



NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2021

MAESTROS DEL CINE MODERNO ESPAÑOL (II):

LUIS GARCÍA

BERLANGA (1ª PARTE)

(EN EL CENTENARIO DE SU NACIMIENTO)

EN
LA CAPILLA
 entrarán ver-
 ras obras de
 en muebles,
 ros, manto-
 porcelanas.
 Al mismo
 po que po-
 vender cuan-
 lesee con la
 ridad que e-
 lará satisfecho
 ntezuclas, 14

tares

A GRANADA.
 Inserta en el
 o del Ejército
 o al Gobierno
 comandante de
 Rodríguez Leal.

Avisos

rá con un apa-
R BAYOS X.



El Cine - Club celebró su primera sesión

* En los locales del Allatar, el Cine-Club de Granada celebró su primera sesión, en la mañana de ayer, con asistencia de numerosos aficionados. Se presentaron dos documentales: «Bajo cielos enemigos», de largo metraje y en technicolor, presentado por el Departamento de Guerra de los Estados Unidos, película dirigida por William Wyler. El documental, interesantísimo, nos mostró los esfuerzos de la aviación norteamericana en la lucha contra Alemania. Una formación de fortalezas volantes desde su despegue en el aeródromo británico hasta su regreso después de su misión bélica. Admirablemente observadas todas las incidencias, el «film» es interesantísimo. Se presentó después otro documental, «La peste alada», en el que, en forma cómica, Walt Disney hace una enseñanza magnífica de la lucha contra la malaria y los mosquitos que son los propagadores de esta fiebre.

La segunda parte es la película de largo metraje «Un asesino entre nosotros», cinta alemana en la que el principal protagonista es Peter Lorre. Sirve para poner de manifiesto la evolución de los gustos y preferencias de los espectadores, que no toman en serio lo que hace nada más que 15 años era un terrorífico drama.

Muy interesante, en resumen, esta primera sesión del Cine-Club de Granada.

Imposible el mero de es han sido te corruptos d cías a todo
 Igualemen muy noble sús que tu en reverenc a todos los mente a la lesianos, Te gios de er que no cit han acudid nuestros ac
 Rendidas granadina, parroquiale tísimas aut muy especi cuelas Norn entusiasmo, veterana A rio, tan ca dos
 No quise mos colabor tiguos Alun día de este ron el honi líquias a n lo hicieron.
 Gracias a molesto si La Escue Escuela Pie ble recuerd comunicado Roma.
 Y, junta agradecimie modo espec
 Que se a res esta des que estudie gía y, lo q practiquen. más que ul colaborar d geilizadora la Santa Ig
 Gracias a que han vc que se ha. nas para d dre. Tambié tiene que e turado de
 A todos:

La noticia de la primera sesión del Cineclub de Granada
 Periódico "Ideal", miércoles 2 de febrero de 1949.

El CINECLUB UNIVERSITARIO se crea en 1949 con el nombre de "Cineclub de Granada".
 Será en 1953 cuando pase a llamarse con su actual denominación.

Así pues en este curso 2021-2022, cumplimos 68 (72) años.

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2021
MAESTROS DEL CINE MODERNO

ESPAÑOL (II):
LUIS GARCÍA BERLANGA (1ª parte)
(en el centenario de su nacimiento)

NOVEMBER-DECEMBER 2021

MASTERS OF MODERN
SPANISH FILMMAKING (II):
LUIS GARCÍA BERLANGA
(part 1)
(100 years since his birth)

Viernes 26 noviembre / Friday, November 26th

ESA PAREJA FELIZ [82 min.]

(España, 1951) Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga

v.e. / OV film

Martes 30 noviembre / Tuesday, November 30th

¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL! [80 min.]

(España, 1952)

v.e. / OV film

Viernes 3 diciembre / Friday, December 3th

NOVIO A LA VISTA [82 min.]

(España, 1953)

v.e. / OV film

Viernes 10 diciembre / Friday, December 10th

CALABUCH [96 min.]

(España, 1956)

v.e. / OV film

Martes 14 noviembre / Tuesday, November 14th

LOS JUEVES, MILAGRO [90 min.]

(España, 1957)

v.e. / OV film

Viernes 17 diciembre / Friday, December 17th

PLÁCIDO [88 min.]

(España, 1961)

v.e. / OV film

Seminario

“CAUTIVOS DEL CINE” nº 43

Miércoles 24 noviembre / Wednesday
November 24th - 17h.

EL CINE DE LUIS GARCÍA
BERLANGA (I)

Gabinete de Teatro & Cine del
Palacio de la Madraza

Entrada libre hasta completar aforo /
Free admission up to full room

TODAS LAS PROYECCIONES SON A LAS 21 H.
EN LA SALA MÁXIMA del ESPACIO
V CENTENARIO (Av. de Madrid).
ENTRADA LIBRE HASTA COMPLETAR AFORO

*All projections at the Assembly Hall
in the Espacio V Centenario (Av. de Madrid).
FREE ADMISIÓN UP TO FULL ROOM*

EN ESTA SALA Y DURANTE LAS PROYECCIONES:

- NO ESTÁ PERMITIDO COMER NI HACER USO DE DISPOSITIVOS MÓVILES.
- ES OBLIGATORIO EL USO DE LA MASCARILLA EN TODO MOMENTO.

LOS ESPECTADORES PODRÁN ACCEDER A LA MISMA
DESDE 45 MINUTOS ANTES DEL INICIO DE CADA SESIÓN.
OS AGRADECEMOS MUCHO VUESTRA COLABORACIÓN.







(...) A finales del año 2008, tras ocupar un sillón de la letra B de la Real Academia Española, José Luis Borau propuso que el término *berlanguiano* fuera aceptado en el diccionario de la R.A.E. Doce años después, en noviembre de 2020, *berlanguiano*, un concepto definitivo y asumido, tan utilizado como *felliniano*, *fordiano*, *buñueliano*, *viscontiano*, *lynchiano*, *hawksiano*, *rosselliniano*, *wellesiano*, *sirkiano*, *godardiano*, *bergmaniano* o *hitchcockiano*, dejaba de ser un término cinéfilo-crítico-coloquial para convertirse en palabra por derecho propio. Así aparece según definición de la R.A.E:

1.adj. Perteneiente o relativo a Luis García Berlanga, cineasta español, o a su obra. *Estudios berlanguianos*.

2.adj. Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga. *Una situación berlanguiana*.

Buñueliano también está aceptado. A otros cineastas españoles, anteriores, posteriores o de la misma generación del director de **El verdugo**, aún les queda mucho para ser integrados en el diccionario de la Real Academia Española. Si buscan *almodovariano*, aún no lo encontrarán; aparece *almodovareño*, natural de Almodóvar del Campo. Bardem, Saura, Fernán-Gómez, Patino, Erice o Zulueta deberán esperar.

No es una cuestión anecdótica, aunque posiblemente a Berlanga, fallecido en noviembre de 2010, diez años antes de que se aceptará oficialmente la terminología, le traería más bien sin cuidado. O no. (...)

(...) *Hay una serie de situaciones, de sucesos cotidianos, de imágenes de la vida real que alguna gente identifica como propios de mi mundo personal, de mi cine. Hay personas que dicen ‘esto parece de Berlanga’ ante un suceso grotesco, ante una situación esperpéntica o disparatada. (...) Eso quiere decir algo, ¿no? (...).*

Texto (extractos):

Quim Casas, “En busca de lo berlanguiano”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.

¿Tienes una idea clara de cuándo nace tu vocación de director de cine?

*Sí, nació cuando estaba viendo la película **Don Quijote** de G. W. Pabst. Salí del cine como iluminado. Otras películas que me impresionaron fueron las de Emilio “Indio” Fernández. Su narrativa paisajista y el ambiente rural me gustaron mucho. Eso era precisamente lo que yo quería hacer cuando empecé en esto del cine, cosa que se refleja bastante en los ambientes de ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL! En principio, el guion que escribimos Bardem y yo para hacer lo que sería ¡Bienvenido...! era un drama rural situado en el año veintiuno, muy influido por **María Candelaria** y otras películas parecidas.*



Cuando entras en la Escuela de Cine, ¿tenían tus compañeros una cultura cinematográfica? ¿Érais Bardem y tú las “vedettes” de la escuela?

Creo que sí, que Bardem, Florentino Soria y yo, que nos juntamos rápidamente, éramos los que teníamos la cultura cinematográfica más sólida, los que habíamos visto más películas y los que habíamos comprado y leído todo lo que se podía encontrar sobre cine en España. Los demás se metían en la escuela para ver qué era eso, pero no tenían una vocación muy definida.

¿Coincidíais Bardem y tú en los gustos cinematográficos?

*Sí, coincidíamos bastante. **ESA PAREJA FELIZ**, película que codirigimos al alimón, nace de influencias compartidas como el sainete español o la obra de Jacques Becker (**Se escapó la suerte**). En aquella época todos teníamos gustos más o menos parecidos. En realidad seguíamos los mitos reconocidos por los libros y la crítica como los Capra, René Clair, Ford, el cine negro, los soviéticos, en fin, los clásicos. También admirábamos a los documentalistas ingleses como Flaherty. En ese momento todavía no teníamos valor para decir: “Pues a mí tal película me parece un rollo”, aunque con alguno de los soviéticos sí que nos atrevíamos. Recuerdo una anécdota que sucedió durante la guerra; en una de estas proyecciones para soldados nos pusieron una película soviética aburridísima y, en mitad de la proyección, un miliciano se levantó de su silla indignado y dijo a gritos: “Esto es un rollo y además es revolucionario”. Cuando empieza a haber debate y cierta escisión es con la llegada del neorrealismo italiano. Unos nos quedamos con la influencia italiana y otros con la influencia americana.*



¿Se conocían los directores italianos en España? ¿Eran populares?

*Sí, sí, sobre todo en la posguerra viene mucho cine italiano llamado de “teléfono blanco”. Películas, por ejemplo, como las de Camerini. El neorrealismo más puro, más dramático, como el que aparece en **Ladrón de bicicletas**, tiene una audiencia reducida. Luego, a partir de los años cincuenta, se produce el boom del neorrealismo rosa y la consagración de las estrellas italianas como Loren, Lollobrigida, etc. (...)*

¿Cuál es el director italiano que más te gusta?

*Fellini. Fellini es el único que me ha llegado a emocionar a fondo, a tope. Consigue transmitir una extraña nostalgia mezclada con ironía. Por ejemplo, en **Amarcord**, supera todo el cine político italiano con una escena costumbrista, aquella en que el padre llega a su casa corriendo con una descomposición brutal y oliendo a mierda porque los fascistas le han obligado a tomar aceite de ricino. Esa humillación a la que es sometido el personaje, con un tratamiento en tono de sainete, me parece mucho más demoledora y me introduce en una dimensión más dramática y angustiosa que películas enteras como **No hay paz bajo los olivos** o las películas de Rossellini, Rossi, etc... Esa simple escena me da una lección más rotunda y convincente que las películas específicamente políticas. Creo que Fellini quedará como el gran genio del cine moderno. Ha revolucionado el cine creando una forma muy personal de entender los guiones y los personajes. Mezcla de una forma única lo poético y lo irónico, creando*



una nueva dimensión estética con el aspecto físico de los actores y con esos escenarios tan fabulosamente decadentes que sabe construir. No sólo es intuitivo e inteligente, es genial.

¿Crees que existe alguna similitud entre tu cine y el de Fellini?

*No sé, después de decir todo esto, tendría que ser modesto y decir que no. Pero tal vez compartimos un cierto latinismo mediterráneo. Algunas historias tuyas las he visto casi como si fueran mías. Por ejemplo, la única envidia que le tengo es que lograse hacer **Los inútiles**. El primer guion que escribí en Valencia antes de ir a Madrid a estudiar en la Escuela de Cine se llamaba "Cajón de sastre". Era una historia que narraba las peripecias de un grupo de señoritos ociosos de Valencia en la posguerra, cuando los padres ya habían perdido la autoridad que no recuperarían nunca. Esa vida ociosa en la playa, que era la que yo hacía, el deseo de ir a Madrid, como el personaje de **Los inútiles** que quiere ir a Roma, hacen que su película me parezca especialmente próxima.*

¿Has visto dirigir a Fellini alguna vez?

*No, aunque una vez estuve a punto de hacer de actor en una de sus películas. Siempre que me veía decía que tenía la cabeza de un senador romano y cuando iba a rodar **Satiricón**, un amigo común me comentó que Fellini estaba desesperado porque no encontraba a nadie para el papel de Trimalción y que yo daba el físico perfecto. Me*



llamó y, por supuesto, me negué; ya sabéis que soy incapaz de actuar.

¿Veías a menudo a Fellini?

Sí, bastante, siempre que venía a Madrid nos íbamos de tascas, venía con Piero Gherardi y con Giulietta, su mujer. A Fellini le encantaba el tapeo madrileño. Recuerdo cómo se enamoraron Gherardi y Fellini de la decoración de azulejo pequeñito que tienen algunas tascas de Madrid, les volvía locos. Llegaron a pensar en meter esa decoración en una de sus próximas películas.

Uno de los rasgos particulares de Fellini es, como decías, su característica elección de actores.

Sí, con frecuencia son personajes fabulosos y extraños, gente de la calle. Aunque yo mantengo la teoría de que en España es mucho más alta la existencia de físicos raros; los españoles somos mucho más feos que los italianos. Yo siempre le decía que él tenía enormes ventajas sobre mí en primer lugar, porque al ser un hombre famoso podía imponer a sus productores los actores que se le antojasen y, en segundo lugar, él había logrado que toda Italia se movilizase localizando personajes estrafalarios para sus películas; me han contado que tiene una especie de agencia nacional montada, y cuando hay alguien con una nariz extraordinaria o una barbilla puntiaguda, llama a Cinecittà o a la productora y envía sus fotos pensando: “¿Podré aparecer en una película de Fellini?”. Yo siempre he intentado meter a gente no



profesional para los personajes secundarios, aunque con muchas limitaciones porque yo soy quien tiene que buscarlos, quien tiene que acabar dando la cara y soy muy tímido, no sé cómo abordar a alguien estrafalario sin que se ofenda. Algunas veces he estado a punto de decirle algo a algún tipo extrañísimo en un bar o en la calle, pero cuando he estado cerca, siempre me he echado para atrás pensando: “A ver si este tío me da una hostia”.

Isbert tenía un físico muy felliniano.

Sí, Isbert era un fenómeno en todos los sentidos, hubiera triunfado con cualquier director del gran cine italiano.

Otro de los rasgos característicos de Fellini es la obsesión por la gran escenografía, que hace del mundo una especie de inmenso circo.

*Sí, lo que más me gusta es que son decorados tan exagerados que en ningún momento pretenden pasar por algo real. Por ejemplo, el transatlántico que aparece en *Amarcord* está hecho con la intención de que se vea que es una escenografía. Eso me gusta mucho. También me parecen fabulosos los decorados de *Casanova*;*



la pirotecnia de los cinco primeros minutos en Venecia, el mar de plástico y la luna blanca cuando Casanova tiene la cita con una monja, y el final con las escenas desbordantes de los gigantescos órganos de la iglesia. Almodóvar lo ha hecho, mucho más discretamente, en **Mujeres al borde de un ataque de nervios**, el decorado de la terraza con la Gran Vía al fondo no pretende pasar por real. Lo que precisamente no me gusta son los decorados o las transparencias que intentan ser reales y se quedan cortos. Por ejemplo, Hitchcock utiliza mucho las transparencias y a veces “cantan” muchísimo. (...)

¿Cuál era el cine español que respetabais entonces?

Nos gustaba mucho Florián Rey y los cortos de Eduardo García Maroto, que rompen con lo que se había hecho hasta entonces y, a su vez, representan la irrupción de Miguel Mihura en el cine como dialoguista. También respetábamos a Benito Perojo y nos gustó mucho **Don Quintín el amargao**, película que firmaba Sáenz de Heredia y en la que intervino Buñuel como jefe de producción. Existía también una escuela de documentalistas en la que destacaban Velo y Mantilla. Velo, aunque era de izquierdas, realizó un documental franquista llamado **Romancero Marroquí** que a todos nos gustaba mucho.¹ (...)

¹ Documental no acabado por Velo, obligado a exiliarse antes de haberlo terminado.



¿Qué posiciones has adoptado políticamente a lo largo de tu vida?

*Yo no he estado afiliado a nada; bueno, al sindicato de estudiantes porque era obligatorio. En mis primeros años de director, yo estaba vinculado a la productora UNINCI con la que realicé **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** La productora me pagó parte de mi trabajo con acciones de la empresa y en vez de vender las acciones y ganar bastante dinero, como hicieron otros, me persuadieron para que me quedara con ellos a fin de realizar nuevos proyectos. Luego UNINCI se fue transformando cuando entraron a formar parte los miembros de la “intelligentsia” y de la izquierda española.*

¿Quiénes eran?

Gente de la Escuela de Cine. Muchos de ellos pertenecían al partido comunista: Bardem, Paco Rabal, los hermanos Moreno, Semprún, Fernando Rey, Fernando Fernán-Gómez.

A ti lo del comunismo no te convenció.

No, a pesar de que durante mucho tiempo intentaron convencerme de que entrara en el partido; me daban lecciones con pizarra. Bardem, por ejemplo, me llevaba a su casa y allí me catequizaba, me hacía gráficos en la pizarra sobre la dialéctica, la lucha de clases, etc. Fundamentalmente, las clases me las daba Bardem y un hombre extraordinario, uno de los hombres que recuerdo con una personalidad más atractiva, era un ingeniero canario llamado Cirilo Benítez; falleció en un atentado. Este hombre



tenía una gran tenacidad, quería convencerme a toda costa hasta que Bardem le persuadió de que conmigo no había nada que hacer y ya me liberaron de las lecciones.

No consiguieron tentarte.

No, en absoluto, en último caso estuve más cerca de los anarquistas, pero esto fue en Valencia antes incluso de ir a la Escuela de Cine. Uno de estos amigos era Pepe Martínez, el que luego fue el creador de “Ruedo Ibérico”. Yo tenía muchos amigos de la C.N.T., que en esos momentos había quedado muy desmantelada. Mi padre era diputado por el Frente Popular y nos contaba cosas de las Cortes. Él me transmitió la admiración por Indalecio Prieto y por Primo de Rivera. Aunque gran parte de mis amigos eran falangistas, mi tripa era más bien anarquista.

¿Cómo se te ocurrió alistarte en la División Azul?

Yo me alisté en la “División Azul” por varias razones. Mi padre estaba condenado a muerte por haber estado comprometido con el bando republicano. En una reunión familiar, decidimos que alguno de los hermanos se alistaría en la División para intentar conmutar la sentencia de mi padre y me tocó a mí la china. También pensaba que esa heroicidad, en el sentido más cinematográfico de la palabra, me allanaría el terreno para conquistar chicas; pensaba que a mi regreso podría contarles tantas experiencias que se quedarían impactadas.

Todas tus películas, con la excepción de CALABUCH, han surgido de ideas y de argumentos tuyos. ¿Cómo se te ocurren las ideas? ¿Cómo pasas de una idea a un

argumento?

Se me ocurren de distintas formas. A veces me surgen en la cama o en cualquier lugar inesperado, otras veces se me ocurren forzadamente; si me han pedido una película, empiezo a pensar qué historia podría ser interesante para hacerla, pero esto, que es forzar la creatividad, en pocas ocasiones resulta. Desde que trabajo con Azcona, las ideas casi siempre nacen de las conversaciones que mantenemos tranquilamente en un bar o en un café. Últimamente me contratan para hacer una película sin saber todavía la idea, lo cual es para rendir homenaje a los productores.

¿Cómo trabajas con Azcona?

