuna* (Antonio Román, 1947), los escenarios históricos de *Doña María la Brava* (Luis Marquina, 1948), el aprovechamiento del incomparable marco nazarí en *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950) o los sofisticados palacios de la coproducción *Violetas imperiales* (Richard Pottier y Fortunato Bernal, 1952). A propósito del artista levantino concluye Julio Pérez Perucha: “Sus escenografías presididas por una obsesiva atención a la verosimilitud ambiental y a la justeza en el detalle, suelen presentarse

---

<sup>7</sup> R. TRANCHE, Rafael. “CEA: los intereses creados”; en GARCÍA DE DUEÑAS, Jesús y GOROSTIZA, Jorge. *Los estudios cinematográficos españoles*. Madrid: Cuadernos de la Academia, n° 10, 201, p. 1.

con la doble voluntad de servir anónimamente a las necesidades del film en cuestión y proporcionarle un eficaz ‘paraguas’ realista que facilite un desarrollo narrativo que no siempre los guiones de partida posibilitan”<sup>8</sup>. Conviene especificar así mismo que la mayor parte de las películas citadas fueron rodadas en los estudios CEA, que hicieron gala por esta época de una especial pericia técnica.

Esta dilatada e intensa experiencia de Canet como constructor de todo tipo de decorados y como director de arte facilitó levantar y/o ilustrar con plena solvencia y pertinencia estéticas unas escenografías apenas esbozadas en el guión<sup>9</sup>. Era un hombre acostumbrado a tomar apuntes dibujados y hacer fotografías, a trabajar en ese nivel de documentación tan importante en el oficio de “decorador”. Por eso dio con una población relativamente próxima a la capital, donde todavía se conservaban en su Plaza Mayor casas propias de la etno-arquitectura de la sierra norte madrileña: construcciones de mampostería enjalbegadas de blanco, con tejados a dos o cuatro aguas y balconadas de madera. El resto, siguiendo las acotaciones del guión conservado<sup>10</sup> lo construyó en cartón piedra: la fuente ubicada

---

<sup>8</sup> Julio PÉREZ PERUCHA en BORAU, José Luis (coord.) *Diccionario del cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998. p. 187.

<sup>9</sup> Dos ejemplos de estas pinceladas básicas y pertinentes, tal como establece la lógica del guión: HABITACIÓN CAMERINO. INTERIOR NOCHE (Camerino de Carmen/Lolita Sevilla) “*La habitación donde Carmen duerme y que utiliza al mismo tiempo de camerino. Trajes sobre una silla. Un espejo medio roto, una percha. Manolo enciende la luz y entra empujando a Jesús*”. SALA CASONA. DON LUIS, INTERIOR, NOCHE. (Salón del hidalgo) “*Sala larga y desnuda de mobiliario; el que hay es de estilo español. Retratos en las paredes. “Un retrato de un antiguo conquistador español”*”.

<sup>10</sup> “*Desde la torre de la iglesia, vemos la plaza con su fuente central con abrevadero. Cruza un carro, pasa un borrico, unas caballerizas beben y unas chicas hacen turno con sus cántaros. Las puertas del autobús se abren y la gente comienza a bajar. Genaro se sube al techo y empieza a descargar los bultos*”.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

en el centro y que recuerda a las de los pueblos de la Sierra de Gredos, especialmente en la parte cacereña; o la fachada de la iglesia parroquial, edificio de trazas austeras que simula piedra sillar, con una portada románica y una torre de ventanas ojivales<sup>11</sup>.

Pero, al mismo tiempo, la referida profesionalidad del decorador titular aseguró la efectividad de las parodias escenificadas. Se trataba de cargar las tintas y, como ya hemos anticipado, de resaltar así su dimensión teatral y restarles, en consecuencia, verosimilitud cinematográfica. El valenciano podía acometer este desafío sin un gran dispendio de medios materiales, pues conocía perfectamente todos los trucos de un oficio forjado en la industria española en tiempos de carencia. Los resultados son, por tanto, los buscados.

Francisco Canet, en su calidad de productor, supera el papel de “decorador” —como entonces se denominaba la labor del actual director de arte— para aproximarse un poco a la función de *production designer* de la edad dorada de Hollywood. No nos consta, empero, que el valenciano actuase —incluso salvando las distancias— como un Cedric Gibbons o un Cameron Menzies, ya que no estaba al mando de una estructura industrial tan compleja, serializada y jerarquizada. No obstante, su labor se hizo notar más allá del área escenográfica, en labores de producción y en estrecha colaboración con su amigo Vicente Sempere (Jefe de Producción del film). Conocemos la mediación de Canet, por ejemplo, entre los frecuentes e intensos conflictos entre Berlanga y el prestigioso director de fotografía Manuel Berenguer, documentados en la filmación de varias

---

<sup>11</sup> Post-scriptum: “Recorrí muchas iglesias castellanas y tomé apuntes, pretendíamos dar esa imagen de austeridad de esos templos de la Meseta. En este decorado utilizamos por primera vez en España un bastidor metálico que aseguraba el decorado del viento proveniente de la sierra y de otras inclemencias”. Entrevista citada con Canet.

escenas del film, como los sueños del paracaídas que hace caer del cielo un tractor y el del *saloon*.

Este hombre discreto y trabajador tuvo por tanto un papel relevante en este curioso e insólito proyecto de UNINCI. Pero no se trata de un hecho aislado; según Canet: *“UNINCI había marcado un hito y reorientado el cine español hacia lo cotidiano; la productora se había convertido en una referencia y los jóvenes del I.I.E.C., como Saura o Julio Diamante, se pasaban por allí...”*. De la capacidad de Canet como creador de ambientes cotidianos que llegan a convertirse en auténticas “improntas escenográficas” habla algún episodio de su carrera inmediatamente posterior; pues él puede postularse como uno de los artífices del “*look*” pretendidamente moderno de la comedia desarrollista, en principio impulsada paralelamente por el productor y guionista Pedro Masó<sup>12</sup> y , desde Ágata Films, por el también guionista y productor José Luis Dibildos. En estas comedias de la productora de Dibildos, lanzadas a todo color y en formatos frecuentemente panorámicos, Canet recurrió a la adopción de diseños actualizados y a la estilización cromática conforme demandaba una nueva era de optimismo desarrollista bendecida por la Administración. A esos nuevos aire responden títulos como *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956), o *Las muchachas de azul* (1956), *Ana dice sí* (1958) o *Luna de verano* (1958), las tres últimas dirigidas por Pedro Lazaga.

Esa encrucijada entre tradición y modernidad que encarnó en el ámbito de la dirección artística Francisco Canet en la industria

---

<sup>12</sup> Cfr. PÉREZ, Pablo y HERNÁNDEZ, Javier. “Un universo proteico y multiforme: La comedia costumbrista del desarrollismo”, en el congreso convocado por la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.) bajo el título *El paso del cine mudo al sonoro en el cine español*, Murcia, 12-15 de junio de 1991. Publicada en las Actas del IV Congreso de la A.E.H.C., Madrid: Editorial Complutense, 1993. pp. 311-320.

española y de forma pionera en la *opera prima* de Luis García Berlanga, se extiende a todos los dispositivos de representación en esta emblemática cinta<sup>13</sup>. Lo más granado de la herencia popular hispana (géneros chicos, comedia de raíz popular, musicales....) converge en el filme constituyendo el substrato que lo sustenta, pero al mismo tiempo todo es contemplado con una mirada realista y “*desfazedora* de entuertos” —los elementos espúreos convenientemente parodiados— que apunta hacia la modernidad. Berlanga, de hecho, se convertirá en uno de los paladines más claros de ese cine moderno que había irrumpido tempranamente con *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) y del que asumirá alguno de los rasgos más característicos: relatos ambiguos, mirada desmitificadora y cuestionamiento de esquema heroico, cine coral, plano-secuencia, preferencia por la profundidad de campo, etc.

---

<sup>13</sup> Así lo intuyeron algunos cronistas del Festival de Cannes de 1953 cuando se presentó la película y se alzó con una Mención Especial.



**UNA METÁFORA  
REGENERACIONISTA**

**Juan Miguel Company\***

\* Universitat de València. Estudi General

**JUAN MIGUEL COMPANYY** (Valencia, 1948). Doctor en Filología. Es profesor titular de Comunicación Audiovisual en el Departamento de Teoría de los Lenguajes de la Universidad de Valencia, donde imparte clases de Historia y Teoría del Cine. Ha publicado ensayos de crítica literaria, *La realidad como sospecha* (1986); estudios de literatura comparada, *El trazo de la letra en la imagen* (1987); monografías sobre realizadores cinematográficos, *Ingmar Bergman* (1990); aportaciones puntuales al estudio del cine español de los años cuarenta, *Formas y perversiones del compromiso* (1997) y aspectos concretos del cine contemporáneo, *La mirada cautiva* (1999), y ha participado en numerosos libros colectivos. En el volumen *El aprendizaje del tiempo* (1995) recopiló una selección de sus numerosos ensayos cinematográficos. Ha formado parte de los equipos de redacción de la *Antología crítica del cine español 1906-1995*, obra en la que también fue miembro del Comité Asesor, y del *Diccionario del cine español* (1998). Ha preparado la edición crítica del cuento de Carmen Baroja *Martinito, el de la Casa Grande* (1999).

I

**E**l texto que propongo en este foro de debate en torno a *¡Bien venido Mr. Marshall!*\* surge tanto de mi perplejidad y disidencia ante las opiniones sobre el film vertidas por Luciano Berriatúa en la *Antología crítica del cine español* como de la necesidad de matizar y completar algunos aspectos del obligatoriamente sucinto texto que Julio Pérez Perucha escribiera para *Huellas de luz. Películas para un centenario* (1996) y con el que estoy de acuerdo.

La tesis mantenida por Berriatúa parte de una muy sesgada y escéptica consideración de la historia urdida por Bardem, Berlanga y Mihura “... basada en el malestar producido en España por no haber participado en el reparto de la ayuda económica conocida como Plan Marshall para la reconstrucción de una Europa maltrecha por la Guerra Mundial”<sup>1</sup>. A partir de ahí, Berriatúa argumenta que los funcionarios de la Junta de Clasificación y Censura que otorgaron a la película la calificación de Interés Nacional daba la impresión de que “... se identificaban con los personajes del film y veían

---

\* Por expreso deseo del autor mantenemos el título tal y como aparecía en la publicidad de la época.

<sup>1</sup> BERRIATÚA, Luciano. “*Bienvenido Mister Marshall*”, en PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra/ Filmoteca Española, 1997. p.325.

*aquella obra como una justa revancha contra los Estados Unidos de América que habían pasado de largo en sus ayudas europeas ignorando al pueblo español”*<sup>2</sup>. El razonamiento parece apuntalarse en cómo UNINCI solicita a la Dirección General de Cinematografía y Teatro la concesión del mentado Interés:

*“Decidimos realizar el film cuya intención encajaba de lleno en la postura política y diplomática española frente a la psicosis mundial de Reyes Magos creada por la mal aprovechada ayuda americana y que a nuestras autoridades no podía sino complacerles la doctrina que pretendíamos sentar: Soñar... Reyes Magos... Plan Marshall... muy bien, pero no basta. Lo que permanece es la Providencia merecida con el trabajo y el esfuerzo propio... la unión sacrificada de los españoles ante esos Reyes Magos que pasan de largo y sólo nos dejan la conciencia de que hay que ayudarse para que Dios nos ayude”*<sup>3</sup>.

Las alusiones a Dios y a la Providencia vertidas en el escrito están, sin duda, en función del sentir de los que debían leerlo. No olvidemos que la misión del casi recién creado (en 1951) Ministerio de Información y Turismo —del que dependía la Dirección General de Cinematografía—era, según su titular, el ultramontano católico Gabriel Arias Salgado, la de *“... conseguir almas para el Cielo”*. Pero de ahí a pensar, como hace Berriatúa, que sea una tesis mesiánica y providente la que sirva para explicar el final del film media una cierta distancia donde se dilucidan cuestiones harto complejas. Trataré de explicarlas sucintamente dando un pequeño rodeo.

---

<sup>2</sup> Ibídem, p. 326.

<sup>3</sup> Citado por BERRIATÚA, Luciano. Ibídem, p. 325.

Hablar de ideario regeneracionista supone, ineludiblemente, hacer alusión a la obra del noventayochista Joaquín Costa y a sus muchas y llamativas paradojas. Que un partidario, por ejemplo, de la libertad en la enseñanza pensara que sólo una dictadura espiritual y jurídica podía salvar a España, da cuenta de un “*moralismo masoquista pequeñoburgués*”, en afortunada expresión de Alfonso Ortí, cuyas manifestaciones más llamativas estarían plasmadas en *Oligarquía y caciquismo como la actual forma de gobierno de España* (1902) donde, al lado de la salutífera máxima de “*escuela y despensa*” para sanar los males de la nación se habla, también, de un gobierno del pueblo por el pueblo, pero no de parlamentarismo. Rafael Pérez de la Dehesa ha dejado dicho cómo las frecuentes alusiones de Costa a un “*cirujano de hierro*” que, implacable, extirpara los tumores cancerígenos invasores del solar patrio, supone la aceptación teórica, por parte del autor, desde el primer momento, de una dictadura que practicara la “*revolución desde arriba*”. Y no olvidemos que, *casualmente*, fue un dictador —Miguel Primo de Rivera, padre del fundador de la Falange— quien inauguró el año 1929 en Graus el monumento erigido a su memoria.

Ha sido el ya mencionado Alfonso Ortí quien mejor cuenta ha dado de las claves sociales y políticas del regeneracionismo:

*“La conciencia crítica nacionalista expresada por el regeneracionismo noventayochista ocupa la posición clave en la estructura y despliegue como temporalidad concreta de la clase pequeñoburguesa española en cuanto clase nacional. Más todavía, se sitúa en el espacio en que la intelligentsia —que sueña con atribuirse una ‘misión nacional’ que la gran burguesía no cumple— se identifica plenamente con la pequeña burguesía, y reclama el poder en su nombre: pues sólo la*

*posibilidad de realización de una política pequeño-burguesa puede permitir a los intelectuales —progresistas o tradicionalistas— jugar el rol de líderes políticos efectivos”<sup>4</sup>.*

Como sigue observando Ortí, será la radicalización social y política de los intelectuales lo que les llevará, más adelante, a convertirse en cuadros al servicio del proletariado, con lo que el sueño de una *misión reformista* de la pequeña burguesía como *clase para sí* se disuelve en la historia a partir de 1910, con el desarrollo del capitalismo<sup>5</sup>.

### III

Costa creía que su “*revolución desde arriba*” sería obra de un partido pequeñoburgués independiente, por encima de la lucha de clases que, tras conseguir el Poder, practicara una reforma pequeñoburguesa con el fin de socializar el liberalismo oligárquico, estabilizando el estado liberal en España. Tal programa político debía despertar posteriormente, sin duda, la simpatía y aquiescencia de ciertos sectores de Falange que se vieron reflejados en él. Una figura destacada de la intelectualidad falangista como Pedro Laín Entralgo, preocupado por el ser y la identidad de España, hizo una clara defensa de dicho programa en un libro ya clásico, publicado por vez primera en 1945: *La generación del 98*.

---

<sup>4</sup> ORTÍ, Alfonso. “Análisis del regeneracionismo”, en MAINER, José Carlos. *Modernismo y 98*, vol. 6 de la Historia y Crítica de la Literatura Española al cuidado de RICO, Francisco. Barcelona: Crítica, 1980. p.103.

<sup>5</sup> Ibídem, p. 104.

En la “*política de realidades*” preconizada por Costa tiene especial relevancia el capítulo dedicado a la reforma agraria y el apoyo a las clases campesinas. Pero también en este terreno, no exento de moralismo, percibe Ortí contradicciones:

*“La protección del campesinado se convierte, de este modo, en un ambiguo elemento ideológico del peculiar reformismo pequeñoburgués español, en el que van a coincidir igual cierto tipo de progresistas radicales, como de católicos sociales... La opción por el desarrollo agrario —como etapa de despegue—, y las limitaciones de este exclusivismo agrarista, responden —en consecuencia— a los intereses de clase —estructuralmente realizables o no— de una pequeña burguesía nacional”<sup>6</sup>.*

Rastrear la presencia de lo que podríamos calificar como *pensamiento agrarista* en los escritos de Falange no es tarea complicada: saltan a cada paso, tanto en los artículos e intervenciones parlamentarias de su fundador como de sus correligionarios. Javier Martínez de Bedoya, por ejemplo, se expresa de forma rotunda al respecto en el vallisoletano semanario *Libertad* del 16 de abril de 1934:

*“Todas las mentiras, errores y traiciones antiespañolas que degradan a nuestra Patria han arraigado en las ciudades. Todo lo que nosotros odiamos (liberalismo, parlamentarismo, capitalismo) es aplaudido en las grandes urbes. Todo lo que nosotros amamos y admiramos (austeridad, disciplina, pequeño capital, templanza y sentido del*

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, pp. 105-106.



*Surcos* (Jose Antonio Nieves Conde, 1951)



Público haciendo cola para ver  
*Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951)

*honor) tiene vida y valor en el campo (...) La energía revolucionaria para hacer una España nueva no se encontrará en los hombres de la ciudad. Se encontrará en los pueblos de Castilla*"<sup>7</sup>.

Onésimo Redondo había fundado *Libertad* como plataforma periodística oficial de sus Juntas Castellanas de Actuación Hispánica y el tono general de la publicación oscilaba entre la continua exaltación de una Castilla idealizada y los denuestos contra las grandes urbes —entendiendo Madrid como paradigma— donde, sobre todo en las áreas fabriles, se concentran todas las maldades y contaminaciones ideológicas posibles.

Todos sabemos de qué manera este rasgo definitorio del pensamiento falangista se materializó en nuestro cine a través del guión elaborado por Eugenio Montes, Natividad Zaro y Gonzalo Torrente Ballester y que el también falangista José Antonio Nieves Conde llevó a la pantalla en 1951 con el título de *Surcos*. Y todos sabemos cómo la concesión del Interés Nacional al film fue causa determinante del enfrentamiento de José María García Escudero —a la sazón Director General de Cinematografía— con los censores eclesiásticos y ciertas áreas del franquismo cada vez más apartadas de la Falange ortodoxa.

Para salir de este necesario paréntesis sobre el pensamiento regeneracionista y volver al objeto de estudio que aquí nos convoca, les propongo un inesperado atajo de la mano del fundador de la Falange. Se trata de un fragmento de “La gaita y la lira”, un artículo

---

<sup>7</sup> Citado por RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. *Historia de Falange Española de las JONS*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. pp. 94-95.

originalmente publicado en el semanario *F.E.* el once de enero de 1934. Retóricamente funciona como una gradación climática ascendente y debería escucharse, según el colega y amigo que me lo proporcionó, con “el cariñoso y un poco cansado timbre de voz” de Fernando Rey en el final de *¡Bien venido Mr. Marshall!*:

*“¡Cómo tira de nosotros! Ningún aire nos parece tan fino como el de nuestra tierra; ningún césped más tierno que el suyo; ninguna música comparable a la de sus arroyos. Pero...¿no hay en esa succión de la tierra una venenosa sensualidad? Tiene algo de fluido físico, orgánico, casi de calidad vegetal, como si nos prendieran a la tierra sutiles raíces. Es la clase de amor que invita a disolverse. A ablandarse. A llorar. El que se diluye en melancolía cuando plañe la gaita. Amor que se abriga y se repliega más cada vez hacia la mayor intimidad; de la comarca al valle nativo; del valle nativo al remanso donde la casa ancestral se refleja; del remanso a la casa; de la casa al rincón de los recuerdos”<sup>8</sup>.*

#### IV

Julio Pérez Perucha, en su ponderado y sintético análisis del film, afirma que uno de sus puntos de partida descansa en “... *la pertenencia de gran parte del imaginario de la población española del momento al ámbito rural*”<sup>9</sup>. Esa realidad agraria es la que se intenta

---

<sup>8</sup> PRIMO DE RIVERA, José Antonio. “La gaita y la lira”, en *Obras Completas*. Edición Cronológica (Recopilación de Agustín del Río Cisneros). Madrid: Delegación Nacional de la Sección Femenina de F.E. y de las J.O.N.S. 1954, p.111.

<sup>9</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “*Bienvenido, Mr. Marshall*” en PÉREZ PERUCHA, Julio (comp.). *Huellas de luz. Películas para un centenario*. Madrid: Díaz y Gallejones (Diorama) / Asociación Cien años de Cine, 1995. p. 36.

sublimar, desde las amables ironizaciones del principio al agridulce sabor del desenlace. Confieso que tengo una muy particular querencia por los últimos minutos de *¡Bien venido Mister Marshall!*, por ese desmantelamiento de la escenografía acompañado de banderas que el agua de las acequias arrastra: una melancolía de los oropeles de la fiesta cuando ésta no sólo no ha concluido sino que ni siquiera ha tenido lugar. Pero si hablamos de sublimaciones, debemos hacer también referencia al Primer (y único) Congreso Nacional de FET y de las JONS, celebrado en octubre de 1953, seis meses después del estreno de la película de Luis García Berlanga. Rodríguez Jiménez constata cómo dicho Congreso —cuyas conclusiones y discursos pronto cayeron en el olvido— supone un cierto encastillamiento a la defensiva de Falange, a la que el franquismo no estaba dispuesto a conceder más áreas de poder político y un aumento de las críticas de aquellos que se consideraban radicales frente a los sectores más acomodaticios. Los primeros reivindicaban concepciones conservadoras y agraristas, muy alejadas del sentir general de la sociedad española en su conjunto. Véase, por ejemplo, una de las conclusiones de la Comisión V:

*“No se trata de que a nuestras zonas rurales llegue toda la complejidad que la vida moderna impone en las grandes concentraciones. La paz y el sosiego de la vida campesina y su austera parvedad no deben comprometerse llevando a su existencia inquietudes innecesarias, ni los incentivos de una vida frívola llena de problemas artificiales”<sup>10</sup>.*

Desde la perspectiva de una estricta ortodoxia falangista el *“sutil discurso antigubernamental”* que, según Pérez Perucha, el film

---

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, José Luis. Op.Cit., p. 489.



**El sueño de Juan y la reunión del pueblo ante el ayuntamiento.  
*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)**

edifica no sería sino una diatriba antiburocrática dirigida contra los altos cargos de Falange enquistados en las poltronas del franquismo y accediendo, por ello, a diversas regalías. Las orondas y atildadas figuras del Delegado General y sus tres secretarios, endilgando mecánicos (por aprendidos de antemano) discursos al alcalde de Villar del Río, ajenos a la realidad del pequeño pueblo castellano y siempre hablando en forma paternalista, sin esperar ser escuchados, darían cumplido testimonio de esta actitud. En cuanto al discurso antiyanqui de la película, también señalado por Perucha, parece que éste marcaría un inevitable punto de confluencia entre los militantes comunistas (Juan Antonio Bardem, Ricardo Muñoz Suay) y falangistas (los hermanos Joaquín y Alberto Reig) que ocupaban, en ese momento, la cúpula directiva de la productora UNINCI.

Ateniéndose, casi en exclusiva, a los elementos del referente histórico que están en la base del film, Luciano Berriatúa llega a la apresurada conclusión de un sedicente franquismo de *¡Bien venido Mr. Marshall!*, convenientemente premiado por las instancias oficiales. No podemos estar de acuerdo con tan sumaria inferencia: a poco que Berriatúa se hubiese centrado en el personaje de Juan, clara aportación de Juan Antonio Bardem al guión, la habría visto problematizada. El sueño de este campesino —con un tractor caído del cielo en paracaídas— introduce en el film uno de sus dos iconos del más acendrado cine soviético: si éste remite al Eisenstein de *La línea general / Lo viejo y lo nuevo (Gueneralnaia Linia / Staroie i novoie, 1929)*, el otro (un cerrado horizonte de sombreros cordobeses ante el balcón del Ayuntamiento) es un claro homenaje al Pudovkin de *El fin de San Petersburgo (Konietz Sankt-Peterbourga, 1927)*. Nadie parece haber reparado en la frase que la voz del narrador dedica a Juan: *“Trabaja de sol a sol, casi por nada”*. Nos hallamos, pues, ante un campesino proletarizado y no un pequeño propietario de la tierra sobre el que tantas páginas vertieron Joaquín Costa, Onésimo Redondo y José Antonio Primo de Rivera. En el plano final del film, cuando todas

las máscaras han caído, una panorámica de derecha a izquierda despedirá a Manolo, el creador de la tramoya, que, junto con Carmen Vargas, se va del pueblo en el coche de línea mientras, tras el arado, Juan esboza un gesto de adiós precedido por una mirada de respiro hacia el cielo mientras repica la vieja campana de la iglesia. Se diría que Bardem y Berlanga habían recorrido una considerable trayectoria discursiva entre este desenlace y el de su inaugural película anterior (*Esa pareja feliz*, 1951) donde la moraleja regeneracionista corría a cargo (¡nada menos!) de un comisario de policía (“¡Déjense de concursos y de pamplinas! ¡A trabajar!”). El sentido último de toda metáfora es el desplazamiento, la sustitución practicada entre dos ámbitos conceptuales distintos; en griego moderno, *metaphoré* designa, sin más, al camión de las mudanzas inmobiliarias. Tal vez la cifra final de la metáfora regeneracionista puesta en pie por *¡Bien venido Mr. Marshall!* sea la de una toma de conciencia de la realidad.



***Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)**



**IDENTIDADES:  
DISFRAZ Y DESEO**

Santiago Vila

**SANTIAGO VILA** (Valencia, 1947) es Doctor en Arquitectura y en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. Diplomado en el curso de Cinematografía de la Universidad de Valladolid y en el curso de Cine (especialidad de dirección Artística) de la Escuela Videomax de Valencia, ha realizado la escenografía de varios cortometrajes en 35 mm. Es autor de los libros *Espacio en el espejo* (Fernando Torres, 1980), *La escenografía. Cine y arquitectura* (Cátedra, 1997) y *La reina Cristina de Suecia* (Nau Llibres/Octaedro, 2000), así como de numerosos artículos publicados en *Cimal*, *Aletheia* (revista de Psicoanálisis), *Cuadernos Cinematográficos*, *Eutopias*, *El Viejo Topo* y diversas revistas de cine. Ha impartido varios cursos y seminarios sobre temas de estética cinematográfica.

*¿Qué esperamos agrupados en el foro?  
Hoy llegan los bárbaros.*

KONSTANTINO KAVAFIS,  
*Esperando a los bárbaros.*

## **El ojo que identifica**

**U**na de las estrategias más utilizadas por la crítica cinematográfica moderna se basa en considerar el inicio de un film como el germen de su sentido, que irá desarrollándose hasta el final. Siguiendo este modelo orgánico, las primeras imágenes serían como el nacimiento de un texto cuyos elementos significantes estuvieran ya enteramente estructurados, en forma contraída o plegada. El análisis del film será el despliegue de esta condensación.

En el inicio de *Bienvenido Mister Marshall*, un móvil, el pequeño autobús, parece representar a la propia película en su materialidad: imágenes que se suceden en la pantalla al girar el rollo de celuloide,

como el coche se desplaza por la carretera al girar sus ruedas. Imágenes en movimiento que enseguida nos ponen en contacto con el lugar donde sucederá la acción del relato: vemos su nombre escrito, *Villar del Río*, y escuchamos su caracterización en la voz del narrador: “un pueblo español”. Estas señas de identidad aportadas por la palabra —escrita y oral—, que mediatizan el objeto y lo fijan en uno sólo de sus aspectos, irán siendo corroídas por el carácter explícitamente cambiante de las imágenes, como el movimiento del autobús se opone a la inmovilidad del nombre clavado en tierra. El film podría así entenderse desde esta pugna entre la identificación simbólica y la polisemia de lo imaginario, lo que nos ofrecería el paradigma *unidad/diversidad* como referencia básica de sentido.

Este carácter anti-imaginario de toda identificación está perfectamente formulado por Sánchez Ferlosio cuando reflexiona sobre la dificultad de conocer realmente un monumento como la torre Eiffel, del que hemos visto previamente tantas reproducciones que sólo podemos ya *reconocerlo*: “El ojo que identifica ya no ve; sustituye la antigua percepción de algo por su identificación, trueca la imagen en mera identidad; y toda identidad es redundante: un símbolo que sólo se simboliza ya a sí mismo”<sup>1</sup>. En efecto, *identificar* es hacer que objetos distintos se consideren como *uno mismo*. Significa, pues, negar las diferencias, la alteridad; negar la vida, en definitiva, puesto que la abstracción simbólica iguala lo vivo y lo muerto: la identidad es constante en el sujeto desde su nacimiento, el mismo nombre lo representará en la lápida, ignorando la historia de sus transformaciones. Toda diversidad es así reducida desde esa ignorancia; la complejidad cultural que llamamos “nuestra civilización” está unificada por una filosofía monista que impone el sentido único

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael. *Vendrán más años malos y nos harán más ciegos*. Barcelona: Destino, 1993. p. 171.

y para la que el Mal es la pluralidad<sup>2</sup>. Este trabajo de unificación desgaja de su entorno y de sus otros a cada ser que identifica.

Así es como se nos presenta el complejo hábitat del relato fílmico: troceándolo en una suma de identidades aisladas entre sí y despojadas de su vida al nombrarlas. *El movimiento de las imágenes se paraliza* y, mediante un “efecto Méliès”, se hace desaparecer a los vivos del campo de visión para mostrar, fragmentada y estáticamente, una serie de elementos arquitectónicos significativos. Adoptando *la mirada del turista*, que reduce el mundo a postales fotográficas, vemos la iglesia, el ayuntamiento, la escuela, una casa “típica”, el café. Lugares siniestros, carentes de la vida que justifica su existencia, como las viviendas transformadas en museos. Y, en efecto, la voz en *off* nombra los sitios como el guía de un grupo turístico en su recorrido, mediatizando la visión al identificar. A continuación, también recortados por este ojo turístico, vemos una selección de personajes —“los más importantes”— del lugar: el alcalde, la folclórica, su representante, el cura, los alumnos, la maestra, el hidalgo... Los edificios devienen formas espectacularizadas privadas de sentido, clasificadas según una cierta “tipicidad” que caracterizaría el lugar superficialmente. Las personas son también contempladas como objetos, identificadas con sus funciones productivas y coleccionadas en el mismo catálogo de imágenes como tipos exóticos, esencias.

Tras esta presentación troceada del lugar y sus habitantes, un plano general picado unifica todos los fragmentos como *una entidad*, un pueblo identificado antes por un nombre y ahora por una imagen aglutinante. El lugar de esta mirada es el balcón del ayuntamiento, que domina la plaza. Reencontraremos el mismo punto de vista

---

<sup>2</sup> El endemoniado de la Biblia, cuando Jesús le pregunta su nombre contesta: “Mi nombre es Legión, porque somos muchos” (Mc 5, 9).



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

cuando el mensajero del Delegado muestra el pueblo al alcalde para reprocharle la ausencia de adornos y cuando, a continuación, el alcalde y Manolo arengan a los habitantes que llenan la plaza disfrazados de andaluces. *El ojo del poder*, desde su posición distante y elevada, produce esta unificación de lo diverso al contemplarlo. Y del carácter despótico de este poder, que ordena a sus súbditos disfrazarse y disfrazar el lugar, no hay duda: la gesticulación aparatosa del alcalde —que remplacea a su vacío discurso— está inspirada en la de Mussolini, como indicó expresamente Berlanga al dirigir la actuación de José Isbert<sup>3</sup>.

Según explica Manolo, “*España se conoce en América a través de Andalucía*”: serán, pues, andaluces para los americanos que tratan de seducir. El discurso acaba con un “¡Viva Andalucía!” coreado por el pueblo travestido, unificado por su común disfraz. Fingirán ser andaluces para ser *esencialmente españoles*, de modo que el “¡Viva Andalucía!” debe entenderse como un “¡Viva España, a la que representa Andalucía!”. El poder ordena a los españoles “españolear” y al pueblo *ser España* “andalucizándose”. Es una operación retórica mistificadora en que la parte-Andalucía significa al todo-España como, a su vez, “España” significa lo que desee el poder. *La tiranía se realiza como sinécdoque*, explica Barthes comentando a Brecht: “En su discurso nazi, Hess habla sin cesar de Alemania. Pero Alemania no es otra cosa en su texto que los propietarios alemanes. Abusivamente se da el todo por la parte. La sinécdoque es totalitaria: es un abuso de autoridad. ‘El todo por la parte’, esta definición de la metonimia quiere decir: una parte *contra* otra parte, los propietarios alemanes *contra* el resto de Alemania (...) La metonimia se convierte

---

<sup>3</sup> TENA, Agustín. *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. p. 88.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

en un arma de clase”<sup>4</sup>. El todo está sometido al despotismo de una parte que lo produce como *un todo* al someterlo por igual, como la pluralidad del ser humano está unificada por el nombre que lo identifica y lo produce así como *sujeto del lenguaje*.

Vemos a continuación la asombrosa secuencia de montaje en que el pueblo castellano se disfraza de andaluz —es decir, se “españoliza”— ante nuestros ojos: se levantan decorados con los elementos utilizados realmente en las escenografías de películas folclóricas (las “españoladas” del régimen fascista), se construyen las calles del Salero y del Rocío y se engalanan con colgaduras, farolas, rejas y macetas floridas. Ahora bien, esta mascarada arquitectónica del film resulta increíblemente profética. Poco tiempo después, a principio de los años sesenta, Fraga Iribarne promueve una arquitectura basada en formas tipificadas como “españolas”, destinadas a seducir a los turistas para conseguir divisas; estrategia homóloga a la del alcalde de Villar del Río para obtener ayuda de los norteamericanos. Y, como en el film de Berlanga, se acepta la codificación de las formas “españolas” realizada previamente en imágenes fílmicas, imitando en la realidad las fantasías construidas en los estudios cinematográficos.

El origen de esta mitificación arquitectónica, que ha estudiado Juan A. Ramírez, estaría en los decorados de Hollywood que, desde principios de los años veinte, ofrecían imágenes delirantes de arquitectura *spanish*. Algunas estrellas, como Rodolfo Valentino y Dolores del Río, estereotipos de latinidad, se hicieron construir sus casas reales según el estilo de estos decorados, entremezclando ficción y realidad para afianzar su imagen. Esta arquitectura “españolizante”

---

<sup>4</sup> BARTHES, Roland. “Brecht y el discurso: contribución al estudio de la discursividad”. En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 1994. p. 265.

fue luego importada por la propia España, donde cristalizó en las formas de tipismo estandarizado que conocemos, constituyendo la imagen arquitectónica dominante en los pueblos, urbanizaciones e instalaciones que se ofrecen a los turistas: “*Era importante que aquella arquitectura contuviese altas dosis de exotismo (para los extranjeros y también para los españoles urbanizados) y que pareciese muy auténticamente autóctona o tradicional*”<sup>5</sup>. Efectivamente, la mayoría de viviendas unifamiliares para usuarios aborígenes, incluido nuestro príncipe heredero, se construyen con formas típicamente “españolas”. Se somete así la diversidad real a la mitificación, produciendo *una imagen de España* para los propios españoles.

Se ha dicho sobre este film: “*Lo más terrible es que esa España es real*”; por el contrario, podría decirse que esa terrible irrealidad es llamada “España” y que esta identidad nacional es construida desde esa mitificación. Es característica de la ideología del poder —más acentuada cuanto más globalizado— la impotencia para imaginar lo otro, la variedad cultural que resiste a la esencialidad; la otredad se reduce a lo mismo, a *un otro tipificado para su cómodo manejo*. Esta pulsión colonizadora está espléndidamente caracterizada en *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, 1972) de Billy Wilder, donde J. J. Blodgett, del Departamento de Estado norteamericano, irritado por no entender el italiano, exclama: “*¡En todo el mundo me pasa lo mismo! ¡No me quejo de que los extranjeros hablen un idioma extranjero, pero sí debían hablar todos el mismo idioma extranjero!*”. Tan deseada uniformización está en proceso de notable incremento en la actualidad.

---

<sup>5</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio. “La arquitectura *spanish*”. En *El País*, 10 de agosto de 2002.

## La verdad de la mascarada

Este trabajo de identificación reductiva produce un sujeto perdido en el doble desconocimiento de su inconsciente y de su ideología, sustentado únicamente por el sistema simbólico impuesto. Al respecto, el arte ofrece un cierto saber, enfrentando sus nuevas formas con el pensamiento inherente a las representaciones tipificadas. Al cuestionar las convenciones, enfrenta al sujeto con su estructura propia psíquica e histórica, sus deseos frustrados y su alineación ideológica, y este conocimiento posibilita su transformación.

En este sentido, el film de Berlanga participa plenamente en el esfuerzo del cine moderno por evidenciar su artificialidad de producto artístico y, por consiguiente, la del sujeto espectador construido por el dispositivo cinematográfico. Vemos a los tramo-yistas levantando los decorados para la nueva escenografía y al elenco de protagonistas ensayando su actuación; de igual modo, el pueblo donde se rodó el film fue transformado según las necesidades del guión y los actores se disfrazaron y ensayaron previamente para representar sus personajes. Esta *puesta en abismo de la representación* diluye la barrera levantada por el paradigma simbólico —y defendida por el lenguaje clásico— entre realidad y ficción, mundo del espectador y mundo del espectáculo, permitiendo al sujeto entenderse, a su vez, como personaje ficticio, fantasía creada por el poder, como la Alicia de Carroll era soñada por el rey en *A través del espejo*.

El film participa de la modernidad cinematográfica en otro aspecto evidente: acusa su inserción en una historia de productos fílmicos, de la que extrae imágenes y situaciones para utilizarlas en su nuevo contexto; denota así el carácter intertextual de toda obra artística y la autoconsciencia del film al respecto. En este sentido, hay que considerar que la voz en *off* alude a la de *Rebeca* (*Rebecca*,



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

1940) de Hitchcock, y que el plano cenital de sombreros en la arena remite a *El fin de San Petersburgo* (*Konietz Sankt-Peterbourga*, 1927) de Pudovkin y a *El signo del Zorro* (*The Mark of Zorro*, 1940) de Mamoulian. Tanto el film de Pudovkin como el de Mamoulian narran la historia de un pueblo oprimido que finalmente consigue liberarse, lo que proporciona al film de Berlanga una referencia ideológica inequívoca. (Las citas contenidas en los sueños serán comentadas en el siguiente apartado).

Pero hay un film cuya presencia no se reduce a la breve cita, sino que se utiliza como modelo básico de referencia para su transformación, constituyendo lo que Genette<sup>6</sup> denomina *hipotexto*: *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, 1935) de Feyder, que merece la pena comentar. Su influencia, reconocida por autores y críticos, era inapreciable para el público de la época: prohibido por Goebbels en 1939, seguía sin poderse exhibir en España. Trata de la resistencia pacífica de un pueblo flamenco a la ocupación de los Tercios españoles, en abierta alegoría sobre la situación de los pueblos dominados por las dictaduras nazis y fascistas, como era el caso de España.

La puesta en abismo de la representación en el film de Berlanga —teatro dentro del cine— puede relacionarse con la equivalente en el de Feyder —pintura dentro del cine—, con sus numerosos *tableaux vivants* de cuadros flamencos y sus escenas en que los burgueses de la ciudad posan para el joven Brueghel. La aparición de los emisarios que anuncian la próxima llegada del destacamento español inquieta

---

<sup>6</sup> “Entiendo por hipertextualidad toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”. GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. p. 14.

al pueblo de Boom tanto como la del Delegado anunciando la visita de los norteamericanos a Villar del Río, motivando en ambos casos la reunión de las “fuerzas vivas” para prepararse. También comparten la visualización de fantasías siniestras relacionadas con el advenimiento próximo: diurnas en Feyder (saqueo, violaciones y torturas) y nocturnas en Berlanga (pesadillas del cura, el hidalgo y el alcalde). La consigna de la mujer del burgomaestre feyderiano, “Hay que ser amable con el invasor” —para evitar males mayores y porque es bueno para el negocio—, es imitada por el alcalde berlanguiano y, en ambos films, secundada fervientemente por la población. La pancarta de bienvenida y la organización de un espectacular comité de recepción son también semejantes. Desde luego, el resultado de la estrategia que comparten es bien diferente (el pueblo flamenco consigue beneficios económicos y el castellano, pérdidas) pero el aspecto más notable del argumento de *La kermesse...*, el papel protagonista de las mujeres que planean y ejecutan su representación para los invasores, proyecta sobre *Bienvenido...* una significación muy sugestiva.