Cuando nos contratan, Rafael y yo nos reunimos y empezamos a charlar como dos viejos amigos; comentamos alguna película o algún libro, las noticias, etcétera, pero sin que nos dé la sensación de que estamos reunidos para que surja una idea. Nos hemos acostumbrado, tal vez demasiado, a creer que el tiempo no juega en contra nuestra. Esto nos lleva a perdernos muchos días por las ramas, pero no nos importa porque casi siempre, los grandes avances han surgido en aquellos momentos en que nos hablamos olvidando por completo de que teníamos algo que ver con el cine. (...)

¿Siempre os habéis entendido con la misma intensidad a lo largo de los años?

Al principio fue una especie de noviazgo apasionado; creíamos en el tándem, andábamos entusiasmados y disfrutábamos como locos trabajando. Después del noviazgo vino nuestra consolidación como pareja y seguimos trabajando de una forma satisfactoria, creo que para los dos. Lo que pasa es que la convivencia matrimonial desgasta y, algunas veces, nos notamos algo cansados, como una vieja máquina de tren. (...)

De ese noviazgo apasionado surgen **Plácido**, en 1961 y **El verdugo**, en 1963, tus dos primeras películas con Azcona y, para muchos, las mejores de toda tu filmografía.

Sí, creo que nuestro encuentro fue una mezcla explosiva. Los dos nos sentíamos complementarios. Pero lo que hace realmente Azcona es desmoronar mi barroquismo y convencerme de que las historias deben ser químicamente puras, me convence de que lo más importante es lo que estás contando; que la historia debe ir siempre adelante y no se puede hacer ninguna secuencia donde el argumento no avance. En mis primeras películas, de repente, me divertía una escena que no tenía nada que ver con el tema y la rodaba sin pensar. Antes era más disperso y Rafael me hizo desnudar las tramas. Con Rafael voy a una velocidad vertiginosa, no me deja detener para comentar nada, para recuperar la zona de descanso que para mí era la acción paralela gratuita.



¿Cómo recuerdas tu relación con los guionistas anteriores a la etapa Azcona?

*Con José Luis Colina me llevaba personalmente muy bien. Tenía el inconveniente de que se inclinaba mucho hacia el ternurismo, era un hombre muy conservador, falangista, pero no recuerdo haber tenido problemas serios con él. Con Bardem, la relación debió ser más conflictiva. En la Escuela de Cine éramos amigos pero también discutíamos. Recuerdo que una vez casi nos pegamos cuando hicimos juntos un corto experimental al que se llamaba **Paseo por una guerra antigua**. Tenían que pasar metafóricamente unos aviones por encima de unos hombres que miraban el cielo y Bardem decía que el efecto se podía conseguir filmando unas nubes y acelerándolas. Yo me negué porque estaba convencido de que aquello nunca podría parecer aviones. Por esa estupidez técnica casi nos matamos, pero como veis, los conflictos no solían llegar hasta lo ideológico, se quedaban en lo técnico... De todas formas, pensad que yo siempre he escrito los guiones con profesionales, y que, en definitiva, los guionistas profesionales ceden siempre cuando trabajan con el director de la película. Sin embargo, Azcona, a quien considero el mejor narrador de historias que he conocido en mi vida, sugiere ideas que yo casi siempre termino aceptando.*



¿Tienes tendencia a cambiar lo que Azcona te trae escrito?

No, es muy difícil que yo rechace alguna de sus secuencias, cuando me las trae por escrito, a lo mejor hago alguna pequeña modificación, pero incluso esto es raro. Cuando Rafael se sienta a escribir, lo que a veces tarda en ocurrir, tiene muy claro que lo que va a hacer es lo que queremos los dos.

¿Siempre has trabajado así con todos los guionistas anteriores a Azcona?

No (...) Con Colina, él me traía los diálogos escritos, pero yo los corregía mucho más que con Azcona. La verdad es que la identificación y la confianza que he tenido siempre con Rafael ha sido muy importante, además, creo que como dialoguista es insuperable. (...)

De las tres fases de la película: escritura, rodaje y montaje, ¿cuál prefieres?

En cada fase pueden existir momentos casi orgásmicos y momentos en que llego a desesperarme. Lo que tiende a ser más duro y lento es el guion. Creo que es donde está realmente la creación especialmente al principio, cuando se llega a configurar una historia que funciona por sí sola. Ese arranque es muy especial. Te vas a la cama como Dios, creyendo que has descubierto una mina y si, al día siguiente (que suele ser cuando ya no te parece tal descubrimiento), te sigue entusiasmando, entonces se trata de concretar y darle cuerpo. Es en este proceso cuando vienen momentos en los que se duda y en los que se ven incoherencias difíciles de resolver, lo que puede ser algo angustiante. Por supuesto, con el rodaje disfruto mucho, puede llegar a ser una fiesta siempre que en el equipo se cree un ambiente relajado y optimista. Un gag o una escena que te parece realmente convincente se rueda con el

mismo placer que seducimos a una mujer.

Quando piensas en una escena del guion, ¿imaginas o visualizas ya los planos, los movimientos de cámara, etc.?

*Con un mínimo nivel de precisión, la verdad es que yo no soy capaz de visualizar los planos que voy a hacer hasta que llega el momento de hacerlos, precisamente porque me gusta la espontaneidad y, como os decía antes, incluso en ese momento tengo bastantes dudas. Las dos veces que he visualizado previamente un plano ha sido en **El verdugo**, la gran sala blanca con los dos grupos, y en **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**, cuando Isbert habla desde el ayuntamiento, la cámara baja y se ve un plano lleno de sombreros andaluces: ése es un homenaje a Pudovkin que ya estaba indicado en el guion.*

¿Modificas los guiones en los rodajes?

Desde que Azcona me entrega el guion terminado hasta que se estrena la película hay bastantes cambios entre el rodaje, el montaje y el doblaje. Yo soy muy flexible a cualquier sugerencia que me parezca interesante y, frecuentemente, si un actor me dice que prefiere decir una cosa en lugar de otra, lo acepto. De hecho, a mí me molesta que se tengan que aprender los diálogos al pie de la letra. Siempre empiezo diciéndoles a los actores que se sientan libres con el texto. El texto no es sagrado, afortunadamente, por ello siempre tiene que estar abierto a nuevas expresiones, bromas o gags espontáneos e improvisados.

Pero algunos actores se agarrarán más al texto que otros.

*Sí, por ejemplo, en **La escopeta nacional** me di cuenta que Sazatornil necesita que se respete mucho el guión. Para Saza, el otro actor le tiene que decir exactamente lo que pone en el guion porque sino se despista y se pierde, lo que no implica que sea un mal actor, porque a mí me ha gustado siempre mucho.*

¿Te cuesta dejar un guion por terminado?

No, siempre hay un momento en que ves claro que hay que lanzarse al ruedo. Esto no quiere decir que no me entren dudas, sobre todo en los finales. Los finales son siempre lo más difícil de dejar. (...)

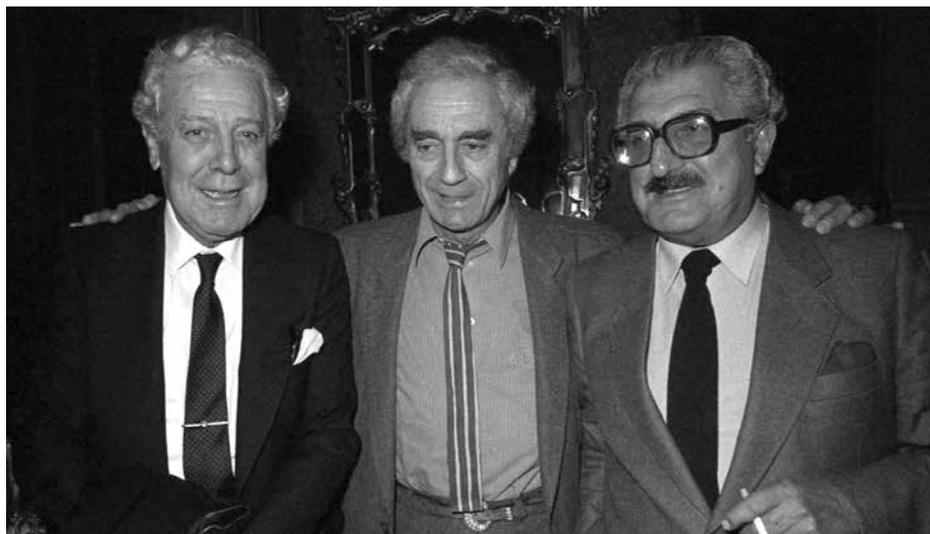
Muchos de tus finales son metafóricos a pesar de que parece rechazar los símbolos en el cine.

*El símbolo en cine tiene siempre el riesgo de ser pedante y pretencioso. Es muy difícil que un símbolo soporte el paso del tiempo. Si se simboliza algo, no se debe notar de una forma explícita. Por ejemplo, me arrepiento totalmente del final de **¡Vivan los novios!** (...)*



En algunas de tus películas como **El verdugo**, **Plácido** o **La escopeta nacional** aparece el tema burocrático como una constante. El poder político y administrativo es un mecanismo que algunos de los protagonistas quieren sortear con mayor o menor astucia y éxito.

*En torno a los cargos administrativos veo un marco muy interesante para crear personajes. La administración, que se presupone honesta, transparente y al servicio de los ciudadanos, es en realidad en donde se puede escenificar la picaresca y la corrupción más feroz. Por ejemplo, en contraposición a lo que decíamos del espacio físico en las playas y en el campo -cuando hablábamos de **El verdugo**- en donde no hay leyes escritas y en donde se discute la propiedad de “la sombra de un árbol”, en la burocracia todo está supuestamente regulado por leyes explícitas que los personajes en los que yo suelo pensar tienen que saber eludir mediante influencias o argucias. El alcalde de **¡Bienvenido...**, el funcionario en **El verdugo**, el notario de **Plácido** o el ministro de **La escopeta nacional** son personajes por los que se canaliza una organización frente a la que se puede desarrollar la picaresca -que es una especie de corrupción light-, el sarcasmo y la ironía. Frente a ese pulpo opresivo de la administración, siempre surge en mis películas el personaje que asegura poder solucionarlo todo, que conoce los mecanismos para vencer la burocracia. Ese personaje, que tanto a Azcona como a mí siempre nos gustaría que fuese el cuñado de alguien...*



¿Ah sí, por qué?

*Pues porque es un personaje que mama o bebe de esa entidad constituida que es la familia. No sé por qué la figura del cuñado se me presenta como una especie de intermediario entre las familias y las instituciones públicas. Tal vez porque sin ser realmente miembro natural de ésta, su perspectiva es más fría y alejada. Pero no es tanto en películas mías sino en guiones de Azcona en donde se repite la figura del cuñado, por ejemplo en una que hace de cuñado Agustín González y que intenta arreglar un matrimonio... Ah, bueno, y luego está aquella película americana en la que está espléndidamente tratado lo del cuñado y que a mí me inutilizó para hacer algo directamente sobre la figura del cuñado, una película de Billy Wilder con Walter Matthau y Jack Lemmon en la que Lemmon hace de comentarista deportivo....**En bandeja de plata.***

Otras ideas parecen componer una constante en tu cine; por ejemplo, la idea del comerciante que quiere colocar un producto en el mercado (la electrónica en **ESA PAREJA FELIZ**, la olla “Cocinet” en **PLÁCIDO**, los interfonos en **La escopeta nacional**, el turrón en **Moros y cristianos**), por otra parte, esa idea de un grupo de gente esperando a alguien que no llega (los americanos en **¡Bienvenido, MÍSTER Marshall!**, las artistas en **PLÁCIDO**, el rey en **Nacional III**, la infanta en **Moros y cristianos**).

Sí, la idea del pequeño burgués que quiere lanzar un producto en un ámbito reducido y que monta una campaña en la que cree y hace creer a todos es algo que siempre me ha interesado mucho. Además, es un personaje que imagino muy mediterráneo, con todo el calor y la picaresca que implica esta cultura. Por otra parte,

la idea de una campaña “chapucera”, la idea del individuo intentando movilizar a un grupo de gente, está conectada con lo que decís del grupo que espera a alguien que no aparece, porque ese alguien, o bien es parte del producto, o es el producto mismo que nunca llega, que siempre fracasa. En las películas de Capra, los americanos de **¡Bienvenido, Míster Marshall!** habrían terminado convirtiéndose en un héroe al alcalde de Villar del Río, pero, insisto una vez más, mis películas terminan siempre con un fracaso, son la crónica de un fracaso. Siempre existe un proyecto de futuro, la creencia de que se va a perseguir algo que finalmente no se consigue. Desde mi primera película -**ESA PAREJA FELIZ**- donde él cree que se abrirá camino estudiando electrónica y, ella, participando en todo tipo de sorteos y loterías, hasta **Moros y cristianos**, donde una familia de turroneros cree que a través de la publicidad y el marketing logrará levantar la empresa.

Aunque todas tus películas terminan con el fracaso de los protagonistas, en algunas, como **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** o **CALABUCH**, abunda el ternurismo y el optimismo.

Yo soy un hombre calificado de tierno por algunas personas. Otras opinan todo lo contrario, pero no me gusta, por pudor, que en mi obra aparezca el ternurismo. Hay algunos momentos en **CALABUCH** que siento haberlos rodado por lo excesivamente tiernos y blandos que resultan, aunque estén escritos por Flaiano un extraordinario guionista al que quería muchísimo y que se hubiera convertido en un gran amigo mío si hubiese vivido en España. Todos estos diálogos entre el viejo - Edmund Gwen- y la maestra -Valentina Cortese-, son preciosos, escritos con gran gusto, pero le dan a la película un tono crepuscular y lírico que no me convence al volver a verla.

CALABUCH y **NOVIO A LA VISTA** son tus dos únicas películas que no están basadas en ideas tuyas.

NOVIO A LA VISTA nace de un guión de Edgar Neville. Benito Perojo nos contrató a Bardem y a mí para que hiciésemos una adaptación de la zarzuela “Bohemios”, pero no le gustó el guión que escribimos. Yo le pregunté que si tenía algún otro guión comprado y me dio cinco o seis entre los que figuraba uno de Edgar Neville que se llamaba “Quince años”. La acción transcurría en la sierra de Madrid y no en la playa como aparece en la película, aunque la historia era básicamente la misma: un grupo de niños que se rebela contra los padres y se fugan. Aunque se trate de mis películas más ingenuas, los finales no son felices, son más bien muy pesimistas. En **NOVIO A LA VISTA**, la historia de amor entre los dos adolescentes se trunca y, en **CALABUCH**, el sabio atómico es recuperado por las fuerzas armadas para que siga sus investigaciones. Siempre se hundean todos los proyectos y esperanzas, ésa es una constante en todas mis películas, incluso en las que pueden ser algo tiernas...



Se ha comparado tu cine con el de Capra, sobre todo en lo que se refiere a la coralidad. ¿Qué piensas de ello?

*Bueno, mi cine es mucho menos moralista e ideológico que el de Capra, en donde el olor a New Deal llega a apestar; además, sus películas tienen siempre un final feliz, los personajes consiguen sus objetivos, encuentran soluciones y, en mi cine, eso no pasa. Pero tenéis razón en que se parece en lo coral. Creo que en definitiva, para Capra es muy importante todo lo que tiene que ver con la solidaridad mientras que en mi cine, en cambio, ocurre todo lo contrario, por ejemplo, en **PLÁCIDO**, lo que se manifiesta más rotundamente es la insolidaridad. Capra hubiera terminado **PLÁCIDO** con el casamiento entre un pobre y un rico o con alguna pequeña heroicidad del protagonista.*

Sí, pero tanto en **CALABUCH**, como en **NOVIO A LA VISTA**, como en **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** existe una solidaridad muy clara, ¿no?, en **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** los habitantes de Villar del Río, a pesar de la decepción del “sueño americano”, se deciden a financiar los gastos de la campaña.

*El guión de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** lo escribo con Bardem, y en Bardem sí que tiene sentido hablar de una tendencia natural hacia lo solidario, porque Bardem siempre ha creído en el marxismo y esto hacía que encontrase soluciones para todo. (...)*

(...) La censura, en muchas ocasiones, se cargó proyectos tuyos.

Sí, la verdad es que la realidad ha sido más trágica de lo que tiendo a contar. A mí me han eliminado cerca de la mitad de mi obra. No directamente pero sí de modo indirecto; quiero decir que en muchos períodos de tiempo de dos o tres años, los



*productores me ponían en cuarentena y pensaban: “No, con Berlanga no porque a ver si le encargamos una película y nos la censuran”. Y luego están las modificaciones u omisiones de mis guiones y películas terminadas. En general, creo que la censura tenía un miedo especial con los que hacíamos comedia. Siempre sospechaba que detrás del cachondeo existía o podría existir un segundo cachondeo dirigido sutilmente hacia el Poder. Un cura dándole un cachete a un niño, por ejemplo, puede siempre hacer pensar en una segunda lectura. Sobre todo con la Iglesia y con el Ejército el humor era imposible. Yo lo sé muy bien porque he dirigido, o, mejor dicho, intentado dirigir películas como **LOS JUEVES**, **MILAGRO** o *La vaquilla*. (...)*

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡**Bienvenido, Mr. Berlanga!**, col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) ¿El hecho de que tus películas sean corales es una necesidad, una elección o una autoimposición?

Pues la verdad es que yo creo que es sobre todo una costumbre, por lo que habría que concluir que es sobre todo una autoimposición, pero sin ninguna razón estilística o ensayística. Yo creo que se trata de una limitación, es como cuando no se sabe bailar que se dice que hay mejores maneras de seducir a las mujeres. Pues igual yo, que no sé dirigir, pues lo que hago es poner dos mil personas delante de la cámara para que no se me note que no sé dirigir. Digo yo que debe ser por alguna razón similar. Quizá también porque soy pirotécnico, valenciano, y eso ayuda al tema. (...)

¿Tu forma de rodar con planos largos -en rigor no se puede hablar de planos secuencia- es una necesidad funcional o un planteamiento estilístico?

Yo creo que es absolutamente funcional. El momento de esa funcionalidad no lo puedo precisar. No soy capaz de saber en qué momento nace, pero puedo pensar varias razones. De todas formas todos los que veis mi cine me decís que nunca han sido las mías películas muy picadas, ya había una cierta tendencia a hacer planos largos.

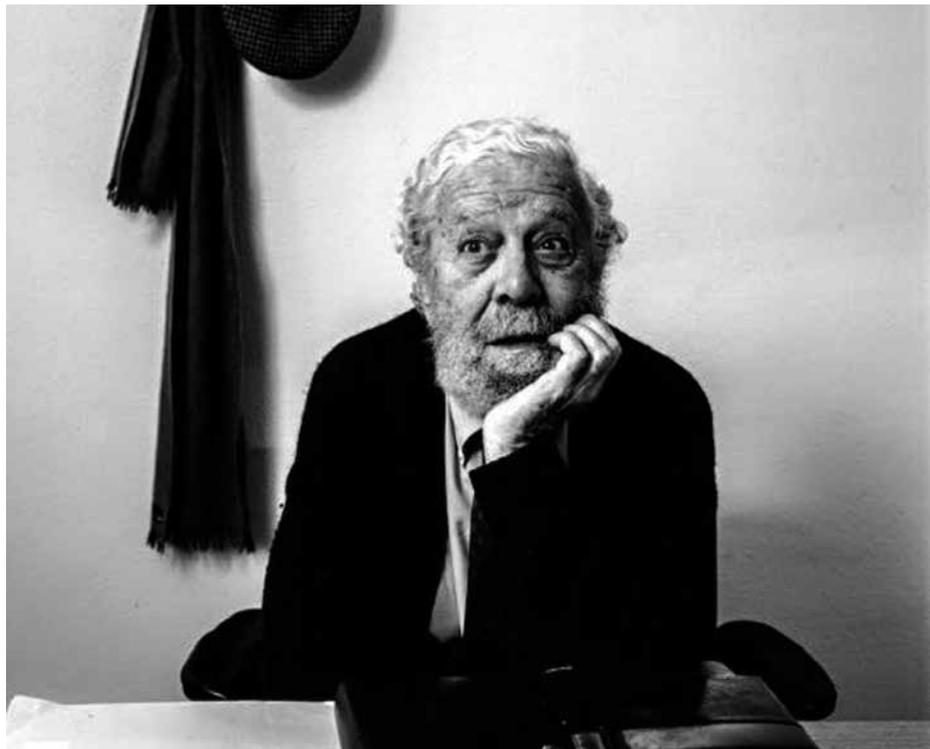
Yo creo que el punto de inflexión es **PLÁCIDO**.

*Es verdad, es **PLÁCIDO**. No sé por qué me haces hablar de estos cuando tú sabes más que yo. Y nace por una necesidad funcional porque es la primera que hago con un protagonista coral, porque aunque en las anteriores salía mucha gente aquí es siempre una masa desplazándose de un sitio para otro. Y pienso que esa necesidad surge en la escena de la casa en que se pone malo el pobre al que casan "in articulo mortis". Primero en un pasillo y luego bajando las escaleras. Al plantear estos dos planos había el problema de que había una gran cantidad de personajes que tenían frase. Entonces había que hacer una serie de planos cortos de cada uno y a mí esa solución estéticamente no me gustaba nada, pero la escalera en un caso y la estrechez del pasillo en otro no parece que dieran demasiadas opciones. Yo intenté hacerlo todo en un plano, pero el cámara me dijo que era imposible. Lo intentamos en un ensayo y no había manera. En ese momento tomé una decisión arriesgada. Dije que íbamos a rodar y que estaba seguro de que lo que no había salido en los ensayos acabaría saliendo en el rodaje porque cada actor se cuidaría de que estuviera en cuadro en el momento de decir su frase. Rodamos el plano y cuando al día siguiente vimos proyección todos soltamos la carcajada porque efectivamente todos los actores se las habían arreglado para poder entrar en campo en el momento justo de su frase. A mí es que nunca me han gustado los planos cortos, el plano que he llamado yo siempre "el degollado a la brasileña", porque en Brasil ya sabes que cuando degüellan a la gente te lo degüellan con peana. Entonces comprendí que los actores me iban a ayudar mucho, iban a colaborar mucho conmigo en lo de no tener que recurrir a los planos cortos "degollados a la brasileña". Por otra parte, a mí en la batalla imagen-diálogo me ganó al final el diálogo, no sé si por convicción personal o como consecuencia de mis colaboradores en el guion, pero me parecía que eran mucho más convincentes unos diálogos que sucedían en un espacio continuo y en un tiempo continuo sin utilización de elipsis, y teniendo siempre presentes a todos los personajes, tanto a los que hablan como a los que escuchan. También a su vez sin darme cuenta me estaba acercando a un espacio teatral, en el que existía la unidad de tiempo. En el fondo, si lo miramos bien yo no hago planos secuencia, lo que hago son -si nos atenemos a la forma de rodar americana- los planos masters sin rodar los planos cortos. Recordando, yo creo que solo ha habido cinco o seis planos en que esta forma de rodaje no eran*

del todo funcionales, ya desde la escuela siempre dije que a mí la no presencia de alguien me resultaba molesta. Aparentemente le podía dar más ritmo a la secuencia pero a mí no me gustaba nada. Un plano secuencia que recuerde que esté hecho por razones estilísticas es el de la salida de la familia Leguineche a los toros en **Patrimonio nacional**, que además estaba estructurado en torno a los ruidos de las puertas, pim, pam, pum, pim. Ese plano está muy compuesto y yo diría que más que un efecto estilístico está buscándose un efecto creador. Lo único que tuve que cambiar es la posición de Luis Ciges que, en mi primer planteamiento, se subía al techo del coche. Por cierto, que esa manera de rodar a los que sienta muy mal es a los operadores, porque no les permite lucirse. No se puede iluminar adecuadamente todo el recorrido de un plano que dura siete minutos. Otro que es récord es todo el recorrido, la vuelta completa al palacio. Pero ese no tenía tanta importancia, al menos desde mi punto de vista. De hecho, ese plano hubiera sido más largo y hubiera llegado casi al rollo entero si lo hubiéramos rodado como estaba previsto, que era entrando en la estancia y acercándonos al cadáver de Mary Santpere, cuyos pies salían del féretro. Eso tal como está en la película se adivina, pero yo hubiera querido que quedara más claro y dar una serie de precisiones, pero tuve la mala suerte de que ese día estaba allí el productor y dijo que la escena rozaba el mal gusto y que de aparecer el cadáver nada, así que no pudo ser. Luego hay uno en **Tamaño natural**, con solo tres personajes, con una grúa en diagonal.

Ya hemos llegado donde yo quería. Un plano que no es en absoluto funcional. Por eso te hice la pregunta.

Efectivamente. En ese caso era fundamentalmente para seguir a Michel Piccoli que se levantaba, se sentaba y estaba todo el tiempo moviéndose. Esa es otra razón importante, a mí no me gusta nada que la gente esté quieta, la hago moverse siempre, me busco acciones que parezcan naturales para obligar a que la gente se mueva en una escena. La movilidad física del personaje para mí es fundamental. Si dos personas están sentadas charlando, como tú y yo ahora, no me lo creo, no me parece que pueda ser cine. Tienen que moverse. En **NOVIO A LA VISTA**, cuando la niña vuelve del colegio y se van a ir de vacaciones hay otro plano interesante. La niña llega a su casa, su padre es dentista, entra en la sala de espera y después hace un recorrido por toda la casa. Como ella va corriendo y cantando es muy probable que no sea muy largo en tiempo, pero sí lo es de concepción y de recorrido. Realmente, pensándolo bien, lo que me parece que sería divertido es mostrar cómo se rueda una película con planos muy largos. Porque en muchas ocasiones hay que mover los muebles, cambiar todas las cosas de sitio, levantar una mesa para dejar pasar a la cámara y luego volverla a colocar en su sitio exacto para que cuando vuelvas la puedas ver; es un verdadero espectáculo.

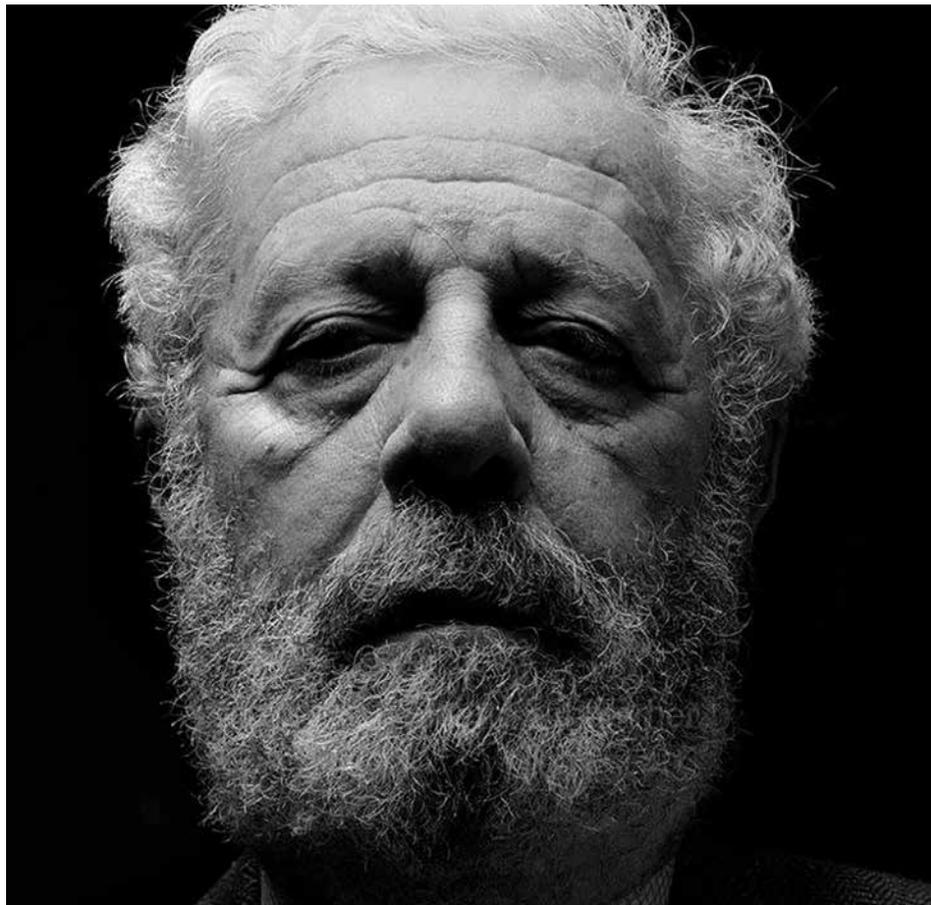


El sonido directo te molesta mucho. Es la segunda vez [**Todos a la cárcel**] que has rodado así y siempre por imposición de los productores. ¿Qué es lo que te molesta del sonido directo y qué es lo que hace que prefieras el doblaje?

El sonido directo es lo más antiberlanga que se ha inventado. Parece que lo inventaron para fastidiarme. Por ejemplo, lo que hablábamos hace un momento. Si tienes que mover el decorado de sitio para los planos de los que te estaba hablando y luego colocarlo en su mismo lugar, se hace ruido y eso con sonido directo se oye todo. Hay gente que dice que mis películas hay que verlas dos o tres veces porque, como hay escenas simultáneas que se pueden perder en una primera visión, el espectador no es capaz de estar atento a tres cosas a la vez.

¿Te planteaste alguna vez que **Todos a la cárcel** podía ser una especie de nueva versión de **PLÁCIDO** mezclada con retazos de **La escopeta nacional**?

*Bueno, la conexión con **La escopeta nacional** está clara porque se trata del mismo protagonista e incluso en la película se dice que lo que antes se hacía en las cacerías durante el franquismo hoy se hace con las reuniones de solidaridad con los presos políticos. Lo de **PLÁCIDO** yo no lo tenía tan claro, pero un compañero tuyo me*



*hizo caer en la cuenta de que la película podía ser respecto a la solidaridad lo mismo que **PLÁCIDO** era respecto a la caridad. Y la verdad es que tengo que reconocer que es totalmente cierto.*

*Pero no es solo eso. Está también el que el organizador en ambas películas -José Luis López Vázquez en **PLÁCIDO** y Pepe Sacristán en ésta- se llama Quintanilla.*

*Eso se debe a que yo había escrito el papel para José Luis López Vázquez, y que retomase el personaje de **PLÁCIDO**, pero eso es algo que me hubiera gustado llevar más adelante y que a la hora de la verdad no he podido hacerlo. Yo intentaba que en mis películas aparecieran personajes de otras películas mías, con lo que se reforzaba mi planteamiento de crear un mundo propio y cerrado donde se pudieran encontrar en un determinado momento personajes de distintas películas mías, pero al final por unas razones o por otras he tenido que acabar por renunciar a ello (...)*

Texto (extractos):

Antonio Castro, "Entrevista a Luis García Berlanga por **Todos a la cárcel**", rev. Dirigido, enero 1994.

Acaso por ser reproducción de lo concreto, el cine suele fracasar cuando aspira a plasmar el universo evanescente de los sueños. Siempre me han parecido tan pretenciosos como poco convincentes los intentos de Hitchcock, Huston, Bergman o Kurosawa al respecto, igual que las alucinaciones de Lynch o Buñuel. Una cosa es crear una atmósfera surreal y otra muy diferente fijar con imágenes el enigmático delirio de lo onírico. LUIS GARCÍA BERLANGA (1921-2010), valiéndose tan solo de imaginación y desparpajo, creó, a mi juicio, el sueño más hilarante de la historia del cine. En **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** vistió de 'cowboys' a José Isbert y Manolo Morán, les colocó unas cananas (que parecían adquiridas en una de las antiguas jugueterías de la plaza Bib-Rambla) y, con impecable descaro, les hizo hablar un inglés inventado y regocijante. No necesitó mucho más.

El 12 de junio se han cumplido cien años del nacimiento de Berlanga. Su obra, con la inestimable colaboración de Rafael Azcona, proviene del vasto acervo hispano que abarca desde la picaresca, el sainete y el esperpento hasta Cervantes, Quevedo, Goya, Mihura, Neville, Solana, Ramón, Jardiel o Mingote; al tiempo que bebe, especialmente en sus inicios, de la vertiente jocosa del neorrealismo italiano. De todo ello surge una maravillosa argamasa de personajes y disparatadas situaciones que se debaten entre la burla y la ternura, la crítica y la complacencia, la armonía y el contraste.

Lo mejor de Berlanga, las indiscutibles piezas maestras, se encuentran dentro de su etapa en blanco y negro, la que muestra una España gris y oprimida, periodo que va desde **ESA PAREJA FELIZ** (1951) hasta **El verdugo** (1963). Ahí nos encontramos con un meticuloso gusto por el detalle, en la imagen y en los diálogos. El que aparezca, por ejemplo, un funcionario de prisiones sentado con una manta echada sobre los hombros y desmigando un trozo de pan en un tazón con leche, indudablemente es un síntoma del hábil narrador que sabe crear ambientes, pero también es un dato que nos sitúa, más que un tiempo, en una mentalidad muy precisa. De igual manera, en esa etapa surgen las genuinas pinceladas de don Luis, su dinámico sentido de la puesta en escena: la capacidad para establecer diferentes dimensiones dramáticas dentro de un mismo plano, el gusto por las tomas largas atrapando la permanente agitación de la vida, la utilización de la profundidad de campo, y la simultaneidad de voces y gestos fundamentada en un concienzudo trabajo actoral.

Sin embargo, después de **El verdugo** (exceptuemos **¡Vivan los novios!**, **La escopeta nacional** y algún momento de **La vaquilla**), la filmografía de Berlanga

languidece, no posee la frescura de títulos anteriores. Todo se hace excesivo. Lo que antes fue plasmación de un caos regulado, ahora deviene en descontrol y traca. La incursión de ciertos actores hace que se confunda la comicidad con la sobreactuación, tal y como sucedía en **Moros y cristianos** y **Todos a la cárcel**. Acaso su cine se va cargando de bilis, de temblorosa amargura y desengaño. Su última película, **París-Tombuctú**, se cierra con un cartel en el que se lee: “*Tengo miedo. L*”. Una rotunda despedida.

Berlanga es, pues, uno y trino. Existen dos Berlangas dentro de un único y solo Berlanga. De esta conjunción emana lo que la R.A.E. ya ha definido como lo *berlanguiano*. La realidad, nuestra realidad local y nacional es *berlanguiana*, cóncava o convexa, como los espejos del callejón del Gato, y, por tanto, grotesca y desafortada. La cámara de don Luis se ha encargado de reflejar esta deformación, porque lo caricaturesco, lo verdaderamente risible y terrible se encuentra siempre alrededor de nosotros, fuera de la pantalla.

Texto:

José Ignacio Fernández-Dougnac, “Berlanga”, en sección “Opinión”, *Ideal*, 11-07-2021.





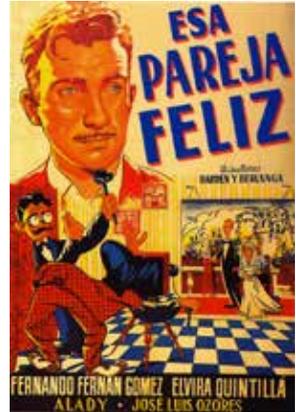


VIERNES 26 noviembre 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

ESA PAREJA FELIZ

(1951) España 82 min.

Dirección, argumento y guión.- Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. **Fotografía.**-Guillermo Goldberger (B/N - 1.37:1). **Montaje.**- Pepita Orduña. **Música.**- Jesús García Leoz. **Productor.**- Miguel Ángel Martín Proharán. **Producción.**- Altamira Industrias Cinematográficas. **Intérpretes.**- Fernando Fernán-Gómez (*Juan*), Elvira Quintillá (*Carmen*), Felix Fernández (*Rafa*), José Luis Ozores (*Luis*), Fernando Aguirre (*el organizador*), Manuel Arbó -doblado por Teófilo Palau- (*Esteban*), Matilde Muñoz Sampedro (*Amparo*), José María Rodero (*el enviado*), Antonio Garisa (*Florentino*), Antonio García Quijada (*Manolo*), José Franco (*el tenor*), Rafael Bardem (*el comisario*), Rafael Alonso (*el de las pompas fúnebres*). **Estreno.**- (España) agosto 1953.



versión original en español

*Película nº 2 de la filmografía de Juan Antonio Bardem
(de 28 películas como director)*

*Película nº 4 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

*Película nº 44 de la filmografía de Fernando Fernán-Gómez
(de 210 trabajos como actor)*

Música de sala:

**Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):
Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman**

De "Surcos" a "¡Bienvenido, Mister Marshall!"

De "Plácido" a "El verdugo"



[Sobre la alusión directa a Franco en **ESA PAREJA FELIZ**]

Salía un tenor cantando un pastiche de “Marina” que era una zarzuela que le gustaba mucho a Franco. El tenor era gordito y bajito como Franco y lo vestimos con un uniforme de marino que recordase a los que llevaba Franco cuando iba en el “Azor”. Además, el actor que hacía de Franco se llamaba Pepe Franco. Por otra parte, la letra de la canción decía algo así como “Dicen que me voy, dicen que me voy, pero me quedo”. Ya sabéis que los viejos republicanos como mi suegro y mi padre -que murió al poco tiempo de salir de la cárcel- desde el primer año del franquismo victorioso esperaban que Franco desapareciera, incluso se esperaba una intervención de los aliados... (...)

Luis García Berlanga

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.



(...) Las filmografías respectivas de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem polarizan, durante la primera mitad de los años cincuenta, todas las esperanzas de cuantos buscan o reclaman una renovación cinematográfica que, en aquel momento, descansa de manera inequívoca sobre el paradigma neorrealista. Esta referencia matriz condiciona de manera inequívoca, y más allá del talento creativo o de las maneras estéticas de cada director en particular, la naturaleza del primer ensayo reformista español: más preocupado por el rescate de los referentes sociales que por la investigación fílmica o formalista en sentido estricto. Es más: del encuentro entre la explícita voluntad referencial con las formas tradicionales del sainete va a surgir el tronco común que da nacimiento al discurso regeneracionista enhebrado por Bardem y Berlanga, cuyas ramificaciones individuales dejan luego al descubierto -con suficiente nitidez- los diferentes componentes que singularizan y confieren entidad propia a cada una de las dos trayectorias por separado. Aquel tronco común no es otro que las imágenes de **ESA PAREJA FELIZ**, la película que escriben y dirigen juntos en 1951, y que se erige como la primera reacción plenamente consciente y explícita frente al anterior “estado de las cosas” en el cine nacional.

La cámara de ambos se vuelve hacia un paisaje que, hasta entonces, la producción mayoritaria había procurado evitar: la vida cotidiana, los problemas, las ilusiones y las frustraciones de una pareja de españolitos medios, de modesta y humilde clase trabajadora, atrapada en la precariedad fantasmagórica de los sueños como subterfugio para evadirse de un entorno insatisfactorio, grisáceo y carente de horizontes. La radiografía de los ingenuos anhelos de felicidad material, de la amargura provocada por las miserias del día a día, de las estrecheces vitales y del ansia de promoción social para escapar de una red tan angustiosa, dibuja el espacio moral sobre el que Bardem y Berlanga proyectan su mirada. Esa mirada parte de unas



referencias concretas que ayudan a contextualizar la propuesta del film. Los dos autores han citado cuatro títulos como inspiradores de su trabajo: **Se escapó la suerte** (*Antoine et Antoinette*, 1946) de Jacques Becker; **De hoy en adelante** (*From this day forward*, 1946) de John Berry; **Soledad** (*Lonesome*, 1928) de Paul Fejos, y **Navidades en julio** (*Christmas in July*, 1940) de Preston Sturges. Berlanga, por su parte, acostumbra a añadir dos influencias más: el cine de Frank Capra (sin duda, más cercano a su espíritu) y el sainete de Arniches.