El disfraz que adoptan la gente y el lugar berlanguianos puede ponerse en relación —desde la referencia de Feyder— con *la feminidad como máscara*, según la conocida tesis de Rivière. Lo inasible de la mujer para el hombre se corporeiza en una representación, por medio de la cual ella se presta a encarnar el objeto del fantasma masculino: “Es por lo que no es por lo que pretende ser deseada”, explica Lacan al respecto<sup>7</sup>. La mascarada femenina revela así una verdad: desenmascara la fantasía del hombre y evidencia la naturaleza imaginaria de la relación sexual. Se ha considerado este film como “parábola de un país dispuesto a transformar su identidad a favor de una mejor supervivencia”; desde el modelo de la

---

<sup>7</sup> LACAN, Jacques. “La significación del falo”. En *Escritos 2*. México: Siglo XXI, 1989. p. 674.

máscara femenina tendríamos que considerar, en cambio, que el pueblo, como la mujer, no obtiene realidad más que en su transformación y que su “identidad” es una farsa de cara al poder.

Este cuestionamiento de la identidad única tendría su referencia en el *modelo grotesco* de la forma en constante metamorfosis, motivo característico en el cine de Berlanga, como he justificado en otro lugar<sup>8</sup>. Frente a las representaciones clásicas basadas en la escisión espacial, la fiesta grotesca (el carnaval) funde el paradigma actores/espectadores en un espacio común: en este film, el desfile de los lugareños disfrazados por las calles del pueblo, ensayando la recepción y cantando las “Copliyas de las divisas”, es un perfecto ejemplo. El pueblo accede a una insospechada consciencia de sí en su transmutación, señalando la pluralidad formal como su única realidad.

En este sentido, hay que reparar en un aspecto del film que conecta implícitamente lo histórico y lo ficticio. La metamorfosis manifiesta del pueblo castellano en uno andaluz, sugiere la oculta del pueblo real Guadalix de la Sierra —donde se rodó el film— en el imaginario Villar del Río. Guadalix de la Sierra, a unos 50 km. de Madrid, recibe su nombre del río Guadalix, que nace cerca de Colmenar Viejo (el “Río” del pueblo de la película). Ahora bien, este nombre acusa su etimología árabe, como la de los Guadiana, Guadalquivir, Guadalaviar, etc., y testimonia sobre la existencia de una de las tres culturas que, con la judía y la cristiana, constituían la complejidad española hasta la expulsión de judíos y moriscos. Se evidencia así que la identidad cultural es un constructo del poder para conseguir la deseada unificación a despecho de la diversidad real. De nuevo, el totalitarismo de la sinécdoque: si para los extranjeros Andalucía

---

<sup>8</sup> VILA, Santiago. “Escenarios de la fiesta. El verdugo”. En *La escenografía. Cine y arquitectura*. Madrid: Cátedra, 1997. pp. 92-105.

92 representa España, para los españoles es Castilla la que representa a España, especialmente después de la Guerra Civil. De modo que la mascarada del film desvela, a su manera grotesca, una realidad ocultada: lo árabe ancestral, disfrazado históricamente de castellano cristiano, se disfraza en la ficción fílmica de andaluz, denotando así su origen perteneciente a la cultura de al-Andalus. Este disfraz, como el de la mujer, explica la verdad de la fantasía del poder, que se nos presenta como realidad esencial.

### Demandas y deseos

Podemos ahora considerar cómo el film da razón de la estructura psíquica del sujeto producido por esta identificación impuesta. El paradigma que estamos considerando, unidad/diversidad, puede entenderse en la forma ley/deseo sin demasiada alteración (la ley uniformiza, el deseo es polimorfo). La secuencia de las peticiones pone en cine el funcionamiento básico de este paradigma: cada habitante desfila ante la mesa presidida por los principales del pueblo —representantes de la ley— y nombra el objeto que desea recibir de “los americanos”. Ahora bien, el sujeto del lenguaje se somete desde el principio a una *desviación de sus necesidades* por el hecho de tener que expresarlas mediante el habla: no puede pedir lo que realmente necesita, sino lo que puede articular en palabras, y esta contradicción orienta el sentido de la secuencia.

Uno de los lugareños cuchichea su petición al médico, que la rechaza escandalizado. Entendemos que su inaudible demanda es la misma, igualmente negada, que gritará el loco del árbol en *Amarcord* (1973) de Fellini: “¡Quiero una mujer!”. Pide entonces una mula, lo que, según el agente, “es lo mismo”. El uso —admitiendo el bestialismo— puede ser similar, pero la expresión está alterada para ser admitida: un objeto verbalizable en sustitución del censurado por la ley. Esta situación es común a todos: piden lo que pueden



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

pedir en sustitución de lo que necesitan realmente; el ser humano es así forzado a identificarse con el objeto posible y condenado a ocultar, incluso a sí mismo, el imposible. Su “yo” es sujeto de este deseo fantasmático simbolizado en el objeto nominable, lo que explica la fórmula impuesta a los peticionarios, 1 habitante = 1 objeto, y el sentido de la pelea de las dos mujeres que piden una máquina de coser: si dos “yo” reclaman el mismo objeto de identificación, hay un “yo” de más en la escena que tiene que ser un doble, una imitación, como sugiere indignada una de ellas.

La diferencia entre la demanda real y la satisfacción mediatizada por la palabra produce el deseo como resto insatisfecho e inefable, relegado al (y constituyendo el) inconsciente del sujeto, así escindido por el lenguaje. Este deseo fantasmático puede, sin embargo, representarse en formas imaginarias como las escenificaciones oníricas, de las que también el film ofrece un excelente testimonio: los cuatro sueños que, encadenados por el montaje, constituyen una especie de *suite onírica*.

El sueño del campesino expresa ingenuamente la realización de su deseo con la mínima transformación: le cae del cielo el tractor que ha pedido y lo conduce por su campo. La proyección de libido en el objeto mecánico y su representación simbólica como organismo sexual parecen remitir a la situación equivalente en *La línea general / Lo viejo y lo nuevo* (*Gueneralnaia Linia / Staroie i novoie*, 1929) de Eisenstein, con su desnatadora fálica. La imagen del paracaídas inflándose por el empuje del tractor relaciona la potencia de la máquina con la excitación sexual en perfecta lógica onírica, componiendo una forma mixta de falo y flor que se inserta por su belleza entre los mejores logros de la plástica surrealista.

Los otros sueños presentan una situación siniestra en su contenido manifiesto, lo que provoca el despertar de los durmientes en el momento crítico de la pesadilla: el cura va a ser ahorcado, al hidalgo

lo cuecen vivo, el alcalde agoniza de un tiro. Para entenderlos como realización de deseos han de interpretarse *en forma invertida*, que es una de las alteraciones más frecuentes en la escritura onírica.

Al alcalde le gusta la cantante y, por tanto, envidia a su compañero Manolo. En su sueño se ve inmerso en un *western* donde él es *sheriff* y su rival, un bandido; su enfrentamiento paródico recuerda el equivalente en *Los hermanos Marx en el Oeste (Go West!, Buzzell, 1940)*. La cantante le acaricia como él desearía en la realidad y, tras la excitación de la pelea, muere abrazado a una pierna de la chica, en evidente símbolo orgásmico. El hidalgo, como sus antepasados colonizadores, es apresado por indios antropófagos y cocido en un caldero. La escenografía corresponde al teatro barroco popular, con su fondo pintado y sus olas mecánicas, que también utilizará Fellini. El sueño justifica la violencia de los colonizadores como justa defensa contra la agresividad de los salvajes colonizados. También el sueño del cura satisface su deseo de confirmar sus prejuicios contra los americanos, que lo apresan, interrogan, juzgan y condenan a la horca. La expresión adopta formas de cine *negro* en el interrogatorio y distorsiones expresionistas en el juicio, cuya escenificación y sentido parecen remitir a un corto de animación producido por la Disney sobre 1940, *Pluto en el infierno*, en que el perro de Mickey es similarmente apresado, juzgado y condenado por unos vengativos gatos.

Los tres sueños parecen revelar la mala conciencia de los durmientes, que desean justificar oníricamente sus impulsos agresivos en la realidad. Este sistema de inversión, característico de la paranoia, es análogo al que siempre manifiestan en sus declaraciones los dirigentes de un bando que desean la guerra con otro, como explica Canetti: “*Se decide que se está amenazado de exterminio físico, y se proclama esa amenaza públicamente ante todo el mundo. ‘Yo puedo ser muerto’, se declara, y por dentro se piensa: ‘porque quiero matar a ése o a aquel’. Para la aparición de la conciencia*



*Bienvenido Mister Marshall. Sueños del alcalde y del hidalgo.*

*guerrera entre la propia gente sólo se permite hacer pública la primera versión. Sea o no uno el agresor, en realidad siempre se procurará crear la ficción de que se está amenazado*"<sup>9</sup>. Las imágenes oníricas de Berlanga, desde estas reflexiones de Canetti, resultan hoy de una asombrosa —y dramática— vigencia.

También resulta muy actual la utilización de referencias cinematográficas para representar las fantasías personales. El trabajo del sueño es, básicamente, de transformación a partir de materiales dados por las experiencias del sujeto y según el arsenal imaginario que conoce. No hay duda de que en los últimos cincuenta años las formas de los sueños fabricados por el cine, difundidas por la televisión, han impregnado profundamente nuestra cultura, influyendo en la escenificación de los sueños individuales. Como adelantaba este film, colonización económica y psíquica han progresado hermanadas para conseguir el control que ahora llamamos globalización.

*Bienvenido Mister Marshall* nos ofrece, pues, una imagen compleja del sujeto actual, en el que lo subjetivo-psíquico y lo objetivo-histórico se presentan en adecuada imbricación. Sus representaciones equivalen a un diagnóstico cuyo acierto podemos hoy certificar. Esta dimensión profética puede entenderse si consideramos, según señala Company<sup>10</sup>, que el cine, como medio artístico de expresión, nos ofrece precisamente *sensaciones* y no conceptos, contra la opinión de algunos críticos extraviados. La filosofía trabaja sobre conceptos atemporales, considera su objeto de estudio según un corte estático. El arte, en cambio, es un lenguaje de sensaciones

---

<sup>9</sup> CANETTI, Elias. *Masa y poder*. Madrid: Alianza, 2000. p. 81.

<sup>10</sup> COMPANY, Juan M. "Sobre la materialidad de la forma". En ZUMALDE, Imanol. *Los placeres de la vista. Mirar, escuchar, pensar*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002.

vibrantes, que contempla el objeto en su dinámica temporal; si la percepción de su movimiento es correcta, nos permite *captarlo en su trayectoria*, dando cuenta de las formas del pasado que causan su posición actual y previendo las futuras. El film de Berlanga nos ofrece un buen ejemplo de esta posibilidad.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)



**DE AQUÍ Y DE ALLÁ:  
ANTECEDENTES Y CONSECUENTES**

**Kepa Sojo Gil \***

**\* Euskal Herriko Unibertsitatea  
Universidad del País Vasco**

**KEPA SOJO GIL** (Llodio, Álava, 1968) Licenciado en Geografía e Historia y Diplomado en Historia y Estética del Cine por la Universidad de Valladolid, es profesor de Historia del Cine en la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibersitatea donde se doctoró en Historia del Arte con la tesis “*Bienvenido Mister Marshall* y el reflejo de la España de los cincuenta en el cine de Berlanga”. Miembro de la AEHC, ha impartido conferencias y seminarios sobre cine en Francia, Siria y Jordania y colabora con varias revistas especializadas en historia, estética y crítica cinematográfica. Ha dirigido los cortos *Cien maneras de hacer pollo al txilindrón* (1997), *Looking for Chencho* (2002) y *Cuando puedas* (2003), vencedor en la tercera edición del Certamen de Cortos Gau Laburra de Beasain.

## De aquí y de allá.

**B**ienvenido *Mister Marshall* (1953), es uno de los momentos cumbre de la historia de la cinematografía hispana. En opinión de muchos son los 75 minutos más importantes del cine español<sup>1</sup>. En su gestación confluyeron una serie de condicionantes de diversa índole merced a la heterogeneidad ideológica de sus creadores: falangistas desencantados y comunistas clandestinos, básicamente, con el nexo común de su inconformismo frente al Régimen de Franco, unos por sentirse desplazados en el nuevo orden de la patria y otros por ser enemigos irreconciliables del dictador y perdedores de la contienda civil española. Junto a esta amalgama ideológica, otros condicionantes culturales influyeron indudablemente en el origen del filme. Desde un punto de vista literario, la tradición sainetesca en su doble vertiente madrileña-andaluza, con la reivindicación del populismo más castizo, ya observable en la novela picaresca del Siglo de Oro, tuvo un claro reflejo en el cine español de

---

<sup>1</sup> MORALES, F. Reseña televisiva de *Bienvenido Mister Marshall*. El País. 19-09-2002. p.70.

los años cincuenta, momento en que se creó *Bienvenido...* Volviendo al plano ideológico, no olvidamos las conexiones entre la película y el revitalizado ideario regeneracionista, desde posiciones principalmente falangistas, que recuperan, en el peliagudo momento socio-político de la autarquía postbélica, el noventayochista problema de España.

Vistos, a grandes rasgos, los factores culturales e ideológicos que subyacen en la gestación de *Bienvenido...* no hay que olvidar que nos encontramos ante una película que también fue creada gracias a unos referentes y antecedentes cinematográficos, primer objeto de este artículo, que influyeron desde diferentes puntos de vista a Berlanga y Bardem en la creación del guión del filme o que inspiraron a estos artífices del filme de manera concreta en la concepción de algunas secuencias o planos de la película<sup>2</sup>. Algunos de los antecedentes del filme que nos ocupa son tan evidentes que los mismos autores de la película han reconocido en diversas ocasiones seguir un modelo determinado en la escritura del guión o en la realización de secuencias concretas<sup>3</sup>. En otros casos, se pueden considerar antecedentes al filme algunas películas que conscientemente no han visto los autores, pero que guardan grandes similitudes estructurales con *Bienvenido...*<sup>4</sup>. También serán citados algunos filmes sobre los que diversos historiadores han visto relación con

---

<sup>2</sup> Hemos de recordar que Berlanga y Bardem habían estudiado en el I.I.E.C. (Instituto de Iniciativas y Experiencias Cinematográficas), y que ambos habían demostrado su cinefilia llenando de referentes cinematográficos su ópera prima, *Esa pareja feliz* (1951), repitiendo la experiencia en la película que nos ocupa. En ese sentido, se puede decir que Berlanga y Bardem se adelantan en unos diez años a la cinefilia de los filmes de los nuevos cines de los sesenta, en los que abundarán asimismo los referentes relacionables con el séptimo arte.

<sup>3</sup> Como es el caso de *La kermesse héroïque* (*La kermesse heroica*, 1935), de Jacques Feyder, del cual se hablará más adelante.

<sup>4</sup> El ejemplo más significativo es el del filme norteamericano *Wild and Woolly* ("De lo vivo a lo pintado", 1917), de John Emerson.

la obra que nos atañe. Es el momento de añadir algo nuevo sobre estas relaciones o de comentar el verdadero grado de conexión entre el filme de Berlanga y estas películas.

La segunda parte de esta intervención será la que haga referencia a la conversión de *Bienvenido...* en película emblemática del cine español, merced al indudable éxito nacional de la obra en taquilla<sup>5</sup>, y al espaldarazo internacional que supuso que el filme fuese galardonado en el Festival de Cannes. La transformación de *Bienvenido...* en referente del cine español originó, merced a su citado éxito nacional e internacional, que surgieran una serie de consecuentes en el mismo cine español de los cincuenta que siguieron las líneas básicas del filme de Berlanga para repetir su éxito. Los caracteres que se veían en la película que nos ocupa y que aparecían en estos largometrajes eran, entre otros: populismo, ambientación en pequeños pueblecitos, costumbrismo, búsqueda de una anécdota relacionada con la situación política internacional, referencias a los norteamericanos... Más alejadas en el tiempo nos encontramos con algunas películas españolas de fines de los sesenta y principios de los setenta que, ambientadas en pequeños pueblecitos de la España interior, evocan de forma metafórica y simbolista el modelo generado en *Bienvenido...* Aún más cercanas al siglo XXI, en los años noventa, se pueden buscar obras claramente inspiradas en la película de Berlanga en cinematografías tan inesperadas como la egipcia, donde encontramos una extraña versión del filme del valenciano, *Ziyara as said ar-raï* ("La visita del señor presidente", 1994)<sup>6</sup>. Por último,

---

<sup>5</sup> Recordemos que la película estuvo 51 días en cartel en el Cine Callao de Madrid convirtiéndose en el primer gran éxito comercial de la carrera de Berlanga.

<sup>6</sup> Respecto a la cual ya hablábamos en SOJO GIL, Kepa. "Una versión egipcia de Bienvenido Mister Marshall: La visita del señor presidente". *Revista Secuencias*, 1997, nº 6. pp.51-64.

es posible relacionar la película que nos atañe con algunas otras obras de fines de los noventa de cinematografías tan dispares como la británica y la mexicana.

### Antecedentes...

Tradicionalmente, se ha considerado a la película francesa *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, 1935), del belga Jacques Feyder como el antecedente más claro de *Bienvenido...*, ya que Bardem y Berlanga han reconocido en diferentes ocasiones que crearon el guión de la película inspirándose en el filme francés<sup>7</sup>. No obstante, hay una película anterior, menos conocida y que los autores de *Bienvenido...* afirman no haber visto, donde encontramos coincidencias más diáfanas con el filme de Berlanga<sup>8</sup>. Nos referimos a *Wild and Woolly* ("De lo vivo a lo pintado", 1917), película del período mudo americano dirigida por John Emerson<sup>9</sup>. Al margen de la conexión existente entre la obra que nos ocupa y las dos películas citadas, otros dos filmes extranjeros más cercanos en el tiempo también guardan relación con el largometraje de Berlanga: *Passport to Pimlico* ("Pasaporte para Pimlico", 1949,

---

<sup>7</sup> Sirva como ejemplo, aunque hay más referencias: CAÑEQUE, C.; GRAU, M. *Bienvenido Mister Berlanga*. Barcelona, 1993. p.19. Entrevista a Berlanga: "(...) Cambiamos muchas veces el argumento hasta que, al final, después de ver varias veces *La kermesse heroica*, nos decidimos por esa parodia sobre la visita a los americanos (...)".

<sup>8</sup> Declaraciones de Berlanga. 50 Aniversario del rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* (1952). Intervención de Luis García Berlanga. Guadalix de la Sierra (Madrid), 11-10-2002.

<sup>9</sup> La única referencia que previamente ha relacionado *Wild and Woolly*, con la película de Berlanga, ha sido: BRAUCOURT, G.; GUARNER, J.L. "La comedia". En: *El cine. Enciclopedia Salvat del Séptimo arte*. Vol. 3. Barcelona: Salvat Editores, S.A., 1978. p. 38. Pensamos que los autores no vieron la película de Emerson al colocar en el reparto a Adolphe Menjou, quien no intervino en la obra en cuestión.

película británica dirigida por Henry Cornelius y *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, 1950), filme italiano de Vittorio de Sica<sup>10</sup>.

En España, como antecedentes de *Bienvenido...*, nos encontramos con dos grupos claramente diferenciados. Por un lado, en el filme de Berlanga se observan rasgos procedentes de algunas películas de los cuarenta inspiradas en la tradición sainetesca madrileño-andaluza, y por otro lado, sobre todo desde el punto de vista ideológico y regeneracionista, se observa una conexión evidente entre dos obras de 1951 y *Bienvenido...* Nos referimos a la ópera prima conjunta de Berlanga y Bardem: *Esa pareja feliz* (1951) y a la durísima *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde.

Comenzando por los antecedentes extranjeros de la película que nos ocupa, es preciso hablar del filme de John Emerson *Wild and Woolly*, como película similar en muchos aspectos a *Bienvenido...* y antecedente más claro del filme de Berlanga en detrimento de *La kermesse heroica*. *Wild and Woolly*, está ambientada en un recóndito pueblecito minero de Arizona que necesita imperiosamente un contrato con una compañía ferroviaria neoyorkina para salir adelante económicamente<sup>11</sup>. Para lograr este contrato deberán agasajar al hijo del dirigente de la empresa, un fanático del *western*, travistiendo su localidad en un pueblo del *far west*, con todos sus tópicos lugares y personajes, coincidiendo este aire de mascarada y de disfraz con la transformación de Villar del Río en villorrio andaluz, en el

---

<sup>10</sup> Nos ocupamos tan sólo de los filmes que pueden ser considerados claramente antecedentes de *Bienvenido Mister Marshall*, obviando la evidente relación entre el filme que nos ocupa y la primera etapa berlanguiana, con el cine de René Clair, algunos aspectos de Frank Capra o el neorrealismo italiano de raíz más cristiana.

<sup>11</sup> *Wild and Wolly*, fue uno de los filmes más divertidos realizados por John Emerson y sirvió como vehículo de lucimiento de la estrella del cine mudo americano Douglas Fairbanks.

filme de Berlanga. Por su parte, *La kermesse heroica* se sitúa en una localidad de los Países Bajos del siglo XVII conquistada por los españoles, que también son agasajados, de manera irónica, por los flamencos. Este carácter carnavalesco y festivo del filme de Feyder coincide con la transformación del pueblo y la llegada de los americanos en *Bienvenido...*, teniendo esta cuestión su origen en el emperifollamiento y la tramoya con que los habitantes de la localidad flamenca agasajan a sus invasores. A otro nivel, en *Wild and Woolly* y *Bienvenido...* coincide la necesidad de una ayuda exterior para salir de la penuria. Así, el pueblecito de Arizona necesita el contrato ferroviario para sacar adelante la explotación minera, y los habitantes de Villar del Río precisan la ayuda de los estadounidenses para escapar del subdesarrollo. Además, el *western* falso que se desarrolla en el pueblecito de *Wild and Woolly*, con sus indios de pacotilla, sus armas de fogueo, su *saloon* y sus cabareteras, sirve también de modelo o antecedente para la pesadilla del alcalde, don Pablo, en la que se parodia al *western*<sup>12</sup>.

Dos filmes anteriores a *Bienvenido...* contienen elementos fácilmente reconocibles en la película que nos ocupa. Nos referimos a la obra de la factoría Ealing *Passport to Pimlico* de Henry Cornelius, y al largometraje italiano *Milagro en Milán*, de Vittorio de Sica<sup>13</sup>. En ambas obras se especula en torno a quimeras, como sucede en *Bienvenido...* De ese modo, en la película británica los habitantes del barrio londinense de Pimlico se segregan de Gran

---

<sup>12</sup> Género parodiado también en el filme de Emerson.

<sup>13</sup> Bardem y Berlanga han reconocido la influencia de *Pasaporte para Pimlico* en CASTRO, A. "Cine español en el banquillo". Entrevista a Juan Antonio Bardem. Valencia, 1974. p.59, y en *Declaraciones de Berlanga. 50 aniversario del rodaje de Bienvenido, Mister Marshall* (ya citado), respectivamente. En estas últimas declaraciones, el valenciano ha comentado su admiración por el filme de De Sica.



*Passport to Pimlico* (Henry Cornelius, 1949)

Bretaña declarándose borgoñones, merced a un documento medieval, mientras los indigentes protagonistas de los arrabales milaneses en el filme italiano creen que van a poder salir de su mísera situación gracias a situaciones mágicas y sobrenaturales. Al igual que los vecinos de Villar del Río, que esperan que el maná caiga del cielo y que los Reyes Magos traigan tractores para modernizar el campo, los habitantes de Pímlico pretenden separarse de una gran potencia, pero en ambos casos las quimeras fracasan y la realidad prevalece frente a la fábula, mientras en *Milagro en Milán*, la fábula supera finalmente a la realidad, como veremos a continuación. *Bienvenido...* está contada por un narrador con las coletillas típicas del cuento<sup>14</sup>, mientras que *Milagro en Milán* comienza de un modo más realista con la descripción de ambientes pobres en los extrarradios de la capital lombarda<sup>15</sup>, para llegar a límites insospechados de fábula. Recordemos, de ese modo, la paloma que otorga regalos inmediatamente, a diferencia de las colas petitorias quiméricas del filme de Berlanga, o ese final surrealista y onírico con las carrozas sobrevolando Milán, mientras en el filme español y en *Passport to Pimlico*, la realidad y la regeneradora lluvia hacen acto de presencia para borrar el sueño castellano en la obra de Berlanga, así como el calor veraniego y la quimera londinense en la de Cornelius.

Pasando a los antecedentes españoles y dejando de lado el cine de los años cuarenta inspirado en el sainete madrileño y andaluz, como precedentes más claros y evidentes de *Bienvenido...*<sup>16</sup>, sobre todo desde el punto de vista ideológico, nos encontramos con dos

---

<sup>14</sup> Como “*Érase una vez*” o “*Colorín, colorado, este cuento se ha acabado*”.

<sup>15</sup> Recordemos, de ese modo, la secuencia en que los pobres se aferran a los rayos solares que se cuelan por las rendijas del nublado cielo milanés, para evitar el frío.

<sup>16</sup> A estos precedentes aludíamos en la introducción de este artículo.



*Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1950)

de las películas más destacadas de los cincuenta que, con la que nos ocupa, supusieron un cambio significativo en las directrices del cine español. Nos referimos a *Esa pareja feliz* (1951), película anterior de Berlanga y Bardem y ópera prima realizada conjuntamente por ambos, y a *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde. Algunos de los aspectos básicos de *Bienvenido...*, como la metáfora regeneracionista patentizada en la no creencia en quimeras y la reivindicación del esfuerzo cotidiano para salir adelante, la presencia de personajes de clase modesta, o la situación de subdesarrollo y penuria de la España autárquica, ya son apuntadas en *Esa pareja feliz*, aunque en este caso los protagonistas sean un humilde matrimonio que vive en Madrid y no los habitantes de un pueblecito castellano<sup>17</sup>. Además, en este filme se pone de manifiesto, como ya comentábamos con anterioridad, la cinefilia que Bardem y Berlanga, recién salidos del IIEC, demuestran anticipándose a los nuevos cines europeos de los sesenta, llenando el filme de referentes cinematográficos, presentando a un protagonista que trabaja de técnico en unos estudios de cine, o criticando el cine historicista y grandilocuente de la época en el complejo secuencial del comienzo que parodia *Locura de amor* (1948), de Juan de Orduña. En *Bienvenido...*, Bardem y Berlanga llenan de nuevo el guión de referentes cinematográficos claros como el plano Pudovkin, la parodia de la “fazaña” tipo *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña, las alusiones al cine negro o al *western* ..., además de introducir un noticiario documental en medio del filme, o de parodiar diversos géneros cinematográficos en el complejo secuencial de los sueños<sup>18</sup>. Respecto a *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde, la relación entre esta obra y el filme

---

<sup>17</sup> Paradójicamente, un visionado privado de *Esa pareja feliz* originó el interés de los ejecutivos de UNINCI por Bardem y Berlanga. Además, el éxito de *Bienvenido Mister Marshall* propició el estreno de la ópera prima de Bardem y Berlanga en 1953.

<sup>18</sup> Los referentes cinematográficos o relaciones puntuales, que no antecedentes, que se pueden atisbar en *Bienvenido Mister Marshall* son numerosos. En el

de Berlanga se desarrolla, desde el plano ideológico, dentro del inconformismo falangista respecto al Régimen y reivindica al campo como símbolo de pureza y honradez, frente a los peligros de la corrompida ciudad<sup>19</sup>. El sórdido retrato del barrio de Embajadores de Madrid con sus estraperlistas, mafiosos de tres al cuarto y prostitutas, cambia la faz de una modesta familia de campo que viene

---

complejo secuencial de los sueños hay referencias explícitas a algunos géneros cinematográficos. De ese modo, la pesadilla del párroco parodia el cine negro del clásico americano, aunque en su parte más terrorífica puede recordar estéticamente al expresionismo alemán, por la decoración y las angulosidades del decorado, aunque algunos autores citan películas concretas relacionadas con el sueño. Así, Agustín Tena cita *Spellbound (Recuerda, 1945)*, de Alfred Hitchcock, como referente claro a la pesadilla del párroco (TENA, A. 50 Aniversario de *Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. p.104). El referente claro del sueño del hidalgo, don Luis, es el ya citado filme de Juan de Orduña, *Alba de América* (1951), mientras la pesadilla del *western* está claramente inspirada en algunas secuencias de *The Stagecoach (La diligencia, 1939)*, de John Ford, ya que en este filme, revitalizador del *western* clásico, al igual que en la parodia de la película de Berlanga, se recogen algunos de los tópicos del género. El sueño del campesino Juan, por su parte, recuerda claramente al cine neorrealista más rural. No faltan referentes del cine comunista. Recordemos la adscripción ideológica de algunos artífices de la película como Bardem y Muñoz Suay. De ese modo, en el célebre plano del mar de sombreros cordobeses se homenajea al plano similar de *Konietz Sankt-Peterbourga (El fin de San Petersburgo, 1927)*, de Vsievod Pudovkin. También se pueden relacionar algunos otros planos del filme con Eisenstein. Por último, recordemos algunas conexiones que ha establecido Román Gubern entre algunas secuencias del filme y filmes anteriores como *L'Espoir (Sierra de Teruel, 1939)*, de André Malraux —todo lo referente a las colas petitorias—, así como a *La última falla* (1940), de Benito Perojo —en lo concerniente al discurso del alcalde—. (GUBERN, R. “*Significación política de Sierra de Teruel*”. *Revista Secuencias*, 1995, nº 2. p. 36, y GUBERN, R. Benito Perojo. *Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española (ICAA), 1994. p. 334, respectivamente). Por último, los decorados que transforman Villar del Río en pueblo andaluz recuerdan a *Morena Clara* (1935), de Florián Rey, mientras que el campesino anónimo de la película de Berlanga se llama Juan, como el Juan Castilla noventayochista de *La aldea maldita* (1930), también filmada por el mismo director.

<sup>19</sup> Discurso extrapolable a ideologías nacionalistas como la vasca, que en su época decimonónica finisecular tenía un reflejo en la pintura costumbrista que exaltaba las características nobles y trabajadoras del campesino vasco, frente al peligro urbano lleno de elementos advenedizos amenazantes del orden establecido.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)



*Alba de América* (Juan de Orduña, 1951)

a ganarse la vida honradamente a la ciudad y que finalmente, regresa al campo y se cruza con una nueva familia que sufrirá lo mismo para salir adelante. En *Bienvenido...* esa reivindicación del campo contrasta un agro subdesarrollado y necesitado de tractores y progreso, con una dignificación de la labor agrícola patentizada en el personaje del campesino anónimo e intrahistórico Juan, que siempre es presentado desde la dignidad, frente a lo caricaturesco y paródico del resto de personajes. Recordemos, por ello, de nuevo, los sueños de los principales personajes del filme<sup>20</sup>. Además, la película comienza y finaliza con el autobús recorriendo los campos de Castilla, esos campos que se reivindican en las secuencias finales del filme de Berlanga, con la salida del sol tras la lluvia.

## Y consecuentes

Al tratarse de una película de bastante éxito en su momento, *Bienvenido...* dejó una importante huella en otras producciones cinematográficas de la misma década. En concreto, influyó en cierta comedia populista ambientada en el medio rural de la época, con alusiones a los americanos, e incluso a fenómenos internacionales tan de moda en la España predesarrollista<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> De todos modos, de manera contradictoria, la nobleza con que está presentado el campesino Juan, contrasta con el atraso y subdesarrollo de algunos tipos rurales plasmados en la película. Así, en el discurso del ayuntamiento Manolo dice: "(...) *Vosotros que sois inteligentes y despejaos (...)*", y a continuación aparecen en imagen rostros del subdesarrollo fácilmente entroncables en la tradición pictórica española, cuyo ejemplo más claro es la etapa segoviano-castellana de Ignacio Zuloaga.

<sup>21</sup> En F. HEREDERO, Carlos. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Madrid, 1993, p.241, y MONTERDE, Jose Enrique. "Continuismo y disidencia (1951-1962)". En GUBERN, R. et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. p.272, se comenta la relación entre *Bienvenido Mister Marshall* y estos filmes pero no se analiza el grado de conexión entre el modelo original y los consecuentes citados.

En lo que respecta a los filmes rurales populistas de los cincuenta que siguen claramente la estela de *Bienvenido...*, podemos citar los siguientes: *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), de Rafael J. Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1958), de Joaquín Luis Romero Marchent. Las cuatro películas toman como ejemplo el filme de Berlanga para, con diferentes disculpas anecdóticas argumentales, seguir su propia línea populista<sup>22</sup>.

En estas cuatro obras hay una serie de coincidencias respecto al filme del valenciano. Excepto *Todo es posible en Granada*, localizada en la ciudad andaluza, el resto están ambientadas en pequeños pueblecitos de la España interior. Al igual que en *Bienvenido...*, en las aldeas de estos filmes se sigue a pies juntillas el modelo mísero-costumbrista de la película que nos ocupa, pero, mientras en el largometraje del levantino se utilizaba el modelo rural para criticar el atraso de España, el paso de largo del Plan Marshall, y el subdesarrollo y la economía autárquica de subsistencia del país, en sus consecuentes de los cincuenta se planteaban una serie de asuntos similares a los atisbados en la película de Berlanga, pero al servicio de la política de Franco. Así, en *Aquí hay petróleo*, el mensaje franquista del progreso de la nación junto a la colaboración con los Estados Unidos se fundamenta en las continuas alusiones de uno de los personajes del filme que dice que los españoles “(...) *solos y sin ayudas externas* (...)” han

---

<sup>22</sup> Dos películas de Berlanga posteriores a *Bienvenido Mister Marshall* también pueden ser vistas como consecuentes del filme que nos ocupa: *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957). A grandes rasgos, ambas obras se ambientan en pueblecitos alejados del poder central, presentan cuadros de fuerzas vivas parecidos al del filme que nos atañe, y utilizan disculpas relacionadas con la actualidad socio-política del momento para desarrollar sus guiones: el peligro atómico en *Calabuch* y el *boom* de las apariciones milagrosas en *Los jueves, milagro*.

conseguido salir adelante<sup>23</sup>. La construcción de obras públicas, sobre todo pantanos, y la importancia del agua, como verdadera riqueza para el progreso del campo, en lugar del quimérico petróleo, otorgan a este filme un mensaje apologético del régimen franquista<sup>24</sup>. La unión y solidaridad de los españoles para salir adelante sin creer en quimeras, mensaje regeneracionista de inspiración principalmente falangista observable en *Bienvenido...*, se convierte en *Aquí hay petróleo* en la respuesta franquista a la disidencia ideológica de la película de Berlanga, aunque en el fondo de la cuestión, el objetivo perseguido en las dos películas es la reconstrucción de España, pero desde distintas ópticas. Los pueblos de estos filmes cuentan con unas fuerzas vivas inspiradas claramente en los poderes fácticos de la película de Berlanga. Otro recurso inspirado en el filme del valenciano es también la búsqueda de anécdotas relacionadas con la política internacional y la economía del momento para desarrollar los guiones de estos cuatro filmes, siguiendo la estela de los planes Marshall del largometraje del valenciano. Firmados los Acuerdos Bilaterales de colaboración con los Estados Unidos de América en 1953, y contando España con representantes diplomáticos dentro de varios organismos internacionales<sup>25</sup>, en las películas que nos atañen en este apartado, los americanos no pasan de largo como en *Bienvenido...*, sino que contribuyen a poner los puntales de los futuros planes de desarrollo. De ese modo, y por medio del cine del momento, se da una nueva visión más amigable de los americanos.

---

<sup>23</sup> Este personaje está encarnado por Félix Fernández, el también inolvidable médico de *Bienvenido Mister Marshall*.

<sup>24</sup> Este mensaje se acentúa en una secuencia en que los personajes encarnados por Félix Fernández y José Luis Ozores llevan de excursión a dos americanas mostrándoles las obras públicas franquistas por excelencia, los pantanos, recordando este momento al NO-DO.

<sup>25</sup> Recordemos que España en la década de los cincuenta entra gradualmente en la FAO (1950), OMS (1951), UNESCO (1952), OIT (1953) y ONU (1955). Además, en 1953 firma el Concordato con la Santa Sede.



*El puente de la paz* (Rafael J. Salvia, 1957). Programa de mano.

En *Todo en posible en Granada*, los estadounidenses se encuentran en la capital andaluza por medio de una empresa prospectora de uranio. En *Aquí hay petróleo*, se hallan dispuestos a buscar el oro negro en los campos burgaleses de la comarca de La Lora<sup>26</sup>. Y en *El puente de la paz*, filme que alude claramente a la nacionalización del Canal de Suez, se encuentran al frente de una explotación agropecuaria, la granja A.S.U. (U.S.A., al revés), para mediar en el conflicto suscitado entre los pueblecitos del largometraje<sup>27</sup>. Es curiosa la visión que se da en estas películas de los americanos, ya que mezcla, por un lado, un sentimiento de admiración de los españoles hacia los nuevos dueños del mundo —recordemos el homenaje a la bandera del 4 de julio de *Aquí hay petróleo*—<sup>28</sup>, con el espíritu orgulloso de reivindicación de la cultura hispana, frente a la juventud del estado yanqui, con esas connotaciones noventayochistas que se veían en el personaje del hidalgo de *Bienvenido...*, y que se observan claramente en *Todo es posible en Granada*, donde la cultura flamenca andaluza y la tradición hispano-árabe conquistan a los americanos (Paco Rabal conquista a Merle Oberon). Este aspecto también se puede observar en *Aquí hay petróleo*, donde los españoles vencen en dos ocasiones a los americanos: buscando petróleo y encontrando agua, y en un partido de béisbol para conmemorar la fiesta nacional estadounidense. Este doble sentimiento de admiración y orgullo frente al americano también se observa en *Todo es posible en Granada*, en el complejo secuencial onírico que homenajea al cine musical americano y que recuerda claramente a las pesadillas de *Bienvenido...*, en que se parodiaban diversos géneros cinematográficos<sup>29</sup>. Otro

---

<sup>26</sup> En ambos casos observamos la colonización económica de los americanos en España intentando explotar la riqueza del subsuelo nacional.

<sup>27</sup> La presencia estadounidense, en este caso, es más diplomática que económica.

<sup>28</sup> Que contrasta con el polémico plano de la banderita norteamericana, junto con la española, discurriendo por una alcantarilla en *Bienvenido Mister Marshall*.

<sup>29</sup> Recordemos la escena en que se fusiona el *twist* con la tradición hispano-árabe como cohabitación de culturas.

aspecto inspirado en *Bienvenido...* observable en estas películas es el tono festivo de las mismas. Así, en *Aquí hay petróleo*, se organizan diversos eventos para agasajar a los americanos, sobre todo el día de su ya citada fiesta nacional, y en *El hombre del paraguas blanco*, se originan varias secuencias de esta índole: la corrida de toros con los extranjeros o la celebración de la liberación de la cigüeña<sup>30</sup>.

En lo que concierne al cine español de finales de los años sesenta y principios de los setenta, dos son las películas en las cuales se nota la impronta de *Bienvenido... : El turismo es un gran invento* (1968), de Pedro Lazaga<sup>31</sup>, y *Cuando el cuerno suena* (1974), de Luis María Delgado<sup>32</sup>. En ambos filmes se recupera el espíritu populista rural del modelo generado en los años cincuenta por Berlanga, aunque adaptado al cine del momento. Las dos películas se desarrollan también en pueblecitos del interior de España, alejados de la capital, y en ambos casos se observa, respecto a la anodina realidad del momento, una posibilidad de cambio o mejora producida por agentes

---

<sup>30</sup> *El hombre del paraguas blanco* es, de los cuatro consecuentes de los cincuenta comentados, la película que menos se asemeja a *Bienvenido Mister Marshall*. Ambientada en una aldea andaluza, el tono festivo de alguno de sus momentos y la presencia de fuerzas vivas, son los aspectos más parecidos al filme de Berlanga. Además, es el único filme del lote en que no hay presencia norteamericana.