De las películas de Becker y Sturges, **ESA PAREJA FELIZ** hereda ciertas resonancias argumentales que giran en torno a la felicidad transitoria o evanescente proporcionada por la suerte del juego. De la obra de Berry, del talante de Capra y del sainete madrileño, recogen las imágenes del film abundantes rasgos de tonalidad, de carácter, de registro y de modulación. De hecho, la historia se había escrito inicialmente con una carga dramática mayor, pero finalmente se rueda una versión más ternurista y cercana al territorio de un humor amable y campechano escasamente ácido y con ramalazos sentimentales, más “capriana” en definitiva. Este modelo de aproximación a una realidad poco confortable contribuye a limar las aristas, pero no consigue extraer del film la amargura y la tristeza que se filtran por algunos de sus fotogramas. Y si el diapason de la tonalidad proviene de Capra, el eco más cercano y más operativo es, sin duda, el del neorrealismo. La persecución explícita de cierto verismo ambiental, la descripción de las penurias para comer, del patio de vecindad, de los apagones de luz, de la picaresca trapisondista de los negocios y del propio hábitat hogareño de la pareja protagonista (esas habitaciones realquiladas de intimidad imposible) remiten directamente a una estética de la mediocridad que tiene raíces neorrealistas y que genera una apertura hacia lo real que, en aquel momento, es de una contundencia casi insospechable, por ingenua o limitada que pueda parecer desde una perspectiva temporalmente más alejada y metodológicamente ahistórica.



Es cierto que aquí, por contraste con **Surcos** (filmada en el mismo año), el registro dramático próximo al naturalismo cede su lugar al ámbito y a los moldes del sainete, a la descripción cercana y amable (pero no necesariamente complaciente) de la convivencia cotidiana. De la misma forma, la mirada de los cineastas no se posa sobre la frontera de la marginalidad social (que es el borde del precipicio al que conduce la película de Nieves Conde), sino que, en este caso, la observación descansa sobre la normalidad social de una familia media y sobre un terreno que desdeña voluntariamente la retórica argumental del folletín para instalarse en la exploración de lo abstracto: en la pobreza de las ilusiones y en la frustración de los ideales; ideales que no son sólo materiales. En una frase fugaz, *Juan* cuenta que durante la guerra le cogieron prisionero antes de llegar a la costa; de donde se deduce la pasada militancia republicana del personaje.

Por esta vía, Bardem y Berlanga introducen en las imágenes las ideas más brillantes y la reflexión de fondo más consistente. Los cursos por correspondencia para estudiar electrónica y poder salir de la miseria, las sesiones dobles en cines de barrio para ver una película romántica donde ¡el beso está cortado!, la representación operística, el recurso continuado de la mujer a los concursos radiofónicos y, finalmente, la convocatoria de “Jabón Florit” para elegir a la “pareja feliz”... constituyen un desglose plenamente articulado del imaginario ensañador en el que se refugian los personajes: metáfora poco inocente de una realidad vital y social por completo insatisfactoria. Las imágenes de **ESA PAREJA FELIZ** se muestran, en este terreno, mucho más penetrantes de lo que parecen. Aquí los personajes han aprendido que tienen derecho a ser felices, pero nadie les proporciona realmente los medios para ‘conseguirlo’, además, *Juan* (el protagonista, el primer *Juan* de todos los “*Juanes*” que seguirán después en el cine de Bardem) también sabe que “eso de que sólo por queremos se soluciona la vida, sólo



sucede en las películas". Este grado de conciencia sobre el lugar que ocupa el cine en la sociedad y, más en concreto, sobre la posición que viene a ocupar la propia película en la reflexión que ella misma abre sobre la relación entre el cine español y la realidad del país, confiere a la propuesta una complejidad de la que nunca hace bandera.

La secuencia inicial del film, tantas veces comentada, es la clave del arco: ese reme-
do caricaturesco del cine histórico imperial, de los decorados de cartón-piedra, de la grandilocuencia melodramática y de la abstracción fosilizada de la autarquía (con Lola Gaos emulando, en parodia, a la Aurora Bautista de **Locura de amor**) no es sólo una respuesta irónica frente al cine con el que Bardem y Berlanga proclaman romper en su propia película, sino también una nítida toma de postura frente a unos modos de representación (ligados al enfatismo retórico y a la ampulosidad acartonada) contra los que se manifiesta de forma explícita desde el primer momento. Como ha puntualizado Román Gubern, no era ésta la primera vez que el cine español mostraba a sus espectadores las interioridades de unos estudios de cine: en **Patricio miró a una estrella**, debut profesional de José Luis Sáenz de Heredia en 1934, su protagonista deambula por unos estudios cinematográficos y la película incluye el rodaje de una escena romántico-sentimental sobre la cubierta de un transatlántico. Pero nunca hasta entonces se le había confrontado al público de una manera tan explícita con la falsedad de un modelo codificado y cerrado sobre sí mismo. De hecho, todo el desarrollo posterior del film puede leerse, metafóricamente, como la ilustración de un axioma: el refugio en la irrealidad (del cine o de los concursos radiofónicos, tanto da) no proporciona la felicidad de los individuos.



Esta crítica de la esperanza idealista en la resolución externa de los problemas, en las fuerzas exógenas como salvavidas para salir del atolladero, se materializa en el desenlace de la película. Allí, la pareja opta por deshacerse de los obsequios y se los regalan a una larga fila de pobres y mendigos que duermen sobre los bancos de la calle (una visión insólita de la España contemporánea) dentro de una imagen en la que se pueden detectar ecos de Zavattini y de Capra simultáneamente. Es la actitud de la *renuncia* y la opción de la *autenticidad*, ambas de resonancias paracristianas: la búsqueda de la felicidad en el interior de uno mismo (no en los regalos que ofrece la suerte) y la asunción de la identidad personal. Estos dos temas, que son centrales en el ideario reformador del 98, han sido asimilados por Román Gubern al “*resistencialismo regeneracionista y moral bardemiano*” y, de hecho, reaparecerán una y otra vez en **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, **Felices pascuas, Cómicos**, **Muerte de un ciclista**, **Calle mayor** y **La venganza**, de donde se puede deducir que no pertenecen tanto a las posiciones de Berlanga (cuya mirada se va a desvelar mucho más pesimista con el paso del tiempo) como a las de su compañero.

La afortunada síntesis de los referentes neorrealistas con los modales y la tradición del sainete convierten a **ESA PAREJA FELIZ** en un título fundacional: el primer paso por un camino creativo de rica fertilidad, que luego recoge y ensancha el propio Berlanga en sus trabajos posteriores. Al mismo tiempo, este valioso documento de la prehistoria de la sociedad de consumo española, con sus ridículos slogans publicitarios y concursos radiofónicos, que Bardem y Berlanga filman en clave amorosa y agrí dulce, constituye un ensayo pionero (mucho menos modesto de lo que parece) en la búsqueda de una alternativa nacional diferenciada para el cine de la disidencia y de una autenticidad que, hasta entonces, estaba ausente de



las pantallas. Aunque se sitúa en una vía muy diferente (que sí va a tener continuidad), **ESA PAREJA FELIZ** es la piedra angular que, junto a **Surcos**, comienza a resquebrajar el silencio cómplice en el que se mueve hasta entonces el grueso de la producción, el bisturí (de apariencia inofensiva) que abre la puerta a una nueva etapa bien diferenciada para la evolución del cine español. Su fruto más inmediato es la siguiente película que vuelven a escribir juntos Bardem y Berlanga, pero que ya dirigirá éste último en solitario: **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, segunda pieza de un discurso fílmico que conecta directamente con las propuestas de su primer capítulo (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, **Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961**, Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM - Filmoteca Española, 1993.

(...) No vamos a descubrir en 2021 la importancia de **ESA PAREJA FELIZ**. Si dejamos a un lado el perturbador corto de prácticas **Paseo por una guerra antigua** (1948), en cuya realización tomaron parte también otros dos estudiantes de la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (I.I.E.C.) -Agustín Navarro y Florentino Soria-, **ESA PAREJA FELIZ** constituye la ópera prima conjunta de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, dos de los nombres más significativos en la historia del cine español. Sí creemos interesante subrayar que, más allá de su condición de híbrido curioso entre el sainete español del dramaturgo Carlos Arniches y el neorrealismo poético del guionista italiano Cesare Zavattini, en su descripción de una cotidianidad ajena a los patrones y arquetipos de la ideología franquista dominante, y de ser la rampa de lanzamiento para dos directores que filmarían de



inmediato por separado títulos tan idiosincrásicos y contundentes como **¡Bienvenido, Mister Marshall!** (Luis García Berlanga, 1953) y **Cómicos** (Juan Antonio Bardem, 1954), **ESA PAREJA FELIZ** adquiere a medida que pasa el tiempo nuevos y sorprendentes matices expresivos. Podría decirse incluso que, a fecha de hoy, su modernidad resulta superior en varios aspectos a la que podemos rastrear en la mayor parte de las películas posteriores de uno y otro cineasta.

Los protagonistas que dan título -a medias irónico, a medias emotivo- a **ESA PAREJA FELIZ** son *Juan* y *Carmen*, dos recién casados que malviven en Madrid pasados unos años de la Guerra Civil. Su condición irregular de realquilados en el domicilio de una familia numerosa sito en una corrala hace que la situación de la pareja haya derivado en asfixiante. Pero sus muchos esfuerzos por prosperar económicamente y emanciparse se saldan una y otra vez con el fracaso. Frente al pesimismo de *Juan*, *Carmen* tiene la ilusión de que la lotería o algún sorteo resolverán sus dificultades, y lo cierto es que ambos se ven agraciados con el premio que ofertaba una marca de jabón, consistente en experimentar a lo largo de veinticuatro horas los privilegios de una pareja acomodada: compras, regalos, comidas en restaurantes de lujo, veladas en clubes nocturnos... Lejos de despertar en ellos esperanzas de que sus vidas sean susceptibles de mejora, el día especial que disfrutan hace comprender a *Juan* y *Carmen* que, como les aconseja una autoridad en los compases postreros del film, han de dejarse de pamplinas y trabajar, por mucho que las condiciones materiales y políticas no sean nada favorables a sus anhelos. Aunque, como es lógico, **ESA PAREJA FELIZ** hubo de amoldarse a los requerimientos censores de la época, abunda en líneas de fuga perceptibles ya desde su misma concepción, que no sería exagerado tachar de experimental. El cine histórico y patriotero producido durante los años cuarenta bajo la égida del franquismo da paso con **ESA**



PAREJA FELIZ a un retrato de la cotidianidad de los españoles teñido, sin duda, de matices moralistas, pero cuya sentimentalidad e ironía parecieron con razón revolucionarios. Hasta el punto de que la película mereció el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos “a la mayor revelación cinematográfica de 1951”.

Es curioso observar que el cartel anunciador del estreno masivo de la película en 1953, una vez había triunfado **¡Bienvenido, Mister Marshall!** –el primer estreno, en 1951, fue testimonial-, se atrevía a garantizar al público “*un fenómeno sin precedentes en nuestro cine*”, y, además, “*las espléndidas e insospechadas bellezas de un cine auténticamente español, entrañablemente humano, cordial, risueño...*”. Esta frase publicitaria suponía un bofetón en toda regla, no solo al cine español de años anteriores, también a la España trágica, sombría y ceñuda que encarnaba el régimen franquista. La calidez de los actores protagonistas, Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá; el humor agrio y la ternura de las situaciones por las que atraviesan sus personajes; la diversidad de localizaciones –en la que caben exteriores radiantes, véanse las escenas en la azotea o el parque-; y la agilidad de la escritura y la realización, que no permiten apreciar fricciones entre lo berlanguiano y lo atribuible a Bardem, transmiten una alegría de vivir pese a todo y pese a todos que se basta como denuncia de un estado dominante de las cosas. Y dichas expresiones de alegría y sentimientos llanos, por otra parte, sirven al propósito de evidenciar los muchos sinsabores de la era para el ciudadano de a pie, así como los lujos, placeres y meras condiciones de vida digna a que podía (o no) acogerse.

El paseo de **ESA PAREJA FELIZ** por numerosos ambientes, desde despachos de alto standing a calles donde duermen infinidad de mendigos pasando por merenderos, es-

cenarios teatrales y barriadas de todo tipo, está planteado por Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga con premeditación y alevosía. Pero, como hemos adelantado, lo más interesante con diferencia de **ESA PAREJA FELIZ** es cómo su relato gira menos en torno a tales ambientes que a la codificación de sus imaginarios. Es decir, la mirada crítica de Bardem y Berlanga sobre el contexto sociohistórico que les tocó vivir está mediada por su conciencia del mismo a través de su querencia por la representación audiovisual y el séptimo arte en particular. El (endeble) simulacro narrativo de la película adquiere sentido real como *summa* dialéctica de escenas que responden a diferentes manifestaciones del entretenimiento popular de entonces, con sus implicaciones sociales correspondientes. Esta característica esencial de **ESA PAREJA FELIZ** encuadra desde fecha temprana a Berlanga y Bardem en los debates que mantendría la modernidad cinematográfica de los años cincuenta acerca de la ética de la ficción en el marco de la pluralidad e interconexión creciente entre dispositivos audiovisuales, y en torno a los mecanismos ideológicos y económicos que condicionan la producción y recepción de las imágenes.

Así, pueden detectarse con facilidad en las imágenes de **ESA PAREJA FELIZ** elementos que descomponen la continuidad lineal del relato clásico, toman la decisión consciente de transformar el mundo y el yo en materia cultural y artística (y) exhiben los mecanismos empleados por el dispositivo cinematográfico para crear ficciones con apariencia de realidad. Ocurre desde los primeros fotogramas de la película, al superponerse de forma inusual los títulos de crédito a una escena *in media res* que, para colmo, corresponde a un momento posterior de la acción, articulada durante la primera mitad de metraje como gran flashback en el que tendrán cabida a su vez hasta dos secuencias retrospectivas más. Lejos de aclarar lo que sucede en este arranque -evocador en sus formas para el espectador actual de una comedia emitida en *prime time* televisivo-, Bardem y Berlanga empalman con una escena que parodia el cine predominante en la España de la década previa, para descubrirnos a continuación que estamos presenciando un rodaje en el que trabaja Juan como tramoyista. Apenas unos minutos de metraje después, *Juan* y *Carmen* ven una película juntos, y asistimos a un nuevo ejemplo de cine dentro del cine al insertarse sin distanciamiento ninguno imágenes de **Tú y yo** (Leo McCarey, 1939) en las de la película que nos ocupa. La escena concluye con la proyección en la sala de cine del anuncio de la marca de jabones citada, que, mediante un travelling de aproximación a la pantalla y el corte a un primer plano del producto, se hace asimismo partícipe de la ficción. Más adelante, un elemento diegético -un apagón de luz- dará paso a la irrupción de un recurso extradiegético -uno de los flashbacks que comentábamos-...

Con estas y otras estrategias tanto o más sofisticadas que atañen a los universos de la radio, la barraca de feria y las variedades, Berlanga y Bardem trascienden con talante visionario la naturaleza más obvia de la película, el sainete neorrealista y los ecos de **Y el mundo marcha** (King Vidor, 1928). Pocos finales de la época llegan al nivel del que cierra **ESA PAREJA FELIZ** a la hora de proyectar el pensamiento cinematográfico hacia otros modos de concebir

el audiovisual en sintonía con los paradigmas sociales inéditos que se vislumbraban en el horizonte. Como personajes de ficción, *Juan y Carmen* se resignan a disponer de sus propios y frugales medios para sobrevivir, tras aprender que las promesas de felicidad pregonadas por los medios de comunicación, publicidad y entretenimiento de masas son espejismos. Tras ellos, un gran edificio en construcción presagia un nuevo modelo de ciudad y mutaciones socioeconómicas regidas menos por ideólogos fanáticos que por tecnócratas obedientes. En espíritu, nos hallamos cerca del cine de Michelangelo Antonioni sobre la alienación ante los nuevos ecosistemas urbanos y mediáticos que trajo consigo el desarrollismo económico de Occidente. De lograr escapar algún día *Carmen y Juan* a la pobreza, no cuesta demasiado imaginar a sus hijos sumidos en las imposturas neuróticas que reflejarían **Los inocentes** (Juan Antonio Bardem, 1963) o **¡Vivan los novios!** (Luis García Berlanga, 1970) (...).

Texto (extractos):

Elisa McCausland y Diego Salgado, “Esa pareja feliz: la realidad y sus imaginarios”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.





MARTES 30 noviembre 21 h.

Sala Máxima del Espacio V Centenario

Entrada libre hasta completar aforo

¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!

(1952) España 80 min.

Dirección.-Luis García Berlanga. **Argumento.**- Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. **Guion.**-Miguel Mihura, Juan Antonio Bardem & Luis García Berlanga. **Fotografía.**- Manuel Berenguer (B/N - 1.37:1).

Montaje.-Pepita Orduña. **Música.**- Jesús García Leoz. **Canciones.**- “Tío, pásame el río”, “Ni cariño ni dinero”, “Coplillas de las divisas” y “De Sevilla al Canadá”, música de Juan Solano, letra de José Antonio Ochaíta y Antonio Valero (y Miguel Mihura), interpretadas por Lolita Sevilla. **Productor.**- Vicente Sempere. **Producción.**- Uninci (Unión Industrial Cinematográfica) S.A. **Intérpretes.**-Lolita Sevilla (*Carmen Vargas*), Manuel Morán (*Manolo*), José Isbert (*el alcalde don Cosme*), Alberto Romea (*el hidalgo don Luis*), Elvira Quintillá (*la maestra señorita Eloísa*), Luis Pérez de León (*el cura don Cosme*), Félix Fernández (*el medico don Simón*), Fernando Aguirre (*Jerónimo, el secretario del ayuntamiento*), Joaquín Roa (*Julián, el pregonero*), Nicolás Perchicot (*el boticario*), Ángel Álvarez (*Pedro*), Emilio Santiago (*el barbero*), José Franco (*el Delegado General*), Manuel Alexandre (*el secretario*), Rafael Alonso (*el enviado*), Fernando Rey (*narrador*).

Estreno.- (España) abril 1953.



versión original en español

Festival de Cannes: Premio en categoría de comedia y mención especial para el guion.

*Película nº 5 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

**Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):
Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman**

De “Surcos” a “¡Bienvenido, Míster Marshall!”

De “Plácido” a “El verdugo”



(...) Podemos comenzar hablando de tu primera película en solitario, **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** ¿Cómo se fragua el guion que escribiste con Bardem?

*En un principio queríamos escribir un drama que tuviera lugar en un pueblo, pero los propios productores nos sugirieron hacer algo en clave de comedia. Entonces se nos ocurrió un argumento a partir de las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-Cola, con toda la participación popular que ello acarrearía en un pueblo español. Cambiamos muchas veces el argumento hasta que al final, después de ver varias veces **La kermesse heroica** de Jacques Feyder, nos decidimos por esa parodia sobre la visita de los americanos.*

La película comienza con una larga presentación de “voz en off”.

*Por cierto, me han dicho en la Filmoteca que en **¡BIENVENIDO...** hay un rollo cambiado de unos diez minutos y que lleva así más de treinta años. Tengo que comprobarlo porque sería increíble que todo este tiempo se hubiera estado viendo mal por descuido mío... Sí, efectivamente, era la moda de las “voces en off”. A mí, en general, no me gustan nada a pesar de que fue uno de los éxitos de la película.*

Esa “voz en off” equivale a “Érase una vez”.

*Claro, **¡BIENVENIDO...** es un cuento, una fábula. Los americanos son como los Reyes Magos y el Plan Marshall equivale a los regalos que hacen soñar a los niños. Es la única película que he hecho con la estructura de una fábula.*

Calabuch también es una fábula, ¿no?

Pero mucho menos. Además, Calabuch es mi única película que no ha partido de una idea original mía.

¿En qué medida colabora Miguel Mihura en el guion de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**?

Ya sabéis que en el festival de Valladolid ha habido un debate en el que se ha intentado revalorizar la participación de Mihura en el guion a base de restar importancia a la supuesta exclusividad de Bardem y mía. Eso me parece absurdo. Nunca hemos negado la participación de Mihura. Queda claro en los créditos.

¿Qué escribe Mihura?

Algunos diálogos de un par de escenas que no sé si seré capaz de recordar.¹

En una de las primeras secuencias escuchamos las palabras “Imperio Austro-Húngaro”, que se repetirán en el resto de tus películas.

*En esta ocasión es la única vez, con **Novio a la vista**, que salían sin forzar. Luego las haré aparecer siempre como palabras talismán en todos los guiones. En **Novio a la vista**, que es mi segunda película, vi que se repetía “Imperio Austro-Húngaro” en la voz de uno de los personajes y pensé ‘¿cómo es posible que en mi segunda película vuelva a aparecer ese curioso territorio histórico?’ Entonces decidí que estaría en todas mis películas.*

Vemos la iglesia, el ayuntamiento, el interior de la escuela y la voz continúa mientras vemos cómo descargan los rollos de la película “que se proyectará el sábado y me parece que es del Oeste”. Se presenta el cine como una institución paralela a la iglesia o el ayuntamiento.

Hay gente que dice, como Manolo Hidalgo y Diego Galán, que meto mucho el cine dentro del cine y yo digo que meto el cine como puedo meter el taxi o la farola, sin una conciencia definida o trascendente.

Uno de los primeros personajes que se presentan es el de la maestra. ¿Cómo es el personaje de Elvira Quintillá?

Es el personaje más lírico de la película, aunque luego, en un sueño que estaba en el guion y que no rodamos, ella tenía relaciones sexuales con unos jugadores de fútbol americano que la violaban, lo que hubiera roto un poco con la imagen tópica de maestra provinciana y reprimida que tiene.

¹ Sobre este asunto, recomiendo leer el texto de Fernando Lara, precisamente el iniciador y responsable de dicho “debate”, recogido unas páginas más adelante en este mismo cuaderno. (Juan de Dios Salas. CineClub Universitario/Aula de Cine. 2021).



¿Te parecen tópicos los personajes de **¡BIENVENIDO...**?

Sí, totalmente; el hidalgo, el alcalde, la maestra, los campesinos, el médico liberal ochocentista. Es un pueblo tópico y falso. Todos los personajes responden a los estereotipos prejuiciados que puede tener un hombre urbano. Yo he vivido en algún pueblo, pero los habitantes no tenían nada que ver con los que describo. Desde luego, y a pesar de que se ha dicho lo contrario, yo no soy un conocedor del mundo rural como pueda serlo, por ejemplo, Miguel Delibes.

¿En qué pueblo se rueda la película?

En Guadalix de la Sierra. Es un pueblo que no tenía iglesia. La iglesia que se ve en la película es un decorado de cartón piedra que tuvimos que hacer, al igual que la fuente, a pesar de los costes que ello suponía para la producción.

Nos parece impresionante la riqueza de personajes secundarios que hay.

Sí, era una delicia trabajar con aquellos actores de entonces, que procedían casi todos del teatro. Hoy en día ya no se encuentran buenos actores secundarios. Quizá por eso me resulte hoy especialmente difícil hacer películas como las de mi primera época.

¡BIENVENIDO... es una película muy bien estructurada, muy coherente, a pesar de haberla escrito a medias Bardem y tú, dos personas (tres con Mihura) notablemente di-

ferentes.

Yo pienso que las películas pueden ser compactas con dos o con siete guionistas. La mejor época de la comedia italiana se da cuando los guiones han pasado por muchas manos. Si el argumento es lo suficientemente sólido, la participación de nuevos guionistas suele enriquecer el guion, y no necesariamente dispersarlo.

¿Cumple Bardem en **¡BIENVENIDO...** la función que atribuirás posteriormente a Rafael Azcona de centrar tu dispersión natural hacia un argumento claramente estructurado o lineal?

Seguramente, porque a mí me parece que en la película no hay escenas gratuitas en donde la historia no avance. Por otro lado, Bardem es mucho más esteta que yo, y si en su imaginación se enamoraba de un plano, lo indicaba con precisión en el guion sin reparar que ello podía hacer más lenta la narración. Eso siempre me ha parecido, sobre todo si se lleva al extremo de Bergman o Visconti, algo incompatible con la forma que yo tengo de hacer cine.

¿Cómo os repartíais el trabajo con Bardem?

*Tanto en **Esa pareja feliz** como en **¡BIENVENIDO...** nos repartíamos las escenas y las escribíamos por separado, o sea, que no escribíamos en la misma máquina. (...) Cada uno escribía un número de secuencias distintas. Cuando teníamos clara la estructura del guion, nos repartíamos el trabajo y, por cierto, es curioso, porque nadie ha diferenciado en **¡BIENVENIDO...** las escenas escritas por Bardem y las mías.*

¿Serías capaz de recordar y diferenciar secuencias tuyas y de Bardem?

*En **Esa pareja feliz** sí, pero en **¡BIENVENIDO...** me resultaría muy difícil. Hombre, recuerdo que las “voces en off” son siempre de Bardem, pero en los diálogos ya me resultaría mucho más complicado.*

El Delegado que llega al pueblo para ver al alcalde e informarle de la llegada de los americanos tiene el típico aire “fascistón”.

En realidad este personaje hubiera sido un Gobernador, pero no nos atrevimos a ponerlo por miedo a la censura, entre otras razones porque, para colmo, el actor se llamaba Franco de apellido. Aparece con el ambiguo cargo de “Delegado”.

En **¡BIENVENIDO...**, muchas escenas están unidas con una pregunta que se responde en la siguiente secuencia o con una alusión que tiene continuidad. Por ejemplo, alguien dice “¿quiénes son los americanos?” y de ese plano pasamos a otro de la maestra que está explicando a sus alumnos las características geográficas de Estados Unidos.

*Sí, yo no sé si esto lo utilizamos creyendo que lo inventábamos Bardem y yo o lo cogimos de una moda de la época. En **Esa pareja feliz** es todavía más clara esa forma*



de unir las diferentes escenas a través del diálogo. Es algo que nos gustaba mucho. Creíamos que así se agilizaba el ritmo y que mostrábamos un cierto ingenio similar al de las rimas en poesía. Nos parecía que los cortes eran menos bruscos y que, de alguna forma, los personajes podían hablar de una escena a otra saltando las barreras espacio-temporales.

El Delegado se confunde, como si fuera el estribillo de algunas escenas, al llamar al pueblo “Villar del Campo” en lugar de “Villar del Río”.

Me parece que ese gag es mío. Como mi padre había sido político, era muy típico en los discursos confundirse al mencionar el nombre del pueblo. Esto implica una desconsideración y una jerarquía que el Delegado no puede ocultar.

Frente al Delegado, el alcalde aparece como temeroso de algo.

Está asustado porque cree que a lo que viene el Delegado es a investigar el estraperlo. Es una visita insólita tanto para él como para el pueblo.

Pero por un momento cree que le viene a anunciar un nuevo plan que conectará a Villar del Río con el ferrocarril.

Sí, porque el Delegado le dice que trae una buena noticia, y para un pueblo como Villar del Río, que suponemos totalmente incomunicado, el ferrocarril es una especie de

sueño.

Cuando el alcalde entiende que hay que quedar muy bien con los americanos, sugiere ofrecerles una limonada o una sangría. Pero el Delegado le advierte que no se trata de eso, sino de llenar el pueblo de guirnaldas, de niños con banderas, de fuegos artificiales y de fiestas. Ante la llegada de los americanos, es el Delegado el primero que tiene la idea de cambiar y artificializar la imagen del pueblo.

Eso es cierto; los que verdaderamente incitan a la España de charanga y pandere-ta y al andalucismo son sobre todo el Delegado y el personaje de Manolo Morán, que, como representante de la artista, tiene ya un cierto nivel de profesionalidad en los espectáculos de feria. Pero esto no quiere decir que el pueblo no participe en la fiesta de forma creativa... El Delegado viene a decir que se disfracen para celebrar la generosidad del Plan Marshall, para mostrar su alegría, pero, y ahí está el posible juego agrídulce, el pueblo entiende y asume que en realidad lo hacen para ocultar la realidad de su miseria.

Tenemos entendido que los números musicales de Lolita Sevilla fueron impuestos por la producción.

Sí, yo fui contratado para hacer una película folklórica en la que una artista tenía que cantar un número determinado de canciones.

¿Crees que esto daña a la película?

Honestamente yo creo que no. Creo que conseguimos meterla con bastante ingenio de forma que se integrara en el tono festivo que tiene la película. Por otra parte, es muy falsa, como os decía antes, ya que es muy difícil que una cantante vaya a actuar aisladamente a un pueblo tan pequeño.

¿Cómo es el personaje del cura?

Es un cura conservador que ataca a los americanos porque cree que todos son ateos. Es el típico cura provinciano chapado a la antigua.

Pero no tiene nada que ver con el cura de **La escopeta nacional**.

*No, éste es un cura entrañable. El que inventamos para **La escopeta nacional** con Azcona era un energúmeno, un cura que decía tacos y que gritaba cosas como aquello de "¡lo que yo he unido en la Tierra no lo separa ni Dios en el cielo!". Hombre, si se nos hubiera ocurrido meter el cura de **La escopeta nacional** en ¡BIENVENIDO..., yo creo que nos fusilan... Pensad que dirijo ¡BIENVENIDO... en pleno franquismo.*

Cuando las fuerzas políticas del pueblo se reúnen, algunos están a favor de los americanos y otros en contra.

El cura y el hidalgo, como representantes de la España tradicional y retrógrada, son



los más contrarios a hacer un recibimiento especial a sus inminentes visitantes.

En su papel de médico, Félix Fernández, por el contrario, se muestra partidario de organizar una fuente con luces de colores.

Ése quiere ser el típico personaje progresista de la Ilustración. Tiene una fe ingenua y excesiva en la Razón y en el poder tecnológico. Con sus quijotadas pseudocientíficas, domina y desprecia a todos los demás.

Políticamente, la película no muestra conflictos importantes.

No, tal vez solamente en el caso del hidalgo, que en algún momento muestra un enfrentamiento total contra el resto de las fuerzas vivas.

A diferencia de **Plácido**, en donde aparecen claras diferencias sociales, los personajes de Villar del Río parecen convivir sin excesivos roces de clase.

*La diferencia es que esto es una fábula y **Plácido** no. En las fábulas ya se sabe que todos acaban comiendo perdices.*

¿Cómo es el alcalde?

Es un cacique cazarroón, sin ninguna formación cultural. A pesar de ello, sin embargo, con sus molinos y sus apaños ha conseguido ser el hombre más rico del pueblo. Quizá,

con la interpretación de Isbert, aumenta su lado gracioso y entrañable. Es un ejemplo claro del actor que participa en la creación del personaje. Isbert, dicho sea de paso, es el mejor actor que yo he conocido en mi vida.

En ¡BIENVENIDO... existen algunos detalles algo desconcertantes, como por ejemplo cuando tiran insecticida para matar las moscas en plena reunión del ayuntamiento.

Éste es un buen ejemplo del gag que se me ocurre en el mismo rodaje. Dicen que improviso mucho en los rodajes y que meto con frecuencia detalles que no estaban en los guiones. Pero yo creo que no es, ni mucho menos, tanto como dicen. En este caso recuerdo que había moscas molestándonos a todos y pensé que podía tener gracia que aparecieran en la reunión del ayuntamiento. Creo que estos detalles que la realidad inmediata aporta son fundamentales para una buena película. Es muy difícil que se le ocurran a uno encerrado en un despacho cuando está escribiendo el guion. Por eso Azcona y yo, cuando trabajamos, preferimos hacerlo en un lugar público, en un bar o en una cafetería. Mirando y escuchando a los demás se nos ocurren la mayoría de las ideas.

¿Cómo es el personaje del representante de la cantante, el personaje de Manolo Morán?

Es un manipulador. Domina el mundo del espectáculo provinciano y se aprovecha de que este acontecimiento le coge allí. Se convierte en el empresario y organizador de los preparativos. Él es el que dice cómo se tiene que recibir a los americanos y acaba incluso dando el discurso al alimón con el alcalde. También es él el que diseña la transformación del pueblo, que es un pueblo de la sierra de Guadalajara, en un pueblo andaluz siguiendo el tópico que interesa a los turistas. Es el representante de Lolita Sevilla, la folklórica por lo que está acostumbrado a pulular por los pueblos y a hacer todo tipo de trabajos. En definitiva, es un pícaro.

Como organizador de una campaña popular, tiene algo que ver con el Quintanilla de Plácido, ¿no?

Sí, pero el Quintanilla de Plácido vive en el pueblo y está conectado con todos los personajes: tiene novia, es hijo del “de las serrerías”, etc.

Además, Quintanilla también se encarga de traer a las artistas, que, de alguna forma, vienen también a cambiar la imagen de la pequeña ciudad de Plácido.

Yo veo al personaje de Morán mucho más manipulador y profesional del espectáculo que el de López Vázquez en Plácido. De todas formas estoy de acuerdo que existe un cierto paralelismo.



Cuando al alcalde le dan una carta oficial que anuncia la inminente llegada de los americanos, escuchamos una trompeta militar...

Sí, yo pensé 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”. Es la idea del alcalde militarizado, los típicos detalles que pensé que se cargarían en la censura. Curiosamente lo único que querían eliminar en la censura -esta película no tuvo apenas problemas de censura- fue precisamente en el discurso del alcalde cuando decía algo así como “vosotros, que sois inteligentes y despejados” y con las palabras “inteligentes” y “despejados” aparecen dos planos mostrando unos rostros de palurdos absolutos. Eso les pareció muy fuerte y me dijeron que tenía que ir fuera. También existe la leyenda de que el sueño de la maestra violada por los jugadores de fútbol americano lo censuraron, pero en realidad no lo llegamos a rodar por razones económicas y, posiblemente, también porque pensamos que lo censurarían.

El disfraz del pueblo para recibir a los americanos llega hasta los edificios y las casas; se levantan decorados con patios típicamente andaluces y una de las calles se llama “Calle



del salero”.

Incluso los mismos habitantes aprenden a bailar sevillanas y a torear. La propia maestra se convierte en una maestra de andalucismo.

El reloj de la iglesia, que lleva tiempo parado, debe despertar. Manolo Morán dice: “Los americanos tienen que ver un reloj en marcha”.

Y lo resuelven con un tipo en el interior que lo pondrá a su hora a mano cuando pasen los americanos.

Para reproducir la típica cabeza de toro que cuelga en la pared de algunos bares, lo hacen con un toro vivo cuyo cuerpo se esconde tras un decorado a modo de pared.

Éste es el gag que más me gusta de toda la película. Quieren hacer andalucismo donde no se mata a los toros y tienen que simular un toro muerto cuando está vivo. No son capaces de matar un toro ni por los americanos...

El reportaje sobre el Plan Marshall que aparece en el cine del pueblo, ¿es real o rodado por tí?

Es real y, además, hay una anécdota muy buena. Uno de los que aparece con unas gafas entregando simbólicamente un premio a los italianos era el embajador americano en España, quien, al pasar casualmente delante de un cine de la Gran Vía y ver en letras

grandes “¡Bienvenido, Míster Marshall!”, se quejó pensando que era una campaña que se había montado en España para que nos dieran dinero. Creo que le dijo a Franco: “Bueno, ustedes siempre se adelantan a todo poniendo letreros inmensos de cosas que todavía no están decididas”.

Cuando ya están a la espera de la inminente llegada, aparecen unos trabajadores con un tractor. El pueblo les toma por los americanos.

Sí, es muy inverosímil, aunque podría defender sin mucha convicción, que mi intento era mostrar la enorme ingenuidad que produce el aislamiento de un pueblo español. Ven a unos trabajadores engalanados y con banderitas en un tractor como si fueran unos extraterrestres en una nave espacial. Su ignorancia les permite creerse que los americanos pueden llegar en camello, en tractor o en paracaídas porque no tienen una idea preconcebida de cómo son.

Los sueños del cura, del hidalgo y del alcalde se refieren a géneros cinematográficos.

*Sí, están pensados como parodias; del cine español del tipo **Alba de América** en el caso del hidalgo, del cine negro en el del cura y del western en el del alcalde.*

El alcalde sueña con todos los personajes del pueblo.

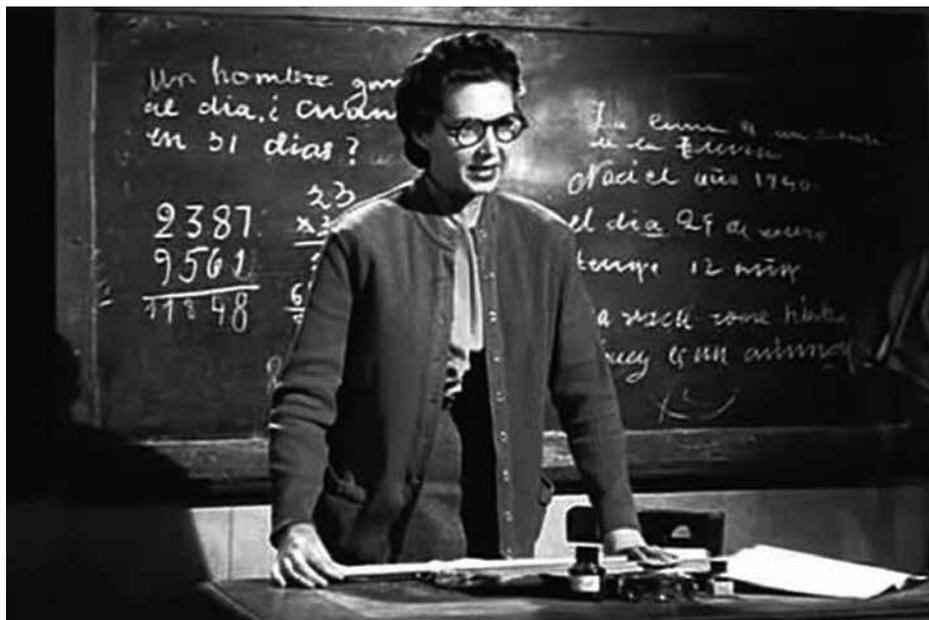
Sí, Morán hace de bandolero, la profesora de camarera y Lolita Sevilla, convertida en cabaretera empieza cantando una canción americana que luego transforma en una tonadilla.

El sueño del alcalde termina con la clásica pelea del western.

Intentamos hacer tan verosímil esa pelea que hubo heridos. Fue la escena más cara de toda la película porque destrozamos el decorado varias veces. Sin embargo, no da esa sensación en absoluto porque cuando se dan una hostia no hacen ruido. Esto me pasó por desconocer los trucos de sonido y el trabajo en la banda sonora, que es clave en estos casos... ¡Era mi primera película... !

En otro de los sueños, los Reyes Magos (americanos) le lanzan a un campesino un tractor.

Ésta es la escena en que me lie a tortas con el director de fotografía. Las imágenes del lanzamiento desde el avión son de archivo, pero para el plano del suelo, yo quería que el tractor, al ponerse en marcha, hiciera inflar el paracaídas. Pero Manolo Berenguer, el operador, se enfadó mucho conmigo porque debía pensar, como casi todos los del equipo: “Este niño de Berlanga, este niño recién salido de la escuela de cine, nos está haciendo perder toda una mañana en la locura de querer inflar un paracaídas con la reducida velocidad de un tractor”. El caso es que sopló un poco de viento y, milagrosamente, como se puede comprobar en la película, el paracaídas se infló. Luego hemos



sido muy amigos y, además, creo que es un gran operador. Afortunadamente ha sido la única vez en toda mi vida que he acabado tan violentamente una discusión en un rodaje.

Al final, los americanos pasan de largo.