<sup>31</sup> *El turismo es un gran invento*, es un intrascendente vehículo para el lucimiento del popular actor maño Paco Martínez Soria. Ambientada en un pueblecito aragonés, la película narra las peripecias del alcalde de este pueblo que pretende convertirlo en un centro turístico de gran magnitud, para lo cual viaja con su secretario a la Costa del Sol, con la intención de ver como funciona el turismo en aquellas tierras.

<sup>32</sup> *Cuando el cuerno suena*, es un filme integrado en ese heterogéneo fenómeno del cine español que conocemos como "landismo". Ambientado, cómo no, en un pueblecito del interior de la Castilla profunda como símbolo de la España eterna, narra las peripecias de un boticario apocado cuya vida cambia al conocer a una tiple que pertenece a una compañía de revistas que recala en el pueblo.

externos, equiparable a la llegada de los americanos de *Bienvenido...* El *leit motiv* de *El turismo es un gran invento*, es, como su título indica, el turismo. Construir un Torremolinos en las faldas del Moncayo es una quimera semejante a que los americanos vengan cargados de regalos sin pedir nada a cambio. La frustración y el anhelo del españolito de a pie por medio de las ensoñaciones de los paletos del filme de Lazaga recuerdan al complejo secuencial onírico y a la mesa petitoria de la película de Berlanga<sup>33</sup>. En *Cuando el cuerno suena*, el mediocre boticario protagonista, al conocer a una cantante de revista que recalca en su pueblo, ve también una posibilidad de cambio o mejora, que no hace sino patentizar de nuevo las frustraciones del español medio, observándose también relación con los filmes de Bardem, *Calle Mayor* (1956) y *Nunca pasa nada* (1963). El empleo de la voz en *off* y la descripción de lugares y ambientes del pueblo de *Cuando el cuerno suena*, evoca el tono narrativo de la voz de Fernando Rey describiendo los principales ambientes de Villar del Río<sup>34</sup>.

Llegados a este punto, es preciso hablar del consecuente más extraño y descontextualizado que existe respecto a *Bienvenido...*, que es la película egipcia de los noventa *Ziyara as said ar-raïs* (“*La visita del señor presidente*”, 1994), dirigida por el realizador Munir Radi. Lo sorprendente de este filme es que es un calco casi exacto de la película de Berlanga, si bien el largometraje egipcio se ambienta en un lejano pueblecito de la zona de Alejandría en los años setenta, en el momento en que la fiebre panarabista de la R.A.U. pierde

---

<sup>33</sup> Las fuerzas vivas de *El turismo es un gran invento* desean, a grandes rasgos, manejar dinero, rodearse de lujos y alternar con bellezas nórdicas.

<sup>34</sup> AGUILAR, C. “Cuando el cuerno suena” (1974). En PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed). *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Madrid: Cátedra, 1997. pp.723-725.

comba en Egipto y los Estados Unidos comienzan a dejar notar su presencia en tierras norteafricanas<sup>35</sup>. En la película de Radi, el anhelo de los habitantes del pueblecito es conseguir ayuda de los americanos para convertir su aldea en balneario para revitalizarla a turísticamente<sup>36</sup>. Al igual que en *Bienvenido...*, donde los campesinos españoles como trasunto de un país enfermo esperaban la ayuda del gigante americano para salir de la miseria y subdesarrollo, en el filme egipcio los incautos habitantes de la aldea egipcia piensan también que los estadounidenses van a venir cargados de regalos y van a sacar al pueblo, y por ende al país, de la situación de pobreza que padecen<sup>37</sup>. Las coincidencias entre "*La visita del señor presidente*" y su modelo originario son asombrosas. Véamos algunos ejemplos. El pueblecito egipcio está gobernado por una camarilla de chanchulleros políticos de medio pelo que refrendan sus decisiones con los poderes fácticos de la aldea: barbero, panadero, maestro, militar..., que componen las fuerzas vivas de la localidad, equivalentes a la pequeña oligarquía del filme de Berlanga<sup>38</sup>. En este grupo de caciques hay algunos que se oponen a la llegada de los extranjeros

---

<sup>35</sup> La única diferencia argumental con *Bienvenido Mister Marshall*, se refiere a un personaje disidente de los poderes fácticos de la aldea, el panadero, que es apresado a mitad de película y al final, tras la decepción del paso de largo de los americanos, el cortejo fúnebre del panadero, que ha sido asesinado finalmente, se cruza con los decepcionados habitantes del pueblecito alejandrino.

<sup>36</sup> Premisa argumental coincidente con otra película de Berlanga: *Los jueves, milagro*.

<sup>37</sup> Una muestra del confusionismo existente en Egipto acerca de quiénes son realmente los americanos y que muestra la candidez de los habitantes del pueblito norteafricano, es una secuencia en la que unos operarios cargan banderas de Egipto y Estados Unidos en una camioneta con la intención de utilizarlas en el recibimiento. La gracia de la escena estriba en que un operario incluye en el lote un cartel con una foto de Fidel Castro. Este obrero es preguntado por su compañero acerca de la identidad del sujeto de la foto y el otro le responde que es un líder americano.

<sup>38</sup> Al igual que en el filme del valenciano, se celebran reuniones de fuerzas vivas y los dirigentes locales muestran su temor frente a los representantes de la administración central.

apelando a su tradición cultural e histórica en su doble vertiente: árabe y egipcia imperial, frente al escaso recorrido histórico de los Estados Unidos, como sucedía en el filme berlanguiano con la oposición del párroco y el hidalgo. Por otro lado, para agradar a los americanos, los jerarcas de la aldea limpian la cara del pueblo, “americanizan” sus carteles y preparan un recibimiento lleno de banderitas y colgaduras, similar al de *Bienvenido...*<sup>39</sup>. Además, en el filme de Radi hay varios números musicales que dinamizan y compartimentan el relato, al igual que las actuaciones de la tonadillera Carmen Vargas en la película española<sup>40</sup>. Las secuencias de los sueños de la obra de Berlanga tienen su reflejo en la ensoñación del militar egipcio que se imagina al frente de los ejércitos norteafricano y americano. Una secuencia importante en el filme egipcio, al igual que en la película berlanguiana que nos ocupa, es el discurso del alcalde. En el caso de “*La visita del señor presidente*”, el primer edil egipcio suelta un incomprensible discurso en árabe clásico, lengua desconocida por el pueblo llano, que él tampoco domina, no llegando a decir más que vaguedades, siendo éste el equivalente a las míticas frases que José Isbert declama desde el balcón del ayuntamiento de Villar del Río. También son interesantes las secuencias de colas para pedir alimentos o vacunas a que se someten los habitantes de la aldea egipcia, donde predominan situaciones de picaresca muy propias del universo berlanguiano. Por último, el paso de largo de los americanos, en el filme egipcio se produce en un tren que cruza raudo y sin detenerse la estación del pueblecito alejandrino, dejando una enorme frustración en los modestos habitantes

---

<sup>39</sup> El travestimiento de la población es tan evidente como en *Bienvenido Mister Marshall*, aunque en este caso se imitan aspectos de la vida americana por medio de carteles, ropas y otros motivos.

<sup>40</sup> De todos modos, el cine egipcio es muy dado a introducir este tipo de números musicales.

de la aldea que llenan la engalanada estación pertrechados con banderitas egipcias y americanas.

Para finalizar, es preciso comentar la relación existente entre *Bienvenido...* y obras recientes y descontextualizadas espacial y temporalmente de cinematografías dispares. Vemos influencia de la película de Berlanga en el filme español *Flores de otro mundo* (1999), de Icíar Bollaín, en la comedia británica *De profesión solteros* (*The Closer You Get*, 2000), de Aileen Ritchie y el polémico filme mexicano *La ley de Herodes* (1999), de Luis Estrada<sup>41</sup>.

*Flores de otro mundo* y *De profesión solteros*, tienen el mismo punto de partida. Ambas están inspiradas en la famosa caravana de mujeres para combatir el celibato que organizaron en los noventa los mozos del pueblo pirenaico de Plan<sup>42</sup>. Las dos se ubican en pequeñas localidades alejadas de la mano de Dios. En ambas obras se organizan caravanas de mujeres para paliar la soltería de los hombres de la zona. Se busca algo externo que ilusione a la gente y provoque cambio y mejora, como la venida de los americanos en *Bienvenido...* No obstante, el planteamiento de ambos filmes es muy diferente entre sí. El tono de la obra de Bollaín es melodramático, a diferencia de la comicidad del de Ritchie. Al igual que sucedía en *Bienvenido...*, donde el autocar de Jenaro articulaba el relato, ya que el filme se abre con la llegada del mismo a Villar del Río y

---

<sup>41</sup> *Flores de otro mundo* es el segundo filme de la realizadora española Icíar Bollaín, *De profesión solteros*, es una comedia de producción británica, ambientada en Irlanda, dirigida por la novata Aileen Ritchie y producida por el astuto Uberto Pasolini, artífice asimismo de *The Full Monty* (1998), mientras *La ley de Herodes*, de Luis Estrada fue el filme mexicano del año 1999 conquistando varios premios Ariel.

<sup>42</sup> Fundamentada, a su vez, en el mítico filme de William A. Wellmann, *Westward the Women* (*Caravana de mujeres*, 1951).

finalizaba con la marcha de Manolo y Carmen Vargas en el citado vehículo, en las dos películas que nos atañen los autobuses que unen los pueblos perdidos con la civilización tienen una gran importancia. Así en el largometraje español el autocar arriba al inicio de la película, mientras en la británica lo hace al final, marcando claramente, en ambos casos el devenir de la acción. A lo largo del filme británico, que se asemeja más al de Berlanga, los solterones irlandeses esperan el autobús de las americanas que hasta el final viene de vacío. La obra de Bollaín se mueve por terrenos melodramáticos y muestra el problema del despoblamiento de los núcleos rurales de la España interior, equiparable a la situación de aislamiento del filme de Berlanga, mientras la película británica muestra un mensaje similar a *Bienvenido...* en que no se debe creer en lo externo para salir adelante<sup>43</sup>.

Muy diferente a los anteriores es el filme mexicano *La ley de Herodes* (1999), obra de Luis Estrada, inteligente relato político de la corrupción organizada en un pueblo remoto del interior mexicano, San Pedro de los Saguaros, que muestra el ascenso de un arribista que comete todas las tropelías posibles abusando de su poder en esta localidad, a finales de los cuarenta. Con *Bienvenido...* las semejanzas son más puntuales. El pueblecito mexicano de interior es el reflejo de México, como Villar del Río lo era de España, y está lejos de todo excepto de los chanchullos y las corruptelas de poder.

---

<sup>43</sup> En la película de Bollaín, la llegada del autocar al inicio produce un cambio temporal, aunque luego, exceptuando el caso de la pareja que sale adelante, todo vuelve a su sitio como si nada hubiese pasado. En el filme de Ritchie, por contra, la arribada final de las americanas deja un final abierto muy optimista. Podríamos decir que la conclusión de la película británica enlazaría con el comienzo de la española.

Por otro lado, las colas recaudatorias que se forman en el pueblo donde todo el mundo aporta lo que puede para hacer frente a los abusivos impuestos, recuerda a la mesa petitoria de la película de Berlanga<sup>44</sup>.



*Ziyara as said ar-raïs (La visita del señor presidente, Munir Radi, 1994)*

---

<sup>44</sup> El referente de San Pedro de los Saguaros como pueblo mexicano perdido puede provenir de los dramas rurales del “Indio” Fernández. Recordemos que en el tratamiento original de *Bienvenido Mister Marshall*, había intención de hacer un drama rural al estilo de Emilio Fernández. *La ley de Herodes*, supuso para el cineasta mexicano Luis Estrada, su espaldarazo internacional, alejándose del cine acomodaticio de sus anteriores filmes *Bandidos* (1990) y *Ámbar* (1997).



**DE BOLOS Y PAISAJES:  
ENTRE PINCELADAS MUSICALES  
Y CANCIONES**

**Josep Lluís i Falcó \***

**JOSEP LLUÍS I FALCÓ** (Barcelona, 1964). Profesor de Historia del Cine y de Lenguaje audiovisual en la Universidad de Barcelona. Especializado en música cinematográfica, sus investigaciones se centran en la figura del compositor cinematográfico español como profesional, y en el análisis y delimitación de los recursos de la banda sonora. Ha sido autor del libro *Gregorio Garcia Segura. Historia, testimonio y análisis de un músico de cine* (Murcia, 1994), colaborador del *Diccionario de Cine Español* (1998), *Diccionario do cine en Galicia* (2001) así como de la *Història de la Música catalana, valenciana y balear* (2003). Ha publicado numerosos artículos en *Música de cine* (Valencia), *Secuencias de música de cine* (Barcelona), *ABC Cultural* (Madrid), *Music in Art* (Nueva York), etc. Es además coordinador académico de la ACDMC (Associació Catalana per a la Difusió de la Música de Cinema).

*A la memoria de Carlos Berlanga (1960-2002),  
... por haber tenido más oído que su padre.*

## **Luis García Berlanga y la música**

**Q**ue la música sea un tema obviado o tratado de soslayo en la mayoría de libros de cine, y quizás más en las monografías sobre directores, es algo que ya no pilla a nadie de sorpresa. Pero en el caso de Berlanga, y precisamente por su confesa aversión a la música, es un tema poco menos que proscrito. No es extraño; él mismo manifestó en una ocasión, y mediante argumentos harto contundentes, que la odiaba:

*“Después de este preludio,<sup>1</sup> he de confesar mi realidad personal: odio la música. Por una malformación somática, o por herencia familiar (a pesar de que un hijo mío me ha salido músico de talento), carezco absolutamente de oído para las melodías, mi melomanía se reduce*

---

<sup>1</sup> En un par de párrafos Berlanga se ventilaba de un plumazo la historia de la música de cine.

*a niveles de bajo cero y añoro de forma desesperada el silencio cuando en mi proximidad alguien tiene una radio o un tocadiscos encendidos. El cine mudo de Buster Keaton o Harold Lloyd siempre me ha gustado más completamente afónico, sin acompañamiento de piano. Si en los musicales siempre he admirado las grandes e imaginativas coreografías hollywoodienses, siempre me han irritado los galanes y galanas que se ponen a emitir gorgoritos sin ningún motivo aparente. Sin embargo, en casi todas mis películas, por esta especie de obligación convenida de incluir un fondo musical, encargué a algún compositor que me hiciera una melodía. Recuerdo con especial cariño a Asins Arbó, uno de los pocos músicos que, junto con Nino Rota, han conseguido emocionarme, que creó con una sencillez genial los temas para Plácido y El verdugo. Luego, tras Tamaño natural, que llevaba música del famoso Maurice Jarre, en la que nadie se fijó, decidí prescindir de orquesta. Tanto en La escopeta nacional como en Patrimonio Nacional no había una sola nota de música, sin que nadie pareciera advertirlo o echarlo en falta. Por lo tanto, en esta última película que he hecho (Nacional III), los diálogos de los protagonistas también son el único fondo sonoro que los espectadores pueden oír. Manías personales.”<sup>2</sup>*

Partiendo de esa premisa, nadie ha concedido la menor importancia a las bandas sonoras de sus películas (empezando por él mismo) como si estas no formasen parte del universo berlanguiano. No obstante, del total de su filmografía, de sus dieciocho largos (incluyendo generosamente entre ellos el *sketch* de *Las cuatro verdades*, Herré Bromberger, Alessandro Blasetti, Luis G<sup>a</sup>. Berlanga y René Clair, 1962), sólo cuatro películas carecen de música original: la trilogía de

---

<sup>2</sup> GARCÍA BERLANGA, Luis. “La música de las películas”, de la *Hoja del lunes*, reproducido en *Cineinforme*, nº 102, 2<sup>a</sup> quincena, marzo 1983. p. 12.

los Leguineche —que son las que Berlanga cita en el texto anterior— y la posterior *Moros y cristianos*, 1987. Las catorce restantes —incluyendo sus últimas películas hasta hoy— siguen esa convención que, aunque Berlanga pueda considerar (o no) un lastre, predomina en la mayoría de producciones audiovisuales. Y esa es la innegable realidad: su utilización de la música como un elemento convencional, despreocupándose casi por completo de la misma y dejando en manos del compositor de turno<sup>3</sup> la interacción entre la banda sonora musical y las imágenes:

*“...yo no soy un hombre excesivamente sensibilizado para la música. Si la música funciona bien en alguna de mis películas, será por un fenómeno ajeno a mis sensibilizaciones. A los músicos que han trabajado conmigo siempre les he dado unas ideas más literarias que musicales. A García Leoz le di, en este caso [se refiere a Esa pareja feliz, (1951)], una libertad absoluta.”<sup>4</sup> Esta libertad absoluta del compositor ya desde su primera película marcará la pauta de su comportamiento para con los compositores a lo largo de toda su trayectoria, y es lógico pensar, y el mismo Berlanga nos lo autoriza con sus palabras, que todo mérito de esa conjunción entre imagen y música en sus películas pertenece a éstos, del mismo modo que les pertenecen los errores, como ocurrió en Tamaño natural (1973), para la cual contó con la participación de uno de los grandes compositores de cine: “Con Maurice Jarre estuve hablando en París y, luego, en Hollywood, y no entendió la película en absoluto, y compuso unos temas que no le pegaban nada. Jarre creyó, desde un principio, que*

---

<sup>3</sup> Un repaso a los compositores berlanguianos podemos encontrarlo en COLÓN, Carlos. “Pasodoble Berlanga. ¡Música, maestro!”, en *Nickel Odeon*, verano 1996, nº 3 [monográfico sobre Berlanga]. pp. 260-263.

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel. *El último austrohúngaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama, 1981. pp. 33-34.

Tamaño natural era una película romántica. Por último, hizo un producto contra su tripa. Si al menos hubiera hecho una partitura romántica a su gusto, aunque la película no fuera romántica, quizá hubiera quedado mejor.”<sup>5</sup>

Tamaño *amusicalidad* iba a ser definitiva en el tratamiento de la banda sonora de *Bienvenido Mister Marshall*.

### Los bolos...

Según Bardem<sup>6</sup> el 13 de octubre de 1951 se encontraron él, Berlanga y Muñoz Suay con Francisco Canet. Éste, junto a Vicente Sempere y los hermanos Reig, tenía la productora UNINCI, que había realizado la película *Cuentos de La Alambra* (Florián Rey, 1950). Buscaban nuevos valores, capaces de aportar algo nuevo, y Muñoz Suay recomendó a sus dos jóvenes acompañantes, que el día anterior habían hecho un pase privado de su primera película, *Esa pareja feliz*. Pudiera ser que ya en ese preciso momento existiera un contrato de UNINCI con la *cantaora* Lolita Sevilla —que había grabado ya un primer disco, indicativo de un incipiente éxito, con canciones de los maestros Gardey y Segovia, y que actuaba en Villa Rosa, una elegante sala de fiestas del madrileño barrio de Ciudad Lineal. Según parece allí la había visto actuar Joaquín Reig (algunos aseguran que acompañado por Benito Perojo) y quizás a partir de ahí gestó la idea de realizar una película con ella. Bardem y Berlanga fueron llevados también por Reig a Villa Rosa una noche de otoño

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>6</sup> Cit. por TENA, Agustín. *50 Aniversario de Bienvenido, Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002. p. 30.

de 1951 para ver actuar a la cantante.<sup>7</sup> El contrato para realizar el guión estaba ya en marcha, con la indicación —parece que oficiosa y no contractual, mediante un papel en posesión de Canet— de realizar una película divertida y de ambiente andaluz. En cuanto a que se estipulara un número determinado de canciones que debía interpretar Lolita Sevilla,<sup>8</sup> en lo que iba a ser su debut cinematográfico en el papel de “*Carmen Vargas, máxima estrella de la canción andaluza*”, no consta así en dicho papel, en el cual se informa sólo de la existencia de un contrato de UNINCI con la cantante, con unos compromisos que no se especifican.<sup>9</sup>

Cuando años más tarde, en 1972, la versión cinematográfica de *Cabaret* (Bob Fosse) revolucionó el género, algunos incluso llegaron a decir que no era un musical. El motivo era que sus números musicales estaban plenamente integrados en la acción<sup>10</sup> y, sobre todo que, sin dejar de tener una cierta importancia protagónica, dichos números eran capaces de ceder terreno al contexto escénico, a personajes secundarios ajenos al número, e incluso a acciones que nada tenían

---

<sup>7</sup> BARDEM, en sus memorias (*Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ediciones B, 2002), relata cómo Joaquín Reig les llevó a Villa Rosa a verla actuar. Del relato de Bardem se deduce que Reig era asiduo del local —“*Joaquín fuma en boquilla, es muy conocido en esa terraza estupenda y pide una botella de whisky*” (p. 184).

<sup>8</sup> Es curioso que, en estos cincuenta años transcurridos, son muchos —como Román Gubern, Terenci Moix o Manuel Román— los que cifran en cinco las canciones que Lolita Sevilla debía cantar, cuando en realidad sólo interpreta cuatro canciones, que son las que se grabaron en disco (ver discografía).

<sup>9</sup> Ver TENA, Agustín. Op. cit., pp. 30-32, que arroja un poco de luz sobre la cronología del encargo y la existencia del famoso “contrato”.

<sup>10</sup> Bob Fosse, director de la película, suprimió los números de la obra de teatro original que no tuvieran lugar en el cabaret. En consecuencia, Liza Minnelli siempre cantaba en el escenario, en el lógico desempeño de la profesión de su personaje, tal y como ocurría con las *stagies* americanas de los años treinta que, para dar coherencia argumental a la presencia de números musicales, se ambientaban en el mundo de la farándula.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

que ver con él, mostradas por montaje alterno. Quienes supieron ver tantas novedades en *Cabaret* (que las había), a buen seguro que no habían visto *Bienvenido Mister Marshall*. En ella Berlanga se permitió lo que para la época eran auténticas osadías:

En el primer número musical al espectador no se le permite escuchar el final de la canción “¡Ay tío, pásame el río!”: antes de que ésta termine Pepe Isbert y Manolo Morán van al camerino, mientras oímos al fondo, y muy tenue, cómo Lolita Sevilla sigue cantando y cómo es aplaudida. Alcalde y representante, entre tanto, han iniciado su conversación, ajenos al espectáculo exterior. En estas, llega la tonadillera y se queja indignada: “*¿Pero se puede saber qué les pasa a ustedes? Ozú... ¿por qué se han encerrao en este cuarto y no se han quedao verme trabajà, vamo a ver.*” Ninguno responde a la pregunta, sólo Berlanga hubiera podido hacerlo, y sus motivos son obvios: la música no era lo que interesaba, los números musicales estaban porque los compromisos de UNINCI con Lolita Sevilla posiblemente los hacía inevitables. Cuando, minutos más tarde, volvemos a ver a Lolita Sevilla cantando “Mi cariño, mi dinero” —sin duda la canción con más sentimiento de la película, y que en cualquier otro musical hubiera propiciado una de las secuencias cumbre— Pepe Isbert se dirige a Manolo Morán, que a la sazón está tocando el piano, y se lo lleva ante la mirada contrariada de la artista. Y es aquí cuando Berlanga muestra a la cantante en primer plano, ocupando el centro y la totalidad de la pantalla, dándole un protagonismo que en realidad no tiene. Pero la ilusión se desvanece cuando la canción termina y el público, lejos de prorrumper en una sonora y cerrada ovación como mandaban los cánones, y mostrarnos a una sonriente y satisfecha cantante saludando emocionada al respetable... termina con dos o tres solitarios aplausos, más bien desganados, que provocan en la cantante una nueva indignación. No será hasta las famosas “Copliyas de las divisas” que se nos ofrecerá un número musical completo, redondo, con un cierto protagonismo de Lolita Sevilla,

pero sin dejar de lado la concepción coral berlanguiana.<sup>11</sup> En la cuarta (y última) canción, “De Sevilla al Canadá”, interpretada durante el sueño de Pepe Isbert, de nuevo el final queda yugulado, esta vez por un tiro de Manolo previo a una gran trifulca. Como vemos, la ortodoxia de Berlanga brillaba por su ausencia; pero es que *Bienvenido...* no es un musical ortodoxo. Es más... ¡ni siquiera es un musical!

En cuanto a la autoría de las canciones, fueron obra de Ochaíta, Valerio y Solano, uno de los dos triunviratos de la canción española de aquella época, junto a Quintero, León y Quiroga. José Antonio Ochaíta y Xandro Valerio (nombre artístico de Alejandro Rodríguez Gómez) fueron los letristas, mientras que el cacereño Juan Solano Pedrero compuso la música. Fue el jefe de producción, Vicente Sempere, quien se encargó de seleccionar a los autores de las canciones, así como al compositor de la banda sonora, Jesús García Leoz. Berlanga me comentaba recientemente que no llegó a hablar con Solano, aunque sí que conocía a Ochaíta, al que posiblemente hiciese alguna sugerencia. Y es que si la autoría de la música de las canciones no deja lugar a duda, la de la letra de las populares “Copliyas de las divisas” suscita algunas discusiones: Berlanga recordaba hace algún tiempo que Mihura (que había tenido una intervención episódica en el guión) había puesto también su granito

---

<sup>11</sup> Digamos, a título de curiosidad, que las canciones se grabaron previamente al rodaje de las secuencias en las que debían interpretarse, como es costumbre en los números musicales para poder rodar con *play-back*. Y que en estas coplillas, aunque veamos cantar, con el mayor entusiasmo y junto a Lolita Sevilla, a Manolo Morán, Pepe Isbert, Elvira Quintillà y todo el pueblo en pleno, no les oímos a ellos. El *play-back* fue grabado por un coro de profesionales en estudio, y los actores sólo se aprendieron la canción para poder cantarla durante el rodaje sincrónicamente, aunque sus gorgoritos no pasaran a la posteridad.

de arena en las letras, pero parece ser que esto queda desmentido.<sup>12</sup> Vagamente, recordaba también Berlanga haber esbozado la letra de las “Copliyas” o algo parecido, y según Agustín Tena<sup>13</sup> una primera versión del guión contiene una alusión a una canción llamada “¡Welcome, americanos!” que debía ser cantada en el ensayo del recibimiento a éstos. El mismo Berlanga no descarta haber insinuado o sugerido a Ochaíta una letra sobre las excelencias del pueblo americano, aunque lo que sí está claro es que los únicos que cobran derechos por la citada canción son los herederos de Ochaíta, Valerio y Solano:

*“Cada vez que oigo el ‘Americanos, vienen a España guapos y sanos...’ se me pone el hígado a tope del cabreo. Porque ellos [se refiere a los autores, no a los americanos] se llevan todo el dinero, y en cambio Bardem (ahora ya su familia) y yo no recibimos un duro. En cambio, ponen una hora de la película en la que no se oye música, y se llevan el 20%... o lo que paguen.”<sup>14</sup>*

## Los paisajes...

La música incidental de esta película se debe a Jesús García Leoz, compositor navarro con el cual García Berlanga, había trabajado en *Esa pareja feliz*. Leoz estaba en ese momento en la cúspide de su

---

<sup>12</sup> HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel. Op. cit, p. 40. Ante la pregunta de cuándo se incorpora Mihura a la película, Berlanga responde: “Una vez que Juan Antonio [Bardem] y yo terminamos el guión, Mihura, con la aquiescencia nuestra, pule los diálogos y escribe las letras de las canciones; aunque hace poco alguien me ha dicho que las letras eran del maestro Solano. No recuerdo bien.” Gómez Rufo también asegura que Mihura colaboró en las canciones del maestro Solano (GÓMEZ RUFO, Antonio. *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B, 1997. p. 255.)

<sup>13</sup> TENA, Agustín. Op. cit., p. 100.

<sup>14</sup> Entrevista realizada a Berlanga por el autor.

carrera y era, junto a Manuel Parada y Juan Quintero, uno de los compositores más importantes del cine español, con más de un centenar de títulos en su filmografía y numerosos premios.<sup>15</sup>

Se ha dicho en más de una ocasión que la música que Leoz compuso para *Bienvenido...*, tomaba materiales de otra obra suya, no cinematográfica, titulada *La primavera del portal*. La musicóloga Clara de Biurrún, que se encuentra investigando la música cinematográfica de Leoz, concluye categóricamente que existen similitudes estilísticas (en especial en el “Preludio” de dicha obra de concierto) pero que no se puede hablar de autoplagio.<sup>16</sup> De otro modo, se podría haber pensado que Leoz se apuntaba así a la soterrada desconfianza en el proyecto que tuvieron algunos de los que en él colaboraron, y a la franca desconfianza que, al parecer, tenía su propia esposa sobre la solvencia de aquella nueva productora y aquellos noveles directores. Pero no fue así: sabemos que a Leoz le interesaba mucho trabajar con nuevos valores, tal como él mismo declaraba tiempo atrás:

*“... Entre los guiones que me han entregado, tres son de jóvenes que dirigen su primera película. Son hombres de formación universitaria, y acuden a la liza cinematográfica con planes de envergadura, con ambición artística, con conocimiento. Me encanta ser colaborador suyo*

---

<sup>15</sup> Se llegó a discutir, en el Círculo de Escritores Cinematográficos, si se le otorgaba un último premio con la condición de que no volviese a ser premiado, ya que era reincidente. La idea no se llevó a cabo y su último premio del C.E.C. a la Mejor Música fue, a título póstumo, por *Bienvenido Mister Marshall*.

<sup>16</sup> Agradezco a Clara de Biurrún, que me haya permitido leer el texto inédito de su Trabajo de Investigación, paso académico previo a la Tesis que, en su caso, versa sobre la música cinematográfica de Leoz.

*porque, como veterano del cine español, le quiero, le deseo progreso, y de esta nueva promoción joven y culta cabe esperarlo.*"<sup>17</sup>

Si es cierto lo que antaño se decía de la música de cine —y que algunos todavía mantienen—, que la mejor era aquella que pasaba desapercibida, la que no se escuchaba... entonces la de Leoz para *Bienvenido...* es excelente. Las mezclas, en la mayoría de los bloques, no permiten escuchar la música que se oye casi de manera subliminal. Sobre todo en las intervenciones de la voz en *off* de Fernando Rey, que literalmente (y ayudada por los más diversos ruidos) fagocita la música. Eso, que no supone en absoluto una lacra para el film, es un problema para el analista. De todos modos, y ayudados por el CD que Pepe Nieto grabó con música cinematográfica de Leoz (ver discografía al final), se pueden definir dos tipos de bloques: por un lado aquellos que atañen a realidades físicas y materiales tangibles (el pueblo, sus habitantes, el delegado...), y por otro aquellos que se relacionan con conceptos inmateriales (deseo, esperanza, sueños...). Si los primeros presentan una instrumentación más percusiva y tímbricas contrastadas, amén de un ocasional uso sarcástico de algunos instrumentos, con un claro predominio del carácter dinámico y cultural; los segundos, mucho más melódicos, tienden a priorizar el carácter anímico.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> F.C. "Los oficios del cine: el músico. Cómo se hace la partitura de una película. Charla con el Maestro Leoz, que ha hecho sesenta", *Primer plano*, nº 315. 27/10/1946.

<sup>18</sup> En el análisis audiovisual que sigue se utilizará en parte la terminología de mi propio método de análisis, en fase de redacción. Una aproximación al mismo puede leerse en LLUÍS I FALCÓ, Josep. "Parametres per a una anàlisi de la banda sonora musical cinematogràfica", en *D'Art*, 1995, nº21, pp.169-186 (puede consultarse su versión en castellano en <http://www.compositores-cinespanya.net/material2.html>)

La película se inicia con un bloque que utiliza melodías ornamentadas y ágiles, con algún toque andalucista que, de alguna manera, presagia la metamorfosis que sufrirá el pueblo. Presenta más adelante este bloque un tema, de claro aire castellano, que suena cuando aparecen los primeros lugareños auténticos en planos que nos permiten (por duración y tipología) contemplar su autenticidad, en oposición al artificio del pueblo (con su fuente y su iglesia de cartón piedra) y al de los habitantes que hasta el momento se nos han ido presentando mediante la voz en *off* (todos actores del reparto). Tras enterarnos de que *“Eulalia, la del molino, ha perdido sus gafas de hacer calceta”*, aparece el tema castellano, el que correspondería a esos lugareños, *“a los desocupados de siempre. A esos que se sientan en la plaza a pensar en las cosechas... que jamás han tenido”*, de nuevo según la voz en *off* de Fernando Rey. Esa melodía aparecerá de nuevo, marcando de nuevo una clara dicotomía entre lo ficticio y lo real, entre lo deseado y lo tangible, entre lo andaluz y lo castellano, cuando tras las peticiones ante el ayuntamiento, y como nos dice otra vez Fernando Rey, *“todo ha vuelto a la normalidad”*. Aparece entonces Don Luis, el hidalgo (clara figura castellana y, en consecuencia, “auténtica”, que renuncia al disfraz y se opone a la máscara) que duda de si pedir algo a los americanos. Román Gubern decía que *Bienvenido...* enuncia entre otros *“un tema importante y escasamente observado en este filme, que es la denuncia de la inautenticidad de la vida española y de la falsedad del propio cine español, a través del intento de ocultar la propia realidad nacional, sustituida y enmascarada por el cliché artificioso de focklorismo español”*<sup>19</sup> y la aparición del tema castellano asociado, en clara convergencia cultural local, a lo auténtico, sigue esa línea.

---

<sup>19</sup> GUBERN, Ramón. “La presencia de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga”, en PÉREZ PERUCHA, Julio. *Berlanga*, vol. 2. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981.

El segundo bloque destacable de la película es el que corresponde a la llegada del Sr. Delegado y sus acólitos. Es, sin duda, uno de los bloques más encajados y de mayor sincronía con los acontecimientos, sin llegar al uso del tan manido *mickeymousing*, aunque faltándole poco. Y aunque de nuevo los ruidos ocultan buena parte de una música hecha obviamente a medida, vemos como ésta destila un aire marcial, empezando con una marcha acorde con el caminar de la comitiva, con toques de trompeta y redoble de caja... Un redoble expectante, previo al salto mortal o a la ejecución según se mire, que corresponde a la expectativa de las gentes del pueblo, a la puerta del ayuntamiento. La expectación, y el redoble, se quiebra de pronto con un toque de trompeta que se ciñe al anuncio de que ha llegado el Delegado y que urge encontrar al alcalde. A partir de ahí lo que escuchamos en pocos segundos nos transporta a algunos de los logros compositivos más innovadores del siglo XX, fruto de la inquietud y el gusto ecléctico de Leoz. Según el musicólogo Julio Arce, Leoz hace uso en *Bienvenido...*, “como en ninguna otra, de la disonancia, de la politonalidad, del impulso rítmico de Stravinsky, del neoclasicismo de Falla o de la reelaboración del folclore de Bela Bartok.”<sup>20</sup> Y yo añadiría también, en el diseño melódico que acompaña el tumulto tras la noticia, algo de Gershwin y quizás Debussy.

En ambos bloques observamos además una peculiaridad del lenguaje audiovisual de Leoz, el uso del bloque-secuencia, que volverá a repetir en los otros bloques importantes de la película, sobre todo en aquellos en los que la voz de Fernando Rey, insistimos, compite con la música. Son bloques, ya lo decíamos, en los cuales se prioriza el carácter anímico, estableciéndose una convergencia entre la

---

<sup>20</sup> ARCE, Julio C. “Jesús García Leoz y los maestros de la música cinematográfica española”, carpetilla del CD AUTOR JMBS501, p. 11 (ver discografía).

música y el estado de ánimo de las gentes de Villar del Río. No ocurre lo mismo con algún otro como la “Charanga” (tal como consta en la partitura) que suena la primera vez que todo el pueblo se congrega, ya revestido de andalucismo, ante el balcón del ayuntamiento: oímos música cien por cien andaluza, como la que escuchamos durante el proceso de metamorfosis del pueblo, con el ajuste de los decorados y el aprendizaje de las sevillanas. La convergencia aquí es de un marcado carácter cultural local: la música es un elemento más del decorado, es un aditamento sonoro que refuerza la pérdida de identidad de ese pequeño pueblo castellano.

Mención aparte merece la larga secuencia (¿o son varias?) de los sueños. A pesar de que la música es casi omnipresente en la misma, el fragmento original de Leoz se reduce a la segunda parte del sueño de Don Luis, que se imagina desembarcando en tierras de América, donde es cocinado por los indígenas: de ahí el aire andino inicial a cargo de la flauta, y el *crescendo* posterior, más sombrío, y con una notable presencia de los timbales que conduce a un clímax que se resuelve tranquilamente. Parece, no obstante, que Leoz tuvo algo que ver en la selección del resto de los temas (el tema de jazz del sueño de cura, la música de fondo del *saloon* del *western*...) que aparecen en la secuencia, según se deduce de algunas anotaciones en la partitura.

### ... y alguna “berlangada”

A pesar de la manifiesta aversión de Berlanga hacia la música, lo cierto es que el director valenciano, cuando le ha convenido, ha recurrido a ella para lograr determinados efectos. Ya comentábamos arriba cómo había previsto en esta película la canción “Welcome, americanos”, y podríamos citar otros ejemplos de planificación musical en su cine; pero vamos a ceñirnos a *Bienvenido...*



*Bienvenido Mister Marshall. El sueño del hidalgo.*

Cuando el alcalde recibe una carta oficial anunciando la llegada inminente de los americanos, suena un toque de trompeta. Preguntado Berlanga sobre el particular, dijo que creyó *“que podía ser como un parte de guerra. Un alcalde que recibe primero un anuncio cordial en persona y luego un frío parte de guerra me resultaba irónico. También, cuando el alcalde está discursando en el balcón, comienza diciendo: ‘Reunidos aquí, todo el personal a mi mando’ ”*.<sup>21</sup>

En la secuencia del baile en la plaza, aparece una banda de música. No es la única película suya en la cual aparece semejante formación instrumental, y la explicación que Berlanga da a su inclusión no tiene nada que ver una supuesta afición musical, ni con ningún tipo de valencianismo: *“Las bandas de música, esas bandas populares, son para mí, como diría un chuleta, un objeto enderezador, un levantador de moral. Me producen un empalmamiento muy simpático.”*<sup>22</sup> Sea cual fuera su reacción anímico-fisiológica ante la banda que aparece en esta secuencia, lo cierto es que Berlanga aprovecha la presunta desafinación de uno de los instrumentos, para dar entrada a las máquinas que alisan la carretera ante el inminente paso de la comitiva americana, ya que la nota excesivamente aguda que desconcierta a los músicos no está producida por ninguno de ellos, sino por los silbatos de dichas máquinas, que se acercan al pueblo.

### Apunte para otro cincuentenario

Es público y notorio que las líneas que preceden están motivadas por una celebración: la del cincuentenario del estreno de *Bienvenido...*

---

<sup>21</sup> CAÑEQUE, C.; GRAU, M. *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino, 1993. p. 29.

<sup>22</sup> HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO, Manuel. Op. cit., p. 82.

el día 4 de abril de 1953. No obstante, no puedo aquí olvidar otra fecha más triste, pero igualmente remarcable: la de la muerte de Jesús García Leoz, fallecido repentinamente el 23 de febrero del mismo año, justo un día después de ver un pase privado de esta película. En consecuencia, de su muerte también se cumplen cincuenta años, y en el año 2004 hará cien que nació en el pueblo navarro de Olite. Decía al empezar este artículo que la música es un tema a menudo obviado y tratado de soslayo en los libros de cine. Permitánme anotar, ya para terminar, que ocurre lo mismo con las conmemoraciones.

#### BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES DOCUMENTALES

(SE OMITEN LAS YA CITADAS EN NOTA)

- BIURRÚN, Clara de. *Introducción a la música para la imagen de Jesús García Leoz*. Trabajo de investigación, Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo. Bienio 2000-2002. Dirigido por los Dres. Ramón Sobrino Sánchez y Marcos Andrés Vierge [inédito]
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid: Editora Nacional, 1967. (pp. 187-203)
- PERALES, Francisco. *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra, 1997. Signo e imagen/Cineastas, 35.
- PINEDA NOVO, Daniel. *Las folklóricas y el cine*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1991. (Lola Sevilla: 202-213)
- ROMÁN, Manuel. *Memoria de la copla. La canción española. De Conchita Piquer a Isabel Pantoja*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.
- Entrevistas realizadas por el autor a Luis García Berlanga, Francisco Canet y Elvira Quintillà.

## 144 DISCOGRAFÍA

“¡Ay tío, pásame el río!”, tonadilla por bulerías. “De Sevilla al Canadá”, fox alegrías. Ochaíta, Valerio, Solano. Int.: Lolita Sevilla con acompañamiento de orquesta. 1953. 78 rpm, mono, 25 cm. COLUMBIA R 18484

“Mi cariño, mi dinero”, zambra. “Coplillas de las divisas”, pasacalle tanguillo. Ochaíta, Valerio, solano. Int.: Lolita Sevilla con acompañamiento de orquesta. 1953. 78 rpm, mono, 25 cm. COLUMBIA R 18485.

*José Nieto dirige la música de Jesús García Leoz. Clásicos del cine español, vol. 2.* Int.: Orquesta Sinfónica de Radio Bratislava. 1999. CD, estereo. AUTOR JMBSP501 [Las pistas 16 a 21 pertenecen a la banda sonora de *Bienvenido Mister Marshall*]



***Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)**



**EL GUIÓN,  
¿MANOS AMIGAS?**

**Manuel Hidalgo**

**MANUEL HIDALGO** (Pamplona, 1953). Autor de *El último austro-húngaro. Conversaciones con Berlanga* (1981), co-escrito con Juan Hernández Les. Crítico de cine y guionista de películas, ha editado libros sobre Carlos Saura, Fernando Fernán Gómez, Francisco Rabal y Pablo del Amo, y es autor de los guiones de *Una mujer bajo la lluvia*, *Grandes ocasiones*, *El portero* y *Nubes de verano*. Como escritor ha publicado cinco novelas (*El pecador impecable*, *Azucena que juega al tenis*, *Olé*, *La infanta baila* y *Días de agosto*), varios libros de género diverso (*La guerra del sofá*, *El hombre malo estaba allí*, *Me temo lo peor*, entre otros) y una colección de relatos (*Cuentos pendientes*). Es periodista y columnista de *El mundo*.

**L**uis García Berlanga y Juan Antonio Bardem escribieron la primera versión de *Bienvenido Mister Marshall* entre los meses de febrero y abril de 1952.

Las sesiones principales de trabajo tuvieron lugar en el entonces domicilio de Berlanga, en el número 26 de la calle Alonso Cano de Madrid. Según contó en una ocasión Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección y muñidor fáctico de la película, Berlanga y Bardem conferenciaban y discutían en una habitación sobre las escenas y, luego, le trasladaban unos papeles —cabe deducir que escritos a mano— para que él, situado en una habitación contigua, los pasara a máquina. Según Berlanga, él y Bardem se repartían las secuencias, de modo que uno pergeñaba una y el otro, otra, y luego hacían una puesta en común en la que pulían y llegaban a un acuerdo.

La Censura, presentado el primer guión, hizo cuatro observaciones principales: que el sueño de Eloísa, la maestra, no degenerara “en erótico”; que no resultara “irreverente” una interpretación al armonium en una misa dominical; y que la escena del entierro no fuera “ni macabra ni irrespetuosa”.

El sueño de Eloísa nunca se rodó. Se ha dicho que ello fue debido a que la advertencia de la Censura intimidó lo suficiente como para que Berlanga pensara que rodar la secuencia iba a ser una inútil pérdida de tiempo y de dinero, pues, se hiciera como se hiciera, la Censura la suprimiría del montaje final. Berlanga ha dicho, en otra ocasión, que no la rodó porque no logró encontrar en Madrid el suficiente número de altos y fornidos mocetones con aspecto de jugadores de rugby que necesitaba. Como es conocido y notorio, 50 años después, el director ha rodado esa secuencia en un cortometraje titulado *El sueño de la maestra* (2002, 13 minutos).

El entierro y la interpretación de un tal Emiliano al armonium no sobrevivieron, por decisión de los autores, a la primera versión del guión.

La Censura indicó igualmente que los latines de Don Cosme, el cura, eran “inadmisibles” y pidió cuidar la figura del presbítero para que en todo momento fuera “digna, ajena a todo papel regocijante o a situaciones grotescas” y apareciera “conforme a su carácter sacerdotal y a su alta representación en el pueblo”.

Bardem especificó que, por la escritura del guión, cobraron veinticinco mil pesetas cada uno: diez mil en metálico y quince mil en acciones de UNINCI para Berlanga y quince mil en metálico y diez mil en acciones de la compañía productora para él. Miguel Mihura, el tercer y posterior guionista, cobró veinticinco mil pesetas, según Lara y Rodríguez Merchán.

La información fidedigna sobre el proceso de gestación de la idea argumental y del argumento mismo está sujeta a afirmaciones contradictorias a todas las bandas —Berlanga y Bardem, entre ellos, cada uno respecto a sí mismo y terceros respecto a las variantes de aquellos—, a las oscuridades, medias palabras y lagunas que marcan la historia de esta película en tantos y tantos aspectos.

Ciñéndonos a lo que nos atañe aquí —el argumento, justamente—, todo parece indicar que en el origen está el deseo de Berlanga y Bardem de hacer un drama rural al estilo del Indio Fernández al que ambos admiraban. La idea germinó, según Bardem, a partir de un poema suyo que trataba de la incidencia e impacto de la instalación de una planta de Coca-Cola en un pueblo que vivía de sus viñedos.

Siempre se creyó que la adscripción de la historia al género de comedia fue una imposición de la productora, así como la presencia de Lolita Sevilla y las canciones, o sea, el corte musical folklórico del filme. Francisco Canet, decorador y co-productor de la película, ha desmentido recientemente este extremo en conversación con Agustín Tena, asegurando que el tono de comedia fue una decisión libre de los autores del guión y que Lolita Sevilla fue sólo una sugerencia de UNINCI, que la ofreció, en efecto, pues la tenía contratada para varias películas por determinar.

Conforme el argumento fue derivando hacia lo definitivo surgió, como ya es conocido, la idea de inspirarse en *La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, 1935), de Jacques Feyder, que narra cómo los habitantes de un pueblo de los Países Bajos utilizan a sus emperifolladas mujeres y organizan una fiesta para mejor aplacar y contener a sus invasores españoles. Quisiera comentar aquí la genealogía y las posibles atribuciones de algunos procedimientos y contenidos del guión.

La voz en *off* —elaboradamente literaria en su sencillez— de un narrador que presenta, puntúa y concluye el hilo de la historia era un recurso, hoy tan habitual como en ocasiones objetado, que se había puesto de moda en los años precedentes, pero que no había sido frecuente con anterioridad. En charla personal de Berlanga con Juan Hernández Les y yo mismo para nuestro libro *El último austro-húngaro*, al director se le ocurrió citar el caso de *Rebeca*

(*Rebecca*, 1940) de Hitchcock, como un antecedente reciente que bien pudo animar a los guionistas a utilizar tal recurso. La sombra alargada, e inesperada, de Hitchcock se ha visto también en la *guionización* y en la solución plástica del sueño del cura.

El encadenamiento de secuencias y escenas mediante el procedimiento de enlazar una pregunta en el fin de un pasaje con la respuesta a esa pregunta en el comienzo del pasaje siguiente, muy subrayado en el trabajo de Tena, procede de algunos neorrealistas, según recuerda este analista, que recoge la observación de Luciano Berriatúa, quien dice que los neorrealistas lo tomaron de *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M, Eine Stadt sucht einen Mörder*, 1931) de Fritz Lang.

La idea de que la incidencia de un elemento de tipo mágico o azaroso pudiera mejorar la situación personal, económica o social, de los personajes ya estaba en *Esa pareja feliz* (1951), escrita por los propios Bardem y Berlanga, plasmada en el prometedor concurso radiofónico del jabón Florit. Para Berlanga siguió siendo una pieza de su parchís argumental en otras películas como, por ejemplo, *Los jueves, milagro* (1957), no así para Bardem.

La hipotética o real capacidad transformadora de una comunidad por alguien o algo que viene de fuera —en este caso, los americanos—, ingrediente frecuente en el cine —y en el teatro de Jardiel Poncela, según nos recordó Berlanga—, también será un factor argumental recurrente en las películas de Berlanga —*Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido* (1961), *París-Tombuctú* (1999)— no así en las de Bardem, lo mismo que el ya célebre santo y seña del cine berlanguiano: que toda irrupción mágica, o todo agente exterior, o cualquier acción o propósito que aborden los personajes nunca contribuirá a la mejora final de su situación, sino a su desesperante estancamiento cuando no a su empeoramiento.



*Felices pascuas* (Juan Antonio Bardem, 1954)



*Novio a la vista* (Luis García Berlanga, 1954)

Los elementos ternuristas a lo Capra o a lo René Clair, o al estilo del neorrealismo italiano de raíz cristiana, nunca acompañaron con posterioridad al cine de Bardem, salvo etéreamente en *Felices Pascuas* (1954), mientras que, antes de adquirir trazos amargos y mutar en tintes negros y esperpénticos, sí fueron revisitados y recreados en otras películas de Berlanga como las ya citadas *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, a las que cabe añadir parcialmente *Novio a la vista* (1954).

Es obvio que Berlanga siguió y desarrolló su carrera por el sendero de la comedia —bien que casi siempre con tremendas vetas dramáticas—, mientras que Bardem, salvo en *Felices Pascuas*, se adscribió al drama realista en lo más representativo de su carrera. Los pueblos, bajo las convenciones evolucionadas del costumbrismo tradicional, fueron más veces feudo berlanguiano que bardemiano. La misoginia, todavía suave, que se vislumbra en las miradas hacia la maestra Eloísa y la cantante Carmen Vargas, adquiriría, con rasgos de enormidad, una definitiva carta de naturaleza en el cine de Berlanga y no así en el de Bardem.

Trato, en fin, de seleccionar y presentar algunos materiales que permitan responder a una pregunta que nunca ha podido tener respuesta: ¿quién puso más?, como decía la canción. O bien, ¿qué partes o elementos del guión son de Berlanga y qué partes o elementos del guión son de Bardem?.

Los responsables no han contribuido en absoluto a aclararlo con sus testimonios a lo largo de los años, y, quizá por ello, sólo el análisis comparado de su filmografía —en mi opinión, de fácil conclusión—, permite establecer una hipótesis sobre las contribuciones de ambos al guión de *Bienvenido...* Una hipótesis de respuesta, digo, pero nunca ya la respuesta misma.

Hay que decir aquí que esa pregunta tantas veces planteada se basa en buena medida en la rivalidad implícita o explícita que los dos cineastas, azuzados por la crítica, mantuvieron desde ese preciso momento y también en los problemas que llevaron al desplazamiento de Bardem de la co-dirección de *Bienvenido...* Es como si, a través de la atribución por separado de las aportaciones al guión de *Bienvenido...*, se quisiera repartir el pastel y el mérito de la autoría, operación innecesaria, en gran medida, porque las carreras de cada cual por su lado han hablado ya por sí mismas con elocuencia. Pero, en fin, fueron ellos quienes, queriendo o sin querer, mantuvieron una competencia sorda, o no tan sorda, no sólo en la pista posterior de sus respectivas filmografías, sino con las constantes vueltas al ring de *Bienvenido...*

Lo primero bien cierto que conviene recordar es lo siguiente: el trabajo conjunto de dos guionistas —como sabe cualquiera que haya tenido la experiencia— tiende a empastarse en la memoria de ambos, de modo que, con el tiempo, les es difícil recordar con claridad —en la nebulosa de tanta reunión y en la confusa amalgama de ocurrencias que se aceptan, se desechan, reaparecen transformadas o llevan a otras— quién aportó qué. En segundo lugar, y sin que medie un pacto explícito de silencio, lo lógico y lo cortés es que cada uno se abstenga de autoatribuirse públicamente las presuntamente mejores o más abundantes ideas.

Bardem y Berlanga se han pasado la vida —ya digo que casi siempre provocados por entrevistadores y críticos— cruzándose bromas y alfilerazos a tal respecto, construyendo y deconstruyendo su doble historia de amor imposible —que tenía un huequito para el odio posible— y de odio imposible, pues había un espacio para el amor posible.

Así, por ejemplo, Berlanga bromeó con Hernández Les y conmigo a propósito del célebre plano de los sombreros a lo Pudovkin,

dejando en el aire que fuera un invento suyo y asegurando entre risas que Bardem —deducido de sus aficiones soviéticas— diría que ya estaba en el guión de ambos. Pues sí, como ha demostrado Tena, estaba ya en la primera versión del guión.

Nos dijo también que cierta apuesta por la solidaridad, por el trabajo colectivo, patente en *Bienvenido...* podría ser cosa de Bardem que, como comunista, “*crea en la generosidad, en la concienciación colectiva, en la solidaridad*”.

Este aspecto ideológico de la historia que cuenta *Bienvenido...* es, a mi juicio, terriblemente complejo porque concita elementos variados y opuestos. Supongamos que el paso adelante del pueblo entero —salvo el hidalgo y el cura— hacia su mejora fuese una provisional apuesta por el beneficio de una acción colectiva, y eso lo situara en la órbita de Bardem. Sin embargo, ese esfuerzo del colectivo no puede ser una propuesta de raíz marxista cuando no es en la película sino la base en la que ha de aposentarse la solución mágica, la dádiva externa que vendría de los americanos y, además, la galaxia de sueños y de ambiciones individuales y egoístas que son los que tienen o solicitan los habitantes del lugar.

Para colmo de complejidad, no sólo ese esfuerzo común no sirve para nada en el desenlace —esa idea sería *berlanguiana*—, sino que, aunque no sirve de inmediato, la voz en *off* final plantea un horizonte más esperanzador sobre la base del propio empeño —insinuación realista— y admite que se pueda creer en los Reyes Magos, lo que es una aceptación de la vía idealista. La película, en el perfil ideológico que traza el guión, es un batiburrillo de sugerencias, ambigüedades y ambivalencias, que, como fruto de la concurrencia y choque de los presuntamente muy distintos Bardem y Berlanga, se puede explicar de una manera todavía poco argumentada. Veamos.

Bardem le dijo a Román Gubern que él no creía haber escrito el texto de la voz en *off* final, con esa apelación a la confianza en las propias fuerzas, porque juzgaba que tal matiz “tiene aquí un aire más de cuestión moral absolutamente papal que de una concienciación de clase”. ¿Lo escribió entonces Berlanga, que no cree en las propias fuerzas del grupo ni del individuo frente a las dificultades? No cree, pero ¿creía entonces?

Aparquemos unas líneas este asunto crucial.

Berlanga, que consideró una vez que ese texto conclusivo representaba una especie de “empate” ideológico entre Bardem y él, dijo muchos años después en la revista *Nickel Odeón* que “*en determinadas cosas la solución marxista es también una solución católica y positiva*”. Dio en el clavo en la medida en que, en efecto, el canónico optimismo de un revolucionario puede coincidir con el canónico optimismo de un cristiano de esencial estirpe evangélica. ¿No se han producido acaso puntos de encuentro en el terreno del socialcristianismo o de los cristianos por el socialismo o en los intentos de colaboración de marxistas y cristianos?

Pero ¿no habíamos quedado en que Berlanga era un pesimista y un incrédulo en todo?

Aquí está el error grave de perspectiva histórica que soporta todos los demás errores tanto sobre el eventual combate entre Bardem y Berlanga en esta película como sobre la película misma y sobre una parte de la filmografía de Berlanga, que claramente incluye a *Los jueves, milagro* y *Calabuch* como poco.

Y es que Berlanga no siempre fue como le conocemos y dice ser ahora y desde hace tiempo. Distorsionan y se distorsionan las cosas cuando no se tiene en cuenta que Berlanga, en 1957, se definía

todavía —cinco años después de *Bienvenido...*—, en declaración a José María Pérez-Lozano, como cristiano (como persona), liberal (como súbdito) y anarquista (como creador). Nos dijo en 1980 que él no recordaba haber dicho tal cosa y que nunca había tenido ideas religiosas más allá de su olvidada educación y juventud con los jesuitas. Pero eso no es verdad, claro. En 1963, aseguró a *Cinestudio* —y eso que ya había hecho *Plácido*— que esa auto-definición todavía era válida, aunque habría que añadirle el concepto de “confuso”. Luego, fue desapareciendo por completo el componente cristiano de su vida y de su obra.

Pero, además, en *Film Ideal*, en el número de Julio-Agosto de 1958, Berlanga aludió nada menos que al afán de Dios “*de echar una mano a quienes creemos o queremos que el mundo se salve a través de la ternura y la sonrisa*”.

Es decir, el Berlanga de 1952 no era todavía el Berlanga que empieza a gestarse en la década siguiente, y aunque ya contenía algunos de sus gérmenes, también reunía componentes de signo opuesto a los que integraría en el futuro. De modo que el bagaje ideológico agazapado en el guión —o sea, en la visión de las cosas que todo guión ya transmite— bien pudo ser fruto de la confluencia de dos idealismos que coincidían en medio de la corriente desde orillas opuestas —el cristiano-*berlanguiano* y el marxista-*bardemiano*— y de las chispas, muchas menos, que saltaban del choque de las semillas de sus futuras opciones divergentes. La aportación ideológica o, si se prefiere, en la visión de la vida, del tercer guionista, Miguel Mihura —de la que luego hablaremos—, sin duda reforzó más las vetas berlanguianas del guión, dado el carácter conservador, individualista y anarcoide-burgués del comediógrafo y también su mayor coincidencia con las fuentes culturales de la tradición española —el sainete, el *astracán*, el incipiente absurdo— que ya nutrían la utillería de Berlanga y que, por supuesto, no desconocía Bardem.

Por todo ello, y pese a las diferencias entre ambos, resultan un poco enternecedores —por calificarlos de forma suave— los conatos tanto de Berlanga como de Bardem por rivalizar —amagando golpes, pero sin darlos del todo— sobre la autoría intelectual del guión de *Bienvenido...* Mantenían distancias obvias, pero también —entonces, siempre entonces— cercanías insospechadas —o sí sospechadas, quién sabe— por ellos mismos, esas cercanías que, de hecho, y más allá de su complicada amistad, les llevaban a cabalgar juntos, digamos que por esa pradera del regeneracionismo que Gubern apuntó en una ocasión, el regeneracionismo que aglutinó ya en los años 40 y 50 en torno a ciertos proyectos intelectuales, literarios y artísticos, en los que todos eran compañeros de viaje de todos, a una variopinta mezcla —unida por concretas zonas de *velcro*— de liberales, comunistas, falangistas y cristianos engarzados por el repudio a lo más ortodoxo del nacional-catolicismo clerical y militar del régimen franquista, engarce sentido de verdad, o estratégico para altos fines, o de pragmatismo y conveniencia personal, que iría cambiando el panorama cultural, el cine y, de forma desesperantemente lenta, el propio paisaje político, hasta la llegada del concurso, a modo de inesperada pinza, del desarrollismo económico que propició el sistema y de la más abierta oposición al franquismo.

Por eso, como he dicho, resulta enternecedora la ya mencionada y dilatada pelea de gallitos por la autoría de *Bienvenido...*, unida a la atribución al otro de las partes que, con posterioridad, iban incomodando a cada uno.

Así, por ejemplo, Berlanga, nada menos que en 1996, todavía hacía una bromita en Nickel Odeón al decir textualmente: “Yo tuve la educación de poner entre los autores del guión a Bardem en primer lugar, entre otras razones, porque Bardem es antes que Berlanga...” O sea, que apelaba a la educación y al criterio

alfabético, eludiendo irónicamente cualquier razón que se derivara de una hipotética mayor dosis de autoría.

A mi entender, Bardem siempre sobrellevó peor este latente litigio. Y, además, y por ello digo que lo sobrellevó peor, se manifestó repetidas veces en términos muy contradictorios, pecado, el de las contradicciones, del que en absoluto está libre Berlanga.

En *Y todavía sigue*, las memorias de Juan Antonio Bardem publicadas meses antes de su muerte, es más que evidente la pervivencia de la espina clavada que aún conservaba el gran director a cuenta de *Bienvenido...*, esto es, por no haber co-dirigido la película y por pensar que el tiempo había adjudicado todos los méritos a Berlanga.

El modo en que Bardem, tantos años después, se queja —aunque parezca que efectúa una mera narración— de cómo fue postergado en el viaje y presentación de la película en Cannes, de cómo viajó en segunda mientras Lolita Sevilla iba en coche-cama, de cómo fue confundido con un guitarrista flamenco que iba a actuar en una fiesta cuando se presentó en el hotel, de cómo dicho hotel era modesto a diferencia del que ocupó Berlanga y de cómo no fue invitado a la rueda de prensa, adquiere una muy significativa relevancia en contraste con la satisfacción con la que cuenta dos o tres cosas más: cómo se coló en la tal rueda de prensa y se alzó “*con el santo y la limosna*” gracias a su buen francés y a poder ser tan *charmeur* —dice—, o sea, encantador; cómo quedó claro allí que él era el autor —dice primero muy reveladoramente, y luego pone entre paréntesis (el coautor)— de *Bienvenido Mister Marshall* y “*y ya para siempre*”.

Es también enternecedor cómo recalca la cita textual del Premio que le concedió el Jurado: “*Prix au Filme de la Bonne Humeur*,

*avec mention Spéciale pour le scénario*". Es decir, Bardem destaca que lo que se premió fue *le scénario*, o sea, aquello en lo que él había tenido parte decisiva y, es más, por si hiciera falta, da otra vuelta de tuerca y dice —“*aviso para navegantes*”—: “*los franceses llaman ‘scénario’ al conjunto del argumento y del guión*”. Yo interpreto, sin malicia, que Bardem alude al Argumento, reflejado en los créditos de la película, para ocupar toda la extensión de su posición en la responsabilidad de la película y así ganarle un poco más la partida no ya a Berlanga —es de creer—, pero sí a Miguel Mihura que sólo dispone de un tercio nominal de la responsabilidad del guión.

Sin embargo, Bardem nunca dejó —y esto es algo chocante en relación a lo anterior, es decir, a su fuerte reivindicación como co-autor del guión— de lanzar puyas o puyitas contra *Bienvenido...* Bardem decía sentirse molesto por la idealización de la realidad en Berlanga, con esa impresión de que (casi) todo el mundo es bueno en las películas de Berlanga y de que las cosas no pueden ser sino como son.

Si en alguna o algunas películas de Berlanga esto es particularmente verdad o razonablemente aproximado es —curiosa paradoja—, y además de en *Los jueves milagro* y *Calabuch*, precisamente en *Bienvenido...* y en algunas otras que Bardem contribuyó a crear —*Esa pareja feliz* (1951) y *Novio a la vista* (1954)—, ya que, al menos a partir de *Plácido*, cualquier sensación de que “todo el mundo es bueno” se oscurece en la filmografía berlanguiana en la profunda negrura que amalgama sin distinción ni alusiones morales claras a los buenos y a los malos, inexistentes como tales para un Berlanga progresivamente descreído o que sólo cree en la realidad de las pulsiones egoístas, placenteras o de supervivencia del ser humano.

El caso es que este juegucillo de niños celosos (por así calificarlo) respecto a la autoría de su invento que se han traído entre sí Bardem



*Los jueves, milagro* (Luis García Berlanga, 1957). Cartel de la película.

y Berlanga respecto a *Bienvenido...* —mucho más, como es comprensible, por parte de Bardem, pues Berlanga, al fin y al cabo, dirigió la película—, los dos lo siguieron respecto al tercer y postrer guionista, Miguel Mihura.

Bardem, por supuesto, no tuvo inconveniente en declarar (*Nickel Odeón*) cómo ambos admiraban y aprendieron de memoria los guiones de Mihura para *La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948), *Yo no soy Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949) o *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1948).

Soy consciente de que, pese a aportar declaraciones documentadas, puedo estar añadiendo interpretaciones psicologistas que implican juicios de intenciones, pero, justamente por los testimonios manejados, me resulta imposible no pensar que cuando Bardem recolocaba a Mihura en su sitio buscaba rebajar el protagonismo triunfante de Berlanga —aun a costa de la disminución del suyo propio—, del mismo modo que Berlanga siempre ha dado explicaciones poco concretas —“no recuerdo bien”— o no abiertamente generosas respecto al papel de Mihura: “*pule los diálogos*”, nos dijo a Hernández Les y a mí —con la cicatería que implica el verbo “pulir”—, aunque luego añadió: “*hizo (Mihura) un estupendo trabajo como dialoguista*”. También ha dicho Berlanga: “*Miguel decía cosas cojonudas, pero era un poco resabiado*”. Ambos dejaron claro que, tras la segunda versión de Mihura, ellos volvieron a darle, al menos, el toque final al guión, faltaría más.

El caso es que era Berlanga el más amigo de Mihura y que le frecuentaba junto a Tono y Edgar Neville en aquellos años. Resumiendo: Mihura, como es evidente por las obras de todos ellos, era más de la cuerda de Berlanga que de la cuerda de Bardem, y fue Berlanga el que aconsejó poner el primer guión, y lo puso, en manos del dramaturgo. A Mihura, según Berlanga, no le hacía gracia, pero, quince días antes



*La calle sin sol* (Rafael Gil, 1948)



*Yo no soy Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949)

del comienzo del rodaje, “*le dio un repaso*”, “*planteó algunas escenas nuevas*” y “*mejoró la idea*”. Bardem dijo en *Primer Plano* que Mihura no quería firmarlo con ellos y que él le convenció de que lo hiciera, pues le “*parecía justo*”. Mihura mandó un telegrama —reproducido por Tena— de felicitación a Bardem y Berlanga cuando se enteró del premio en Cannes.

El estudio sobre Miguel Mihura de Fernando Lara y Eduardo Rodríguez Merchán para la SEMINCI de Valladolid fue, si no me equivoco, el primero que reveló —mostrando comparadamente los textos de la primera versión del guión y los correspondientes a la definitiva, tras su paso por las manos rápidas de Mihura— las aportaciones del escritor. A ese libro me remito, puesto que, lamentablemente, ya debo pensar en ir terminando esta comunicación, no sin decir que las revelaciones de Lara y Rodríguez han sido muy eficazmente completadas por Agustín Tena en el libro co-editado por la Mostra de Valencia y el Círculo de Bellas Artes para la exposición con motivo del cincuenta aniversario de *Bienvenido...*

Lara y Rodríguez muestran y demuestran las habilidades de la sabia mano de Mihura en la escena entre el empresario, la cantante y el alcalde —que ahora es también dueño del café— la escena de los “*ozú*” y los “*¡vaya!*” de la escueta Carmen Vargas. Y, sobre todo, resultan importantes las diferencias en la escena del discurso del alcalde en el balcón, que no sólo ahora incluye el mítico “*como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación etc...*”, sino que, como sucedería en el resto del guión, ha incrementado decisivamente el protagonismo de Manolo, o sea, de Manolo Morán, apoderado de la cantante.

Se ha modificado significativamente la secuencia de la reunión de las fuerzas vivas de Villar del Río, y es en ella, ahora, cuando surge en toda su plenitud el tema de la fuente y su chorrito, que en la

primera versión se nombraba por alusiones referido a una iniciativa del pueblo rival de Villar del Campo. Este pueblo, en la primera versión, jugaba más papel, pues los de Villar del Río iban hacia él a jugar un partido de fútbol, que sus antagonistas suspendían con el pretexto de un muerto y de un entierro —al que se refería la Censura en sus recomendaciones— que se revelaban falsos y que tenían por objeto impedir, mediante el bloqueo de la carretera, que los de Villar del Río llegaran a enterarse de las ideas de los de Villar del Campo —la fuente con chorrito, entre ellas— para mejor seducir a los americanos. Lara y Rodríguez consideran que todo ello ocupaba tres secuencias prescindibles, aunque dotadas de humor negro, que ralentizaban el desarrollo de la película.

Según estos autores, en la primera versión, el pueblo ya era andaluz y sólo se embellecía, mientras que es en la segunda, con Mihura, cuando surge la idea de que sea castellano y *se disfrace* de andaluz, con lo que también tiene más gracia el grito de “¡Viva Andalucía!” que lanza el pueblo congregado.

Lara y Rodríguez están persuadidos, con visible entusiasmo pro-Mihura, de que el escritor también intervino en las letras de las canciones, pero Tena aporta la documentación necesaria para demostrar que, al menos según el Registro de Autores y de los derechos devengados con posterioridad, son obra de Ochaíta y Valerio, incluyendo, claro, la canción más famosa de la película —“*Americanos...*”—, cuyo título es exactamente el de “Copliyas —con “y” griega— de las divisas”.

Cuentan, por último, Lara y Rodríguez que en noviembre de 1953 se publicó una versión novelada de *Bienvenido...*, en el número 29 de la serie *La novela del sábado* con un total de 64 páginas, escrito con “*escasísima gracia*” por Luis Emilio Calvo Sotelo. Tal vez sea éste el momento de recordar que nunca se ha publicado

Íntegro —y que ya va siendo hora— el guión definitivo de *Bienvenido...*, que, según Tena, y por testimonio directo de Berlanga, el director donó en manuscrito, acompañado por un *story-board* —el único en toda su trayectoria— hecho por él mismo, a Henri Langlois, entonces presidente de la filmoteca francesa, y que nunca, pese a sus reiterados intentos, ha recuperado.

Tiene cierto interés recordar que la crítica española en su día —Donald en ABC y otros, en abrumadora unanimidad— coincidió en señalar que la voz en *off* era excesiva y que la película necesitaba una historia de amor, bien curiosa martingala, la de la historia de amor, que sin duda respondía a las exigencias más convencionales del cine de la época y que hoy nos hace sonreír.

Berlanga ha llegado a decir que los sueños se escribieron para inflar el metraje de la película —o lo que es lo mismo, digo yo, para paliar un vacío de ideas en la trama— y ha llegado a reconocer que están mal colocados y representan un parón en la fluidez del desarrollo argumental, opinión muy digna de tener en cuenta, a mi juicio, y que, por cierto, comparte el escritor Antonio Muñoz Molina.

Canet, por otro lado, le contó a Tena que fue Joaquín Reig quien sugirió, a la vista del copión, partir en dos la segunda irrupción de la voz en *off*, de manera que el segundo tramo de esta segunda aparición del *off* se colocara —a diferencia de lo previsto en el guión— hacia el final, introduciendo entonces los sueños por considerarlo más conveniente para el buen ritmo de la película.

Y, en fin, estas son algunas notas sobre el guión de *Bienvenido...*, escrito a —dos más una— tres manos, que no sé si siempre fueron y se conservaron amigas, y que, en el caso de Bardem y Berlanga, trabajaron con posterioridad con arreglo a criterios sobre el guión totalmente opuestos e igualmente exagerados. Berlanga ha llegado

a decir que el guión es la Gestapo del director, un invento nefasto que nació con la censura del Código Hays para controlar a los directores, y Bardem ha dicho y escrito que el único y auténtico autor de una película es el guionista.

Pero ésta es otra historia que nos llevaría muy lejos en el tiempo. Y muy lejos de aquí.



Rodaje de *Bienvenido Mister Marshall*.



**¡BIENVENIDO, MISTER BUSH!  
DECORADOS DE FICCIÓN  
Y ENGAÑOS COLECTIVOS**

**Francisco Javier Gómez Tarín\***

\* Universitat de València. Estudi General

**F.RANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN** (Valencia, 1949). Escritor y cineasta. Doctor en Comunicación Audiovisual. Profesor en la Universidad Jaume I, de Castellón. Ha publicado monografías sobre *Arrebato* (2001) y *À bout de souffle* (2003) y participado en libros colectivos como *Historias sin argumento: el cine de Pere Portabella* (2001) y *Once miradas sobre la crisis y el cine español* (2003).

**H**an pasado cincuenta años desde que *Bienvenido Mister Marshall*, la impagable película de Luis García Berlanga, consiguiera sintonizar con los espectadores de nuestro país y propusiera una forma diferente de entender el hecho fílmico, con lo cual demostraba que renovación y reconocimiento podían ir de la mano. Cincuenta años tras los que, pese a la gigantesca transformación socio-económica, la metáfora sigue plena de vida y ha viajado hasta *el ahora* para permitirnos repensar sus múltiples significados.

Habida cuenta de la prodigalidad de datos y análisis debidamente contextualizados, resulta tentador, para variar, separar el film de su momento histórico y acercarlo al presente, incumpliendo así algunas de las cláusulas de la ortodoxia teórica y permitiendo que la película hable desplazada en el tiempo, a modo de oráculo. Además, no corren tiempos en los que podamos permitirnos el silencio y sería una veleidad pensar el pasado como algo tan lejano que nos condujera a olvidar la actualidad (me refiero, claro está, a la indeseada confrontación bélica y al papel de comparsa jugado en ella por nuestros dirigentes, ya que no por los ciudadanos, cuya opinión se está expresando día a día en las calles y en sus manifestaciones públicas y privadas).

Bardem y Berlanga nada sabían de las toneladas de bombas que caerían sobre Irak ni de los “humanitarios” planes de Bush y sus adláteres para la posterior reconstrucción del país, pero pusieron en la boca de Don Cosme, el cura de Villar del Río, esta sentencia: “cuando se desconoce la intención del donante, no hay que aceptar regalo alguno”. Al superponer los decorados andaluces sobre las fachadas de las casas del pueblito de ficción, tampoco sabían de las futuras instalaciones para *Gran Hermano*. Puede ser que el tiempo y la Historia no sean sino fragmentos de un relato cíclico que, arropado en la metáfora de una historia (*Bienvenido Mister Marshall* se auto-define como “cuento” en la voz en *off*), da testimonio del pasado, del presente y quizás también del futuro.

Sobre esta base, nos creemos autorizados para asumir que “el sentido de la obra se nos revela en la relación evidenciada entre lo que explícitamente dice, y lo que explícitamente dice no diciéndolo”<sup>1</sup> y, por tanto, para hacer hablar al film de Berlanga más allá de sus implicaciones contextuales y establecer un juego de relaciones con la situación que vivimos hoy. De esta forma, nos solidarizamos con la posibilidad de llevar a cabo un análisis del film como vehículo para reflexionar sobre el placer de la interpretación y/o teorizar sobre él, tal como indica Dominique Noguez<sup>2</sup> al presentar una tipología para los análisis textuales de las producciones audiovisuales. Pero hay también otro componente que no podemos soslayar: la película de la película, que se construye a lo largo de estos cincuenta años, en la que los personajes sufren las transformaciones de rigor en todo

---

<sup>1</sup> TOTI, Gianni. “La obra y el sentido”, en *Problemas del nuevo cine*. Madrid: Alianza, 1971. p. 159.

<sup>2</sup> NOGUEZ, Dominique. “Fonction de l’analyse, analyse de la fonction” en AUMONT, Jacques y LEUTRAT, Jean-Louis. (Comps.). *Théorie du film*. Paris: Albatros, 1980. p. 191-192.

guión cinematográfico y que hay que poner de manifiesto para ser justos con la deriva histórica que hemos atravesado.

Desde el principio del film, Villar del Río se nos presenta como un lugar típico y tópico que es, además de un microcosmos, la proyección reducida de un entorno mayor: España. Esto es evidente. La voz en *off* nos anuncia el proceso de ficcionalización con un *érase una vez* que se contradice de inmediato por la incorporación de un *hoy*: el ente enunciador dialoga con el texto rompiendo cualquier atisbo de transparencia enunciativa y dirigiéndose abiertamente al espectador; un cuento (concluye a la postre con un *colorín, colorado*) que reclama de su público el establecimiento de un puente entre ficción y realidad, lo que se refuerza con la presentación de los espacios (iglesia, ayuntamiento, escuela, viviendas, café-casino) y de los personajes (Pablo, el alcalde, dueño de medio pueblo; los “artistas”; José, el del estanco; el cura, Don Cosme; Eloísa, la maestra; Don Luis, el hidalgo; el médico, Don Emiliano, etc.) de acuerdo con una estructura jerárquica y con la destacada referencia a un reloj “parado” desde hace mucho. La España de ayer, la España de hoy (y ese *hoy*, situado en 1953, se proyecta más allá del tiempo datado para entrar en un bucle, en un ciclo sin fin que nos conduce a la actualidad).

¿A quién corresponde la voz por la que se expresa el ente enunciador y a quién se dirige? Preguntas siempre esenciales que admiten múltiples respuestas según sea el gesto semántico que propicie la interpretación a desarrollar. Pues bien, asumamos plenamente el valor metafórico del film y pensemos en un ente omnisciente que coloca ante nosotros —los espectadores— una trama argumental que escenifica la fábula moral de un pueblo cuyas gentes, arrastradas por su clase dirigente —convenientemente aleccionada por la imaginación de la farándula—, no dudan en “maquillar” su realidad mediante decorados para obtener supuestas prebendas. Voz, pues, que señala y controla los elementos de la ficción, capacitada para detener la



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

acción y evolucionar en su interior; voz moralizante —más bien didáctica— que planea sobre el texto y está, a su vez, al servicio de los designios del autor; voz, en última instancia, que se inscribe en el film para atestiguarlo como tal: escenificación, máscara, representación. En el otro extremo, un espectador obligado a mirar más allá de la acción representada y a reconocerse como interlocutor de la aparente ingenuidad de la fábula; un espectador que comparte el poético estatus del *niño que escucha* en *La noche de San Lorenzo* (Paolo y Vittorio Taviani, 1982), un espectador capaz de apre(he)nder.

La película de estos cincuenta años, cumpliendo los requisitos clásicos de las tramas argumentales, nos deja ver un proceso de transformación de los personajes (no hacia mejor, desde luego): el alcalde-cacique ya no persigue el beneficio para su pueblo (que, al fin y al cabo, es el propio, ya que todos los comercios son suyos) sino otro, de carácter inconfesable, que podemos suponer exclusivamente personal; las “fuerzas vivas” siguen siendo los aliados del poder, pese a que algunas piezas del edificio se agrietan ante la oscura trama del superior jerárquico; ciertos sectores del mundo de la farándula se han convertido en una pieza clave del control social, ya que “*el espectáculo se presenta como la sociedad misma y, a la vez, como una parte de la sociedad y como un instrumento de unificación*”<sup>3</sup>; los ciudadanos no apuntan ya en sus sueños hacia pequeñas dádivas, complementos de su frágil relación con una supuesta felicidad que deviene inalcanzable, sino que se enfrentan a un poder omnímodo que dice representarlos y actúa abiertamente a sus espaldas... La voluntaria transformación de un pueblo, que en 1953 asumía de forma colectiva la máscara y la representación al cambiar su vestuario y superponer decorados sobre las fachadas de sus casas, deviene el 2003 en obligado sometimiento a un engaño colectivo.

---

<sup>3</sup> DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999. p. 38

La mirada de Berlanga sobre Villar del Río y sus gentes está repleta de ternura, pero no por ello deja de ser ácida; sin embargo, al trasladarla a nuestros días, se produce una quiebra inevitable porque el alcalde que sueña ser un personaje de *western* se ha transmutado en la patética y servil imagen de un presidente de gobierno que imita la voz tejana de su “maestro” Bush (este sí auténtico personaje de *western* de segunda fila, vaquero sediento de sangre y odio, mata-indios de tres al cuarto, analfabeto cultural y mediocre hombre de negocios que extiende su dominio al conjunto del planeta por cualquier medio: ayer el libre comercio, hoy la guerra y la globalización, mañana el control financiero y de los recursos energéticos). Mientras Villar del Río “decora” sus calles para hacerlas similares a las de los pueblos andaluces que, se supone, tanto gustan a los turistas americanos, Aznar coloca una máscara de sumisión sobre el país entero, a cuyas gentes amordaza y silencia, pues no es capaz de escuchar su unánime grito contra la guerra y la barbarie. Ambos alcaldes-caciques son incapaces de explicar la naturaleza de sus actos: “*Os debo una explicación y esa explicación que os debo os la voy a dar, porque os debo una explicación y...*” (bucle sin fin, de nuevo).