Sí, es el despertar del sueño y la gran moraleja de la película, que no hay que creer ni en el maná ni en los Reyes Magos sino en el esfuerzo y en el trabajo. Supongo que es un final marxista, que posiblemente diseñó Bardem más que yo. Por cierto, fijaos que los coches que pasan son siempre el mismo. Se nos había terminado el presupuesto para alquilar coches y no conseguimos otro que el del operador, precisamente el hombre con quien yo había tenido el conflicto. Da la sensación de que pasan varios coches pero siempre es el mismo en distintos planos.

Al final, incluso el pícaro de Manolo Morán se redime y ofrece un anillo de oro que le regalaron en Boston.

Aunque hay que suponer que ni es de oro ni se lo dieron en Boston.

Algunos periodistas americanos criticaron, tras el pase de la película en el festival de Cannes, un cierto antiamericanismo.

Sobre todo por esa bandera americana que aparece al final flotando en el agua de una alcantarilla. El actor Edward G. Robinson, que era miembro del jurado, también consideró que eso era un insulto contra la bandera de Estados Unidos y que había que qui-

tarlo. Pero todo ello no tiene sentido -aunque Bardem como coguionista diga lo contrario- ya que al lado de la bandera americana flota una española y, al menos mi intención nunca fue ir en contra de nada ni de nadie. No es una película antiamericana en absoluto. Los americanos y su Plan Marshall son el pretexto que sustituye, porque hubiera sido demasiado inverosímil, a los Reyes Magos o al ratoncito Pérez. (...)

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, **¡Bienvenido, Mr. Berlanga!**, col. Destinolibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) El origen primitivo de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** debe buscarse, según ha confesado Berlanga, en la anécdota de los invadidos que agasajan a los invasores dentro de **La kermesse heroica** (Jacques Feyder, 1935), aunque Juan A. Bardem ha citado también **Pasaporte para Pimlico** (Henry Cornelius, 1949), divertida comedia de la británica factoría Ealing cuya referencia ayuda a situar, de paso, una de las áreas de influencia más visibles en el cine de su compañero. Así pues, “*las emperifolladas damas de Feyder que se presentan amistosas a los extranjeros, son las inspiradoras de la mascarada andaluza organizada por el alcalde de nuestro pueblo castellano*” (Berlanga).

Una mascarada, en efecto, que es la base de esta fábula coral y humorística sobre la reacción de los ilusos habitantes del pueblecito de Villar de Río cuando el señor Delegado les anuncia la visita de “*nuestros amigos americanos del norte*”, encargados de pasear por Europa el Plan Marshall. De esta manera, la historia escrita por los creadores de **Esa pareja feliz** se plantea ya en el territorio poético favorito de Berlanga, eje satírico de sus ficciones más características; es decir, en el ámbito de una pequeña comunidad imaginaria habitada por una multiplicidad de personajes vivos que se hacen representativos sin voluntad alguna de serlo y cuya composición, como bien ha señalado Román Gubern, rompe con un tabú del cine franquista al incluir también, y a veces en primer plano, a las jerarquías oficiales del lugar.

La comunidad concreta que toma vida en la película se apresura a disfrazarse de andaluza para mejor complacer, con el señuelo folklórico, a los “Reyes Magos” que -suponen sus habitantes- vienen a satisfacer todas las ilusiones, secretas o declaradas, pendientes de concretarse. Los sueños que asaltan por la noche a los protagonistas del film (concebidos y filmados como parodias de diferentes géneros cinematográficos típicamente americanos) y la lista de peticiones que, uno a uno, van expresando los lugareños, componen un retablo irónico-poético de cuantas frustraciones, anhelos, fantasías y necesidades alimenta, a las alturas de 1952, un país sumergido todavía en el atraso de la sociedad ruralista, agraria y preindustrial.

Comienza así una multitudinaria representación donde los habitantes de Villar del Río -extras en la película que filma Berlanga- pasan a convertirse, como sugiere Méndez Leite, en figurantes y comparsas del espectáculo que tiene lugar en la ficción y que dirige el avis-



pado representante de una estrella folklórica (inolvidable Manolo Morán) con la complicidad de las fuerzas vivas del pueblo. Un esforzado y voluntarioso empeño colectivo dirigido a construir un falso pueblo andaluz de cartón-piedra allí donde sólo existe un modesto pueblecito castellano.

De esta sugerente paradoja nace otra todavía más lacerante, y que apunta Fernando Méndez-Leite. Serán los habitantes *“inteligentes y despejados, nobles y bravos”* (como les dice el alcalde en su memorable discurso); en definitiva, *“aquellos que nada tienen y que esperan que los poderosos les den cualquier migaja, cualquier regalo indeterminado”* los que conserven una cruel superioridad cuando se disfrazan de andaluces *“para no sacar de su error a los infantiles americanos”*. Sobre estas dos columnas reflexivas, que se desprenden con naturalidad de una representación notablemente vitalista, descansa la fábula satírica que convierte a Villar del Río en el microcosmos reducido y metafórico de un país que había quedado excluido del auténtico Plan Marshall y que, durante el rodaje del film, negocia con los Estados Unidos la cesión de las bases militares a cambio del reconocimiento diplomático, algunos tractores y leche en polvo. Un acuerdo histórico que, finalmente, se firmará sólo cinco meses después de que la película se estrene.

Por consiguiente, ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL! constituye también un análisis crítico, sorprendentemente contemporáneo en la época, sobre la España que busca la



manera de abrirse hacia el exterior y que, de nuevo, confía en las fuerzas exógenas (la ayuda americana) para salir del subdesarrollo económico en el que se encuentra. El sarcasmo de la propuesta consiste en construir un universo ficcional donde el precio de esa apertura, la condición para conseguir el “maná” milagroso, no es otra que el refugio engañoso en los tópicos más acartonados de la autarquía. En el fondo, un regreso a la falsedad de la vida y del cine español, “a través del intento de ocultar la propia realidad nacional, sustituida y enmascarada por el cliché artificioso del folklorismo andaluz”, en palabras de Román Gubern. Es decir, la utilización del escaparate andalucista como moneda de cambio para el acceso a la prosperidad (en el caso de los personajes) o a la autenticidad, si la operación se refiere a la propia película.

De hecho, y al igual que ocurre con el imaginario Villar del Río, el film toma la apariencia de una producción folklórica convencional -canciones incluidas- al servicio de una modesta tonadillera (Lolita Sevilla) para proponer, en un segundo nivel inmediato, la lectura metafórica que, a las fechas en las que surge, se hace transparente para todos. Y más todavía tras el pequeño altercado con la representación americana en el festival de Cannes donde se presenta sólo dos semanas después de su estreno madrileño.

Pero no es solamente esa dimensión autoconsciente de **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** sobre su propia naturaleza la que cimienta el valor de la película. La riqueza

de los tipos, la frescura de las observaciones que salpican el retrato colectivo, la habilidad de Berlanga para otorgar homogeneidad a una narración donde abundan los personajes más dispares y la lucidez con la que los guionistas saben extraer una reflexión crítica de los pliegues de una representación cuyo formato no es otro que el de la típica “españolada” de la época... son los factores que inyectan a las imágenes la jugosa polisemia sobre la cual descansan. El film se convierte así en un auténtico manifiesto que, de nuevo y como ya sucedía en la precursora **Esa pareja feliz**, se propone a sí mismo como una reacción frente al cine cuyas apariencias, de hecho, sabotea y subvierte con alegre desparpajo.

La caracterización del pueblo y de sus habitantes, el retrato de su indigencia económica y moral pueden considerarse de extracción neorrealista, pero ni la naturaleza

filmica de los sueños (con su acusado formalismo paródico) ni la condición metafórica de la propuesta se compadecen demasiado con aquella referencia. Además, **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** supone ya la irrupción poderosa de los registros berlanguianos más personales: la mirada benevolente y amplia, la ironía bondadosa y la ternura cercana con las que son retratadas todas las figuras (desde las autoridades locales hasta el más humilde de los campesinos), el gusto por la irrealidad imaginaria y la idealización poética y populista -en la que se pueden rastrear los ecos de René Clair- son rasgos diferenciales bien delimitados que el cineasta va a prolongar como una seña de identidad inequívoca durante la primera parte de su obra.

Dentro de este desarrollo, la verdadera articulación ideológica de **¡BIENVENIDO...** viene a prolongar y a enriquecer -ahora con alcance de metáfora nacional- el discurso ya iniciado en **Esa pareja feliz**, y que puede identificarse como una de las huellas más visibles que deja la personalidad de Juan A. Bardem (y con ella todo el ideario regeneracionista) en estos dos primeros títulos de la disidencia resistencial. Es decir, la denuncia -casi como una tesis- de la falsa esperanza y la ilusión quimérica que suponen los sueños (la suerte, los disfraces, la representación) para la solución de los problemas reales y concretos. Al final, los americanos pasan de largo y los habitantes de Villar del Río deben volver a la miseria de su existencia cotidiana para sobrevivir con sus propias fuerzas: es una nueva advertencia a los espectadores de que, como dice Gubern, *“no deben esperar milagrosas ayudas del exterior sino que, fieles a la filosofía del regeneracionismo, deben arrimar el hombro y solventar ellos sus propios problemas a partir de sus realidades inmediatas”*.

Los diálogos de la película constituyen otra de las vigas más poderosas que sostienen el edificio. En este sentido, la participación de Miguel Mihura en la reelaboración y creación de nuevas réplicas y contrarréplicas (y a veces de secuencias enteras) a partir del guion original escrito por Bardem y Berlanga se ha desvelado fundamental. Fernando Lara y Eduardo Rodríguez insinúan que el hallazgo fundamental del pueblo castellano que se disfraza de andaluz pudo deberse también a la intervención de Mihura, puesto que, en el guion original de Bardem y Berlanga, Villar del Río era ya un pueblo andaluz que simplemente se engalanaba para recibir a sus invitados.

Esta es la vía que le permite al film conectar con la rica tradición de la literatura y del teatro de humor que ejemplifican Mihura, Jardiel Poncela o Tono, y que termina de completar el fructífero arco de influencias creativas a cuya sombra nacen sus imágenes.

La aparición de **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** (antes, incluso, de que llegue a estrenarse **Esa pareja feliz**) supone la puesta de largo de la renovación que surge desde las aulas de I.I.E.C. y del proyecto regeneracionista. Su irrupción en el amedrentado y silencioso cine español del momento es saludada como un acontecimiento equiparable al que representa, según el catedrático Alonso Zamora Vicente, el hallazgo del “Lazarillo de Tormes” para la historia de la literatura nacional y supone, además, la primera oportunidad en la que el cine español recibe el espaldarazo internacional. Se abre de esta forma un camino de síntesis productiva entre algunas tradiciones de la cultura española, tanto escrita como cinematográfica, y las nuevas preocupaciones referenciales que aportan los cineastas jóvenes partidarios de la renovación. (...)

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961,

Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM – Filmoteca Española, 1993.

(...) A pesar de las dificultades de estreno de **Esa pareja feliz**, Bardem y Berlanga habían adquirido una cierta notoriedad y habían entrado en contacto con una pequeña productora, UNINCI, que con el tiempo pasaría a la historia del cine español no sólo por producir **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**, sino por hacer posible el rodaje de **Viridiana**. UNINCI, que controlaba entonces el decorador Francisco Canet y el jefe de producción Vicente Sempere, había intervenido en algunas películas en colaboración con Peninsular Films, como **Cuentos de la Alhambra**, adaptación del texto de Washington Irving, que dirigió Florián Rey, y **El sótano**, de Jaime de Mayora, protagonizada por Camilo José Cela. A UNINCI se incorporaron en seguida Joaquín Reig, que había dirigido años atrás el Noticiero UFA en España, y su hermano Alberto, por entonces subdirector del NO-DO, que pasaría a dirigir muy poco tiempo después. A través de Ricardo Muñoz Suay, los responsables de UNINCI pidieron a los autores de **Esa pareja feliz** un guion original. Poco tiempo después, Bardem y Berlanga les presentaron dos guiones, entre los que se eligió “¡Bienvenido, míster Marshall!”. El proyecto desechado era, al parecer, un drama rural en la línea de las películas mejicanas del “Indio” Fernández, según recuerda Berlanga, y que también tenía puntos de contacto con “La casa de Bernarda Alba” y “La aldea maldita”, según testimonio de Canet.

La historia de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** surgió como una actualización de la anécdota de **La kermesse heroica**, de Jacques Feyder. Pensaron sus autores en la posibilidad de que en un pueblecito dedicado al cultivo de sus viñedos se instalara una fábrica de Coca Cola. Bardem recuerda también que durante su gestación hablaron mucho de una comedia inglesa de la Ealing, **Pasaporte a Pimlico**, dirigida por Henry Cornelius, y que



contaba el descubrimiento de unos documentos que probaban que todo un barrio de Londres era independiente desde 1400 y que sus habitantes no eran, por tanto, ingleses, sino súbditos de los duques de Borgoña. El afortunado título de la película contiene ya una considerable dosis de ironía, puesto que alude al Plan Marshall, programa norteamericano de ayuda económica a los países europeos, que les permitieran rehacerse de las enormes pérdidas de la guerra y sanear sus respectivas economías. Este plan fue diseñado por el general George Catlett Marshall (1880-1959), secretario de Estado de Truman y antiguo embajador en la China de Chang-Kai-Chek. Marshall fue sustituido en 1948 por Dean Acheson y pasó a ser presidente de la Cruz Roja norteamericana, cargo que desempeñó hasta su nuevo nombramiento como secretario de Estado durante la guerra de Corea. El 2 de abril de 1948 Truman firmó el “European Recovery Programm”, al que alude directamente Manuel Alexandre en la película de Berlanga, que preveía que a mediados de 1952 las balanzas de pagos de los países que recibieran esta ayuda habrían recuperado su equilibrio. De este plan de ayuda económica fue excluida España por las recientes connivencias del régimen de Franco con las potencias del Eje, ahora derrotadas. Sobre la redacción del guion de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** debió pesar la presencia de la flota americana en las costas españolas y el conocimiento de que Martín Artajo, ministro de Asuntos Exteriores, había iniciado las conversaciones con los americanos, que darían como resultado la firma de los acuerdos económicos y militares de 1953. Esta película



es, por tanto, la primera muestra en toda la historia del cine español de análisis crítico de las circunstancias políticas y económicas contemporáneas al momento de su realización. Sólo la escasa visión política de los censores de entonces explica que **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** fuera aprobada, aunque tal vez tenga razón Ramón Tamames cuando dice que cualquier diatriba que contuviera elementos de xenofobia agradaba forzosamente a la censura franquista, todavía imbuida del nacionalismo exacerbado de la posguerra. Por una u otra razón ahí quedó esta película de Berlanga como el primero de los caballos de Troya que los cineastas españoles colaron al régimen (**Muerte de un ciclista**, **Viridiana**, **El verdugo**).

Bardem y Berlanga pasaron a ser socios de UNINCI: les pagaron 25.000 pesetas a cada uno por el guion, una parte en metálico y la otra en acciones de la productora. Se llamó a Miguel Mihura para que colaborase en el guion y se comenzó la preparación del rodaje que habían de dirigir los dos autores de **Esa pareja feliz**. Pero no fue tan fácil poner en marcha el proyecto y los meses iban pasando sin que la filmación diera comienzo. Bardem vendió sus acciones y quedó marginado del proyecto poco tiempo antes de que se resolvieran definitivamente los problemas financieros de la empresa. Berlanga dirigió la película en solitario. Por su parte, Bardem fundó por aquellos tiempos la revista "Objetivo" con Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Paulina Garagorri.

UNINCI había firmado un contrato por tres películas con una joven tonadillera que empezaba a despuntar en la canción andaluza, Lolita Sevilla. No hay que olvidar que en los primeros años 50 el género folklórico se está imponiendo en las taquillas de todo el país. Son los años gloriosos de Lola Flores, Paquita Rico y Carmen Sevilla, y las viejas y nuevas películas de Juanita Reina siguen llenando los cines españoles. Berlanga estaba obligado a hacer su película con Lolita Sevilla y a incluir un determinado número de canciones en la narración. Esta imposición, que sobre el papel parece difícilmente salvable, fue uno de los elementos mejor utilizados en el guion y en el rodaje de la película. Lolita Sevilla formó parte de un todo sin desafinar en ningún momento e imprimió un envidiable sentido del humor a las magníficas canciones de los maestros Solano, Valerio y Ochaíta. Como Berlanga, que no volvió a trabajar para UNINCI, tampoco las otras dos películas firmadas por Lolita llegaron nunca a realizarse, aunque la cantante volvió a trabajar en el cine en títulos como **La chica del barrio**, **Tremolina** o **El fotogénico**.

La acción de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** transcurre en su integridad en el pueblo castellano de Villar del Río, cuyo nombre confundirá una y otra vez *el Delegado*. Berlanga quería rodar en un auténtico pueblo de la época, aunque algunos de los interiores fueron reconstruidos en decorados en los estudios CEA de la Ciudad Lineal. Encontrar un pueblo en cuya plaza hubiera el ayuntamiento, la posada, la iglesia y una fuente, tal como deseaba Berlanga, no resultó tarea fácil. Canet, Berlanga y Berenguer hicieron viajes por los alrededores de Madrid en un radio de 50 kilómetros y, finalmente, decidieron rodar en Guadalix de la Sierra, a cuya plaza añadieron una fuente de cartón-piedra, que permaneció en el pueblo hasta meses después de terminado el rodaje. Un rodaje que, según todos los testimonios, fue duro y conflictivo.

Aunque en **Esa pareja feliz** aparecen ya algunos brillantes personajes secundarios, es en **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** cuando encontramos por primera vez una extensa galería de personajes interpretados por viejos actores de carácter, en general procedentes del teatro, que eran presencias habituales en las películas españolas de la década anterior, pero que iban a encontrar en las películas de Berlanga el puesto que merecían. Paradójicamente estos actores no se sintieron cómodos con el joven director valenciano en este primer encuentro y durante toda la filmación desconfiaron de su talento. Tan sólo el genial Félix Fernández y la excelente actriz Elvira Quintillá, que habían participado en **Esa pareja feliz**, apoyaron a Berlanga en los duros días de Guadalix de la Sierra. Algo parecido ocurría entre el director y el equipo técnico, y si Sempere, el jefe de producción, fue un eficaz colaborador de Berlanga, Manuel Berenguer, el operador jefe, tuvo dos fuertes roces con él que casi desembocan en un enfrentamiento violento. Berlanga lo ha contado a Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les en su libro "El último austro-húngaro": *"Berenguer estaba considerado como el número uno de los operadores españoles. Entre los profesionales había un mal ambiente hacia la gente que habíamos estudiado en el I.I.E.C. A Berenguer le cabreaba que yo demostrara mis conocimientos. Tuvimos una agarrada y hubo que separarnos preparando un plano, el del tractor que arrastra un paracaídas, al*

final de la película. ‘¿Quién es el imbécil que cree que el paracaídas se va a levantar?’, decía Berenguer. Yo estaba acojonado, porque no las tenía todas conmigo, pero quería hacer así ese plano. Berenguer se negó y tuvo que intervenir el jefe de producción. Por fin, de mala leche, aceptó: se empezó a rodar y, ¡zas!, el paracaídas se levantó con una hermosura que se quedaron todos alelados. El primero, yo. Pero el follón gordo con Berenguer fue al hacer la escena del salón del Oeste, la pesadilla de Isbert. Era un plano largo y mientras yo lo explicaba Berenguer decía ‘muy bien, muy bien’. Y al acabar yo, dice: ‘Muy bonito, sí, señor, si no fuera porque en aquella pared hay un espejo que va a reflejar todo el movimiento que estamos preparando’. Yo, la verdad, no me había fijado, pero le dije que había que hacer ese plano por pelotas y que su trabajo consistía en resolver las dificultades. Y él cogió y se largó. Los productores me dieron la razón a mí, le dijeron que tenía que someterse a mis directrices, que volviera y se las apañase para que la cámara no se viese en el espejo. Y eso hizo”. Viendo hoy la magnífica secuencia del duelo entre Isbert y Morán en el saloon, es difícil imaginar la incomodidad del ambiente que rodeó su filmación. Parece ser que fue la habitual inseguridad al marcar el emplazamiento de cámara que aparenta el genial Berlanga lo que motivó la desconfianza de los miembros del equipo y la hostilidad de Berenguer, que como reconoce Berlanga es un magnífico operador.