El sueño de Don Cosme, el cura, introduce los temibles personajes del Ku-Klux-Klan y, a través de ellos, penetra en el film la referencia metadiscursiva (*El nacimiento de una nación* [D.W. Griffith, 1915] y el Comité de Actividades Antiamericanas) junto a otra reflexión más importante: la posesión de la verdad, el carácter mesiánico del convencimiento de una garantía de redención que radica en las manos —y voluntades— de Occidente (y, claro está, Occidente es Estados Unidos). Esto concuerda con la apelación a Dios, al único dios verdadero, que hace Bush en sus discursos y que se contrapone al otro dios, el “no-verdadero” de los musulmanes, camino de la masacre “preventiva”. Don Cosme sufre los interrogatorios de un sistema que se autodefine como poseedor de la verdad y sólo la debilidad de su fe actúa como causa que proyecta en sueños sus dudas.

Para Don Luis, el hidalgo, los americanos fueron y son “indios”, gentes sin cultura, personajes primitivos que niegan la Historia porque no se amolda a sus intereses. No participa en la mascarada pero sí en sus consecuencias, solidarizándose con el resto de los ciudadanos. Reside en él la supuesta grandeza de un pueblo que ya no es lo que fue y que se niega a asumir su presente: quizás no sabe que el tiempo de su imperio ha pasado y que otro, allende los mares, ha tomado el relevo y ha transformado el rostro del emperador (ahora convertido en hombre de negocios que habla despectivamente de la “vieja Europa” y cuyas manos —como las de todo imperio— siguen manchadas de sangre).

Juan es el hombre del campo que sueña con la fecundidad de la tierra que trabaja y que le aporta su sustento a través de un mínimo salario; pide el milagro de un tractor, de un “aparato tecnológico” para aplicarlo a su relación cotidiana con el entorno. Este mecanismo cae del cielo<sup>4</sup>, como las bombas sobre Bagdad (ya que no son otra cosa que la primera entrega de la futura “reconstrucción”), y Juan mira esperanzado, intentando descubrir entre las nubes ese hálito de nuevo porvenir.

Los hombres y mujeres de Villar del Río pagan, como siempre, las consecuencias de su fe, fruto del engaño a que han sido sometidos. Pagan porque asumen responsabilidades después de un libre albedrío que ha propiciado sus sueños. Pagan, a fin de cuentas, por soñar, por el derecho a mantener unas ilusiones, a participar del espectáculo en que ellos mismos se han convertido. Al constituirse en representación, al falsear su realidad, denuncian ante nosotros un sistema que les

---

<sup>4</sup> Se hace fácil encontrar referencias en algunos de los planos más emblemáticos de *Oktiabr* (*Octubre*, 1927) o *Lo viejo y lo nuevo* (*Staroie i novoie*, 1929), de S.M. Eisenstein.



*Bienvenido Mister Marshall. El hidalgo en su casa.*



*Bienvenido Mister Marshall. El sueño del labrador.*

arrastra a la perdición, sobre todo cuando con sus propias manos desmontan los decorados y se liberan de los artificios (trasunto de representación dentro de la representación que, a la par que reflexiona sobre sí misma, impide al espectador pensar en algo distinto a la ficción con valor metafórico). No son héroes, son ciudadanos que luchan por su permanencia en el terruño que les vio nacer.

¿Y si no todo hubiera cambiado? La idiosincrasia de un pueblo fluye por los intersticios del film berlanguiano —cual ocurriera con algunos de sus títulos más celebrados, tales como *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963), o en otros pendientes de una mayor reivindicación, como *¡Vivan los novios!* (1969)—y proyecta una serie de preguntas: ¿es el español un ciudadano tan fácil de engañar?, ¿está dispuesto a disipar con una máscara cualquier posible escrúpulo que pudiera tener ante la promesa de un innominado beneficio?, ¿es la sumisión una condición inherente a su forma de entender el mundo que le rodea, pues se considera en él como miembro de segunda fila?, ¿dónde ha ido a parar el mito de las dos Españas?.

Si, como muy bien señala Althusser, “*la ideología es una representación de la relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia*”,<sup>5</sup> la cultura de un pueblo tiene mucho que ver con sus relatos heredados<sup>6</sup> y con tipologías de la representación (es evidente la línea que une el sainete con la expresión popular y su

---

<sup>5</sup> ALTHUSSER, Louis. *Lenin y la Filosofía*. Barcelona: Ediciones de Enlace, 1978. p. 144.

<sup>6</sup> “El carácter común de la experiencia humana, señalado, articulado y aclarado por el acto de narrar en todas sus formas, es su *carácter temporal*. Todo lo que se cuenta sucede en el tiempo, arraiga en el mismo, se desarrolla temporalmente; y lo que se desarrolla en el tiempo puede narrarse” (RICOEUR, Paul, “Narratividad, fenomenología y hermenéutica”, en ARANZUEQUE, Gabriel (Ed.). *Horizontes del relato*. Madrid: Cuaderno Gris, 1997. p. 480).



*Plácido* (Luis García Berlanga, 1961)



*El Verdugo* (Luis García Berlanga, 1963)

vigencia cinematográfica: *“El interés por los ambientes populares y costumbristas, los personajes anónimos que se convierten en tipos para protagonizar sencillas historias cotidianas, el humor —a menudo combinado con el melodrama y la ternura— como eficaz forma de acercamiento a una realidad no siempre agradable y por definición vulgar... Pero, sobre todo, el interés por aproximarse con actitud moderadamente crítica y sin afán trascendente a una realidad concreta, inmediata y sencilla mediante una fórmula que permite una fácil comunicación con el espectador medio”*<sup>7</sup>).

Villar del Río (la España de los cincuenta) mantiene una serie de relaciones de dependencia y sumisión: del pueblo con su alcalde, de éste con las autoridades de la ciudad, de todos ellos con un ente dotado de poder pero desconocido (el amigo americano, un tal Marshall que les obsequiará con regalos si le contentan) ante el que resulta necesario camuflar la realidad y aparentar, en su caso, una forma de vida que responde a las expectativas que en el imaginario de los extranjeros se tiene de los españoles (a fin de cuentas, andaluces, folclóricos y faltos de cultura, pues ésta se mide en la dimensión que les es propia a los de América del Norte). Ahora bien, ese bloque homogéneo esconde otra mascarada: la apariencia de unidad, justificada por el entorno rural en que se sitúa la acción, que no hace sino colocar en primer término la negación de la diferencia propia de la sociedad de la época y el ocultamiento de las disidencias. No es casual, desde luego, que la representación colectiva de los habitantes de Villar del Río sólo tenga lugar en dos momentos claves del film: cuando se congregan en la plaza enmascarados con el vestuario que les hará

---

<sup>7</sup> RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio. *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1997. p. 16.

parecer andaluces —que prosigue con la colocación de los decorados sobre las fachadas de sus casas— y cuando deben solidarizarse para pagar entre todos las consecuencias de su inútil ilusión. Coherente con este planteamiento, el plan Marshall se mantiene en la sombra y el anonimato, de él sólo se sabe lo que dicen los capitostes de la ciudad y el siempre alabado señor delegado; los vehículos que transportan a “los yanquis en la sombra”, pasan por la carretera que cruza el pueblo sin detenerse, hundiendo así en la desesperanza todas las buenas voluntades de unos ingenuos ciudadanos que nunca supieron nada de América ni de sus planes de reconstrucción para Europa.

Desesperanza es la palabra que mejor califica la tristeza de los villarenses que no sólo ven incumplidas sus ilusiones sino que deben afrontar colectivamente el coste de su pretensión. El reloj, claro está, seguirá parado. Es la España de las sombras, en la que el pueblo finge y acata a través de su silencio, la España sometida a la cruel dictadura de una fiera agazapada también en la oscuridad. Pueblo, pues, engañado y sumiso, que se mantiene bajo la máscara con el paso de los años (no olvidemos tampoco que la fiera habría de morir en su lecho y hubiera merecido un destino bien diferente). Los cambios del poder no parecen afectarle porque nunca forma parte de ellos; cuando lucha contra el fascismo y consigue a duras penas la implantación de un sistema supuestamente democrático, los perros de siempre con no muy distintos collares se otorgan a sí mismos la bondad del cambio y lo llaman “transición”; cuando se confía, los tiempos oscuros regresan y el retroceso es patente: vuelven los de siempre y traen consigo el mundo casi olvidado de los cincuenta. Por eso, *Bienvenido...* ha transgredido el tiempo y resulta hoy tan actual como lo fue en su día; quizás, como decíamos antes, no existen tiempo ni espacio, todo es un *continuum* que, como la televisión, forma parte de un espectáculo en el que se publicita la norma y el acatamiento.

*Orwell advierte que seremos vencidos por la opresión impuesta exteriormente. Pero en la visión de Huxley, no se requiere un Hermano Mayor para privar a la gente de su autonomía, de su madurez y de su historia. Según él lo percibió, la gente llegará a amar su opresión, y a adorar las tecnologías que anulen su capacidad de pensar.*

*Lo que Orwell temía eran aquéllos que pudieran prohibir libros, mientras que Huxley temía que no hubiera razón alguna para prohibirlos, debido a que nadie tuviera interés en leerlos. Orwell temía a los que pudieran privarnos de información. Huxley, en cambio, temía a los que llegaran a brindarnos tanta que pudiéramos ser reducidos a la pasividad y el egoísmo. Orwell temía que nos fuera ocultada la verdad, mientras que Huxley temía que la verdad fuera anegada por un mar de irrelevancia. Orwell temía que nos convirtiéramos en una cultura cautiva. Huxley temía que nuestra cultura se transformara en algo trivial, preocupada únicamente por algunos equivalentes de sensaciones varias. Como Huxley lo destacó en su libro Nueva visita a un mundo feliz, los libertarios civiles y racionalistas, siempre alertas para combatir la tiranía, “fracasaron en cuanto a tomar en cuenta el inmensurable apetito por distracciones experimentado por los humanos”. En 1984, agregó Huxley, la gente es controlada infligiéndole dolor, mientras que en Un mundo feliz es controlada infligiéndole placer. Resumiendo, Orwell temía que lo que odiamos terminara arruinándonos, y en cambio, Huxley temía que aquello que amamos llegara a ser lo que nos arruinara.<sup>8</sup>*

---

<sup>8</sup> POSTMAN, Neil. *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del “show business”*. Badalona: Ediciones de la Tempestad, 1991. pp. 5-6.

Esta larga cita nos acerca a una situación de hecho que no podíamos vislumbrar en 1953, aunque *Bienvenido Mister Marshall* pone el dedo en la llaga al (re)decorar el pueblo, al proponer un simulacro que permita al *Gran Hermano* vernos según sus deseos: homogeneizados y acomodados a la imagen previa que de nosotros se ha formado, serviles y dispuestos. En estos cincuenta años creíamos haber cambiado, pero un gigantesco paso atrás nos ha abierto los ojos.

El retroceso no sólo acontece en España, se vive también en la metrópoli, Estados Unidos, y, así, de nuevo se igualan planes y gestores. Hoy, el plan de Bush contribuye a la prolongación del imperio mediante un previo proceso de devastación; en los años cincuenta, el *Plan Marshall* apuntaba hacia la reconstrucción de Europa tras una guerra que, en teoría, había sido justa puesto que intentaba acabar con la pesadilla del nazismo (argumentos similares se esgrimen hoy contra la supuesta amenaza del poder de destrucción masiva de las armas que posee Saddam y que no han aparecido por ninguna parte). No obstante, el objetivo es la reconstrucción, después de la bárbara destrucción en la que se prueban y renuevan armamentos (la crisis del sector<sup>9</sup> concluye gracias a las guerras); es el negocio para las grandes empresas multinacionales, el control y la hegemonía mundial (el desarrollo del imperio económico, como no podría ser de otra manera, bajo el soporte del fin de las ideologías y la homogeneización).

Villar del Río parece estar muy lejos de todas estas vicisitudes, pero no nos engañemos, sólo hay que cruzar el río y ver la “tierra quemada” por la que ha pasado la codicia de los detentadores del

---

<sup>9</sup> Tres sectores se verán fuertemente recompensados por las consecuencias de las actividades bélicas: la industria del armamento, la de la construcción y la farmacéutica.

poder. ¿Qué extraños beneficios tendrá España por su colaboración con la barbarie y el terrorismo de estado?, ¿de nuevo pasarán los vehículos sin detenerse, olvidando las promesas que en su día hicieran a dios sabe quién? Nos inclinaremos por esta segunda hipótesis, ya que Bush no tiene la talla de un hombre de honor ni Aznar ha sido capaz de argumentar su servil postura.

Igual no hay nada, en realidad no hay nada detrás de este escenario, como diría Baudrillard. Hasta la guerra nos llega como un espectáculo, retransmitida en directo, y no podemos olvidar que *“cuando las fronteras entre lo bueno y lo malo, entre lo real y la representación, se confunden tanto, nada más fácil que instalar ideas nuevas, o viejas, sobre bien y mal, verdad y mentira. Basta con exagerar, enfatizar, agrandar el mal real a voluntad convirtiendo la vida misma en su escenario [...] La visión del mal excita la decencia. La contemplación cotidiana de catástrofes, corrupciones y maldades de todo orden se plantea como un chantaje moral ante el cual es obligada una toma de postura”*.<sup>10</sup>

Aznar se sueña a sí mismo como el alcalde de Villar del Río, disfrazado de vaquero e imponiendo el orden, elevando a “su” país al nivel que siempre mereció, el de cabeza, el de los primeros: los primeros en matar, en despojar, en avasallar, en demoler, en bombardear, y así hasta un casi infinito racimo de palabras inequívocamente expresivas de una categoría moral rechazable.

No pasarán los vehículos de Bush para repartir dádivas, o lo harán demasiado rápido y no podremos ni siquiera tomar conciencia del

---

<sup>10</sup> RIVIÈRE, Margarita. *La década de la decencia*. Barcelona: Anagrama, 1995. p. 67.

coste que suponen para nosotros (que somos quienes, a fin de cuentas, pagamos las guerras para mayor gloria de gobernantes y grandes empresas multinacionales), pero hemos de estarles agradecidos, debemos saludarles con un *Bienvenido Mister Bush*, porque, gracias a la vesania de nuestros dirigentes, su hipotético viaje, como aquel de Villar del Río, ha permitido dos acontecimientos singulares:

Por un lado, que algunas máscaras caigan y se resquebrajen en el lodo que sus propietarios han ido formando a lo largo de los años; ahora los Aznar, Blair, etc., ya no pueden engañarnos, el decorado se ha venido abajo por exceso de corrupción y el maquillaje democrático ha dejado ver el rostro de un totalitarismo que pensábamos obsoleto.

Por otra parte, han hecho posible que el mito de las dos Españas se desvanezca al unificarse un noventa por ciento de la población en contra de la barbarie. Quizás sí que existan dos Españas, la de los ciudadanos y la de sus dirigentes; la primera es real y la segunda es virtual, la primera es nuestra —de todos— y la segunda del imperio, pues no hay que olvidar que un imperio no tiene aliados, sólo vasallos, tal como indicaba Ignacio Ramonet en *Le Monde Diplomatique* el pasado mes de octubre [de 2002]. Por lo tanto, en esta ocasión sólo los dirigentes cantarán el estribillo de *Bienvenido...*, nosotros no les seguiremos ni utilizaremos máscaras ni decorados; es más, se verán obligados a cambiar la letra porque ya no podrán decir “olé mi mare, olé mi suegra y olé mi tía”, puesto que esas personas —como parte del noventa por ciento— estarán con nosotros combatiendo la irracionalidad.

Así que, *Bienvenido Mr. Bush*, usted nos abre los ojos y, a fin de cuentas, nunca ha engañado a nadie —ya “liquidaba” personas en Texas—, aunque lo sentimos por su pueblo y por los otros pueblos

del mundo a los que pretende someter (no es personal, ¿verdad?, es sólo un negocio<sup>11</sup>).

*Valencia, abril de 2003,  
mientras la población muere y el espectáculo continúa.*

---

<sup>11</sup> Es del dominio público la implicación directa de los Bush en la industria petrolífera, a través de Bush Energy Oil Co (Texas) y en el *holding* The Carlyle Group, del cual forman parte también The Bin Laden Group, con sede en Riyadh, Arabia Saudita, y las compañías norteamericanas United Defense Industries (Virginia) o Raytheon (Massachusetts), contratistas ambas de la Defensa. United Defense fabrica sistemas de lanzamiento de cohetes (*hardware* y *software*) para la US Navy y la USAF. Los cohetes Tomahawk de Raytheon, se lanzan desde plataformas fabricadas por United Defense instalados en cada barco y submarino de la marina de EEUU y en la mayoría de los bombarderos B-52, B-1 Lancer y B-2 Spirit de la fuerza aérea. The Bin Laden Group, fue el principal contratista civil para la reconstrucción de Kuwait tras la Guerra del Golfo y es el más grande contratista de ingeniería civil en oriente medio actualmente, al igual que lo fue otra empresa del Clan Bush, Harken Energy de Midland, Texas (lugar de donde es Tommy Franks, el militar encargado de la Invasión de Irak); además Khalid Bin Mhafouz —otro saudita— era socio de Bush Jr. con 11.5 % de las acciones (luego socio de Cabal Peniche en la Comercializadora Eastbrook, junto a Citibank). A esta compañía también se le adjudicaron la construcción y remodelación de las bases aéreas para la USAF, RAF (Royal Air Force) y la RAAF (Royal Arabian Air Force) durante la guerra del Golfo en Arabia y en Emiratos Árabes Unidos, así como la ampliación de la base de la USAF en Incirlik, Turquía. Dos de los ejecutivos de mayor rango en The Carlyle Group son George Bush padre y John Major, ex primer ministro británico, protagonistas principales de la guerra del Golfo a principios de los 90. El CEO de Carlyle es Frank C. Carlucci, ex secretario de defensa durante la administración Reagan, ex Jefe de la CIA, y ex compañero de escuela de Donald H. Rumsfeld, actual secretario de defensa. También es amigo personal Dick Cheney, actual Vice Presidente y ex Jefe Adjunto de *Staff* de George Bush padre durante la guerra del Golfo. Dick Cheney era el jefe directo del General Norman Schwarzkopf, Comandante en Jefe de las fuerzas aliadas durante la guerra. Es decir, hace 10 años y hoy, son los mismos personajes involucrados en la guerra contra Irak.

*Fuentes: The Carlyle Group, The Washington Post, The Baltimore Chronicle, The New York Times, CNN y CNN Money (recuperado a través de Internet).*





**¡BIENVENIDOS, HIJOS DE LA IRA!**

**José Luis Castro de Paz\***

\* Universidade de Vigo

**JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ** (A Coruña, 1964) es doctor en Historia del Cine y profesor titular de dicha materia en la Universidad de Vigo. Ha sido redactor-jefe de la revista *Vértigo* y colaborador en publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Es coordinador de publicaciones del Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense y miembro de la junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine. Ha participado en obras colectivas como la *Antología crítica del cine español (1896-1995)* (Cátedra/Filmoteca Española, 1997) y el *Diccionario del cine español* (Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 1998) y coordinado una *Historia del cine en Galicia* (Vía Láctea, 1996). Entre sus libros destacan *Vertigo/De entre los muertos*, (Paidós, 1999), *El surgimiento del telefilme* (Paidós, 1999), *Alfred Hitchcock* (Cátedra, 2000) o *Un cine-ma herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Paidós, 2002), Premio de la Asociación Española de Historiadores del Cine 2002. En 2003 coordina, con Julio Pérez Perucha, *Tragedia e ironía del cine de Nieves Conde* (Festival de cine de Ourense).

I

**E**s ya casi un lugar común señalar la colaboración de Rafael Azcona como punto de inflexión en la obra de Luis García Berlanga. Al guionista riojano correspondería casi en exclusiva, según extendida opinión, el carácter grotesco y hasta esperpéntico de títulos tan importantes como *Plácido* (1961), *La muerte y el leñador* (1963) o *El verdugo* (1963), carácter solapado o inexistente en sus films anteriores, más humanistas, benevolentes y ternuristas. Del mismo modo, y una década antes, la “primera etapa” de su filmografía —el berlanga “preazconiano”, para entendernos— parece surgir más de la influencia confusamente *neorrealista* de la cinematografía italiana que de las corrientes populistas que, provenientes de conocidas y populares tradiciones culturales hispanas, habrían arraigado, previa vital transformación, en el cine republicano.

Sin querer negar —al menos en términos absolutos— tan asentadas y esclerotizadas, por repetidas, afirmaciones, un análisis de *Bienvenido Mister Marshall* que parta asimismo de una reflexión profunda del cine español, no sólo republicano, sino también de los turbios y confusos años cuarenta, quizás ofrezca, si no nuevas, sí más afinadas vías para comprender y situar históricamente la importancia decisiva

del film sin necesidad de hacerlo surgir —como una *refrescante* y casi beatífica aparición— de la sucia cloaca franquista en la que, sin excepción alguna, estaría (supuestamente) ahogado el podrido celuloide postbélico.

Pero vayamos por partes. Una nueva historiografía del cine español ha venido, desde hace casi dos décadas, a partir del análisis histórico y textual de films y superando definitivamente una tendencia que había, insisto, elaborado arbitrarios e impresionistas discursos generalistas que descalificaban a brochazos periodos enteros del cinema hispano, a advertir —al contrario de lo que cierta crítica e historiografía mantiene todavía (a saber, que el cine español sólo adquiere relevancia estética cuando la influencia neorrealista impregne y enriquezca, desde principios de los años cincuenta, las manidas formas culturales propias)— cómo... *“la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española”*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002. Este importante trabajo trata de aproximarse al análisis de esa “savia nutricia” que, a través, de la historia, habría dado a nuestro cinema su peculiar cuerpo, *estilizado y popular*. Trazado ya casi *film a film* en la esencial e imprescindible *Antología Crítica del Cine español 1906-1995*, editada por Julio PÉREZ PERUCHA (Madrid: Cátedra/Filmoteca Española, 1998), dicho sustrato alcanza hasta ahora su más fértil teorización vertebradora. En la misma línea de preocupación, y tratando de ofrecer un *nuevo mapa histórico y formal* del cine español de los años cuarenta, puede verse nuestro ensayo *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós, 2002.

No debe extrañar que, atravesando nuestro convulso siglo XX, fracturado por la imborrable herida bélica, y viendo como ciertas tradiciones populares supervivientes al capitalismo urbano fecundaban un origen ya inicialmente populista, el cinema hispano tendiera a ese proceso de asimilación y revitalización de dichas formas estéticas. Y tampoco habrá de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una *elevación y crispación* del punto de vista, motivados ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la postguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid*, Florián Rey, 1926; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*, Fernando Delgado, 1928, y *El sexto sentido*, Nemesio M. Sobrevila, 1929, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente *para* la pantalla).<sup>2</sup>

*Elevación y crispación* del punto de vista... Variaciones semántico-estilísticas que no habían dejado de ser claves, en otros momentos de nuestra historia del arte y de la literatura, para definir decisivas transformaciones estéticas. Si, por ejemplo, se ha citado con frecuencia a Goya como referencia ineludible para comprender el esperpento valle-inclanesco, voces recientes han tendido a profundizar en esa relación, considerada a veces excesivamente genérica. Con singular agudeza, Juan Antonio Hormigón ha señalado que en el trayecto recorrido por el pintor entre dos obras de "tema" similar, *La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro*, unos veinte años posterior, puede hallarse la clave de cómo y por qué se produce por parte de Valle esa elección modélica del aragonés como paradigma de su propia escritura:

---

<sup>2</sup> Cfr., al respecto, PÉREZ PERUCHA, Julio. "Narración de un aciago destino (1896-1930)". En: VV. AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995. pp. 19-121.

*"(...) En síntesis, La pradera de San Isidro es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y La romería de San Isidro un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos. (...) La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista".*<sup>3</sup>

Como es sabido, otro de los elementos que conforman el *humus* sobre el que Valle-Inclán habría de levantar su grandioso y deformado edificio esperpéntico —y, diríase, también Goya el carácter festivo y popular de *La pradera de San Isidro*, luego “esperpentizado” en *La romería*— es su indiscutible aunque “impreciso gusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado”.<sup>4</sup> Podría afirmarse incluso que la progresiva conciencia de la degeneración y la conflictividad de la vida española de su época hicieron a Valle modificar el punto de vista *sainetesco* —si bien existía ya un *género chico* paródico de donde el arousano habría aprendido ciertos procedimientos y audacias burlescas<sup>5</sup> y, por otra parte, el mismo Arniches introdujo en sus tragedias grotescas (*La señorita de Trévez* [1916], *Los caciques* [1920]) un punto de vista más reflexivo, compasivo e indignado ante lo que antes era pura expresión pintoresca de la “*gracia popular*”—<sup>6</sup> y, en una operación similar a la

<sup>3</sup> HORMIGÓN, Juan Antonio. “El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo”, *Cuadrante* nº 6 (enero, 2003). pp. 61-78.

<sup>4</sup> ZAMORA VICENTE, Alonso. “Introducción”. En: VALLE-INCLÁN, Ramón María de, *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987. pp. 9-30.

<sup>5</sup> Por ejemplo, las obras de Salvador María Granés (“La golfemia”, “Dolores... de cabeza”, etc.). Había en esta literatura paródica “*algo muy próximo a la deformación grotesca del esperpento, lograda a fuerza de una consciente degradación, de un tozudo rebajamiento en la escala de valores*” (*Ibidem*).

<sup>6</sup> BROWN, Gerard B. *Historia de la literatura española. El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1976. p. 187).

goyesca (transformación de lo festivo y carnavalesco —en el sentido bajtiniano— en opresivo, crispado y sombrío tras la brutalidad bélica) decidirse a intervenir en la trágica situación española. Un grito que arremete contra la sociedad en su conjunto, una “queja total”: *“el lazo que le une a Goya —escribiría Alonso Zamora Vicente— no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben, o deben haber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano”*<sup>7</sup>.

Una *queja total*, una ira ante la desgraciada vida española es entonces, y en parte, lo que hace que, a partir de similar material referencial que Arniches, Valle elija el último y demiúrgico de los —a su entender— tres modos *“de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire”*. Con ese elevado punto de vista, señala el escritor, *“los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio en mi literatura y escribir esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento”*.<sup>8</sup>

## II

Parece claro suponer que las tragicomedias grotescas berlanguianas, tantas veces vinculadas a la tradición y a los autores citados, dependen, tanto o más que de una posible y directa influencia de aquellos, de, por una parte, las no menos trágicas circunstancias históricas

<sup>7</sup> ZAMORA VICENTE, Alonso. *Op. Cit.*, p. 23.

<sup>8</sup> Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra (*ABC*, 7 de diciembre de 1928).

que les tocaron vivir a sus hacedores y, por otra, de las consiguien-tes transformaciones formales de los mecanismos significantes de su propio medio de expresión. Santos Zunzunegui se preguntaba recientemente, en un notabilísimo libro publicado por esta misma institución que hoy nos acoge, sobre los motivos del “retraso en aparecer en escena de [la] veta creativa [esperpéntica] en el campo del cinematógrafo”<sup>9</sup>. Intentar responder a esta cuestión quizás pueda ayudarnos a situar el papel de *Bienvenido...* como texto-crisol a partir de cuya particular configuración se generan y activan los más encendidos y airados discursos disidentes, siendo además quienes encienden la hoguera, desde ciertos militantes comunistas a, sobre todo, los no menos defraudados y burlados falangistas “revolucionarios”, progresivamente antifranquistas,<sup>10</sup> entre los que —como es sabido— se encontraban varios de los responsables del film y, quizás también el mismo Berlanga, antiguo militante de Falange y ex-combatiente de la División Azul.

No puede dudarse de que, siendo tanto el sainete madrileñista como el andaluz, pese a lo que se cree, causa de profundo malestar entre la oligarquía y los sectores de la alta burguesía que apoyaban al

---

<sup>9</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Op. Cit.*, p. 15.

<sup>10</sup> “Cuando algunos líderes falangistas reclamaban la aplicación del programa de reformas sociales, una política de vastas nacionalizaciones, de control del crédito y de extensión de la influencia de la Falange en todos los sectores de la vida nacional, se les replicaba que el país se encontraba sumamente debilitado y que la situación no permitía la adopción de medidas demasiado radicales, que podrían despertar la hostilidad y el antagonismo de una parte de las derechas, gracias a cuyo apoyo se había podido ganar la guerra. Se afirmaba que España era una nación demasiado pobre para poder realizar un programa de socialización económica (...) Muchos falangistas veteranos se consideraban burlados y traicionados.” (PAYNE, Stanley G., *Falange. Historia del fascismo español*. Madrid: Sarpe, 1985. p. 210. Cfr. también, ELLWOOD, Sheelagh, “La Falange idealizada”. En: *Historia de Falange Española*. Barcelona: Crítica, 2001. pp. 205-253.

Régimen —dado que la brusca extracción de las *aristas populistas* más conflictivas, presentes en los materiales de partida se antojaba tan problemática como peligrosa y no siempre iban a acertar a ser suficientemente limadas, y dado asimismo que cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) que recordase el integrador cine nacional-popular republicano era sospechoso de ceder la pantalla a un protagonismo de la plebe que les recordaba “*una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias*”—,<sup>11</sup> los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco podía tener la tradición sainetesca, había de circunscribirse, censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y muy destacado *Verbena* [1942] de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos, pero apoyados en ciertos “elementos externos”. De hecho, si dos excelentes y liberales películas costumbristas que ponían el acento en la situación del proletariado en las más temprana postguerra conseguían el beneplácito de los organismos censores —y un indiscutible éxito de público— durante esos años (*Alma de Dios*, Ignacio F. Iquino, 1941, con una interpretación de José Isbert, por lo demás, donde “*ya se encuentra, más en desarrollo que en germen, aquello que [le] granjeará (...)*”

---

<sup>11</sup> MAINER, José-Carlos. *Literatura y pequeña burguesía en España*. Madrid. 1972. Como señala certeramente Pérez Perucha, durante todo la década de los cuarenta, “*los vencedores (...) consideraron el sainete su bestia negra, toda vez que ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes ni, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (tenidos por mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca* (PÉREZ PERUCHA, Julio. “Deudas con Isbert”. En: PÉREZ PERUCHA, Julio [ed.]. *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1984. pp. 71-79). Para una discusión más detenida sobre estos temas, puede consultarse el capítulo 3 (“Conflictos, pervivencias y transformaciones”) de *Un cinema herido, Op. Cit.*, pp. 53-83.

*el glorioso lugar de pantalla proyectiva y figura de identificación para las inquietudes y angustias de las clases populares, madrileñas primero, más amplias después, vencidas en la guerra civil*"<sup>12</sup>; *La chica del gato*, Ramón Quadreny, 1943) se debió sin duda tanto a la habilidad de los cineastas como al sustrato que aportaban las obras originales, arropado tras la popularísima firma de Carlos Arniches.

Edgar Neville, por su parte, pondrá en pie una inconfesa trilogía de carácter liberal (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; y *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946) —auténtico ejemplo de pragmática y medi(ta)da disidencia cultural— que constituye, como Company supo ver, una de las más sólidas aportaciones del autor “a la recreación de un imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista y los personajes castizos, representativos de un específico sentir nacional surgido de las clases populares”<sup>13</sup>. En *Domingo de Carnaval*, por ejemplo, auténtica obra maestra ambientada en el Madrid de la primera postguerra mundial, la herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura solanesca, explícitamente citada en el film y para la que el “preexpresionismo” de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo. La inequívoca presencia de ese “costumbrismo social” de raíz noventayochista de Gutiérrez Solana no es entonces, en manos del cineasta madrileño, un simple alarde cultural o un amistoso guiño al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en su pintura, reivindica una puesta al día del “compromiso

<sup>12</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “Deudas con Isbert”, p. 73.

<sup>13</sup> COMPANY, Juan Miguel. “Edgar Neville”. En: BORAU, José Luis (dir.). *Diccionario del cine español*. Madrid: Alianza Editorial/Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. 1998. pp. 620-621.

*ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada”.*<sup>14</sup>

Superados en parte estos complejÍsimos conflictos —motivo de dudas y hasta de estupor de destacados cineastas con sólidas filmografías a sus espaldas y públicamente adictos al Régimen, que verán sus películas observadas una y otra vez con reticencia e incluso infravaloradas (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín) sintiéndose progresivamente desengaÑados— durante la década siguiente, tanto gracias a los progresivos cambios sociales y económicos, internos y externos,<sup>15</sup> como a que los nuevos responsables del Régimen *“comprendieron que la ambigüedad de muchos sainetes permitía su recuperación”*, *“el sainete —esta vez cinematográfico, ya casi un género en esta década— vuelve por sus fueros y se convierte*

---

<sup>14</sup> PENA LÓPEZ, Carmen. “Identidad y diferencia en la pintura española (1876-1918)”. En: MARCHÁN FIZ, Simón; PENA LÓPEZ, C. y CARBALLO-CALERO RAMOS, María Victoria. *Arte de fin de siglo*. Vigo: Fundación Caixa Galicia, 1998. pp. 77-101.

<sup>15</sup> *“...un cierto ‘deshielo’ cultural comenzó a acompañar a las mejoras de tipo socioeconómico en la vida cotidiana española. La guerra no estaba olvidada, pero las generaciones de posguerra iban alcanzando la edad adulta y sus padres, como es lógico, preferían mirar hacia delante, hacia las comodidades consumistas que se disfrutaban en la ‘paz de Franco’, en lugar de volver la vista hacia los tiempos de guerra y las privaciones. Les ayudaba un régimen que ahora necesitaba, por una parte, estimular una población capaz no sólo de producir sino también de comprar y, por otra, borrar y despolitizar la memoria colectiva de la guerra. En la consiguiente atmósfera de relativa apertura, la vida cultural y política comenzó a retornar al organismo hasta entonces cadavérico que era la universidad española. Un reducido grupo de personas comenzó a trabajar con vistas a crear una organización democrática de estudiantes, ‘aprovechamos el nacimiento de un movimiento cultural contestatario. Por aquel tiempo se publicaron libros de Gabriel Celaya y Blas de Otero. Era la época de Bienvenido, Mister Marshall y los cineclubs ofrecían películas hasta entonces prohibidas”* (ELLWOOD, S., *Op. Cit.*, p. 219).



*El último caballo* (Edgar Neville, 1950)



*Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951)

en evidente (para quien no esté cegato) territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales, y eclesiástico-conservadoras".<sup>16</sup>

Y es así que, junto a títulos que reivindican las más cómicas y populistas vertientes sainetescas (*Así es Madrid* [Luis Marquina, 1953], pero también *Historias de la radio* [Saenz de Heredia, 1955] o *Manolo, guardia urbano* [Rafael J. Salvia, 1956]), otros lo ponen en fértil relación con ciertos elementos provenientes de cinematografías extranjeras, como *El último caballo* [una vez más Edgar Neville, 1950] o, de otro modo, las experiencias de *Esa pareja feliz* [Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1952] y, lo que ahora nos interesa, *Bienvenido...*

### III

Tantas y tan variadas han sido las referencias e influencias fílmicas citadas en relación a *Bienvenido...* que insistir de nuevo en ello parece ocioso. Se ha hecho especial hincapié, por ejemplo, en la influencia extranjera que explica la presencia de la voz en *off* de Fernando Rey, citándose desde la *hitchcockiana* *Rebeca* (*Rebecca*, 1940) hasta películas francesas e italianas. No se ha señalado, sin embargo (que sepamos), la presencia en nuestra propia cinematografía de destacados ejemplos de un uso muy similar de dicho recurso desde la más inmediata postguerra y, en especial, y por poner un ejemplo sorprendentemente destacado, en la temprana y negrísima

---

<sup>16</sup> *Ibidem*. Cfr. una primera pero interesante aproximación al sainete cinematográfico en RÍOS CARRATALÁ, Juan A. *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.

comedia *El hombre que se quiso matar* (1941-42), *opera prima* de Rafael Gil que adapta un excelente relato breve del escritor coruñés Wenceslao Fernández Flórez, autor que, pese a ser reiteradamente citado como uno de los autores más *queridos* y *apreciados* por el régimen franquista y por ello tan profusamente adaptado a la pantalla tras la Guerra Civil, no puede ser despachado en tan pocas líneas, ni las cosas son, en lo que a su contribución al cine español se refiere, en absoluto tan sencillas.

Enormemente popular en la época gracias a su actividad periodística (*ABC*, *Semana*, *La Codorniz*) y a la publicación, desde hacía ya tres décadas, de célebres relatos breves, temprano defensor del cinematógrafo y ocasional crítico y ensayista sobre cine, su pública adhesión a la causa rebelde no puede hacer olvidar —además, y no es cuestión menor, de la calidad de su escritura— que casi todas las obras del autor llevadas al cine en los años cuarenta fueron publicadas en la década de los veinte, antes de la proclamación de la República y, algunas de ellas, en pleno periodo *primorriverista*.

Profundamente críticas con la situación de una España injusta, atrasada y cursi, *hondamente desesperanzadas*,<sup>17</sup> impregnadas hasta sus estratos más profundos de un particularísimo *realismo* fatalista y de un humor tierno pero desencantado, o sorprendentemente modernas por una concepción narrativa reflexiva y autoconsciente, las novelas breves de Fernández Flórez darán lugar a films muy diferentes entre sí, pero que habrán de convertirse, con una frecuencia altamente significativa, en fragmentarios esbozos,

---

<sup>17</sup> Palabras de Fernández Flórez citadas por José Carlos MAINER en su “Introducción”. En: FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao. *El bosque animado*. Madrid: Espasa, 1997 (20ª edición). p. 16.



*El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942)

llamativos atisbos u originales formulaciones de esa ya citada revitalización de unas tradiciones estéticas propias, cruzándose luego —en un, a menudo, fértil proceso de mestizaje— con los modelos fílmicos dominantes (especialmente, claro está, el cine clásico de Hollywood), pero sobre el *humus* de unas formas culturales propias enraizadas en la tradición nacional; no en vano —como escribiría en sus memorias Fernando Fernán-Gómez, gran admirador del escritor gallego—, el *olor a cocido* “*debía ser el olor natural de nuestro cine, como era también el olor de algunas de sus novelas, que yo admiraba*”.<sup>18</sup>

Nos encontramos, con *El hombre que se quiso matar*, ante un film —escrito por Luis Lucia y Luis Marquina y dirigido por Rafael Gil a partir del citado relato *fernándezflorezco*— narrado, como luego *Bienvenido...*, a modo de fábula por una voz en *off* externa a la diégesis,<sup>19</sup> en lo que supone la más sencilla de las formas de autorreferencialidad de las que solía hacer gala la obra del escritor. Dicha posición llamativa y *auditivamente* demiúrgica del apacible y didáctico narrador extradiagético envuelve y acolcha un discurso de auténtica ferocidad crítica que sólo la firma del autor gallego pudo hacer permisible, no sin tener que superar el film, empero, “*suspensión temporal e indefinida*” en toda España por parte de la

---

<sup>18</sup> FERNÁN-GÓMEZ, Fernando. *El tiempo amarillo*. Madrid: Debate, 1990, p. 454.

<sup>19</sup> “*En la ciudad provinciana y tranquila, un hecho sorprendente ha venido a truncar la paz de los hogares. El suceso tuvo su origen en una fábrica que se alza majestuosa y espléndida en las afueras de la población. Es su única conquista industrial y el orgullo de todos los vecinos de la comarca. También esta fabrica de cementos “El Castor” era la ilusión de nuestro héroe, un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos su extraña historia*”.

correspondiente comisión censora.<sup>20</sup> Liberado de las convenciones sociales por su pública decisión de suicidarse, el *pobrecito* Federico Solá (Antonio Casal) se convierte en un ser peligroso y molesto para el cuerpo social que, hasta ese momento, lo había maltratado. Desde el instante del anuncio público de su fatal decisión, las lacras de un país asolado, en quiebra moral y económica (hambre, escasez, abusos de poder de los patronos sobre la clase obrera, enchufismo...) serán una y otra vez denunciadas (y aprovechadas) sin ambages por un personaje incontrolable al que nada puede negársele, y por medio además de unos diálogos de indiscutible talento que, directamente extraídos de la novelita original y a medio camino entre la tradición del sainete y la del esperpento *valle-inclanesco*, ayudan a entender el porqué de la consideración de maestro para Fernández Flórez por parte de los *jóvenes* humoristas de *La Codorniz*.