El rodaje de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** finalizó el 18 de octubre de 1952, aunque quedaron sin rodar algunos pasajes del guion, una parte del sueño del hidalgo y el sueño completo de la maestra. Berlanga no recuerda si el motivo de la desaparición de este sueño de la *señorita Eloísa* fue motivado por la censura o porque los productores no quisieron rodarlo. Elvira Quintillá es más precisa y asegura que la secuencia nunca se llegó a rodar porque se fue aplazando y cuando se dieron cuenta se les había echado el invierno encima y la escena requería ambientación de verano. Lo que la *señorita Eloísa* soñaba era que un equipo entero de rugby se abalanzaba sobre ella, como si fuera la pelota. “Era una parodia de la comedia americana -recuerda Berlanga-, un sueño erótico en el que los jugadores violaban a la maestra. En la película sólo quedó el final, en donde se mostraba la satisfacción de la *señorita Eloísa*”.

La película fue declarada de Interés Nacional y seleccionada para representar a España en el Festival de Cannes de 1953, en donde obtuvo una mención especial, a pesar de la oposición del actor Edward G. Robinson, que formaba parte del Jurado y se sintió ofendido por un plano en el que al final de la película se ve la bandera americana desgarrada y arrastrada por la corriente en un desagüe. Según parece, el excelente actor de **La mujer del cuadro** se hallaba especialmente sensibilizado con el tema del Comité de Actividades Antiamericanas y la escena en que el cura es interrogado por dicho Comité, que se emparenta en las imágenes del film con el Ku-klux-klan, debió inquietarle.

El diseño de publicidad de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** también acarreó algunos problemas. En el festival de Cannes se lanzaron unos billetes de dólar en los que aparecían los rostros de Pepe Isbert y Lolita Sevilla sustituyendo la efigie de George Washington, lo que provocó algunos incidentes desagradables. El estreno de la película en Ma-



drid coincidió con la llegada del nuevo embajador americano –faltaban sólo unos meses para que se firmaran los tratados–, que al entrar a Madrid por la carretera de La Coruña se dió de narices con una gran pancarta que cruzaba la carretera de lado a lado y en la que se leía: “¡Bienvenido, míster Marshall!”. No es de extrañar que el embajador se sintiera aludido y reclamase al Ministerio de Asuntos Exteriores español una explicación. Aquella tarde, Francisco Canet tuvo que explicar en la Dirección General de Seguridad que sólo se trataba de un inocente anuncio de promoción de una humilde película española.

¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL! es una fábula maligna, un cuento de hadas benéfactoras, que anuncian su futura aparición a bombo y platillo y crean unas ilusiones que se desvanecen en una mezcla de estupor y frustración. En este pueblo de cuento de la meseta castellana, que se llama Villar del Río, y que está muy cerca de Villar del Campo, la vida se ha detenido hace mucho tiempo y sólo el anuncio de la mágica visita del hada milagrosa puede conseguir que sus habitantes se movilicen y preparen en asombrosa disciplina y organización los festejos y agasajos que tan ilustre visitante merece. Claro es que tanto esfuerzo no es desinteresado y si cada uno pone su granito de arena es en espera de la obtención de un beneficio concreto y en muchos casos disparatado. Pero el hada madrina de los habitantes de Villar del Río sobrevuela sus destinos sin descender a ras de tierra. En realidad, lo que ofrece esta fugaz aparición no está al alcance de la comprensión



de estos ingenuos pueblerinos, y tal vez si fueran capaces de entender en qué consiste esa oferta, tampoco les interesara demasiado. Como en la España de los años posteriores a la ayuda americana, el cambio va a ser lento y apenas perceptible para los habitantes de Villar del Río. Cuando los americanos pasen de largo, todo va a quedar aparentemente igual.

Esta fábula que presenta la patética imagen de los invadidos agasajando a sus invasores es una divertida reflexión sobre la miseria, la represión, la ignorancia y el abuso de poder. Villar del Río se erige en un microcosmos en donde no es difícil identificar los rasgos de la sociedad española durante el franquismo, y si esos elementos simbólicos y sociológicos no son en absoluto desdeñables a la hora de analizar el significado del film, es, sin embargo, la frescura y autenticidad de sus personajes y sus situaciones la mayor virtud de esta divertidísima, genial y cáustica obra maestra del cine español de posguerra. Como en **Esa pareja feliz**, los personajes de esta película actúan movidos por el deseo de mejorar su miserable situación y recurren a la fantasía para huir de la realidad. Los concursos radiofónicos y los cursos por correspondencia dan paso aquí al anuncio de la llegada de los americanos que “*vienen a España guapos y sanos*”, y que, sin duda, resolverán los problemas de todos ellos. Pero ese maná de barras y estrellas, Coca-Cola y leche en polvo, que los de Villar del Río amplían en sus sueños a una vaca, un tractor, una mujer o un jugador de rugby, desde un primer momento está administrado por las fuerzas vivas del pueblo, que se erigen en intermediarios entre los americanos benefactores y sus ignorantes paisanos.

Berlanga, con muy buen criterio, opta por centrar la narración en esos pícaros que desde su relativa superioridad han controlado los destinos de sus convecinos y los seguirán controlando después del paso de los americanos, entre los que destaca Don Pablo, alcalde de Villar del Río, “dueño del café, de la fonda, del autobús, de Jenaro (el conductor del autobús), y de medio pueblo”. Este pillo recibirá la ayuda impagable de Manolo, “agente, mentor, pianista y dama de compañía de Carmen Vargas, la máxima estrella de la canción andaluza”, experto en temas americanos porque –según dice– ha estado quince años en Boston organizando espectáculos internacionales que siempre fueron del agrado del respetable público. Ellos, y el médico, el boticario y el resto de las fuerzas vivas del pueblo, se encargarán de levantar ese espectáculo de inconfundible sabor español, para ver qué sacan en limpio de ese “European Recovery Programm”, y para cualquier espectáculo que se precie necesitan la figuración, los extras. Ese es el papel que está reservado en esta comedia a los campesinos de Villar del Río, a los que la comisión organizadora permitirá que pidan un deseo, pero sólo uno. Un deseo que ellos no están en condiciones de satisfacer.

Muchos más pillos parecen *el Delegado y sus ayudantes*, que se presentan por sorpresa en Villar de Río, interrumpiendo un tranquilo paseo del alcalde, que está enseñando los alrededores a *Carmen Vargas* y al inefable *Manolo*. *Don Pablo*, que está un poco sordo, cree que esta vez *el Delegado* viene a cumplir su vieja promesa de traer el ferrocarril a Villar del Río. No ha caído aún en la cuenta de que el ferrocarril no es más que una muletila que *el Delegado* utiliza en sus discursos populistas. La secuencia de la conversación entre *el Delegado*, que ha usurpado la silla del alcalde en su despacho, y el viejo *don Pablo* está concebida como un musical en el que cada frase es dicha por un personaje distinto, aunque todas ellas formen parte de un único discurso: “He venido a comunicarle para fecha muy próxima la visita de unos buenos amigos”, comienza *el Delegado*, que, en seguida, es apostillado por uno de sus ayudantes: “Los representantes de un gran pueblo”, “que no vacila en ayudar a sus hermanos de más escasa fortuna”, remata el segundo ayudante. “Nuestros amigos –dice el tercer esbirro– son los americanos del Norte”, “más exactamente, los delegados en España del Programa de Recuperación Europea, European Recovery Programm, o más sencillamente Plan Marshall”. “¡Ahí le ha dao!”, asiente Isbert, que ha escuchado atentamente las rotundas frases de sus visitantes. A pesar de su sordera, el alcalde entiende muy bien que lo que se pretende es que “estos excelentes camaradas” queden satisfechos. Él ha pensado, así, sobre la marcha, que les puede dar limonada o quizá una sangría en el café. Pero el Delegado se lo quita de la cabeza: “El pueblo debe arder en fiestas, fuegos artificiales, niños con banderitas, y usted debe hablarles desde el balcón”. “¿Hablar de qué?”, pregunta Don Pablo. “De todo: del pueblo, de la agricultura, de la ganadería, del comercio, de la industria...” “¿De qué industria?” pregunta asombrado el alcalde. “Da lo mismo, sólo saben inglés; no le entenderán de todos modos”. Esa es la frase que permite a Don Pablo entender que todo es puro camelo. Pero él está dispuesto a agradar al Delegado, a los americanos y a quien haga falta. Por eso, el Delegado se despide contento, aunque confundiendo nuevamente el nombre del

pueblo. Isbert corrige amablemente: "...del Río", y Berlanga aprovecha para introducir una de esas canciones obligatorias de Lolita Sevilla por raccord directo, "Ay, tío, pásame el río", que empieza diciendo "Del río, del río vengo/averigüe usted de cuál".

El anuncio de la llegada de los americanos va a trastocar por unas semanas la vida de Villar del Río que Berlanga nos ha descrito magistralmente en la primera secuencia con el viejo recurso de la utilización de un narrador: la inconfundible voz de Fernando Rey. "A partir del éxito de **Rebeca** se empezó a utilizar la voz en off de una manera fulminante. Y seguimos la corriente porque era la moda, no por una necesidad nuestra", explicaba Berlanga. El caso es que el texto en off y su relación con las imágenes en esa primera secuencia sirven para presentar rápida y expresivamente no sólo a los personajes de la película, sino también las características del pueblo en que va a desarrollarse la acción. Desde ese primer momento nos enteramos de la rivalidad entre Villar del Río y Villar del Campo, que tiene ferrocarril, lo que prepara los gags verbales del *Delegado*; sabemos también que los vecinos de este pueblo verán esa noche una película del Oeste, que *Jenaro* trae en el autobús, y eso justificará la pesadilla del alcalde; gracias al recorrido de *José* mientras reparte el correo, conoceremos al párroco, que está suscrito a una publicación llamada "Rosas y espinas"; a la maestra, la señorita *Eloísa*, que "es muy mona, es muy buena, es muy lista y está soltera, a pesar de lo cual, y aunque sea primavera, multiplica sin equivocarse"; conoceremos al viejo hidalgo que siempre espera una carta que nunca llega, y al barbero, a las cotillas de la mercería, a *Julián*, el pregonero, y a *Jerónimo*, el secretario del Ayuntamiento, que dormita a deshora.

No todos los personajes de Villar del Río (léase en este caso España) se sienten felices con la anunciada visita de los americanos. El hidalgo, *Don Luis*, considera que los yanquis son indios y el cura duda si sobre esta operación no estarán actuando "los diversos disfraces del mal". El pobre y reaccionario párroco del Villar del Río se pierde en latinajos y precauciones. Tal vez por eso irrumpe furioso en la clase de geografía de los Estados Unidos, que la señorita *Eloísa* ha improvisado con ayuda del empollón de la clase, que desde debajo de la mesa le "sopla" los datos más difíciles. Los habitantes de Villar del Río escuchan arrebatados que los americanos son los mayores productores de petróleo, hierro, acero y algodón. La interrupción del cura pone de relieve que son también los mayores productores de pecados, con millones de toneladas anuales. "Hay cuarenta y nueve millones de protestantes, cuatrocientos mil indios, doscientos mil chinos, cinco millones de judíos, trece millones de negros y diez millones de... nada". Identifica así el bueno de *Don Cosme* el pecado con la pertenencia a una raza o a un credo religioso, y llega a la conclusión de que los americanos son un terreno virgen para la labor misionera: "Por cada gramo de trigo, por cada tonelada de carbón, hay un alma que salvar. Porque a ellos les sobrarán locomotoras, pero a nosotros nos sobra algo más: paz de espíritu". Curiosa versión nacional-católica del "contigo pan y cebolla". El cura, dispuesto a llegar al final, no duda en amedrentar a sus paisanos con otra lluvia de datos: "Solamente en un año hubo en los Estados Unidos un millón de divorcios, siete mil asesinatos, diecisiete mil viola-



ciones, ochenta mil atracos a mano armada y sesenta mil robos con fractura. Después de todo esto, ¿qué pensáis que nos va a dar América?”. Este panorama catastrofista no consigue hacer mella en los ingenuos habitantes de Villar del Río, que están dispuestos a agarrarse al clavo ardiendo de la esperanza y no entienden la relación entre las 17.000 violaciones anuales y la vida cotidiana de su pueblo.

Una reunión de las fuerzas vivas en el Ayuntamiento pone de relieve las escasas ideas que tienen los nativos del lugar para agasajar a sus visitantes americanos. El farmacéutico pondría unas colgaduras y el barbero un arco triunfal que dijese “¡Hola!” El médico tiene una idea más concreta: una fuente con un surtidor con chorritos de distintos colores. Nada de esto parece suficiente, por lo que el alcalde propone el nombramiento de *Manolo*, el manager de *Carmen Vargas*, como asesor para los festejos.

Por la noche los ánimos están excitados y los protagonistas de esta historia sueñan que el momento de la verdad ha llegado y que los americanos han hecho su aparición en Villar del Río. Estas secuencias de los sueños constituyen uno de los momentos más divertidos y brillantes de la película. Están construidas y rodadas como parodias de distintos géneros cinematográficos: el *western* para el sueño de Isbert, la serie negra para el cura, el cine histórico de cartón-piedra para el sueño de Alberto Romea. Berlanga reprodujo en el bar del pueblo un auténtico *saloon* del Oeste, en donde aparecen los principales personajes de la película interpretando un papel que no es el suyo. Naturalmente, en su subconsciente, *Don Pablo* se ve como el sheriff de ese poblado. En el escenario del sa-



En el *saloon* hay unas bailarinas que bailan can-can. En una de las mesas descubrimos al médico convertido en tahúr (siempre magnífico Félix Fernández), que se enfrenta en una tensa partida con el farmacéutico, quien en un momento determinado saca una pistola y la deposita en la mesa. Por las puertas batibles entra el sheriff con gesto duro. Se gira sobre sus talones y desenfunda. Detrás de él, un cartel anuncia la recompensa por la captura de un terrible malhechor, que no es otro que Manolo, al que se espera en el pueblo con el mismo pánico que al bandido de **Sólo ante el peligro**. El *sheriff* Isbert avanza con gesto seguro y despreciativo por el *saloon* y se hace sitio en la barra, quitando de enmedio a un tipo de un empellón. Se dirige al camarero (el secretario del Ayuntamiento en la vida real) en un inglés ladrado y difícilmente comprensible: “*Whisky and soder*”. Se le acerca melosa la chica del *saloon*, o sea, la maestra, que incluso en el sueño conserva sus características gafas. Isbert la rechaza malhumorado. *Miss Eloísa* se acerca entonces a la mesa del tahúr, Félix Fernández, y apoya las manos en sus hombros. El subconsciente del bueno del alcalde funciona con precisión, y como el reloj de la plaza hace tiempo que está estropeado, dispara contra el reloj del *saloon* y cambia la hora a tiros. Se oyen disparos fuera. Isbert se alarma. Dos cadáveres son lanzados al *saloon* desde la calle. Aparece el bandido Manolo Morán con tres de sus hombres, da una patada a uno de los muertos y arranca violentamente el bando que pone precio a su cabeza. Se acerca a la barra y se sitúa en el extremo opuesto al lugar que ocupa el *sheriff*. Entre ellos sólo queda un borracho (*el barbero*). Por la barra comienzan a deslizarse los vasos de whisky que en un mutuo desafío se ofrecen

los dos rivales. Tal vez el primer encuentro entre *Wyatt Earp* (Henry Fonda) y *Doc Holliday* (Victor Mature) en **Pasión de los fuertes** inspirara a Bardem y Berlanga esta divertida situación. En una de esas idas y venidas del vaso el borracho lo atrapa con regocijo y se bebe el whisky de un trago. Cae fulminado al suelo y los hombres de Manolo Morán lo retiran inmediatamente, dejando así el campo libre para el duelo que se va a desarrollar a continuación, y en el que el sheriff y el bandido miden sus fuerzas una y otra vez, se acercan, hacen amagos de desenfundar para luego terminar de nuevo en la barra bebiendo unas copas amigablemente. Después de esos largos minutos de tensión mantenida, la acción se distiende, como en las películas del Oeste de verdad, y la artista Carmen Vargas canta la canción “A lo Mae West”, remotamente inspirada en la balada tradicional “¡Oh Susana!”:

*Aunque estoy en Arizona
canto así a lo Mae West.
Aunque yo mastico goma
me podréis decir “¡olé!”
¡Ay, Sevilla!, ¡Ay, Sevilla!
En Sevilla me crié,
y he venido a Canadá
por si encuentro algún gaché
que me sepa camelar.
Los hombres van bebiendo ron
y chamullan el inglés.
Buena ocasión,
¡ay, corazón!,
para ser la Mae West.
Tengo en la puerta un salvaje
con su caballo y espuelas,
que me ha “regalao” un traje
bordado de lentejuelas.
Quiere llevarme corriendo
hacia el Oeste que va a descubrir,
pero yo me estoy muriendo
por ver el agua del Guadalquivir.
Sevilla está en mi pasión
lo mismito que un clavel.*

Lolita Sevilla acaricia a Isbert, lo que provoca la ira de Manolo Morán, que hace desaparecer el sombrero del *sheriff* de un disparo. Ese es el detonante que pone en marcha la gran bronca en el saloon, que acaba destrozado. El viejo *sheriff* acaba abrazado a la pierna de la bella canzonetista, pero cuando se despierte le encontraremos agarrado a la pata de

la cómoda.

Como corresponde a su estado, el sueño de *Don Cosme*, el cura de Villar del Río, se inicia como una película religiosa, con una procesión de nazarenos. Pero en seguida la música propia de Semana Sarna es sustituida por una trompeta de jazz y descubrimos que los encapuchados son agresivos miembros del Ku-klux-klan que han secuestrado a *Don Cosme*, cuyo gesto de terror explica con suficiente claridad que su subconsciente se arrepiente de todas las valentonadas que dijo en la mercería y en la escuela en contra de los americanos. Son precisamente los elementos más reaccionarios -como él- de la sociedad americana -el K.K.K. y el Comité de Actividades Antiamericanas-, y no los protestantes, los divorciados o los indios, como él temía, los que se han convertido en sus peligrosos enemigos oníricos. El sueño del *cura* tiene un aire de serie negra portuaria a lo Jules Dassin primera época, en la que el sonido pasa a distinta velocidad, distorsionando las voces de los policías que lo interrogan y descomponiendo la voz del severo juez macarthysta, al que *Don Cosme* sueña con atributos de inquisidor castellano. En su pesadilla, el cura teme no entenderse con los secuestradores, que hablan un idioma ininteligible. Sin embargo, *Don Cosme* no sabe inglés. Los nazarenos, convertidos en un cruce de miembros de un jurado de película americana y de plebeyos en el circo de cualquier película de romanos, bajan el pulgar en señal de muerte. Quizá la semana pasada *Jenaro* trajo *Fabiola* a Villar del Río y el cura vi morir a los cristianos en el circo romano. Por eso ahora escucha su propia voz repitiendo las críticas a los pecados de los americanos. Aterrado, ve cómo una soga pende sobre su cabeza. *Don Cosme* se despierta sobresaltado después de tan molesto sueño lleno de motivos del cine policíaco y de los dramas andaluces, y saturado de tanto plano picado y contrapicado. Pero la voz amiga del narrador le tranquiliza: “*Esos infieles que usted quiere evangelizar sólo son feroces en sueños*”.