Pero ahondemos un poco más en la secuencia inicial de *Bienvenido Mister Marshall*. Lo más llamativo, con todo, no es en sí misma la voz en *off*, sino el inusitado poder que el narrador demuestra tener sobre el universo diegético, y no sólo por su distanciado y elevado punto de vista (planos fuertemente picados que retornarán cada vez que el narrador tome de nuevo la palabra), sino también y sobre todo congelando la imagen, aproximando o alejando la cámara (por medio de *raccord* en el eje), haciendo aparecer o desaparecer a los personajes, penetrando en sus sueños *genéricos* y, en fin, mostrándonos vacíos los escenarios del film en beneficio de la claridad de su exposición y del didactismo fabulador y paródico de su propuesta (sin duda un escenario *metafórico*; un microcosmos rural que quiere representar la situación general española).

---

<sup>20</sup> A.G.A. Alcalá de Henares. Expediente administrativo 525-41; c-5.512/3.521; c. 32.861/3.522.

No faltará —y no sin razón— quien señale como antecedente de tal arranque la célebre “enunciación divina” de la *capriana* y postbélica *It's A Wonderful Life* (*¡Qué bello es vivir!*, Frank Capra, 1947),<sup>21</sup> pero tenemos más cerca un ejemplo anterior, quizás la máxima expresión filmica del lado *fantástico* de la literatura de (otra vez) Fernández Flórez, dirigida por José Luis Saenz de Heredia en 1945: *El destino se disculpa*. También aquí, aunque por distinto camino a la citada película de Rafael Gil, el modelo hollywoodien-se se mixtura fértilmente con el talento costumbrista y popular de su argumentista y de su director, así como de sus protagonistas Rafael Durán y Fernando Fernán-Gómez.<sup>22</sup> Pero lo que nos interesa

---

<sup>21</sup> Un gran plano general del cielo muestra a Dios mismo, a San José y al ángel “de segunda categoría” Clarence representados por medio de estrellas que resplandecen mientras hablan. Clarence ganará sus alas si cumple la misión recibida: George Bailey va a acabar con su vida y deber ser salvado. Para ponerlo en situación, San José mostrará a Clarence la película de la vida de Bailey: comienza así un larguísimo *flash-back* (San José, o narrador e enunciador de ese relato, deberá incluso hacer nítida la imagen a los ojos de Clarence, que, verdadero representante del espectador en esta parte del film, carece del don de verlo todo) con las voces de ambos (San José y Clarence, narrador y narratario) comentando las imágenes. Imágenes que —¡Enunciación Todopoderosa!— podrán ser detenidas cuando se estime oportuno (por ejemplo, la parada de imagen en el plano que nos muestra por vez primera al George Bailey adulto, en la tienda de maletas). Lo extraño no es tanto la participación divina en la diégesis como su función rectora que, con respecto a la narración, esta asume y que pone en entredicho la *transparencia* clásica. Por sencilla que pueda parecer, se nos ofrece una reflexión sobre los mecanismos del modelo clásico de representación que, curiosamente, tiene lugar en la filmografía de Capra inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial.

<sup>22</sup> Tampoco están ausentes de la película, pese a su carácter (aparentemente) fantástico, referencias directas a la penosa situación que el país atravesaba tras la contienda. Y aunque siempre de forma cómica, utilizada para elaborar algunos de los más felices *gags* del texto, cuestiones de triste actualidad como la especulación, el fraude y la escasez de combustible ocupan también su lugar en un el film. Y no es de extrañar, siendo esto así, que la notable comedia de Saenz de Heredia se haya convertido también —aunque no tanto, claro es, como el film que aquí nos convoca— en útil probeta donde analizar las extrañas e *híbridas* mezclas de sustancias que conforman los textos fílmicos de los años cuarenta. Combinando conceptos míticos y sobrenaturales

ahora señalar es su decidida voluntad autoconsciente, reflexiva y metacinematográfica. En el film dicho rasgo se *encarna* en ese narrador —“el destino”—, un simpático funcionario que no sólo habla directamente al espectador y se refiere de manera explícita al rodaje, sino que interviene directamente en la diégesis, opinando sobre las peripecias ocurridas, y la detiene finalmente para despedirse del público. Pero, por si ello fuera poco, el film de Saenz de Heredia ofrece, sin duda, el primer y más cercano boceto del personaje que, como en *Bienvenido...*, interpretará un manipulador, pícaro y sainetesco Manolo Morán —y que tendrá todavía un segundo borrador en el personaje, también encarnado por Morán, de la destacada *Calle sin sol* que Rafael Gil dirige en 1948 a partir del guión de Miguel Mihura—. Pese a lo que se cree, será en *El destino se disculpa* la primera vez que Morán, quitándose a un incapaz alcalde, tome la palabra para pronunciar populistas y engañosas arengas, en este caso en la pueblerina y fraudulenta inauguración de una fuente a la que, visto lo visto, también iba a ser difícil incorporar “chorritos” de colores cuando, a la vuelta de pocos años, vengan de visita los amigos americanos...

En cualquier caso, este *distanciamiento* —esa crítica (a veces literal, a veces metafórica) *elevación* del punto de vista que aquí, lógicamente y a diferencia de otros procesos similares a lo largo de nuestra

---

con elementos populistas y carnavalescos que desbaratan cualquier intento de imponer un discurso único y “una estructura binaria que fracasa debido al carácter centrífugo de la comedia. Esta se escapa y libera de cualquier intención centrípeta, sea del espectador, sea del director. (...) Es decir, existe una forma de negociar entre oposiciones que no es mera síntesis o resolución (MARSH, Steven. “Negociando la nación: tácticas y prácticas del subalterno en la comedia cinematográfica de los años cuarenta”. En: VV. AA., *La herida de las sombras. El cine español de los años 40. Actas del VIII Congreso de la A.E.H.C.* Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, 2001. pp. 99-113.

historia del arte, ha de tomar como centro de operaciones los dispositivos formales del film—esta “*figurativización de ese deus ex machina que mueve los hilos de la ficción cinematográfica*”<sup>23</sup> y, más en general, la constante presencia de efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación, es uno de los rasgos más destacados y particulares del cine español postbélico<sup>24</sup> y puede rastrearse desde en las alocadas y eficaces comedias arrevistadas de Ignacio F. Iquino para Campa-CIFESA de principios de la década, hasta en la concepción narrativa de films tan destacados del periodo como *Intriga* (Antonio Román, 1943, con diálogos de Miguel Mihura a partir de un relato de Fernández Flórez) pasando por *La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945). Sin duda, dicho fenómeno tiene mucho que ver con algunos de los populares espec-táculos matrices de nuestro cine, pero es curioso observar cómo esta *visibilidad* del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones de la que hablamos sólo será retomada con igual intensidad por el norteamericano o, en Europa, por cierto cine italiano, después de la Segunda Guerra Mundial, lo que no sólo vendría a cuestionar, una vez más, el supuesto *retraso* de la cinematografía española en relación con la evolución internacional de la estética fílmica, sino, y más profundamente, a mostrar cómo esa “*excepcional hibridación de corrientes estéticas y expresivas ancladas en nuestras tradiciones artísticas con reelaboraciones juguetonas de algunos de los aspectos más acreditados del cine contemporáneo*” a la que tan justamente se refiere Pérez Perucha en el programa de este Seminario que nos acoge, parte en el caso español no sólo de los

<sup>23</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. “El destino se disculpa (1945). En: PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.). *Antología crítica del cine español*. pp. 184-186.

<sup>24</sup> Puede consultarse, para una discusión más detenida, el capítulo 5 (“Comedias. Melodramas. Distanciamientos y autorías) de nuestro *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, ya citado.



*La vida en un hilo* (Edgar Neville, 1945)

modelos arnichescos activados por el cine republicano (Filmófono, Neville, Perojo<sup>25</sup>, Marquina), sino también de la compleja conjunción de la influencia de tales modelos con la crispación postbélica que sobre ellos fueron situando, más o menos virulenta, voluntaria y muy dificultosamente, los cineastas-humoristas de la conocida como “*otra generación del 27*”, de directa colaboración y reconocida influencia en Berlanga.<sup>26</sup> Sus miembros —Neville, Tono, Mihura, Jardiel Poncela o López Rubio (como el propio, y mayor, Fernández Flórez, con el que guardan, como señalábamos, marcadas concomitancias)—, proclives en principio al proceso político republicano, habían apoyado después la sublevación franquista y adoptado, no pocas veces, posiciones aledañas al fascismo. Pero, como bien señaló Pérez Perucha,

*“La cuestión es que triunfantes los sublevados, las nuevas circunstancias están lejos de no ser problemáticas para los escritores que se han alineado con unos insurrectos de gesto agrio y poco proclives al humor. Y mientras quien más quien menos va estableciendo distancias*

---

<sup>25</sup> Parece clara y directa —vía Mihura— la influencia de *La última falla* (Benito Perojo, 1940) en *Bienvenido Mister Marshall*. Otro texto en la encrucijada, como la anterior y muy destacada *Los hijos de la noche* —en cuyos diálogos también intervendría el célebre comediógrafo— el film, rodado en Roma, supone un eslabón crucial que enlazaba los *musicales* republicanos con cierto cine regional de los años cuarenta, pero su “*exhibición valencianista (...) da pie a la sátira de las jerarquías locales, de sus liturgias y su retórica, en una línea que prolongará Berlanga a partir de Bienvenido Mister Marshall (1952)*” (GUBERN, R. *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca española, 1994. p. 330).

<sup>26</sup> “...*Pero cómo voy a negar la intervención de Mihura, si fui yo quien se la pidió... Yo le admiraba y aprendí mucho de él, de Tono, y de Neville... creo que esa fue la mejor etapa de mi vida... nos veíamos todas las noches en la tertulia de La Zamorana, y Miguel, Tono y Edgar Neville comentaban cualquier asunto provocando tal regocijo y diversión que aquellas cenas despertaban celos entre nuestras esposas...*” (Declaraciones de J.L. G<sup>o</sup> Berlanga a Agustín Tena. En *50 Aniversario de Bienvenido Mister Marshall*. Madrid: Tf. Editores, 2002, pp. 78-79).

*con un Régimen tan autoritario y hosco como agresivo hacia su bienpensante liberalismo cosmopolita, los unos se refugian en la revista La Codorniz (fundada en 1941) [y] los otros se siguen dedicando, sobre todo durante los años cuarenta, al cinema, (siendo en ocasiones los unos y los otros las mismas personas)".*<sup>27</sup>

La, en extremo compleja, pero productiva aproximación de los muy diversos sectores de disidencia cultural que se van produciendo durante la década de los años cuarenta —y que en el terreno fílmico, como vimos, ejemplificaba tanto esta “otra generación del 27” como, en otro sentido, el autodenominado grupo de “los telúricos”— podría analizarse, por ejemplo, a partir de la compleja gestación a finales de la década de dos proyectos malditos: *El cerco del diablo* (1952, pero cuyo inicio del rodaje estaba previsto para 1949) y *Cerco de ira* (también comenzada a rodar en 1949, pero inacabada, iba a ser dirigida por Serrano de Osma a partir de un guión de Bardem, Berlanga, Florentino Soria y Agustín Navarro), pero no debe extrañar a quien conozca las confluencias y pactos de interés de comunistas y falangistas disidentes desde mediados de la década de los cuarenta, puestas de manifiesto en revistas como *Haz*, *Alférez*, *La Hora*, *Alcalá*, *Ínsula*, *Índice*, etc. y que José-Carlos Mainer analiza en su imprescindible y ya clásico ensayo *Falange y literatura*.<sup>28</sup>

Así las cosas, y dadas las personas implicadas en UNINCI, no puede sorprender que *Bienvenido Mister Marshall* recoja en su

---

<sup>27</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “Territorio de encrucijada”. En: CASTRO DE PAZ, J.L. y PENA PÉREZ, Jaime J. (Coords.). *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense, 1998. pp. 49-60.

<sup>28</sup> Barcelona: Labor, 1971.

cuerpo textual, y con excepcional fortuna, ingredientes provenientes de diversas y hasta contradictorias procedencias, abriendo la senda tanto para un cine sainetesco, populista y comercial como para la reactivación de las vetas más oscuras y críticas de esa misma tradición sainetesca, que llegarán a lo negro, a lo grotesco y a lo esperpéntico, con la presencia de Rafael Azcona, pero que presentan ya aquí, indudablemente, una *elevación* y un distanciamiento de los materiales de partida que colocan al narrador en un nivel diferente y demiúrgico con respecto a sus personajes (a los que, literalmente, “mueve a su antojo”). Film sin duda antifranquista (“¿*Un general?*” pregunta un sordo, sorprendido y asustado alcalde Isbert a su subordinado cuando éste acude a avisarlo de la llegada del delegado) pero políticamente ambiguo, la lectura “regeneracionista” —que se ha querido emparentar con el marxista Bardem antes que con el pesimista Berlanga— no puede ocultar, por ejemplo, que el anti-americanismo formaba asimismo parte consustancial del ideario falangista, o que la supuesta parodia berlanguiana de la mal llamada “españolada” y de su falsedad andalucista se apoyaba a la vez en resortes cómicos de origen igualmente populista y republicano que los que otorgaban espesor a la configuración genérica de dicho tipo de films, resortes a los que *Bienvenido...* debe, en último término, su indiscutible éxito popular.

Prácticamente cada figura formal, cada punzante frase de diálogo —y de ahí buena parte de su riqueza y trascendencia histórica— presenta tanto el *haz* como su posible y enrojecido envés interpretativo. Inequívocamente antigubernamental —como señalábamos—, su utilización de ciertos recursos estilísticos de herencia soviética —aparte del tantas veces citado y políticamente intrascendente “plano pudovkin”, que se sitúa casi siempre, y de manera bien superficial, en el haber de los militantes comunistas Juan Antonio Bardem y Ricardo Muñoz Suay—, como la *eisensteiniana* relación entre animales y campesinos al ver llegar el automóvil del Delegado

General, puede ser leída también a partir de más recientes y cercanas mediaciones nationalsindicalistas, ya que idéntica comparación entre la *descabezada* masa campesina y vacas, burros y mulas puede verse en la excelente y manifiestamente falangista *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942).<sup>29</sup> De igual manera, si existe una solidaridad con los más humildes —lo que se ha llegado a señalar como una de las pocas auténticas vinculaciones *neorrealistas* de la película (y el sueño del casi anónimo Juan es el único que hace referencia a su medio de trabajo)—,<sup>30</sup> no es menos cierto que la frase del discurso de Manolo en el balcón del Ayuntamiento “*vosotros, que sois inteligentes y despejaos...*” se puntúa con los rostros de dos “*paletos subdesarrollados*” que constituyen paradigmáticos ejemplos de “*la masa informe que nutre Villar del Río, es decir España*”.<sup>31</sup> Un pueblo que no está a la altura (tampoco y sobre todo del iracundo, aunque aparentemente *capriano*, enunciador), y que se deja engañar (salvo el empobrecido pero incorruptible hidalgo, al que nunca llega esa carta... y que, como reconoce Berlanga, es el único caso que plantea un verdadero conflicto político, “*un enfrentamiento total con el resto de las fuerzas vivas*”, y que se atreve a interrumpir el célebre discurso) por el alcalde Don Pablo —excelente Isbert, rostro del pueblo vencido dando vida al cacique del lugar, humanizando el personaje, complejizando el discurso—, como hace con éste el sinvergüenza Manolo, como hace con todos un gobierno alejado, despreocupado e impresentable, despótico. La necesidad de un líder ilustrado —alguien que elabore discursos y actúe en consecuencia con honradez y altura

<sup>29</sup> Cfr., al respecto, CASTRO DE PAZ, J.L. *Un cinema herido*.

<sup>30</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “Bienvenido, Mister Marshall”. En: PÉREZ PERUCHA, Julio. (Comp.) *Huellas de Luz. Películas para un centenario*. Madrid: Díaz y Gallejones (Diorama), 1996. p. 36.

<sup>31</sup> SOJO, Kepa. “La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡Bienvenido, Mister Marshall!”, en DE PABLO, Santiago. (Ed.) *La historia a través del cine: la Europa del Este y la caída del muro de Berlín. El franquismo*. Vitoria-Gasteiz: Universidad del País Vasco, 2000. p.67

intelectual—parece a todas luces estar latiendo debajo de algunas de las corrientes de sentido que nos ofrece ese tumulto fílmico que es, bajo su apariencia festiva, *Bienvenido...*

Auténtico y magistral texto-encrucijada, obra cumbre del cine español, Berlanga, pese a lo que se ha dicho —y pese a lo que, olvidando su ejemplo, el cine español ha hecho después, con trágicas consecuencias, intentando *democratizarse* renunciando a su pasado desde comienzos de los años ochenta del pasado siglo—, interviene culturalmente en un momento clave de la historia de España sin olvidar tomar en cuenta, pese a las circunstancias, su propio cinema, incluso el más cercano y (aparentemente) inútil o, incluso, estética y políticamente desdeñable. Ojalá esa lección fuese la única que el film pudiese brindarnos hoy, pero tampoco estaría mal que otras instancias más altas reparasen en el alto precio de algunas dádivas manchadas de sangre.



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)



# LOS CUERPOS GLORIOSOS

Santos Zunzunegui \*

\* Euskal Herriko Unibersitatea  
Universidad del País Vasco

**SANTOS ZUNZUNEGUI DÍEZ** (Bilbao, 1947) semiólogo, crítico e historiador cinematográfico. Catedrático de Comunicación Audiovisual de la Universidad del País Vasco de cuya facultad de CC. Sociales y de la comunicación fue Decano entre 1992 y 1995. Ha impartido numerosos cursos en universidades europeas y americanas, habiendo sido profesor invitado en la de Girona, en la *Université Sorbonne Nouvelle (Paris III)*, en la *Université Louis Lumière (Lyon II)* y en la *University of Idaho (USA)*. Entre sus publicaciones se cuentan *Mirar la imagen* (1984), *El cine en el País Vasco* (1985), *Pensar la imagen* (1989), *Paisajes de la forma* (1994), *La mirada cercana* (1996), *Modes of Representation in Spanish Cinema* (1998, en colaboración con Jenaro Talens) y *El extraño viaje* (1999), en la primavera de 2001 apareció su monografía sobre *Robert Bresson*, y un año más tarde se publicó *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. En el 2003 apareció *Metamorfosis de la mirada*.

■ **¿** Cómo afrontar en términos teóricos (semióticos, en concreto) la problemática del actor cinematográfico evitando al mismo tiempo caer atrapado entre el Escila que supone la evaluación de este tipo de prácticas en términos “técnicos” y el Caribdis que tiende a hacer de ellas un mero espacio reflejo de la vida social? <sup>1</sup>

Para la primera forma de entender las cosas preguntarse por el “trabajo del actor” no es sino movilizar la descripción de los diversos métodos y técnicas interpretativas (p.e. el *Actors Studio*) susceptibles de conferirle un instrumental de producción. Se trataría, en esta perspectiva, de producir un inventario, más o menos completo, de las diferentes “tecnologías” que están, hablando, en términos genéticos, en la base de lo que denominamos “interpretación”.

---

<sup>1</sup> Aunque su alcance sea más general este texto quiere inscribirse en el interior del campo de trabajo delimitado por Juan Miguel Company cuando afirmaba: “Una lectura crítica y germinativa de la Historia del Cine Español, pasaría, entre otras cosas, por la fijación del estatuto teórico en el que se ha basado su *star-system* y, más concretamente, el del actor secundario. La tradición en la que éste se inserta y sus múltiples perversiones de film en film, nos darían algunas de las claves metodológicas necesarias para acercarnos a un cine al que tanto las aproximaciones sociologistas como las exclusivamente ideológicas han sepultado en un lugar donde es muy posible que sí habite el olvido” (COMPANY, J.M. “El grano de una voz secundaria”. En: PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.). *El cine de José Isbert*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1984. p. 54).

Para la segunda, el actor y sus roles pueden y deben ser estudiados no tanto en sí mismos como en la medida en que sobre ellos se depositan una serie de coagulaciones sociales que acaban constituyendo el material privilegiado sobre el que enfocar la mirada analítica. Para esta manera de ver las cosas el estudio del actor y su praxis se desplaza en dirección a territorios más generales en los que se trata menos de comprender y enjuiciar su trabajo que de tener en cuenta, de manera prioritaria, el conjunto de determinaciones que hacen de *pantalla* entre el actor y el estudioso, justo en la medida que es imposible dejar de lado la manera en que su *estar en escena* está condicionada por su *estar en el mundo*.

Sin despreciar el interés potencial de este tipo de acercamientos al mundo del actor y la interpretación, acercamientos que se ubican en pleno terreno de la sociología, la segunda, y de la historia de la interpretación, la primera, puede pensarse que cabe suscitar la existencia de un espacio autónomo de investigación que tome como punto de partida el hecho indubitable de que el trabajo del actor pertenece, de lleno, al terreno de la significación y puede ser aprehendido (*construido* en tanto que *efecto de sentido*) desde este punto de vista.

Para ello propongo partir de una distinción —que supone volver explícita una oposición semántica y encuentra su base en el interior de la historia del cine— entre el “*actor*” y el “*modelo*”, tal y como aparece formulada en la práctica y en las reflexiones teóricas llevadas a cabo por el cineasta francés Robert Bresson.

Para Bresson existe una oposición categorial entre lo que él denomina, manteniendo la terminología tradicional, los “*actores*” y lo que propone identificar con el neologismo (al menos lo es en tanto en cuanto se aplica al campo de la interpretación cinematográfica) de “*modelos*”. “*Actores*”, para Bresson, serían todas aquellas personas físicas invo-

lucradas en el trabajo fílmico que prestan su cuerpo, su figura, su voz, para dar soporte en ellos a cualquier tipo personaje, mediante toda una serie de operaciones técnicas (los “métodos interpretativos” arriba señalados) destinadas a poner en escena sentimientos y pasiones que no les pertenecen. El “actor”, pues, se proyecta más allá de sí mismo bajo la forma del personaje que quiere aparentar ser, poniendo en pie una máscara que exhibe y pretende sea aceptada como tal por el espectador. De esta manera, trabajando de dentro hacia afuera, el “actor” representa ahora uno, más tarde otro personaje, en una rueda interminable que lo convierte en mero soporte de identidades fugitivas e inestables: un sólo cuerpo, infinidad de máscaras.

La teoría del “modelo” tal y como Bresson la concibe se encuentra sintetizada en los breves aforismos que conforman esa obrita básica para entender el cine del maestro francés que son las *Notas sobre el cinematógrafo*<sup>2</sup>. Pero también, en estado práctico, en los diez largometrajes que componen el grueso de su obra y que fueron realizados entre 1956 y 1983, es decir entre la aparición fundadora de *Un condenado a muerte se ha escapado* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) y su postrera formulación en *El dinero* (*L'argent*, 1983). Todos los rasgos del “modelo” se piensan por Bresson en rigurosa contrariedad con respecto a los que pueden predicarse acerca del “actor”. Así, señalará que donde éste último procede de “dentro afuera”, el “modelo” lo hará de “afuera hacia adentro”; si en el segundo caso lo relevante es lo que “muestran”, en el primero importará lo que “esconden”. En lógica consonancia con estas premisas, el “saber” del “actor” encontrará su correlato lógico en

---

<sup>2</sup> BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. París: Gallimard. 1975 (versiones castellanas de Saúl Yurkiévich, México, Era, 1979 y ARAGÓ, Daniel. Madrid: Ediciones Árdora. 1997).



*Un condenado a muerte se ha escapado* (Robert Bresson, 1956)



*El dinero* (Robert Bresson, 1983)

la “*ignorancia*” del “*modelo*”, hasta el punto de que la tarea esencial del director consistirá, justamente, en extraer “*lo que no sospechan que está en ellos*”. Para ello no valdrá otro mecanismo que el “*automatismo*”, entendiendo como tal un largo y paciente trabajo de aplanamiento de la expresividad destinado a anular la conciencia y permitir, vía la repetición exhaustiva, la mecanización de gestos y poses, única garantía de hacer posible la emergencia de ese núcleo duro capaz de revelar una personalidad. Bresson irá aún más lejos para afirmar que al “*modelo*” se le dictan gestos y palabras y él devuelve una *sustancia*. Por eso un “*modelo*” nunca podrá ser utilizado dos veces. Revelado su “*secreto*” queda incapacitado (vaciado de toda su “*sustancia*”) para comparecer de nuevo en la pantalla.

Como puede verse estamos ante el caso de dos posiciones semánticas concebidas desde la oposición que las articula y las vuelve interdependientes. Tanto más cuanto que entre ambas posiciones puede rastrearse, sin problemas, un sustrato común: en los dos casos se busca revelar una verdad individual, estamos ante maneras de producir un *efecto de verdad* irrefutable que en el primer caso (el del “*actor*”) se sitúa de lleno en el terreno de la *singularidad* y en el segundo (el del “*modelo*”) en el de la *universalidad*. Pero si quisiéramos fijar en una fórmula sintética las dos posiciones hasta ahora identificadas propondríamos hablar de *representación* para describir la actividad del “*actor*” y de *figuración* para caracterizar la prestación del “*modelo*”.

Si, como pensamos, estas dos categorías forman un eje semántico parece lógico preguntarse por las dos categorías adicionales que surgen mediante la aplicación de las leyes de la contrariedad a cada uno de los términos originales. Llevando a cabo esta operación sencilla obtenemos los dos términos subcontrarios que, a falta de

una mayor precisión en la nomenclatura, denominaremos provisionalmente “no-actores” y “no-modelos”<sup>3</sup>.

¿Cómo podríamos caracterizar a los que hemos denominado tentativamente como “no-actores”? Si nos fijamos en la Historia del Cine podremos constatar que ha habido varios momentos en la misma en los que se ha sentido la necesidad, en el interior del campo de la ficción, de ir más allá de las normas rígidamente codificadas para alcanzar un grado mayor de “realismo”. Sin ningún ánimo de exhaustividad me detendré en dos momentos en los que esta posición ha tenido repercusiones a la hora de entender la interpretación cinematográfica.

Cuando André Bazin discutió, en una serie de memorables textos publicados entre 1946 y 1949, las características esenciales del movimiento cinematográfico que se ha venido conociendo con el nombre de Neorrealismo Italiano, no dejó de notar que buena parte de la novedosa sensación de verosimilitud que este cine traía a las pantallas tenía que ver, desde el punto de vista que ahora nos interesa, por la puesta en práctica de lo que vino a denominar “*amalgama neorrealista*”. ¿En que consistía esa “*amalgama*”? Sencillamente en la mezcla cuidadosa, efectuada por los cineastas italianos a la hora de escoger los intérpretes para sus películas, de actores profesionales con toda una serie de gentes que nunca antes se

---

<sup>3</sup> Puede reconocerse aquí la puesta en práctica de uno de los instrumentos esenciales de la semiótica estructural de inspiración greimasiana. Para una profundización en este aspecto teórico puede consultarse GREIMAS, Algirdas Julius y RASTIER, François. “Les jeux de contraintes sémiotiques”, en GREIMAS, Algirdas Julius. *Du sens. Essais sémiotiques*. París: Seuil, 1970. pp. 135-155, así como la entrada “cuadro (o cuadrado) semiótico”, en GREIMAS, Algirdas Julius y COURTÉS, Joseph. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1982. pp. 96-99.

habían puesto delante de una cámara. Todavía iría más lejos Bazin al señalar, con gran agudeza, que incluso cuando estábamos ante el caso de la utilización de actores, en no pocos casos éstos eran requeridos para interpretar papeles situados en registros radicalmente diferentes cuando no sencillamente opuestos a los que hasta entonces venían encarnando con el consiguiente efecto de frescura interpretativa.

Pero lo que me interesa se refiere en concreto a esos actores no-profesionales y al efecto de sentido que se buscaba al poner en escena a estos “no-actores”. Sin duda, y Bazin lo señala con gran claridad, en primer lugar se trataba de obtener una naturalidad que acabara borrando cualquier idea de interpretación. Después, y como objetivo esencial poner esa inexperiencia e ingenuidad del “no-actor” al servicio de la consecución de un efecto de adecuación al papel que adoptaban para lo que lo único que se les pedía era una previa “*conformidad física o biográfica*” con relación a aquel.

En el fondo, los creadores del neorrealismo estaban poniendo en práctica, de forma intuitiva, una versión aligerada de lo que en el marco del cine soviético de la época muda Sergei M. Eisenstein había teorizado bajo la denominación de *tipaje* (tipazh). En sus clases de dirección cinematográfica dictadas en el curso 1933-1934 en el VGIK, el cineasta soviético explicó con claridad lo que entendía con esta formulación que había sido puesta en práctica en sus filmes mudos<sup>4</sup>. Comparando el *tipaje* con el uso de las máscaras en la *Comedia dell'arte*, señalará que se trata de dos aspectos de la misma cosa. Ahí donde la máscara tiene como finalidad volver

---

<sup>4</sup> EISENSTEIN, S. M. “Teatro e cinema”, en *Stili di regia* (a cura di MONTANI, Pietro e CIONI, Alberto). Venezia: Marsilio. 1993. pp. 165-182.

claro para el público el carácter del personaje, funcionado como una especie de “*carné de identidad*”, el *tipaje* también busca expresar un conjunto de posibilidades expresivas de forma concentrada. Pero con una diferencia sustancial: en lugar de las siete u ocho máscaras sobre las que trabaja la *Commedia dell’arte*, el cine lo hace sobre la base de una “*ilimitada serie de rostros*”. Cuando se muestra un rostro, “*una biografía completa se narra*”. Y proseguirá indicando que mientras en el caso de la *Commedia dell’arte* las máscaras sirven para reforzar y estilizar los caracteres preestablecidos, en el caso del *tipaje* se trata de presentar a la audiencia un rostro (una figura) susceptible de “*expresar todo*” sobre la base de una experiencia social y biológica. En el fondo, la ideas y la práctica fílmica de Eisenstein actualizaban la “*fantasmagoría del flâneur*”, tal y como la describió Walter Benjamin: “*leer en los rostros la profesión, la ascendencia, el carácter*”<sup>5</sup>.

Queda por explorar la cuarta de las categorías convocadas, la que hemos denominado provisionalmente “no-modelos”. Si a la hora de calificar el trabajo del “modelo” he hablado de *figuración*, a la hora de describir el que se presenta como su contrario propongo utilizar, por razones que se comprenderán de inmediato, la noción de *refiguración*. Precisamente esta será la expresión que pondrá en circulación Mijail Bajtin cuando, al hablar de la orientación realista de los “*géneros bajos*”, insista en la existencia de una risa (la risa del contacto brusco) que, trabajando en un zona de máxima cercanía con relación a ciertos objetos de la vida social, es capaz de poner en solfa el respeto hacia dichos objetos, de tal manera que la familiaridad que se desprende de esta operación se presenta como

---

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge (Mass)/London: Harvard University Press, second edition, 1999. p. 429.



**Antonio Garisa, José Luis Ozores y Pepe Isbert.**  
*Los ladrones somos gente honrada* (Pedro Luis Ramírez, 1956)



**Cassen, Alfredo Landa, José Luis López Vázquez, Manuel Díaz,  
Gracita Morales, Manuel Alexandre y Agustín González**  
*en Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962)

la condición susceptible de despejar el camino para un análisis libre de los mismos<sup>6</sup>.

*Refiguración* (o si se prefiere una expresión más castellana *reestilización*, como diría Amado Alonso) que, me parece, es la tarea básica a la que se entregan en su práctica cinematográfica toda una serie de actores en los que todo es *figurativo*, todo está a la vista y que se presentan ante nosotros como dotados de auténticos cuerpos con autonomía. Autonomía sobre la que se asienta su capacidad de pasar de un filme a otro, de un *topos* a otro, de un relato a otro, de una situación narrativa a otra, *sin dejar de ser siempre ellos mismos*. Son ese grupo de actores que Luis García Berlanga calificó como “*cómicos de tripa*” y en los que la “*demostración*” (propia del “*actor*”) se ve reemplazada por el minimalismo de su prestación interpretativa y la psicología a la que remite el trabajo de aquellos por el irreplicable *gestus* de lo *particular*. Cómicos dotados de cuerpos singulares donde los haya; cuerpos que en ciertos casos apuntan hacia lo grotesco (la cabeza de pepino de José Isbert, como ejemplo obvio) hasta materializar esos “*modelos de indignidad plástica*” que Pedro Salinas creía ver en los personajes del esperpento valleinclinés. Cuerpos que pueden sostener determinados comportamientos, incluso *en ausencia* de personajes coherentes, con su sola presencia en escena. Cuerpos con poso, que no hacen ascos al envejecimiento y sobre los que han depositado sus detritus tanto la fatigosa experiencia individual como los calamitosos vientos de nuestra historia. Cuerpos habitados por voces con grano, que practican un habla fática, coloreada, expresiva, metonímica e hiperbólica, que se mueve casi siempre, para decirlo con las palabras de Pérez Perucha, entre el balbuceo y la onomatopeya<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> BAJTIN, Mijail. *Teoría y estética de la novela* (1924-1973). Madrid: Taurus, 1989.

<sup>7</sup> PÉREZ PERUCHA, Julio. “Deudas con Isbert”, en *El cine de José Isbert* (Op. Cit.), p. 74.

Cuerpos que acaban funcionando como una forma particularísima de dar relieve a un mundo que sin ellos aparecería sumergido en la banalidad uniformizadora, banalidad de la que escapan mediante la sutil exageración de un detalle nimio, a través de la calculada exacerbación de un gesto. Cuerpos, en fin, en los que se hacen carne unas “interpretaciones” que se sitúan, casi siempre, al margen —cuando no en contra— de la ficción que supuestamente desarrollan, desplazándola, difiriéndola, volviéndola opaca a veces, para finalmente reencontrarse con ella tras un trayecto de múltiples meandros. “Interpretaciones” que designan un texto segundo que acaba anulando (pero sería mejor decir dotando de espesor) a ese primero (el del relato) en el que creemos más o menos, produciendo lo que Vicente Ponce denominó la “*plusvalía en la narración*”<sup>8</sup>.

Conviene señalar que este hecho ha sido posible por la existencia de lo que ha venido denominándose “la escuela característica española”. Escuela que ofrece un ejemplo inmejorable de esta manera de entender el arte interpretativo y que, como Molina Foix señaló en su día, sobrevivió gracias a que nuestro teatro no conoció en su momento las revoluciones metodológicas que sacudieron la escena europea en las primeras décadas del siglo XX<sup>9</sup>. Basta que prestemos un poco de atención a toda una escuela interpretativa que ha encontrado en los países latinos —España e Italia a la cabeza— una inusitada floración, para darnos de bruces con un estilo actorial que solicita del espectador una actitud menos atenta a la vertiginosa sustitución de las máscaras que al ahondamiento de un trabajo de lectura sustentado sobre la idea del reencuentro, reactivado una y otra vez, con ese actor capaz con su mera presencia de justificar el

---

<sup>8</sup> PONCE, Vicente. “Plusvalía en la narración”, en *El cine de José Isbert (Op. Cit.)*. p. 15

<sup>9</sup> MOLINA FOIX, Vicente. “José Isbert y los cuerpos”, en *El cine de José Isbert (Op. Cit.)*. p. 59.

renuevo cotidiano del ritual de la comunicación cinematográfica o teatral<sup>10</sup>.

No es necesario subrayar la estrecha vinculación de este tipo de trabajo actorial con una veta tradicional bien enraizada entre nosotros: la propuesta por los espectáculos populares menos engolados, de la zarzuela al vodevil, del género chico a la revista, pasando por el sainete costumbrista. Porque lo que está en juego con esta clase de actores es menos la admiración boquiabierta ante sus camaleónicas capacidades interpretativas que la asunción de ese *contrato de confianza* que se anuda calladamente entre público y comediante y que acaba convirtiéndose, a través de la continuidad y la permanente renovación de la fascinación ante *lo mismo*, en una familiaridad que, al final del camino, no impide la transmutación de un cuerpo en un índice que señala hacia otra cosa distinta de lo que en principio parece ser.

En esta dirección apuntaban los perspicaces apuntes de Ortega<sup>11</sup> cuando, al comentar el entusiasmo por lo popular que, a finales del siglo XVIII, se instaló entre las clases superiores de la España del momento, subrayará que en el teatro adscrito a ese movimiento se hacen patentes varios hechos que van a servir de osamenta a lo mejor de nuestra tradición cinematográfica. En primer lugar, el tratarse de un teatro (un cine) que vive primordialmente de “actrices, actores y escena, sólo en segundo término, y muy pasajeramente, de los poetas

---

<sup>10</sup> Para una profundización en casos concretos véanse, además del ya citado caso de Isbert, los textos que he dedicado a Alfredo Landa y Antonio Casal (titulados respectivamente “El cuerpo y la máscara” y “El hombre sin atributos”) en mis *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay), 2002.

<sup>11</sup> ORTEGA Y GASSET, José. “Preludio a un Goya”, en *Obras completas*, vol. VII. Madrid: Revista de Occidente/Alianza Editorial, 1983.

dramáticos”. Después, que, dado el creciente peso específico de esos actores y actrices, se produjo el fenómeno de que *“los autores comenzaron a hacer personajes de sus obras a las personas de los representantes”*. Finalmente, Ortega destacará al hablar de los sainetes de Ramón de la Cruz que *“todo su propósito y su valor radicaban en ser algo parecido a lo que hoy son los guiones de las películas: un cañamazo donde las actrices y actores podían lucir sus donaires. De aquí que acabase por hacer de los histriones las figuras mismas de sus argumentos”*.

Es precisamente sobre ese humus, que se va a prolongar hasta nuestros días alimentado por las diversas formas de teatro popular, sobre el que va a nacer y desarrollarse esa pléyade de *“cuerpos gloriosos”* —generalmente relegados tantas y tantas veces a roles secundarios— que forman la *troupe* que ha dado savia durante gran parte de su historia a nuestro cine: de José Isbert a Manolo Morán, de Guadalupe Muñoz Sampedro a Julia Lajos, de Félix Fernández a Joaquín Roa, de Nicolás Díaz Perchicot a Alberto Romea, de Rafael Alonso a Ángel Álvarez, de Tota Alba a Lola Gaos, de José Franco a Alfredo Landa, de Julia Caba Alba a Chus Lampreave, de Xan das Bolas a Luis Ciges, de Fernando Freire de Andrade a Antonio Riquelme, de Erasmo Pascual a José Luis Ozores, de Félix Dafauce a Luis Escobar, de Paco Martínez Soria a Fernando Fernán-Gómez, de Antonio Vico a Antonio Garisa, de Manuel Requena a Antonio Casal, de Manuel Alexandre a José Orjas, de Gustavo Re a Tony Leblanc, de María Isbert a Gracita Morales, de Agustín González a José Luis López Vázquez, de Isabel Garcés a Rafaela Aparicio, la lista corre el riesgo de hacerse interminable y, sobre todo, plena de ausencias injustificables.

Cabría intentar precisar, para terminar, cuál es el espacio conceptual en el que se mueven estos actores. Lo hacen en un territorio por definición inestable, en un terreno de tránsito entre dos polos opuestos,

el trayecto que lleva desde el “*modelo*” bressoniano hasta el actor propiamente dicho. Polos que aparecen como contextualmente antagónicos y categóricamente fijos en su contrariedad, pero entre los que se puede transitar a condición de estar dotado del arte necesario para ello. Este es el arte del que hacen gala nuestros cómicos (quizás ésta sea la denominación más apropiada para ellos) y que tiene que ver no poco con la caricatura, ese medio privilegiado para revelar al hombre verdadero bajo la máscara, máscara de la que manifiesta su vanidad y su deformidad esenciales<sup>12</sup>.

Justamente por eso, ahí donde el “*actor*” (como ya señalamos más arriba) expresa lo *singular* y el “*modelo*” lo *universal*, prestando sus cuerpos para que estos verbos se hagan carne, el “*tipo*” cede su cuerpo para que sea habitado por lo *general* (la clase, el grupo) que se le pide que represente. Queda para nuestros “*cómicos*” la misión de incorporar la idea misma de lo *particular* irreductible. Esto es lo que les convierte, de una vez para siempre, en cuerpos gloriosos.

*Bilbao, marzo de 2003*

---

<sup>12</sup> Sobre la caricatura véase la obra esencial de KRIS, Ernst y GOMBRICH, Ernst Hans. *Psycho-analitic. Explorations into Art*, 1952. También puede verse GOMBRICH, E. H. “El arsenal del caricaturista”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Barcelona: Seix-Barral, 1968.



**LA PRODUCTORA BUSCA SU PÚBLICO:  
LA CAMPAÑA PUBLICITARIA  
DEL LANZAMIENTO  
DE *BIENVENIDO MISTER MARSHALL***

**Manuel Palacio \***

**MANUEL PALACIO** (Madrid, 1955) es Catedrático Habilitado de Comunicación Audiovisual. En la actualidad ejerce la docencia en la Universidad Carlos III de Madrid. Al margen de sus varias decenas de colaboraciones en revistas nacionales e internacionales y libros colectivos, es coautor de *Práctica Fílmica y Vanguardia artística en España*; ha sido uno de los coordinadores de la *Historia General del Cine* publicada por la Editorial Cátedra. Su último libro: *Historia de la televisión en España* (Gedisa, 2001) fue ganador ex-aequo del premio al mejor libro del año que concede la Asociación Española de Historiadores de Cine.

## La publicidad y la promoción en el cine

**H**oy día parece evidente que toda lógica comercial implica que el productor de una mercancía debe combinar sus capacidades productivas con otras habilidades que presenten lo hecho en un mercado competitivo en el que ninguna fuerza obliga a que el consumidor adquiera su mercancía. Y habida cuenta que ningún producto, y el film no es una excepción, va dirigido al conjunto de la población, es necesario que desde la producción se acote el público al que va dirigido.

Pero de lo anterior se desgajan dos decisivos y complementarios corolarios: por un lado, la publicidad y la promoción se conciben pensando en unos determinados segmentos de la audiencia, justamente aquellos grupos de consumidores potenciales; por otro lado, —y ello no deja de ser perturbador para la historiografía basada en la estética— alguien, a priori, antes de que la película salga al mercado, tiene que tener una idea del público capaz de pagar la entrada y por ello, de alguna manera, se incluye al espectador en el proceso de creación global.

## El estreno de *Bienvenido Mister Marshall* en Madrid (4 de abril de 1953)

A diferencia de lo que ocurre hoy en día en que las campañas publicitarias están frecuentemente organizadas y gestionadas por empresas especializadas, a primeros de los años cincuenta se realizaban a partir de la mixtura de intereses de la productora, de la distribuidora y de las mismas salas de exhibición. No se piense que en esos años la publicidad cinematográfica era una actividad económicamente reducida; cualquier repaso hemerográfico nos indica los esfuerzos que realizaban para llegar al público y venderle sus productos.

En el caso de *Bienvenido...* la productora (UNINCI), la distribuidora (CICOSA) o las empresas exhibidoras establecieron unas campañas publicitarias enormemente ambiciosas, y si atendemos al número de recursos que se utilizaron, costosas. Para que el lector se haga una idea, el lanzamiento de la segunda película dirigida por Berlanga no tendría nada que envidiar a los lanzamientos actuales que se hacen de las películas-acontecimiento sean éstas norteamericanas o españolas. Puede mencionarse como único ejemplo que el film tuvo anuncios diarios desde quince días antes del estreno en todos los rotativos de Madrid y Barcelona y durante siete días en Valencia o Sevilla.

Huelga decir que una compra de espacios publicitarios de esa magnitud supone unas inversiones económicas que desdejarían las opiniones que subrayan el carácter marginal o periférico que tenía el proyecto. La misma prensa de la época indicaba con una cierta sorpresa la singularidad de la película en unas palabras que suenan a actuales: *“Hemos de congratularnos de que por una vez desde hace muchos años se haya dado también importancia al lanzamiento de una película española, otorgándole los mismos honores de presentación que se han procurado para sí en este sábado de gloria los*

*numerosos films extranjeros con los que aquella va en competencia. Después podrá o no gustar esta cinta como pueden complacerle o no las producciones de otras nacionalidades. Pero la nota simpática (que esta vez ha sido un verdadero do de pecho), ya se la llevan la película y sus lanzadores. ¡qué sirva de ejemplo!” (Dígame, 7.IV.1953).*

A pesar de que se conoce que un militante comunista, el valenciano Ricardo Muñoz Suay, fue el alma mater de la campaña, (él se encargó de la redacción del *press book*, tan decisivo en establecer guías de lectura para la recepción crítica, y fue suya la idea de hacer una copia del billete de dólar en el que las imágenes de Carmen Sevilla, Manolo Morán y Pepe Isbert sustitúan a las de los rostros de los presidentes norteamericanos) todavía se ignoran muchos aspectos importantes tales como el papel que desempeñaron la distribuidora o las salas en las campañas locales.

La campaña publicitaria de *Bienvenido...* se articuló fundamentalmente a partir de los anuncios en la prensa. No se hicieron cuñas radiofónicas o *trailer* de la película pero sí existen testimonios del uso que se dio a otros soportes publicitarios como, además de la célebre reproducción del dólar, los medios en exteriores (vallas, diríamos hoy día).

Como dicen los cánones clásicos del *marketing* la campaña se concibió breve e intensa para garantizar el impacto masivo en la localidad del estreno (entre una semana y dos según la importancia de las plazas cinematográficas). Y una postcampaña de mantenimiento presente en los medios impresos todo el tiempo que el film estuvo en cartelera.

Se puede considerar si la página de humor gráfico publicada el 8 de enero de 1953 en *La Actualidad Española* —meses antes pues, de que se produjera su estreno oficial—, tenía algo que ver con la película.

Juzgue el lector si las premoniciones jocosas sobre el año que comenzaba tienen que ver con el film de Berlanga: “*Un hallazgo colosal tendrá el cine nacional*”. Y un dibujo de una pareja de bailarines de flamenco y una cámara cinematográfica. Ninguna referencia del título en cuestión o de indicaciones que permitieran alguna identificación, ocultismo que permite interpretar de diversas maneras el calendario: casualidad, filtración de un amigo del proyecto, etc. [véase ilustración nº 1 p. 235].

Al margen de que siguiendo los cánones de actuación publicitaria más convencionales se hicieran pases promocionales en Madrid y en otras capitales “*a muy reducidos grupos de curiosos y aficionados*” (ABC, 4.III.1953), las pautas centrales de la campaña de *Bienvenido...* se articularon en dos tipos de formatos.

En primer lugar, utilizaron la llamada publicidad redaccional, unos textos equivalentes a notas de prensa, y conceptualmente similares a las informaciones que en la actualidad inundan los suplementos dominicales antes del estreno de las películas. Estos sueltos informativos sin firma, de unas diez líneas de extensión y que, en ocasiones, aparecían ilustrados con una fotografía del film se revelaron extraordinariamente útiles para guiar las opiniones de la crítica y a los segmentos de la audiencia más motivados. En segundo lugar, se emplearon anuncios en tamaños diversos, que, en ocasiones, podían llegar a ocupar una página completa, y que se presentan al lector como publicidad estableciendo distintas apelaciones a los espectadores.

Los primeros días la campaña en Madrid sigue rutas convencionales. Los sueltos informativos, los anuncios, o ambos formatos combinados, se plantean como primer enganche para los públicos la venta de las estrellas que participan en el film; lo que, indirectamente, también sirve en un segundo paso, para centrar al espectador en las claves de placer narrativo basado en el género de la comedia.

HE AQUI LO QUE AUGURAMOS  
PARA EL AÑO QUE EMPEZAMOS



No es fácil pronosticar,  
pero lo voy a intentar.



Un hallazgo colosal  
tendrá el cine nacional



A su segundo, el "premier"  
cederá pronto el poder.



Seguirán saliendo astados  
pequeñitos y aleitados



En cambio vendrán turistas  
barbudos y desnudistas



Tendremos en Chamartín  
más éxitos de Escarlin



Lo crea usted, o no lo crea  
seguirá lo de Corea!



Si le dejan a Stalin,  
dará fin a su festín



Luz, alquileres, el Metro.  
¿pronósticos? ¡¡Vade retro!!



Vino en origen, barato  
¡En cambio a 70 el chato!



Nadie en el mundo es eterno.  
¡Pinay volverá al Gobierno!



¿Pronósticos reservados?  
¡Los catorce resultados!

Inicialmente, con el uso de Lolita Sevilla tanto en los anuncios, en una composición visual característica que aparecerá en todas las ciudades y que inevitablemente se asocia a la noción de cine folklórico, como en los sueltos: *“Lolita Sevilla es la gran belleza de nuestro cine, y su arte llegará a ser conocido en todas partes. Su intervención en Bienvenido Mister Marshall es un derroche de gracia y sus magníficas condiciones de cantante encuentran en la trama de la película oportunas ocasiones de lucimiento”* (Arriba, 25.III.1953).

Pero inmediatamente se comienzan a usar en los sueltos y en los anuncios las figuras de Pepe Isbert y Manolo Morán. Por ejemplo, de este último se leía en un anuncio ilustrado con una curiosa caricatura que no volverá a aparecer en ninguna otra publicación: *“Manolo Morán, el archipopular y graciosísimo autor español, logra lo más brillantes y jocosa de sus interpretaciones”* (Pueblo, 28.III.1953)

En un momento posterior, coincidiendo temporalmente con la semana de pasión, la campaña publicitaria inicia una segunda fase. En ocasiones con extraordinario ingenio como en el suelto que apareció en Arriba el martes día 31 de marzo y que no me privo de considerarlo como una genialidad: *“Las noticias que recibimos de la simpática población andaluza de Villar del Río dicen que acaba de llegar la formidable cantante andaluza Carmen de Vargas, acompañada de su ilustrado representante, Manolo. Los populares visitantes piensan descansar unos días en Villar del Río y permanecer huéspedes del señor alcalde hasta el Sábado de Gloria, fecha que asistirán al estreno de Bienvenido Mister Marshall, la formidable película dirigida por Luis García Berlanga que tiene como protagonista a Lolita Sevilla, Manolo Morán y José Isbert”* (Arriba 31.III.1953).

El día del estreno se realiza un nuevo cambio en los procesos comunicativos. En algunos diarios a página completa y en otros a tamaño más reducido aparece el siguiente anuncio que inaugura

una nueva serie; obsérvese tal como apareció en el diario ABC, en esa época la oferta editorial más pausada de los periódicos de Madrid y, si se puede decir, órgano oficioso de las opiniones de las clases económicas más favorecidas. [véase ilustración nº 2 p. 238].

El anuncio da entrada a nuevas propuestas comunicativas que interpelan al espectador de *Bienvenido...* desde posiciones de ideología cultural y, más llamativo, de pensamiento político. No es por supuesto un tema baladí que el proceso de construcción del film como evento social, primera fase de su legitimación histórica, tenga como uno de sus basamentos la lectura ideológica antiamericana que debe hacerse del film, bien para los sectores de la izquierda falangista, bien para los conatos de oposición democrática comunista. Y desde luego, no puede obviarse 'el horizonte de expectativas' con la que en una España autárquica, todavía sin embajador estadounidense, puede ser recibida la mayestática figura del Tío Sam sonriendo malévolamente y con la cartera abierta tirando dólares.

Desde otra perspectiva, el anuncio juega con otros conocimientos e ideas preconcebidas del público sobre el cine de la época: "*No es una película folklórica*", "*no es una película neorrealista*", "*no es una película histórica*" "*no es una película del oeste*". No se trata aquí de remarcar el curioso juego asociativo que se establece entre sus cuatro negaciones y la foto que en cada caso la ilustra; más bien nos interesa resaltar el posicionamiento que establece la película frente a los conocimientos e ideas preconcebidas del público. *Bienvenido...* fija en el texto del anuncio, y en contraposición a sus negaciones, el territorio sobre el que debe recibirse e interpretarse como film: "*La película que el cine español ofrece como una gran sorpresa a sus amigos y a sus detractores*".

En román paladino el anuncio propone a los espectadores que con el visionado de *Bienvenido...* verán un cine español renovado y no aquel que esperan aquellos a los que no les gusta el cine español

# Callao

**PRECISAMENTE HOY,  
PRESENTA HOY,  
Sábado de Gloria.**

*Fecha dedicada siempre a los más grandes acontecimientos cinematográficos, una película española que por sus relevantes méritos atrae hoy en día la atención mundial*

**LOLITA SEVILLA  
MANOLO MORAN  
JOSE ISBERT**

Alberto Romea — Elvira Quintilla  
Félix Fernández—Luis Pérez de León

Director:  
**LUIS G. BERLANGA**

**¡Bienvenido,  
Mister  
Marshall!**

¡No, tampoco es una película folklorica!

¡DESDE LUEGO NO ES UNA PELICULA NEORREALISTA!

¡QUE VA A SER UNA PELICULA HISTORICA!

NO, NO ES UNA PELICULA DEL OESTE

**¿QUE ES? Es, sencillamente, la película que el cine español ofrece como una gran sorpresa a sus amigos y a sus detractores**

**SELECCIONADA PARA EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CANNES**

**AUTORIZADA PARA TODOS LOS PUBLICOS**

Ilustración nº 2

—el cine folclórico de las españoladas o el histórico de los sueños imperiales—, ni el que imita a géneros o movimientos cinematográficos exógenos —sea *western* o neorrealismo italiano—. La película de Berlanga se declara como otra cosa, “*una gran sorpresa*”, aunque todavía no se sepa que será esa nueva cosa.

### **El estreno en Valencia (19 de septiembre de 1953)**

Huelga decir que los valencianos se podían ver aceptablemente interpelados por la película; fundamentalmente por la clara implicación de conciudadanos levantinos en la producción del film (Luis García Berlanga, Ricardo Muñoz Suay, o el director artístico Francisco Canet, entre otros).

En Valencia la campaña se basó más en los anuncios publicitarios, reduciendo el papel de los sueltos informativos, lo que limitó la guía interpretativa, entre otras cosas, cabe interpretar, porque tras los estrenos de Madrid, Barcelona y el éxito de Cannes ya estaban formado el horizonte de expectativas.

La campaña de Valencia se centró, sobre todo, en la *venta* de las estrellas y el género comedia a los públicos más populares. Los anuncios, a un primer nivel, remarcaban como valor adicional, —mientras que no lo hacían en Madrid—, la presencia en la noche del estreno de Manolo Morán y Pepe Isbert. Y en un segundo, en el valor añadido que suponía los premios en el Festival de Cannes, para llegar con ello a los públicos más cultivados. [véanse ilustraciones nº 3 y nº 4, p. 240].

En este caso resulta llamativa la utilización en el anuncio del nombre de Edward G. Robinson, ignoramos si en un gesto de cinismo o de ‘peloteo’ dirigido a los sectores más derechistas, quizá conocedores de la censura de Robinson en el Festival de Cannes.

ULTIMAS NOTICIAS  
PLAN MARSHALL EN  
VALENCIA  
LLUVIA de DOLARES



ESPECTACULAR RECEPCION  
en  
**OLYMPIA**

Ilustración nº 3  
(Las Provincias 16-9-1953)

Ilustración nº 4  
(Las Provincias 17-9-1953)

FESTIVAL INTERNACIONAL  
DE CANNES

PRIMER PREMIO al mejor guión  
PRIMER PREMIO a la mejor comedia  
SEGUNDO PREMIO de la Crítica  
Internacional Cinematográfica



COMENTARIOS EN CANNES  
DESPUES de la PROYECCION

GEORGE SANDERS: Yo conosco muy bien el film español. Estoy asombrado. Es el primer film con categoría internacional.

ROBERT SODMAK: La película es estupenda. ¿Cuánto ha costado? (Borlanse le dio el precio.) ¿Qué maravilla! Con ese dinero casi no se puede hacer un documental así. Y mucho menos en Hollywood... Mi enhorabuena más cordial.

JEAN COCTEAU: ¿Cómo no amar a España después de ver esta gran película?

EDWARD G. ROBINSON: Me ha convencido.

OLIVIA DE HAVILLAND: Me ha encantado. Es maravillosa.

Empero, existen dos significativas singularidades de la campaña valenciana. La primera tiene que ver con el titular del primer anuncio aparecido, y si no fuera porque en realidad la película se estrenaba con unas determinadas expectativas, tendría un significado superior. Compruébese que se concibe como si el titular fuera de prensa: “Ultimas noticias. Plan Marshall en Valencia. Lluvia de dólares” y “Espectacular recepción”. Recepción ¿de qué? ¿del plan Marshall que ya no existía? ¿de la lluvia de dólares? ¿de la película?

La segunda tiene mayor atractivo porque interpela una de las posibles identidades del consumidor-espectador al que van dirigidos las campañas publicitarias: su pertenencia emocional como valencianos.

Así se deduce de sendos ejemplos, ambos de la campaña de mantenimiento como si no se hubiesen atrevido a formular esta estrategia hasta no estar seguros del éxito. Por un lado, en un suelto con fotografía se podía leer: *“El público valenciano ha demostrado su inteligente sentido cinematográfico al prestarle una acogida tan calurosa a esta gran película”* (Levante, 6.X.1953). Y por otro lado, la invocación, tres semanas después del estreno, a que *“el público rinde homenaje con sus aplausos a una superproducción nacional realizada por un director y técnicos valencianos”*. [véase ilustración nº 5].



Ilustración nº 5 (Levante 27 de septiembre)

Ejemplos, que no están presentes en ninguna de las campañas que analizamos y que sin dudar nos indica que el fenómeno de la importancia de lo local como forma de cohesión y reconocimiento público no es ni mucho privativo de la España contemporánea y ya se percibía en el franquismo menos irredento.

#### BIBLIOGRAFÍA

- GÓMEZ RUFO, Antonio, 1990, *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Madrid: Temas de hoy, [Col. Hombres de hoy], 1990.
- HERNÁNDEZ LES, Juan; HIDALGO Manuel, 1981, *El último Austro-Hungaro: conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (Ed.), 1981, *Berlanga 2*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981.



**BERLANGA ÚLTIMO  
(‘EL SUEÑO DE LA MAESTRA’  
DE *BIENVENIDO MISTER MARSHALL*,  
50 AÑOS DESPUÉS)**

Vicente Molina Foix

**VICENTE MOLINA FOIX** es escritor (última novela publicada *El vampiro de la calle Méjico*, Anagrama, 2002), crítico de cine (es reciente la publicación de su estudio sobre el cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, Cátedra, 2003) y autor de la película *Sagitario*, (2000).

Luis Berlanga está afortunadamente vivo, y la palabra “último” aplicada a su filmografía hay que utilizarla con tiento. Los artistas, como los toreros, anuncian retiradas que no cumplen, y el cortometraje *El sueño de la maestra* (2002) es así, de momento, tras su proclamada despedida cinematográfica en *París-Tombuctú* (1999), la nueva última obra filmada por el cineasta valenciano. Filmada, más que firmada; el letrero inicial de *El sueño de la maestra* reza simplemente “una falla de Luis G. Berlanga”, y para añadir mistificación a lo que no sería, por tanto, una película sino un inconexo y chistoso monumento de cartón-piedra destinado a la quema, el siguiente letrero del cortometraje informa: “Plantà en la Plaza del Caudillo en 1952, y cremà en 2002”. Estamos pues, cincuenta años después del rodaje o *plantà* de *Bienvenido Mister Marshall*, en Valencia, en la quintaesencia de lo más chillonamente valenciano, y el primer *ninot* que se ve en *El sueño de la maestra* es en blanco y negro y de archivo: el auténtico General Franco hablando a las masas desde un balcón palaciego, aunque con voz falsa (en la brillante imitación de la vocecilla meliflua de Franco que hace el humorista Luis Figuerola-Ferretti). El Caudillo del noticiero se dirige a su pueblo, que le escucha arrobado: “¡Españoles! Como caudillo vuestro que soy, os debo una explicación, y esa explicación

os la voy a pagar". El discurso continúa como un disco rayado que emite frases reiteradas y bobaliconas (remedo de la muy similar arenga del alcalde de Villar del Río en *Bienvenido...*), hasta llegar a la parte final: "Y es que una vez que nos hemos librado del yugo del imperio austro-húngaro, los americanos han venido y se han quedado", introduciendo entonces el texto que Berlanga pone en boca de Franco los primeros sobreentendidos sexuales característicos de su "falla cinematográfica": "Los Estados Unidos son un gran pueblo, una gran potencia, con un enorme poder de penetración. ¡Arriba los americanos!".

Estas trucadas imágenes de época dan paso, ya en color, a la toma, un único plano-secuencia de 9 minutos y 25 segundos, en que consiste *El sueño de la maestra*, una pesadilla que la señorita Eloísa (Elvira Quintillá) tenía en cierto momento de la trama de *Bienvenido...* y que el director, pese a figurar en el guión original, no llegó a rodar, afirmando Berlanga<sup>1</sup> que ha olvidado si el no hacerlo fue "por la censura o porque los productores no quisieron". Como es sabido, ese sueño debía seguir al del alcalde de Villar del Río (José Isbert), situado en un *saloon* del Oeste americano, una de las secuencias más célebres y desternillantes de *Bienvenido...*, y habría sido el quinto de los episodios oníricos de la cinta, sumándose a los que tienen el cura del pueblo Don Cosme (Luis Pérez de León), el rancio hidalgo Don Luis (Alberto Romea), y el labrador Juan. Sueños todos marcadamente paródicos en relación al hispánico Gran Sueño Americano que la película pone en evidencia, y planteados formalmente como réplicas en clave grotesca de ciertos géneros cinematográficos: el *western* (el del alcalde), la fantasía expresionista años 30 (el del cura), la epopeya histórica al estilo Cifesa (el del hidalgo), y el

---

<sup>1</sup> En el libro entrevista de HERNÁNDEZ LES, Juan e HIDALGO, Manuel. *El último austro-húngaro*. Barcelona: Anagrama, 1981.

alegato social mezcla del espíritu *New Deal* rooseveltiano y el formalismo soviético de Eisenstein (el del labrador); el de la maestra, de haberse hecho en su día, estaba pensado por Berlanga como una caricatura de la comedia hollywoodiense años 40. Realizado ahora con el título completo *El sueño de la maestra de la película Bienvenido, Mister Marshall*, se ha estrenado comercialmente a finales del año 2002, haciendo complemento a la película de 1952 reestrenada en una copia nueva e íntegra para celebrar su cincuentenario.

Ahora bien, casi nada tiene en común el desarrollo del sueño de la maestra escrito por Berlanga y Juan Antonio Bardem en su guión original (al que Miguel Mihura aportó “*un estupendo trabajo como dialoguista*”<sup>2</sup>) y éste que hoy ha completado finalmente, pasados cincuenta años, nuestro cineasta. En el original, la señorita Eloísa “*esperaba a los bárbaros*”, como en el poema de Cavafis, con más anhelo que miedo, y Berlanga se muestra rotundo, o si se quiere, obsceno, al explicarlo: “*Era un sueño erótico en el que unos jugadores de rugby se lanzaban encima de ella y la violaban [...] La maestra era una solterona que necesitaba estar bien regada, que estaba deseando que le humedeciesen el chocho*”<sup>3</sup>. Aun resuelta en registro de chispeante comedia americana, no es difícil imaginar a la censura franquista como responsable de que esa secuencia no se rodara.

En el guión publicado de *Bienvenido...*, Eloísa está desvelada y suspira profundamente en su cama, acción que aprovecha el narrador omnisciente y sarcástico de la película (Fernando Rey, que en su vida estuvo tan gracioso) para decir en *off*: “*La señorita Eloísa no puede dormir. Ha dejado la ventana entreabierto y ¡está entrando un airecillo tan agradable!*”. La cámara hace entonces

<sup>2</sup> HERNÁNDEZ LES, Javier; HIDALGO, Manuel. Op. cit. p. 40.

<sup>3</sup> HERNÁNDEZ LES, Javier; HIDALGO, Manuel. *Ibíd.*, p. 42.

un *travelling* de acercamiento al rostro de la maestra, y el Narrador sigue hablando: “*Por qué suspira tan profundamente la señorita Eloísa? ¿Por qué sonrío ahora la señorita Eloísa? ¿En qué piensa?*”. Piensa en sus niños, en los colegiales, “*todos con sus gafitas*”, que —aquí entramos ya en el sueño del guión no-realizado— rodean juguetonamente a su maestra, quien aparece ahora vestida “*con un vaporoso traje de gasa de gran vuelo y una gran pamelita*”. Pero ese corro infantil, ingenuo y retozón, sufre una metamorfosis. Los niños de gafitas que, cogidos de la mano, cantaban y saltaban en torno a la señorita Eloísa, se convierten ante los ojos de la maestra en veinte mocetones *yankis*, altos, jóvenes, fuertes, y todos con atuendo de jugadores de rugby, aunque no por ello dejan de marcar el paso del corro infantil. La señorita se asusta (en un principio): los deportistas son muy voluminosos, y encima van a por ella, formando sobre su cuerpecito recatado una *melée* formidable que la aprisiona; a ella y a su bonita pamelita.

Sin embargo, la frágil señorita logra escapar del asedio, escurriéndose entre las piernas de los jugadores de rugby, quienes, al darse cuenta de la escapatoria, la siguen enardecidos, y si bien no la detienen sí consiguen arrancarle a trozos su vestido de gasa. ¿Peligro real, deseo sexual inexpressado, violación fingida? La señorita Eloísa se aleja, entrando entonces en cuadro los jugadores. Y dice así el guión: “*Ella mira hacia atrás. Sonríe. Tropieza. Cae [...] Queda boca arriba. Queda en dirección de (sic) sus perseguidores. Sonríe*”. Lo que sucedía a continuación es inequívoco: contado desde el punto de vista subjetivo de la maestra, los jugadores llegan y se lanzan en placaje, lo que hace feliz en su lecho pueblerino de Villar del Río a la maestra, que baja los brazos hasta el pecho y esboza una gran sonrisa, ensimismada y satisfecha. Hasta que oye la voz mordaz del narrador: “*¡Ejem! ¡¡Señorita Eloísa!!*”. La honesta soltera siente vergüenza, y para conjurar los malos pensamientos se tapa el rostro con el embozo, metiéndose bajo las sábanas, únicas acciones que sí fueron rodadas

en 1952 y están montadas en otro pasaje de *Bienvenido...*; aparecen también al final de *El sueño de la maestra* en su original blanco y negro y con el rostro de la actriz de entonces, Elvira Quintillá.

Las implicaciones morbosas —apenas encubiertas— de esta extraordinaria secuencia no-filmada habrían substanciado notablemente la carga corrosiva de *Bienvenido...* Junto a los temores primarios de quienes representan en la película a la España eterna y las aspiraciones a conseguir ayuda económica y alimentaria norteamericana alegremente asumidas por el pueblo subdesarrollado, la ensoñación de la maestra revela un deseo más profundo e inconfesable, y tan políticamente incorrecto en 1952 como cincuenta años después: el de dejarse poseer por el poderoso y apuesto invasor, dando vía libre —aunque subliminal— a la penetración simbólica y física de una rancia carne de virgen española por el vigoroso cuerpo juvenil de los jugadores *yankis*.

Infiel hoy Berlanga a la letra de su guión de 1952, hay sin embargo una correspondencia entre el espíritu latente en aquel sueño de la señorita Eloísa irrealizado y éste, que en su versión rodada en el 2002 se ofrece con un ribete político menos histórico, más nihilista, y en toda su cruda obsesión libidinosa. Aislado del contexto preciso de *Bienvenido...*, y en consonancia con el estilo desaforado del último Berlanga, *El sueño de la maestra* es una falla irrespetuosa, disipada, impúdica, en la que el autor de *París-Tombuctú* prolonga los fuegos artificiales de su despedida cinematográfica, revelándose desnudamente ante el espectador como un disolvente viejo verde y no como un eminente viejo sabio. Berlanga nunca ha querido ser satírico, es decir, regeneracionista. En 1958, después de rodar *Los jueves, milagro* (1957), que aún seguía pautas de un neorrealismo cristiano a la española, el cineasta escribió esta declaración de principios en la revista *Film Ideal*: “no estoy de acuerdo con los que me encasillan como satírico. Barnizar con una

*fina ironía, quizá por vergüenza de expresar abiertamente nuestra ternura, todo aquello que nos rodea, no da derecho a centrar a uno en el áspero ejército de los Aristarcos [se refiere al teórico y crítico cinematográfico marxista Guido Aristarco]. Yo soy un gran egoísta, tan gran egoísta que lucho por la felicidad de los demás, sólo para que no me molesten. Y por esto mismo no me interesa señalar puntos de ataque a futuros ejércitos sino disfrutar de los paisajes que en este lado, llamémosle civilización occidental, tenemos. Si pretendo ensanchar, pues, mi cantón independiente o por lo menos delimitar sus fronteras surge inmediatamente la calificación de humorista. Sólo pido que Dios sea humorista en la medida que yo lo deseo”.*

Egoísmo, hedonismo, separatismo individual, humorismo como medio de secesión. El radical proyecto aislacionista y demoleedor de Berlanga viene de antiguo, como puede verse, aunque haya alcanzado su forma más pura, guste o no, en las desmelenadas, desordenadas, deslenguadas y descaradas películas de los últimos veinte años (a partir pues de *Nacional III*, de 1982).

Berlanga tampoco quiere ser un cineasta solidario, por mucho que durante doce años, los que van desde *Esa pareja feliz* (1951) a *El verdugo* (1963), realizase un cine *engagé*, de abierta lectura social y política, sobre el que posteriormente se mostró muy reticente: *“nunca he creído mucho en la solidaridad. Tened en cuenta que Bienvenido... está escrita en colaboración con Bardem, que es un hombre que cree en la generosidad, en la concienciación colectiva, en la solidaridad. Yo creo poco, aunque me gustaría creer. En las películas escritas con gente ideológicamente más próxima a mí, como pueda ser Azcona, no se aprecia ninguna confianza en la solidaridad, ni en las tomas de conciencia, ni en las soluciones”*.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> HERNÁNDEZ LES, Javier; HIDALGO, Manuel. Op. cit. p. 44.

Lo que Berlanga de verdad desea ser y ha conseguido ser en su vejez es un artista del escarnio, un guasón mediterráneo que tiene algo ruso —de Gogol más que de Dostoievski, o de Kosintsev y los demás cineastas de la Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)— en el espíritu melancólico y doliente con que maneja las destructivas armas de la irrisión, el ridículo y la picardía. Pero también es alguien que ya ha cumplido ochenta años, un tiempo suficiente para saber de la muerte: la de Dios (que según Foucault está asociada al importante auge de la sexualidad en las más profundas mociones del lenguaje contemporáneo) y la del dios de los grandes relatos fundacionales del arte, incluido el séptimo.

Siempre me ha fascinado el cine último de los grandes directores, fuesen las obras decididamente finales (como *Dublineses* [*The Dead*, 1987] de Huston o *El gran combate* [*Cheyenne Autumn*, 1964] y *Siete mujeres* [*Seven Women*, 1966] de John Ford) o involuntariamente testamentarias: *Gertrud* (1964) de Dreyer, *Fedora* (1978) de Wilder, *Una historia inmortal* (*Une histoire immortelle*, 1968) de Orson Welles. En todas ellas, y otras que no cito, oigo una voz distinta, ilimitada, torrencial, que trata de comunicarnos la independencia narcisista y ultraterrena que el hombre cercano a la muerte se siente libre de expresar<sup>5</sup>. El desprendimiento, la angustia más o menos serena, los guiños a uno mismo, son en tales instancias trazos expresivos normales, lógicos. Hay sin embargo algún gran cineasta que ha decidido acompañar esos ritos de despedida con la descarada, extrema expresión de la sexualidad entendida como suprema experiencia interior.

Aunque Berlanga, que sigue vivo y en buena salud, podría desdecirse cinematográficamente con una nueva filmación y por tanto hacernos

---

<sup>5</sup> Sobre este tema de las “películas finales” hay un interesante libro de Domènec FONT. *La última mirada. Testamentos fílmicos*. Valencia: Ediciones de la Mirada, 2000.

desdecir, su caso en estas dos subvaloradas e incomprendidas obras finales que hoy son *París-Tombuctú* y *El sueño de la maestra*, resulta para mí cercano al de Buñuel, y no porque las películas postreras de ambos se parezcan. El aragonés hizo con *Tristana* (1970) una de las obras más tersas, elegantes y ordenadamente dramáticas de su carrera, manteniéndose además bastante fiel al naturalismo de Galdós; pero a continuación, a partir de 1972, se lanza, en la trilogía informal que componen *El discreto encanto de la burguesía* (1972), *El fantasma de la libertad* (1974) y *Ese oscuro objeto del deseo* (1977), a un surrealismo zumbón, lleno de patochadas geniales, que desafía las leyes de la gravedad (*gravitas*) asociadas con la senectud. Igual que Berlanga, que lleva cinco películas siendo escatológico, fetichista, exhibicionista, sexista, y *jemenfoutista* en los guiones, deslavazados aposta desde *Moros y cristianos* (1987), aunque éste lo firme aún Azcona con él, y crecientes en disparate y sal gruesa en *Todos a la cárcel* (1993), escrito al alimón con su hijo Jorge, y *París-Tombuctú*, donde hay cuatro coguionistas para el desbarajuste que da pie a la (en mi opinión extraordinaria) película, hasta llegar a este *Sueño de la maestra* que ni siquiera incluye guionista acreditado.

Entremos en el largo plano único de *El sueño de la maestra*, situado en un aula donde, enlazando con las imágenes de archivo del Generalísimo bufo, la señorita Eloísa, ahora interpretada por Luisa Martín, inicia la clase diciendo a sus alumnos: “*El Caudillo acaba de emitir un decreto que ordena el reparto de la ayuda americana. Todas las escuelas recibiremos lotes de productos que llegan directamente de los cuatro puntos cardinales de los Estados Unidos*”. La señorita se hace un lío con los nombres al enumerar los productos; “*patatas de Idaó, de Alcansas donuts, películas de Jolivud, y de Florida, ese estado cada vez más desarrollado y más potente, leche en polvos*”. Los chascarrillos y juegos verbales en un tono elementalmente fallero se suceden a lo largo de la secuencia, que —haciendo gala

de la desfachatez semántica del último Berlanga— pasa de una peripecia a otra sin solución de continuidad ni verosimilitud, produciendo así un constante efecto de sorpresa, que si bien no siempre hace reír nunca carece de la más regocijante ferocidad. De los alimentos pasamos a los instrumentos de ejecución, ya que, dice la señorita Eloísa a sus impermeables pupilos, “*fue en Florida donde se empezó a utilizar este aparato*”, que no es otro que una horca de la que cuelga, fiambre desde hace tres días, un niño encapuchado. La malicia de la maestra y la causticidad del cineasta no se paran en ninguna frontera o conveniencia; la siguiente alumna elegida para la humillación sistemática es una Fátima con velo musulmán, que es sorprendida a punto de comerse un *hot dog*, razón por la que recibe el castigo de ver guillotinado su companage de improcedente carne de cerdo; “*¡una salchicha en cuaresma!*”, exclama la maestra antes de dejar caer la cuchilla. Pero esa operación de fimosis a la salchicha se queda manca en comparación con el discurso que, por genital asociación de ideas, hace después la profesora sobre el clítoris, algo “*que no sirve para nada; se corta, y ya está*”. A eso, añade, se le llama “*ablación, y es cosa de infieles*”. Lo siguiente es una lapidación de la niña árabe por parte de sus condiscípulos, a los que la propia señorita Eloísa entrega las piedras correspondientes.

Las andanzas de la maestra por el aula, en una especie de monólogo interior exteriorizado —como el de Molly Bloom en el *Ulises* de Joyce— sin recato ni contención verbal, están salpicadas de burlas o guiños a diversas figuras del cine español, como Florentino Soria, José Luis García Sánchez y Almodóvar, siendo los más llamativos, por su osadía o su despropósito, los de Rafael Azcona y Manuel Gutiérrez Aragón. Al niño llamado Azcona (“*es un ignorante, no hace más que reírse*”), la maestra le condena a morir electrocutado, después de un breve incidente en el que un compañero de estudios le mete mano en la bragueta aprovechando la ocasión de atarle



*El sueño de la maestra*  
(Luis García Berlanga y José Luis García Sánchez, 2002)

con correas a la silla eléctrica. Al pequeño que lleva los apellidos de Gutiérrez Aragón, la señorita le amenaza de esta forma: *“como se mueva del pupitre le mando fusilar, igual que hizo mi padre con el suyo”*. La tormenta de insultos, vejaciones, y cruel abuso de los niños sólo se detiene con la entrada en la clase de Morales (Santiago Segura), acompañado de tres porteadores de aspecto cazurro. *“¡Los americanos! Están tirando unos electrodomésticos de regalo, pero una cosa de lujo”*, dice este Morales, y enumera algunos: una olla *express*, una tricotosa, una lavadora último modelo, una mula que se ha reventado al caer, aunque lo que ellos traen a la escuela es una nevera.

Entre la maestra y el representante local (muy local: Santiago Segura lleva boina y guardapolvos) de la generosidad americana, se produce un divertido diálogo del absurdo que enlaza la muerte con el sexo, motivos centrales de esta singular película corta. La señorita pide a los hombres que ya que están allí se lleven al niño ahorcado, cadáver infantil más antiguo de toda la escabechina y por ello maloliente; esa petición despierta una leve protesta humanitaria en los tres operarios, acallada tajantemente por Morales: *“¿No veis que es una cosa pedagógica?”*. A lo que asiente la maestra: *“ejercicios prácticos de clase”*. Retirado el cadáver, se introduce el motivo de la coca-cola, y conviene recordar que la primera idea que Bardem y Berlanga tuvieron para lo que después se convirtió en *Bienvenido...* fue *“una cosa sobre la coca-cola y el vino”*, que, siguiendo el modelo de la película de Feyder *La kermesse héroïque* fue evolucionando hasta convertirse en *“la historia de un pueblo que soporta una invasión a base de halagar y festejar a los invasores”*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> HERNÁNDEZ LES, Javier; HIDALGO, Manuel. Op. cit. p. 40.



*El sueño de la maestra*  
(Luis García Berlanga y José Luis García Sánchez, 2002)

Así se llega al delirio final, donde Berlanga, sabido conocedor admirativo de los escritos de Georges Bataille, hace una sincopada —y astracanada— lectura del tema bataillano de la experiencia límite en relación con el paralelo emocional de la santidad extrema y el erotismo transgresor. La coca-cola que Morales le da a beber surte un efecto prodigioso y no sólo excitante en la señorita Eloísa. Primero nota “*algo extraño*”, luego dice en voz alta “*Morales, no se me vaya, le necesito para que penetre en mí la coca-cola*”, a continuación proclama haber concebido (se diría que inmaculadamente), y finalmente, en un estado de exaltación mística y orgasmo múltiple, confiesa: “*Estoy en estado... y estoy estigmatizada*”. Sólo un sacrificio puede darle la redención para su misterioso pecado de lujuria, y por eso la maestra le pide a Dios que, siguiendo con la cadena de ajusticiamientos *in situ*, le conceda “*una ejecución purificadora*” en la hoguera. Sus propios alumnos la encienden entre sus pupitres y la pizarra, con una profusión de llamas falsas y resplandores de teatro, mientras la señorita Eloísa se consume o hace que se consume al grito de “*¡Gracias, Dios mío, thank you, Eisenhower, Franco, Franco!*”. Nuevas imágenes de archivo muestran entonces un hongo nuclear y a la antigua maestra de 1952 en su cama, arrebolada, terminándose así el cortometraje.

Juana de Arco en la hoguera como paradigma del sacrificio carnal de tantas mártires cristianas, la transverberación de Santa Teresa como “*violento orgasmo venéreo*” según lo insinúa Bataille, citando a Maria Bonaparte, en el capítulo sobre *Mística y sensualidad* de su obra *El erotismo*; Berlanga, con su limitación de tiempo (no se olvide que estamos en un film de menos de diez minutos) y carácter (insolentemente festivo-fallero), presenta en *El sueño de la maestra* uno de esos “estados teopáticos” descritos por Bataille, en los que la intensidad de la crisis mística está apoyada por el proceso delirante de auto-excitación sexual. El goce erótico de la muerte violenta, los sacrificios rituales y la crueldad ‘ejemplar’ de los castigos corporales



*El sueño de la maestra*  
(Luis García Berlanga y José Luis García Sánchez, 2002)

aparecen así como los temas subyacentes de una película que (según confesión verbal del propio director que, por su propia personalidad marcadamente jocosa, hay que tomar con duda no menos socarrona) pretende exponer la injusta brutalidad de la pena de muerte.

El efecto global de esta breve y extraordinaria obra de Berlanga es en cualquier caso sofocante y exaltante a la vez. Nunca, por lo demás, cobra más sentido que en *El sueño de la maestra* la utilización del característico plano-secuencia berlanguiano, en este caso resuelto con virtuosismo y eficacia. Hace ya muchos años, el gran crítico José Luis Guarner escribió un hermoso texto sobre el concepto de espacio en el cine de Berlanga, rebelándose contra la reputación de descuido formal que para muchos estudiosos tendrían las películas del director valenciano: “*ruidosas, de textura más bien rugosa, hechas de encuadres sofocantes donde se apiña una humanidad locuaz, que respiran una atmósfera de franco desorden*”<sup>7</sup>. Tras un detallado y agudo análisis, Guarner descubría en “*esta textura de movimientos largos pero continuamente anulados, de espacios siempre cerrados sobre sí mismos, de diálogos que no dicen nada ni provocan respuesta*”<sup>8</sup>, una doble significación trascendental que era ocurrente aunque, para mí, discutible. Lo indiscutible es, sin embargo, lo atinado del comentario de Guarner sobre la forma berlanguiana, y lo asombrosamente adecuado que sigue siendo para una obra como *El sueño de la maestra*.

Guarner deducía una representación figurada de lo que el propio director ha llamado “*el bicho*” de sus historias, el aparato social que

---

<sup>7</sup> GUARNER, José Luis. “Notas sobre el concepto de espacio en el cine de Berlanga”, en PÉREZ PERUCHA, Julio. (Ed.) *Sobre Luis G. Berlanga*, vol. 2. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1981. p. 42

<sup>8</sup> Obra citada, p. 44.

ahoga al individuo, a la vez que una imagen de la vida española de la época. A Berlanga, por mucho que él diga en sentido contrario, no se le escapa nada de la vida española, pero ya dijimos que sus intenciones no son las del reformista moral, sino las del observador cínico y mordaz. En cuanto al bicho, me parece que en esta ocasión lo lleva dentro, durante los casi diez minutos de metraje, la maestra del sueño, y de fantasma social se ha convertido en insolente moscardón sexual. Un moscón tan verde como el director, que está despidiendo su brillante carrera cinematográfica con la libertad, la osadía y el genio recalcitrante propio de un Mefistófeles definido, más que por Goethe por Boito, en su extraordinaria versión operística de la leyenda de Fausto, como *“el espíritu que niega”*.



# MASCARADAS

Pilar Pedraza\*

**PILAR PEDRAZA** (Toledo, 1951) es doctora en Historia, profesora de Historia del Cine en la Universidad de Valencia y escritora. Entre sus ensayos sobre cine cabe citar *Federico Fellini*, (Madrid: Cátedra, 1993); *Metrópolis*, (Paidós: Barcelona, 2000), y *Guía para ver y analizar “La mujer pantera” de Jacques Tourneur* (Nau Llibres: Valencia, 2001). También se interesa por los figuras de lo femenino en la cultura: *La bella, enigma y pesadilla (Esfinge, Medusa, Pantera)* (Tusquets Editores, 1991); *Máquinas de amar (Secretos del cuerpo artificial)* (Madrid: Valdemar, 1998), o *Espectra. Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (en prensa). Ha publicado numerosas novelas y colecciones de relatos, entre las que sólo mencionaremos la primera: *Las joyas de la serpiente* (Tusquets), y la última, *La perra de Alejandría* (Valdemar).

**Q**ue el cine se alimenta del propio cine en gran medida, o del reflejo con que ilumina el imaginario colectivo, es algo conocido desde siempre. “De cine” ha sido una expresión adjetival que hemos empleado los españoles —y la seguimos empleando— para alabar algo. Con ella se han ponderado especialmente elementos del diseño de producción de las comedias americanas del tipo llamado *screwball*: Por otra parte, la autorreferencialidad de los medios audiovisuales posee una comicidad más o menos irresistible, como bien saben los cómicos televisivos, que usan y abusan de su propio medio tomado como objeto de parodia y sarcasmo. Recurso infalible, en gran medida porque en él se manejan referentes comunes, bien conocidos por la audiencia. El cine lo ha practicado antes consigo mismo, aunque de manera distinta, o al menos no sólo paródica, y sin que haya que esperar a que adquiriera una moderna autoconciencia lingüística con las nuevas cinematografías de finales de los años cincuenta y sesenta, sino desde el principio, cuando en la pantalla de Mack Sennet se abre un segundo cuadro, y ambos interaccionan. Y una de sus cumbres será, dentro del cine clásico, *Singin' in the Rain* (*Cantando bajo la lluvia*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) que, tras complejas operaciones lingüísticas, acaba mostrando al final el cartel anunciador de la película que acabamos de ver.

Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga ya recurrieron al cine dentro del cine en *Esa pareja feliz* (1951), mostrando el rodaje de un películón histórico-españolista que con un “corten” descendía del olimpo del género para caer en una representación de la cotidianidad de la gente del oficio, de los trucos de *atrezzo* y de la artificiosidad retórica de los libretos frente a la ruda riqueza del habla. Con una operación parecida, aunque mucho más elaborada y diseñada casi en abismo, novedosa y rica en soluciones de continuidad, niveles de enunciación, fracturas y espejismos, Berlanga y Bardem dinamitaron al año siguiente, en *Bienvenido Mister Marshall*, folklorismo presente en el cine español desde sus comienzos y que tan brillantes destellos había lanzado en los años 30, hasta el punto de interesar a Hitler y a Leni Riefensthal, que perpetró una españolada terriblemente cursi con su película *Tierra Baja* (*Tiefland*, 1953), vistiendo de andaluces a gitanos de un campo de concentración de Baviera, trágica mascarada que nada tiene que ver con las que ahora nos ocupan.

Pero aludir a la autorreferencialidad del cine no basta para caracterizar el trabajo de Berlanga y Bardem en el guión y de Berlanga en la puesta en escena. La operación de juego con los tiempos, los espacios y los intertextos que realizan en *Bienvenido...* tiene, además de ser referida al propio cine, un carácter carnavalesco. Consiste en convertir en mascarada diegética, es decir, “real” dentro del universo de la historia que narran, lo que en el cine folklórico es profílmico. Disfrazarse *versus* caracterizarse. La mascarada de Villar del Río lo es a conciencia, todo un pueblo se dispone a mentir, mientras por las rendijas del decorado “andaluz” que los vecinos han sobrepuesto al decorado de la película de Berlanga de la que ellos mismos participan, montado en Guadalix de la Sierra, se cuele un relente de tristeza recia y analfabeta que tiene que ver con las carnavaladas de otro gran fustigador de los vicios de todos, tanto de los poderosos como del pueblo: Francisco de Goya, cuyo enorme legado de humor negro no sólo ha sido recogido en nuestro

cine por Luis Buñuel sino también por Luis García Berlanga, entre otros. Es la melancolía sarcástica de los que han vivido una España poco permeable a la Ilustración, con un pueblo de súbditos antes que de ciudadanos. Súbditos de Fernando VII y de otros monarcas ineptos, de dictadores, y últimamente, una y otra vez, de los “americanos”.<sup>1</sup>

No cabe duda de que *Bienvenido...* envejece bien; mejor dicho, rejuvenece con el paso del tiempo, cada vez es más moderna, como los productos robustos y originales. El medio siglo que ha pasado por ella no ha hecho más que endurecer su dureza y ablandar quizá la voz en *off* que la habita, la de un Fernando Rey que lee su texto con entonación paternalista y sensiblera —otros dirán tierna; viene a ser lo mismo—. Es una película singular, que no deja de sorprender por el ingenio de su invención, el ritmo de su desarrollo y la sabiduría de su puesta en escena. Todo en ella es admirable: el guión, la dirección, la escenografía, la música, la interpretación de los actores y la presencia de los figurantes, algunos de ellos pertenecientes a auténticas “especies” en extinción, como los integrantes de la cola de las peticiones o algunos paletos andaluzados. Un soberbio y difícil trabajo de equipo movido por la energía que Berlanga ha sabido imprimir siempre a su *troupe* y que está presente incluso en *París-Tombuctú* (1999), su última película, mal entendida en general por la crítica.

Haríamos un flaco favor a *Bienvenido...* si la consideráramos una obra rara, descontextualizada de su propio marco temático. Como toda película de gran calidad, no es una extravagancia aislada, ni

---

<sup>1</sup> Esta intervención terminó de escribirse durante los días del asedio a Bagdad por las tropas angloamericanas apoyadas por el gobierno de José María Aznar, que también cree en los americanos como fuente de prosperidad y democracia. Nota de la autora.

tampoco, por supuesto, un producto de género. El mismo Berlanga reconoce su parentesco con la de Jacques Feyder, *La kermesse héroïque* (1935), algo que está en la mente de los historiadores y del público, y que se ha convertido en un tópico que conviene matizar. Pues, efectivamente, hay un parentesco, en el sentido de que en ambas obras una pequeña comunidad recibe a poderosos que vienen de paso, mostrando para ellos un rostro que no es el habitual. Ahí acaba todo el parecido, porque en la película de Feyder no hay una mascarada propiamente dicha, sino un luto ficticio por el alcalde, que se finge muerto y delega de hecho en las mujeres de la ciudad el peligroso protocolo de recepción de los españoles del Conde Duque de Olivares. En este film franco-alemán, ganador en 1936 del premio del Festival de Venecia al director y nominada para el premio Mussolini, se trabaja sobre el fingimiento y equívoco propios de la comedia barroca y del engaño a medias frente a unos extranjeros que, aun viniendo en son de paz, han dado ya bastantes escarmientos a una población vasalla, instalada en una buena vida civilizada y burguesa. El recurso del alcalde de hacerse el muerto para que los españoles pasen de largo, disuadidos por el duelo del pueblo, es aprovechado por su mujer (Françoise Rosay) para tomar las riendas y dar un vuelco a la situación, y de paso disfrutar de su propia capacidad de mando y de seducción —mayores ambas que las de su marido—, coquetear con un hombre apuesto y más atractivo que él, y arreglar sus problemas domésticos con habilidad, logrando que Olivares case a su hija con el pintor Brueghel el joven, como la chica y ella misma desean contra el parecer del padre. Los españoles lo pasan bien en su estancia en la ciudad, pero también disfrutaban las flamencas, en un inesperado espacio de trasgresión obtenido gracias a la pacífica revuelta contra sus “muertos” hombres. “*¡Con qué gracia montan a caballo estos saltimbanquis!*”, dice pícara la alcaldesa cuando tres jinetes insolentes y desenvueltos traen la noticia de la inminente llegada de Olivares. Este comentario de la mujer madura, no enfatizado y casi casual, es en realidad un grito de rebelión y de deseo.



*La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935)



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)

La abundancia, la civilización y la deliciosa alegría de vivir que rezuma por los poros esta película, la convierten en la otra cara de la moneda de *Bienvenido...*, porque en el encuentro de las mujeres y los presuntos enemigos hay placer y buenos resultados para todos. Los españoles, halagados y sorprendidos por la excelente acogida, aun habiendo un muerto en la ciudad —como en el caso de la llegada de Hércules a la corte de Admeto durante el duelo de la reina Alceste<sup>2</sup>—, no pasan de largo ni causan perjuicios, sino que se comportan siguiendo el estereotipo positivo del español: caballerosos, mujeriegos y defensores del honor, algo nuevo y estimulante en el bienestar letárgico de la ciudad. Por otra parte, cuando se marchan queda flotando en el aire la idea de que las mujeres han aprendido la lección que se han dado a sí mismas: de su iniciativa depende en gran parte la vida de la ciudad en lo sucesivo, del abandono del trato gruñón con los hombres y el desplazamiento de su malestar a lo público, a la arena desde la escalera del ayuntamiento. Esta hermosa pieza cinematográfica se mueve suntuosa en los refinamientos del cine francés de mediados de los años treinta, con la teatralidad donde se precisa y un juego exquisito con el espacio. No hay nada en realidad que la emparente con la bronca estética de la película de Berlanga, con sus discontinuidades y aristas, ni tampoco con el mundo popular creado por la rotura del idilio neorrealista. *La kermesse...* pone en escena una sociedad rica y laboriosa, que no espera de fuera nada salvo la quiebra de su bienestar, en tanto que *Bienvenido...* habla de un mundo pobre, avasallado, cuya esperanza está fuera: lo bueno vendrá si lo traen los Reyes Magos, y eso infantiliza a la gente. Puede incluso justificar su disfraz, su jolgorio, su patético entusiasmo.

---

<sup>2</sup> EURÍPIDES, *Alceste*. Esta tragedia o más bien tragicomedia, trabaja sobre la abnegación de la mujer, la cobardía del marido y la gentileza del extranjero, que arrebató a la reina de los brazos de la Muerte y la devuelve a su familia.

Hay otro precedente cinematográfico interesante del enmascaramiento de Villar del Río, más cercano al espíritu de *Bienvenido...*, aunque bastante lejano en el tiempo. Ignoro si los autores de la película lo conocerían en su momento, porque se trata de la típica pieza corta que ha servido de relleno en la programación del cine español, como tantas otras películtitas mudas americanas, hasta los años sesenta. De todas formas, no es mi intención vincularlas directamente sino sólo señalar su curioso parecido, que por otra parte no creo ser la única, ni tampoco la primera, en haber notado. Me refiero al cortometraje de Douglas Fairbanks titulado en español "De lo vivo a lo pintado" (*Wild and Woolly*, 1917), de la época en que EE.UU. acababa de entrar en la Gran Guerra<sup>3</sup>.

El primer plano de la película nos muestra a Doc (Douglas Fairbanks) sentado a la puerta de una tienda india junto a una hoguera y un humeante caldero... en un rincón de su confortable alcoba burguesa, que la cámara nos muestra retrocediendo un poco en un curioso movimiento casi imperceptible para abrir el campo. Está leyendo un libro, sin duda, de caballerías, como don Quijote. De caballerías del Lejano Oeste, porque Doc está enamorado de la época de los pioneros y alimenta su fantasía con literatura y divertidos rituales fetichistas. El siguiente *gag* es también cultural: un cuadro de *cow-boys*, contemplado por Doc, se anima imperceptiblemente por el sencillo procedimiento de imitarlo en vivo en el plano siguiente, y él aparece sustituyendo a una de sus figuras, que está montando a caballo. Este es un potro, que Doc doma en pocos segundos por medio de unas carreras por el encuadre, que ha

---

<sup>3</sup> Guión: Anita Loos, Dirección: John Emerson. Este cortometraje puede verse en la recopilación de Robert YOUNGSON, *Days of Thrills and Laughter* ("Risas y sensaciones de antaño", 1961).

pasado de ser cuadro pictórico a escenario del deseo del joven. Enseguida lo vemos en el plano siguiente entregado a frenéticas contorsiones, con los ojos cerrados, como si estuviera efectivamente montando al potro o procurándose algún otro goce. También tiene en su habitación un par de serpientes de cascabel mecánicas, que pone en marcha dándoles cuerda antes de freírlas a balazos, y muchas armas. Se entrega con su viejo criado a juegos que le hacen parecer un niño mimado y sádico. Su padre, un magnate del ferrocarril, le envía de inspección a un pueblo de Arizona. Los habitantes, que conocen el maniático amor de Doc por el salvaje oeste, ya inexistente, y desean congraciarse con el joven y obtener su apoyo ante el padre, se apresuran a prepararse a recibirle al estilo de los pioneros, para lo cual utilizan paneles que superponen a las fachadas de sus casas, y se disfrazan para la ocasión. Doc será recibido por un comité al estilo de los pioneros de 1880. Lo más reciamente vaquero es la fiesta que le preparan en un *saloon*, en el que tiene lugar un baile al ritmo de los disparos en el suelo a la manera de E. S. Porter en *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, 1903), construido como en el cine primitivo, con una puesta en escena más “antigua” que la del resto de la película. A esto, en parte, nos referíamos al principio al hablar de autorreferencialidad del cine en cuanto a los géneros. El idilio de todo el pueblo con el viejo Oeste de los antepasados, y el de Doc con la bella hija del alcalde (Eileen Percy), es roto bruscamente por una irrupción de la violencia encarnada en los indios, maleados por el agente de la reserva, que aprovecha la circunstancia de que los previsores habitantes de la ciudad hayan descargado sus armas durante la fiesta para evitar accidentes. Pero ante el peligro real, surge el heroísmo de Doc, que tiene ocasión de poner en práctica lo que ha aprendido en libros y cuadros, y lo hace cumplidamente. Como dice la voz en *off* de la antología de Robert Youngson, “Nadie ha igualado a Fairbanks en el arte de unir melodrama y agilidad”. Los indios aparecen tratados cinematográficamente de modo infa-

mante, a la manera de Griffith inventada en películas como *The Massacre* (Biograph, 1913), y son acorralados en clave burlesca por los ciudadanos, convertidos en vaqueros primitivos por el heroico ejemplo de Doc. Cuando Doc vuelve al Este, se casa con la chica de Arizona y construye su propio hogar con una puerta trasera para poder escaparse al Oeste de vez en cuando. Su mujer, naturalmente, prefiere los refinamientos y comodidades del Este, pero ambos están contentos con el arreglo. Al contrario de lo que ocurre en la película de Berlanga, el final no consiste en una decepción brutal edulcorada por la consoladora rutina, sino en la apertura de un portón hacia el campo, por el que salen cabalgando la pareja y sus amigos. Un aura de infantil omnipotencia rodea al falso *cowboy* nostálgico, quintaesencia del americano blanco, valeroso y noblote.

Desde tiempos de los romanos, las ciudades se han engalanado para recibir al vencedor. Los triunfos de los generales victoriosos recorrían en Roma un itinerario simbólico que atravesaba puertas ficticias: los arcos de triunfo, armatostes de madera que sólo posteriormente se consolidaban en piedra, si lo aprobaba el Senado.<sup>4</sup> En el siglo XV se recuperó la costumbre de las entradas reales de los monarcas y príncipes en sus dominios, en los territorios conquistados y en los países donde iban a casarse, o la procesión de los papas desde san Pedro a san Juan de Letrán cuando eran coronados; entradas *a l'antica*, como la del papa Borgia Alejandro VI, que constituyó una solemne mascarada tremendamente costosa, con ricas arquitecturas efímeras, en la que el nuevo papa fue recibido

---

<sup>4</sup> En el cine tenemos la impagable entrada en Roma de Cleopatra en la película de Mankiewicz, en la que por cierto hay un gracioso anacronismo: la presencia arquitectónica en el decorado del Arco de Constantino, posterior en cuatro siglos. Véase BERTELLI, Sergio. *I corsari del tempo. Gli errori e gli orrori nei film storici*. Firenze: Ponte alle Grazie, 1995.

como “el gran Alejandro” y el toro Apis de los egipcios, por el toro heráldico de la familia Borgia. En el siglo XX la costumbre de enmascarar la ciudad quedó circunscrita a los festejos sagrados como el Corpus. Pero la utopía entendida como el reverso brillante y festivo de la ciudad enmascarada, que oculta sus grietas, mellas, sótanos malolientes y calzadas enlodadas bajo tapices, colgaduras, paneles de falsa piedra, permanece viva y ha pasado a la arquitectura del cine convertida en un caparazón de cartón piedra que detrás, contrariamente a la realidad de la ciudad enmascarada, no tiene nada.

En *Wild and Woolly*, como en *Bienvenido...*, el adorno del pueblo para recibir al poderoso tiene algo que va más allá de la costumbre o la hospitalidad. Algo cinematográfico, correspondiente a géneros hegemónicos. La metamorfosis de Villar del Río en pueblo andaluz, dentro del relato, es obra del espabilado *factotum* encarnado por Manolo Morán, conocedor tanto de lo andaluz —¿no ha empezado trayendo a Lolita Sevilla a un mundo que se las había arreglado hasta entonces sin ella? ¿Y no acabará llevándosela por el mismo camino en el último plano?— como de los gustos de los americanos, ya que, según dice, ha estado quince años en Boston. Estrellas y figurantes de la mascarada se disfrazan con un vestuario de derribo, como corresponde a unas arcas municipales vacías y a la picaresca del gordo representante —y “dama de compañía”— de la niña flamenca. Dentro de este simulacro hay otros, también de máscara y revestimiento, pero a un nivel mucho más íntimo: el sueño *western* del alcalde, que a su vez —y como los propios americanos— tiene de ellos una imagen estereotipada por el cine; el del cura, que mezcla varios géneros en su sueño de individuo pusilánime, del *thriller* al Ku-Klux-Klan pasando por el Comité de Actividades Norte-americanas; el del hidalgo, que alimenta sus fantasías decadentes no con materiales cinematográficos sino más bien con ilustraciones de libracos, y que, habiéndose quedado anclado en el siglo XVI, concibe imperialmente a los americanos como indios caníbales, y



*Bienvenido Mister Marshall* (Luis García Berlanga, 1953)



*La kermesse heroica* (*La kermesse héroïque*, Jacques Feyder, 1935)

a sí mismo como víctima de su salvajismo. Y por último, el único moderno y el más noble, el trabajador de la tierra, que anhela tener un tractor y no se enmascara en su delirio onírico. Son la cámara y la puesta en escena las que tienen acentos soviéticos en esta miniatura estupenda, rebajada dentro del propio texto por la acción paralela de unos reyes Magos grotescos que traen la máquina en una avioneta y la lanzan en paracaídas —pero, una vez en tierra, paracaídas y tractor componen una imagen admirable—. De la señorita Eloísa, la maestra (Elvira Quintillá) poco hay que decir, salvo que, si es cierto que sus deseos requerían la visión erótica de un equipo de rugby abalanzándose sobre ella, no se pudo llevar a cabo por razones obvias, por lo que en la película ha quedado como un cabo suelto a cuya coherencia no contribuye en nada la voz en *off*, que le llama la atención en tono paternal. Queriendo o sin querer, esa voz de Dios, que es la voz del régimen que se asoma a contemplar a los papanatas, y al mismo tiempo una voz autoral, cae en la tentación de explicarnos sus miserias. Es por sí misma una eficaz metáfora del fascismo en su vertiente más odiosa, es decir, más eficaz. Pues el fascismo efectivamente se cuelga en las alcobas como la carcoma y se inmiscuye en la intimidad de los ciudadanos hasta arruinar su vida personal. De eso saben mucho los creadores como Berlanga, Bardem, Azcona, que han sabido darle múltiples formas, y los representantes del llamado Nuevo Cine español, maestros en la expresión de lo que nosotros llamamos *la tristeza del franquismo*<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> PEDRAZA, Pilar. "Memoria y nuevo cine. La tristeza del franquismo", en las actas del Seminario Hispano-Británico sobre *Historia y Memoria del franquismo*, Universitat de València, Departamento de Historia Contemporánea, en prensa.

La mascarada cinematográfica es pariente cercana de la diversión carnavalesca regulada por la industria del entretenimiento en forma de recinto temático. El cine ha consolidado como lugares utópicos y de esparcimiento los parques de atracciones, que son anteriores al cinematógrafo y en parte inspiraron algunos de sus temas primitivos —bomberos, *western*— y escenografías. Los estudios de la Universal convertidos en atracción turística o las cadenas de Disneylandia o de la Warner son ejemplos vivos de esta vieja familiaridad entre el espectáculo cinematográfico y su doble tridimensional de cartón piedra, con efectos especiales en directo y otras atracciones. El colmo de dicha familiaridad es la película *Almas de metal* (*Westworld*, 1973), escrita y dirigida por el polifacético Michael Crichton, parque de atracciones devuelto al cine, es decir, convertido a su vez, en virtud de una *mise en abîme* vertiginosa, en espejo. Nada que ver, por otra parte, con los abismos del cine moderno, de Fellini a Wenders. Aquí el cine y la Metro se autopublicitan una vez más, con un resultado notable aunque estéticamente conservador. Bajo su apariencia sencilla, clásica y transparente, deslumbra su certera clasificación de los códigos del cine de *western*, *peplum* y medieval. Estas son las tres zonas que en la película constituyen las áreas de diversión en que se divide Delos, un enorme parque de atracciones para turistas ricos, dotado de todo lo que un exigente del cine —no de la historia— puede desear, y servido por robots tan parecidos a los humanos que exteriormente apenas se distinguen, salvo porque carecen de huellas dactilares. La mascarada es aquí total, tanto que bajo el disfraz no hay nada. Los robots, herederos de los travestidos al servicio del poder, están completamente disponibles. “*Americanos, os recibimos con alegría*” pudiera ser el himno de Delos, entonado por los complacientes humanoides, que pueden ser usados para entretenimiento, solaz sexual, asesinato relajante o intriga palaciega. “*Con qué gracia montan a caballo estos saltimbanquis*”, como diría la alcaldesa flamenca de *La kermesse heroica*. Con qué fuerza y galanura peliculara aman los robots gladiadores

a las turistas. “¿Lo que más me ha gustado? —confiesa una de ellas al final del viaje—. Los hombres”. Es decir, los robots, las máquinas de amar. En la falsa Pompeya dotada de amenos jardines y especializada en los placeres sensuales, en el Oeste *wild and woolly* de Douglas Fairbanks, en una Edad Media para amantes de la satisfacción brutal, todo se puede conseguir por mil dólares diarios, de los de 1973.

En fin, Berlanga y Francisco Canet se adelantan y plantan un doble parque temático en la sierra de Madrid, el de Guadalix, pueblo-set convertido en Villar del Río para el rodaje de la película, con su estupenda iglesia románica de cartón piedra, y el Villar del Río andaluz para diversión y solaz de los americanos. Y cada vecino soñador se convierte en un habitante de estos espacios de la mentira y el sueño: un *sheriff* absolutamente cinematográfico, el alcalde don Pablo, a quien le gustan los *westerns* que tan a menudo trae el chófer Jenaro en la baca del autobús; un koljosiano soviético que asiste al descenso celeste del tractor con el mismo fervor que los campesinos de Dovjenko, pasando por el desembarco del conquistador en tierras de antropófagos y el interrogatorio policial del cura a ritmo de jazz y con iluminación de alto contraste propia del cine negro americano. Cine dentro del cine, que consuela mientras dura la proyección y donde se está caliente o fresco, con lo que está cayendo fuera. Y cine, sobre todo, que, sea cual sea el espesor de las capas que lo componen, empieza a soliviantarse y a atreverse a poner en ridículo a las fuerzas vivas, a los “delegados”, a los españolistas de cruz y espada, a clérigos ignorantes y prepotentes a los que alguien, aunque fuera el mismísimo Ku-Klux-Klan, debería ahorcar, a boticarios que confunden las guerras civiles con los desarreglos intestinales, a médicos pelmazos, y a apoderados que se apoderan de todo lo que pueden, aunque al final haya que fingir que contribuyen a la derrama por los gastos, para mantener el decoro de los sentimientos. Salvo alguna caricatura popular, las mujeres salen apa-

rentemente mejor libradas que los hombres en esta mascarada, aunque sin llegar a los niveles políticos de la otra kermés. La folklórica aparenta sumisión para ir tirando, aunque bien se ve que echará a volar en cuanto encuentre un hueco. Peor lo tiene la maestra, demasiado conformada con su inopia, aunque como dice la voz en *off* “es mona y es buena y es inteligente”, y sobre todo participa en cualquier tarea común y parece inasequible al desánimo, aunque motivos no le faltan. Se ha desquitado a base de bien en el cortometraje sadiano de Berlanga, *El sueño de la maestra* (2002), protagonizado por Luisa Martín en el papel interpretado en *Bienvenido...* por Elvira Quintillá, que sorprenderá a quienes esperen que se retome la historia de los fornidos jugadores rubios de fútbol americano.

Luis G. Berlanga se suele mover en sus comedias esperpénticas en tiempos míticos, porque su concepción pesimista de la naturaleza humana le confiere una visión carnavalesca, cíclica, de la vida. En *Bienvenido...* el tiempo es a la vez histórico y carnavalesco, como en *La vaquilla* (1985). El Plan de Ayuda Europea pone un *terminus* a la anécdota, pero la voz en *off* empieza diciendo: “Pues, señor, érase una vez un pueblo español, un pueblecito cualquiera...”, y la fábula se cierra con la frase ritual: “Y colorín colorado, este cuento se ha acabado.” Ahora ya sólo falta quitar la tramoya y volver a la dulce rutina, hasta la próxima mascarada.



## **ÍNDICE DE PELÍCULAS CITADAS**



- *A las cinco de la tarde* (Juan Antonio Bardem, 1960) 34, 35
- *Alba de América* (Juan de Orduña, 1951) 110, 111, 112
- *Aldea maldita, La.* (Florián Rey, 1930) 20, 48
- *Alma de Dios* (Ignacio F. Iquino, 1941) 195
- *Almas de metal* (*Westworld*, Michael Crichton, 1973) 275
- *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) 92
- *Ámbar* (Luis Estrada, 1997) 124
- *Ana* (Anna, Alberto Lattuada, 1951) 40, 41
- *Ana dice sí* (Pedro Lazaga, 1958) 61
- *Aquí hay petróleo* (Rafael J. Salvia, 1955) 114, 115, 117, 118
- *Asalto y robo de un tren* (*The Great Train Robbery*, E. S. Porter, 1903) 270
- *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) 41
- *Atraco a las tres* (José M<sup>a</sup> Forqué, 1962) 223
- *Bandidos* (Luis Estrada, 1990) 124
- *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) 131, 133
- *Café de París* (Edgar Neville, 1943) 55
- *Calabuch* (Luis García Berlanga, 1956) 114, 150, 152, 155, 159
- *Calle Mayor* (Bardem, 1956) 119
- *Calle sin sol, La.* (Rafael Gil, 1948) 161, 162, 205
- *Cantando bajo la lluvia* (*Singin'in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) 41, 263
- *Caravana de mujeres* (*Westward the Women*, William A. Wellmann, 1951) 122
- *Carne de horca* (Ladislaw Vajda, 1953) 39, 41
- *Cerco de ira* (Película inacabada, también conocida por el título de rodaje "Alma cercada") 209
- *Cerco del diablo, El.* (Antonio del Amo, Enrique Gómez, Edgar Neville, José Antonio Nieves Conde, Arturo Ruiz Castillo, 1952) 209
- *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) 62
- *Condenado a muerte se ha escapado, Un.* (*Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson, 1956) 217, 218
- *Crimen de la calle de Bordadores, El.* (Edgar Neville, 1946) 196
- *Cuando el cuerno suena* (Luis María Delgado, 1974) 118, 119
- *Cuatro verdades, Las.* (Hervé Bromberger, Alessandro Blasetti, Luis G<sup>a</sup> Berlanga, René Clair, 1962) 128
- *Cuentos de la Alhambra* (Florián Rey, 1950) 32, 33, 35, 57
- *Chica del gato, La.* (Ramón Quadreny, 1943) 196
- *Days of Thrills and Laughter* ("Risas y sensaciones de antaño", recopilación de Robert Youngson, 1961) 269

- *De profesión solteros (The Closer You Get, Aileen Ritchie, 2000)* 122
- *Destino se disculpa, El. (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)* 204, 205, 206
- *Diablo dijo no, El. (Heaven Can Wait, Ernst Lubitsch, 1943)* 50
- *Dinero, El. (L'Argent, Robert Bresson, 1983)* 217, 218
- *Discreto encanto de la burguesía, El. (Luis Buñuel, 1972)* 252
- *Domingo de Carnaval (Edgar Neville, 1945)* 196
- *Doña Francisquita (Ladislaw Vajda, 1952)* 39, 41
- *Doña María la Brava (Luis Marquina, 1948)* 57
- *Dublinese (The Dead, John Huston, 1987)* 251
- *Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1951)* 70, 76, 102, 105, 110, 129, 130, 135, 150, 159, 198, 199, 250, 264
- *Escopeta nacional, La. (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1977)* 128
- *Ese oscuro objeto del deseo (Luis Buñuel, 1977)* 252
- *Espíritu de la colmena, El. (Víctor Erice, 1973)* 10
- *Eugenia de Montijo (José Luis López Rubio, 1944)* 35, 57
- *Fantasma de la ópera, El. (The Phantom of the Opera, Rupert Julian, 1926)* 57
- *Fedora (Billy Wilder, 1978)* 251
- *Felices Pascuas (Juan Antonio Bardem, 1954)* 151, 152
- *Fin de San Petersburgo, El. (Konietz Sankt-Peterbourg, Vsievodol Pudovkin, 1927)* 75, 89, 111
- *Flores de otro mundo (Iciar Bollán, 1999)* 122
- *Fuenteovejuna (Antonio Román, 1947)* 57
- *Full Monty, The. (Peter Cattaneo, 1997)* 122
- *Gertrud (Carl Th. Dreyer, 1964)* 251
- *Gran combate, El. (Cheyenne Autumn, 1964)* 251
- *Hermanos Marx en el Oeste, Los. (Go West!, Buzzell, 1940)* 95
- *Historia inmortal, Una. (Une histoire immortelle, Orson Welles, 1968)* 251
- *Historias de la radio (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)* 199
- *Hombre del paraguas blanco, El. (Joaquín Luis Romero Marchent, 1959)* 114, 118
- *Hombre que se quiso matar, El. (Rafael Gil, 1941-42)* 200, 201, 202
- *Huésped del sevillano, El. (Juan de Orduña, 1939)* 55
- *Intriga (Antonio Román, 1943)* 206
- *Intriga en el escenario (Feliciano Catalán, 1953)* 39
- *Jueves milagro, Los. (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1957)* 114, 120, 150, 152, 155, 160, 249
- *Kermesse heroica, La. (La kermesse héroïque, Jacques Feyder, 1935)* 46, 47, 89, 102, 104, 105, 106, 149, 267, 273, 275

- *Ladrones somos gente honrada* (Pedro Luis Ramírez, 1956) 223
- *Ley de Herodes, La.* (Luis Estrada, 1999) 122, 123, 124
- *Línea general, La. / Lo viejo y lo nuevo*  
(*Gueneralnaia Linia/ Staroie i novoie*, Eisentein, S.M., 1929) 75, 94
- *Locura de amor* (Juan de Orduña, 1948) 110
- *Luna de verano* (Pedro Lazaga, 1958) 61
- *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931) 150
- *Manolo, guardia urbano* (Rafael J. Salvia, 1956) 199
- *Massacre, The.* (D.W. Griffith, Biograph, 1913) 271
- *Me casé con una bruja* (*I Married a Witch*, René Clair, 1942) 50
- *Milagro en Milán* (*Miracolo a Milano*, Vittorio de Sica, 1950) 105, 106,  
108, 109
- *Misterios de Tánger, Los.* (Carlos Fernández Cuenca, 1942) 55
- *Morena Clara* (Florián Rey, 1934) 111
- *Moros y cristianos* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1987) 129, 252
- *Muchachas de azul, Las.* (Pedro Lazaga, 1956) 61
- *Muerte y el leñador, La.* (episodio de *Las cuatro verdades*,  
dirigido por Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1963) 189
- *Nacimiento de una nación, El.* (*Birth of a Nation*, D.W. Griffith, 1915) 174
- *Nacional III* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1982) 250
- *Nao capitana, La.* (Florián Rey, 1947) 57
- *Noche de San Lorenzo, La.* (*La notte di San Lorenzo*,  
Paolo y Vitorio Taviani, 1982) 173
- *Noches andaluzas* (Maurice Cloche y Ricardo Blasco, 1953) 41
- *Novio a la vista* (Luis G<sup>a</sup> Berlanga, 1954) 151, 152, 159
- *Nunca pasa nada* (Juan A. Bardem, 1963) 119
- *Padre de la novia, El.* (*Father of the Bride*, Vincente Minnelli, 1950) 49
- *París-Tombuctú* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1999) 150, 245, 249, 252, 265
- *Passport to Pimlico* (Henry Cornelius, 1949) 104, 106, 107, 108
- *Patrimonio nacional* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1980) 128
- *Pilluelo de Madrid, El.* (Florián Rey, 1926) 191
- *Plácido* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1961) 128, 150, 156, 159, 177, 178, 189
- *Pluto en el infierno* (Disney, ca. 1940) 95
- *Puente de la paz, El.* (Rafael J. Salvia, 1957) 114, 116, 117
- *¡Qué bello es vivir!* (*It's A Wonderful Life*, Frank Capra, 1946) 204
- *¿Qué ocurrió entre mi padre y tu madre?* (*Avanti!*, Billy Wilder, 1972) 86
- *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock 1940) 87, 149-150, 199
- *Recuerda* (*Spellbound*, Alfred Hitchcock, 1945) 49, 111
- *Rojo y negro* (Carlos Arévalo, 1942) 211
- *Santander, la ciudad en llamas* (Luis Marquina, 1944) 57

- *Sexto sentido, El.* (Nemesio M. Sobrevila, 1929) 191
- *Siempre vuelven de madrugada* (Jerónimo Mihura, 1949) 161
- *Sierra de Teruel (L'Espoir,* André Malraux, 1938) 111
- *Siete mujeres (Seven Woman,* John Ford, 1966) 251
- *Signo del Zorro, El. (The Mark of Zorro,* Rouben Mamoulian, 1940) 89
- *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959) 34, 35
- *Stagecoach, The. (La diligencia,* John Ford, 1939) 111
- *Sueño de la maestra, El.* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga y José Luis García Sánchez, 2002) 148, 245, 246, 247, 249, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 277
- *Surcos* (José Antonio Nieves Conde, 1951) 28, 29, 70, 71, 105, 110
- *Tamaño natural* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1973) 128, 129, 130
- *Tierra Baja (Tiefland,* Leni Riefensthal, 1953) 264
- *Todo es posible en Granada* (José Luis Sáenz de Heredia, 1954) 114, 117
- *Todos a la cárcel* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1993) 252
- *Torre de los siete jorobados, La.* (Edgar Neville, 1944) 57, 196
- *Tristana* (Luis Buñuel, 1970) 252
- *Turismo es un gran invento, El.* (Pedro Lazaga, 1968) 118, 119
- *Ultima falla, La.* (Benito Perojo, 1940) 111, 208
- *Último caballo, El.* (Edgar Neville, 1950) 198, 199
- *Vaquilla, La.* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1985) 277
- *Verbena* (Edgar Neville, 1942) 195
- *Verdugo, El.* (Luis G<sup>a</sup>. Berlanga, 1963) 91, 128, 177, 178, 189, 250
- *Viaje de novios* (León Klimovsky, 1956) 61
- *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet Gracia, 1948) 10
- *Vida en un hilo, La.* (Edgar Neville, 1945) 206, 207
- *Violetas imperiales* (Richard Pottier y Fortunato Bernal, 1952) 56, 57
- *Viridiana* (Luis Buñuel, 1960) 10, 12, 28, 29, 35
- *Viva la libertad (À nous la liberté,* René Clair, 1932) 50
- *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928) 191
- *¡Vivan los novios!* (Luis G. Berlanga, 1961) 177
- *Yo no soy Mata-Hari* (Benito Perojo, 1949) 161, 162
- *Wild and Woolly* (“De lo vivo a lo pintado”, John Emerson, 1917) 102, 104, 105, 106, 269
- *Ziyara as said ar-raïs* (“La visita del señor presidente”, Munir Radi, 1994) 103, 119, 124







Este libro se terminó de imprimir en Valencia,  
el 22 de febrero de 2004.

Ese mismo día, 185 años antes,  
España vendió el territorio de Florida  
a Estados Unidos por cinco millones de dólares.