También *Don Luis*, el hidalgo, sueña con evangelizar las Indias y conquistar nuevas tierras, que le den fama y fortuna. Con música propia de película histórica de Cifesa y decorados de espectáculos de Enrique Rambal, Alberto Romea, vestido de conquistador del siglo XVI, sube a su carabela. Le despiden un puñado de andaluces, tan falsos como esos que recibirán a los americanos en Villar del Río. Su tripulación está compuesta por frailes. Como en *Alba de América*, referencia inexcusable, dada la proximidad de su estreno en el momento de rodarse ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!, el viaje por los mares desconocidos queda eludido, y *Don Luis* llega en una barca, que se mueve sobre unas olas de cartón, a una isla del nuevo mundo. Clava su estandarte y avanza unos pasos. Según camina Romea por la playa y la cámara retrocede a su paso, van entrando en el encuadre unos indios que rodean al *hidalgo* y le tocan. Romea sueña que los indios están encantados con su llegada y que sus gritos y gestos son señales de admiración y cordial recibimiento. El travelling de retroceso introduce en el encuadre una gran olla en la que los salvajes meten al ingenuo navegante. *Don Luis* se despierta a tiempo de evitar que los indios hagan con él un estofado.



Sin duda la idea más brillante, divertida y absurda de cuantas hay repartidas en el excelente guión de **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** es la ocurrencia de Manolo Morán de que los habitantes de Villar del Río se disfrazen de andaluces y trasformen las calles en un pueblo de Andalucía, puesto que en el mundo entero se conoce a España por la fama de Andalucía y su folklore. Esta idea, que podía haberse quedado en un ingenioso gag verbal como el de la fuente con el chorrito, se convierte en el soporte central de la narración. Desde el primer momento el disparate se impone como regla de juego. *“De orden del Sr. Alcalde -vocea el pregonero por todo el pueblo- se avisa a todo el personal a mi mando que se presente vestidos de andaluces para el ensayo del recibimiento tercero que se ha de hacer a los americanos”*. Como si hubieran escuchado la lectura de las tablas de la ley por Moisés, todos los habitantes de Villar del Río van dejando sus faenas y aparecen en la plaza vestidos de andaluces. El ensayo se completa con la llegada en el autobús de Manolo Morán, que al bajar va dando la mano a las autoridades, levantando exageradamente el codo y saludando después con la V de victoria.

Un elemento clave para la entera comprensión de **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** es que los habitantes de Villar del Río –“extras” en la película de Berlanga- se convierten en “extras” del espectáculo que tiene lugar en la ficción y que preparan hábilmente dirigidos por el sinvergüenza de *Manolo* y bajo la divertida supervisión del *alcalde*. En un

momento determinado de los preparativos da la sensación de que no importa tanto lo que piensen los americanos o lo que les puedan traer en su condición de modernos Reyes Magos como lo que se están divirtiendo ellos preparando el recibimiento; lo bien que lo están pasando, dejando a un lado la rutina de la dura vida cotidiana, y dedicándose a levantar los decorados de un pueblo de los Quintero y adornándose con sombreros cordobeses, batas sevillanas o claveles al pelo. Como si realmente aquello fuera el rodaje de una película andaluza con Juanita Reina y Miguel Ligeró. En este sentido es ejemplar la escena en que Manolo Morán y Pepe Isbert regresan al pueblo en el autobús de *Jenaro* ensayando la letra de “Americanos”, un poco bebidos mientras el *enviado del Delegado* (Rafael Alonso) espera impaciente, al *alcalde*. Cuando Isbert se entera de que están esperándole contesta: “...¡Y a mí, qué! Vamos a cantar”.

Esa canción de los americanos, que con el tiempo llegaría a tener una gran popularidad, es uno de los grandes hallazgos de la película. Se llamaba en un principio “Las coplillas de las divisas”, pero ha quedado en la memoria de todos con el más sencillo de “Americanos”. Su letra está escrita como si realmente la hubieran inventado *Manolo y Don Pablo* durante una borrachera:

*Los yanquis han venido,
¡olé, salero!,
con mil regalos,
y a las niñas bonitas
van a obsequiarles
con aeroplanos.
Con aeroplanos de chorro libre,
que corta el aire,
y también rascacielos
bien conservados en frigidaire.
¡Americanos!
vienen a España guapos y sanos.
Viva el tronío
de ese gran pueblo con poderío.
¡Olé Virginia y Michigán,
y viva Texas, que no está mal!
¡Que no está mal!
Os recibimos,
americanos, con alegría.
¡Olé mi madre,
olé mi suegra
y olé mi tía!*

Desde el balcón del Ayuntamiento, *Don Pablo* no puede esperar la llegada de los americanos, tal como le había recomendado el *Delegado*, para soltar su discurso. Todo lo que ha ocurrido en los últimos días le hace sentirse importante. Y aunque enseguida se dará cuenta de que lo suyo no es la oratoria, no por ello dejará de intentar que su voz, débil y cascada, llegue a sus paisanos en un discurso siempre interrumpido por las palabras siempre más pragmáticas de *Manolo* y que al paso del tiempo se ha convertido en un clásico del humor cinematográfico y en una de las más celebradas secuencias de la extraordinaria carrera de José Isbert: “¡Vecinos de Villar del Río!: Como alcalde vuestro que soy os debo una explicación, y esta explicación que os debo os la voy a pagar, puesto que yo, como alcalde vuestro que soy...”. En una de las varias veces que *Manolo Morán* interrumpe la insistente verborrea de Isbert, dice: “La explicación es innecesaria porque vosotros sois inteligentes y despejados, nobles y bravos. Yo, que he estado en América; yo, que conozco esas mentalidades nobles, pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía”. Es ésta una maravillosa muestra de la sutileza de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**, en la que aquellos que nada tienen y que esperan que los poderosos les den cualquier migaja, cualquier regalo indeterminado, conservan una cruel superioridad: los inteligentes, despejados, nobles y bravos habitantes de Villar del Río se fingirán andaluces para no sacar de su error a los infantiles americanos. A pesar de que *Don Luis*, el hidalgo, interrumpe el acto con su desprecio habitual por los indios y con su acusación de que los gastos que ocasiona el recibimiento de esos salvajes se pagan con el dinero de los contribuyentes, la convocatoria resulta un éxito porque los vecinos del pueblo están encantados de llevar sus sombreros cordobeses de guardarropía, que *Berlanga* muestra en un plano picado que es un confesado homenaje a *Pudovkin*, quien, por cierto, escucharía con extrañeza los gritos de “¡Viva Andalucía!” con que se cierra tan divertida secuencia.

Probablemente los habitantes de Villar del Río piensan que los americanos van a pasar una temporada en su pueblo, o cuando menos unas horas. Por eso no se limitan a adornar la carretera o la plaza, sino que construyen todo un pueblo andaluz, con decorados que *Manolo* consigue fiado gracias a un amigo y que, sin duda, quedará ampliamente amortizado con los regalos de los americanos. También *Carmen Vargas*, entre canción y canción, y sin que se escape de su boca ‘más allá de un “ele”, colabora en los preparativos enseñando a bailar sevillanas a las mujeres de Villar del Río. Y la maestra, siempre tan culta, pero ahora vestida de gitana, explica con todo detalle los nombres y características del vestuario andaluz.

En el ensayo general, la banda municipal interpreta, rumbosa, “Las coplillas de las divisas”, que canta *Carmen Vargas*, abriendo el desfile junto a *Don Pablo*, *Manolo* y la señorita *Eloísa*. Cuando todos los preparativos están ya listos y la llegada de los americanos sólo puede constituir un éxito -¿a qué otro pueblo se le va a ocurrir disfrazarse de flamenco?- sólo queda resolver el problema de los regalos. En la plaza se organiza una mesa en

la que las fuerzas vivas recogen los deseos de los habitantes de Villar del Río. Cada uno puede pedir un regalo, pero sólo uno, aunque nadie sabe a ciencia cierta quién y por qué razones ha establecido este criterio restrictivo. Lógicamente, los vecinos del pueblo no tienen una idea muy concreta de lo que realmente necesitan, ni de lo que realmente pueden llegar a conseguir de los americanos, y algunos de ellos recurren a la fantasía, al capricho o al absurdo para decidir cuál va a ser su petición. Un anciano quiere unas vistas de colores, o si no un clarinete, otro quiere una buena hembra, pero no se atreve a decirlo en voz alta, y la vieja mamá *Dolores* quiere sencillamente una barra de chocolate. Hay también dos mujeres que se pelean por una imaginaria máquina de coser, tal vez porque piensan que los americanos sólo han traído una.

Un gran silencio reina en Villar del Río el día en que está anunciada la ilustre visita. Todo el mundo está preparado para su cometido: la banda municipal dispuesta a tocar “Americanos”, el niño empollón a recitar la poesía, el alcalde listo para hablarles de esa industria a la que misteriosamente se refirió el *Delegado*. Pero los americanos pasan de largo, sin pararse siquiera un ratito para ver el chorrito de la fuente o beberse un vaso de limonada con el alcalde. Ahora las guiraldas, los colgantes y las banderas americanas están dispersos por el suelo de la plaza, por lo canalillos de las calles, y los habitantes de Villar del Río dedican, resignados, su tiempo a recoger los decorados andaluces, que hay que devolver cuanto antes a aquel amigo de *Manolo*.

En general se suele decir que hasta **Plácido** el cine de Berlanga está compuesto por comedias amables. Esto es cierto sólo limitándonos al tono en que están contadas sus historias, que por lo general narran falsas esperanzas que desembocan en profundas decepciones. **¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!** es una película de diáfana clarividencia en la que se habla directamente de la España del momento, burlándose sin remilgos y directamente de la contradictoria política exterior del régimen que manteniendo un nacionalismo a ultranza mendiga de los americanos bases militares y Coca-Cola, y denunciando, aun sin proponerselo como esencial, la pobreza, la incultura y el conformismo de una inmensa mayoría de la población española de 1952. Ciertamente todas estas cosas eran “de interés nacional”.

Después de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**, Berlanga no volvió a trabajar para UNINCI. Curiosamente sí lo hizo Bardem, que rodaría en 1959 **Sonatas**, y que hoy en día es, con Francisco Canet, titular de la productora. **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** fue la última colaboración entre los dos directores, pero ya desde entonces sus nombres seguirían unidos en la memoria de los aficionados como los autores de dos películas maravillosas. Hubo un proyecto de hacer una película de sketches con Cesare Zavattini, habitual colaborador de los guiones de Vittorio De Sica, a quien Berlanga había conocido a raíz del éxito en Cannes de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**. Zavattini vino a España con motivo de la Semana del Cine Italiano, y volvió más tarde para hacer un viaje de localizaciones para “Cinco historias de España” que era el título de aquel proyecto que nunca llegó a materializarse. Berlanga escribió también con Zavattini el guión de “El



gran festival”, una histona ambientada en una muestra cinematográfica que se le había ocurrido durante su estancia en Cannes. Pero tampoco este proyecto se realizó. Fue César Ardavín quien años más tarde haría en coproducción con Alemania, una película sobre un festival de cine, **Festival**, pero desde planteamientos argumentales radicalmente opuestos, ya que se trataba de una comedia rosa. Berlanga fue contratado por Benito Perojo, que le ofreció hacer una versión de “Bohemios”. Trabajó en el guion con Bardem, pero el autor de **La verbena de la Paloma** no le satisfizo el resultado. La película tampoco se hizo, y Berlanga encontró entre los guiones cuyos derechos poseía Perojo una historia titulada “Quince años”, de la que era autor Edgar Neville; una historia de amor entre adolescentes que se rebelan contra los mayores durante el veraneo en la playa, ambientada en los años de la I Guerra Mundial, y que daría origen a la excelente comedia **Novio a la vista**, en cuya gestación colaboraron también Bardem y José Luis Colina. Por su parte, Bardem entró en contacto con el productor Eduardo Manzanos, que había dirigido **Cabaret** y **El andén**, y al que él conocía desde los tiempos de la guerra. Para Manzanos rodó Bardem, en 1954, **Cómicos**, una cruda visión del mundo de las giras por provincias y pueblos de las compañías de teatro de segunda fila, con la que rindió homenaje a sus padres, los excelentes actores de teatro Matilde Muñoz Sampedro y Rafael Bardem. Muchos años más tarde, Bardem y Manzanos se reencontraron para hacer un remake con canciones de **Cómicos**, que protagonizaron Sara Montiel y Vicente Parra. El fin de esta colaboración lo marcó el rodaje de **La isla misteriosa**, producción internacional, con Omar Shariff, cuyo rodaje fue interrumpido por el enfrentamiento entre Manzanos y Bardem, y que terminó con la sustitución de Bardem por el montador-director francés Henri Colpi, quien, por cierto, había compartido con Luis Buñuel la Palma de Oro de Cannes con su película **Une aussi longue absence**,

inevitablemente inferior a *Viridiana*. (...)

Texto (extractos):

Fernando Méndez-Leite, “¡Bienvenido, Mr. Marshall!”, en *Historia del Cine Español en 100 películas*, fascículo 23, Guía del Ocio, ed. Jupey, 1975.

(...) Con justicia, **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** es una de las películas españolas sobre las que más se ha escrito. Pese a que inexplicablemente se haya visto durante años y años con un rollo cambiado (el séptimo, que ocupaba el lugar del tercero), y a que el guion no estuviese disponible para su consulta, centenares de páginas se han dedicado a analizar el film de Berlanga desde múltiples puntos de vista. Por ello, nos parece inútil redundar en aspectos suficientemente tratados, o en valoraciones repetidas hasta la saciedad. Lo que sí nos preocupa, dada la temática de nuestro libro, es definir la aportación real de Miguel Mihura al guion de **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**. Una aportación sobre la que el comediógrafo apenas dio detalles, y que ha sido valorada de forma contradictoria por quienes redactaron el primer guion, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, con opiniones distintas según la época en que las efectuaban.

En un primer momento, al regresar del Festival de Cannes de 1953, ambos describían así su colaboración con Mihura:

BERLANGA.- “*Ya con el guion técnico aprobado por la censura, yo -que he creído siempre que como mejor sale un guion es ‘pasándoselo’ de uno a otro, como hacen los italianos- se lo entregué a Mihura. Al principio no le hacía gracia; después, quince días antes de empezar a rodar, le dio un repaso, le hizo una serie de modificaciones y planteó algunas escenas nuevas. A mi juicio, mejoró la idea...*”

BARDEM.- “*Miguel no quería firmar con nosotros; yo me empeñé en que lo hiciera, porque me parecía justo, y Miguel acabó accediendo...*”

BERLANGA.- “*Después, aún le dimos otra pasada al guion Bardem y yo, y nos pusimos a rodar...*”

En unas declaraciones que, sin citar su procedencia, José M^a Pérez Lozano incluía en el primer volumen escrito sobre el realizador valenciano, Berlanga se mostraba casi despectivo, al asegurar que “*Mihura se limitó a repasar unas cosas*”. Veintitrés años después, parece que con la lejanía del tiempo mejora la valoración que hace Berlanga del trabajo de Mihura. Porque, cuando Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les se interesan por la cuestión, les responde:

“*Una vez que Juan Antonio y yo terminamos el guion. 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. Mihura hizo un estupendo trabajo como dialoguista*”.

Aparte de la pareja de cineastas, otras personas han expresado su criterio sobre esta colaboración, como Carlos Fernández Cuenca, para quien Mihura “*aportó algunas ideas felices, además de infundir más humor al diálogo*”. Pero mucho más radical es la opinión de Evaristo Acevedo, que adopta una postura reivindicativa en pro del escritor, aunque, conviene advertir que dijo las siguientes palabras en el curso de un homenaje dedicado a Mihura el año 1966, actos siempre propicios para alguna exageración cariñosa:

“Bardem y Berlanga se hacen famosos como directores y guionistas de cine, gracias a una película que se titulaba ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!. A todos asombra la originalidad, el ingenio y la audacia que esta película representó en su tiempo. Bueno: pues gran parte del guion de esa película se debía a Mihura, quien bondadosamente dejó que los otros se alzaran con la totalidad del éxito”.

Vista la discrepancia sobre el tema, lo mejor es comparar con detenimiento el guion de Bardem y Berlanga que UNINCI presentase a censura previa, y la película tal como quedó finalmente. Si las considerables diferencias entre uno y otra se deben a la pluma de Mihura, como nosotros creemos, podemos concluir que su aportación resultó verdaderamente decisiva para el resultado del film. Sobre todo, en el caso de los diálogos, cuya gracia y vigor coloquiales siempre se han elogiado al referirse a ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!. En apoyo de nuestra tesis, veremos el cambio experimentado por dos de las secuencias básicas de la película: la conversación con *Manolo* a propósito de *Carmen Vargas* y la manera de recibir a los americanos; y el discurso desde el balcón del Ayuntamiento. Situaciones ambas infinitamente más jugosas, divertidas y punzantes en las imágenes que en el guion inicial. De éste, transcribimos el citado diálogo con el empresario, cuyo interlocutor no era el alcalde, sino *Jesús*, dueño del cafetín, personaje que desaparecería posteriormente:

MANOLO.- ¿Qué?

JESUS.- ¡No está mal!

MANOLO.- ¿Que no está mal? ¡Menuda ganga has encontrado!

JESUS.- ¿Ganga?

MANOLO.- En cuanto vengan esos americanos y la oigan cantar, va a llover el dinero.

JESUS.- ¡Bueno! ¿Y qué quieres que haga?

MANOLO.- ¡Está claro! Nos pagas comida y habitación hasta que vengan y repartimos las ganancias ... ¿Qué?

JESUS.- ¡Psch! Pues no sé...

MANOLO.- Lo digo por tu bien. A mí me da lo mismo. Cuando vengan esos tíos, busco cualquier rincón, la chica canta y yo cobro a dólar la entrada. ¡Tú verás!
(se oyen aplausos en la sala)

JESUS.- Bueno... Vamos a suponer que os quedáis... ¿Hasta cuándo?

MANOLO.- Hasta que vengan.

JESUS.- ¿Y eso quién lo sabe?

MANOLO.- Pero no has oído...

(*Entra Carmen*).

CARMEN.- ¿Le ha gustado?

MANOLO.- ¡Figúrate! ¡Quiere que nos quedemos!

JESUS.- Hombre, yo...

CARMEN.- Eso está muy bien. Así veré a los americanos.

MANOLO.- Y cuando te oigan cantar... ¡Esta es la nuestra, Jesús!

JESUS.- Yo no veo que...

CARMEN.- Pues está clarísimo. Esos señores tienen mucho dinero.

JESUS.- ¡Y qué!

CARMEN.- Que se lo gustarán aquí.

MANOLO.- ¡Claro, hombre! Vienen, se dejan los dólares y encima les pides lo que quieras...

JESUS.- ¿Y qué voy a pedirles? ¿O es que son los Reyes Magos?

MANOLO.- Sí.

JESUS.- ¿Qué?

MANOLO.- Que sí. Algo por el estilo. Vienen por la provincia, viendo los sitios, haciendo un plano y luego ... Bueno, ¡luego regalan cosas!

CARMEN.- ¿Regalan cosas?

JESUS.- ¡¡¡Regalan cosas!!!

Ahora, comprobemos cómo se ha transformado esta situación en la película, con el alcalde, don Pablo -propietario también de la fonda y bastante sordo-, que sustituye a Jesús:

MANOLO.- Siéntese, señor alcalde, siéntese, como si estuviera usted en su casa...
Bueno, ¿qué me dice usted de la niña?

DON PABLO.- ¡Ah! La niña, muy guapa, muy guapa...

MANOLO.- ¡Y cómo canta!

DON PABLO.- ¡Ah! ¿Canta bien?

MANOLO.- ¿Pero cómo que si canta bien? Si es un prodigio de la naturaleza, si su voz es sobrenatural. Oiga usted, ¿a que no parece de un ser humano?

DON PABLO.- Tanto como eso...

MANOLO.- Pero, ¿tiene talento la niña, o no tiene talento la niña?

DON PABLO.- Según a lo que llame usted talento...

MANOLO.- Lo que pasa es que está usted preocupado con el tío ese de la moto que ha venido, y no se ha fijado usted ni en los graves ni en el sentimiento.

DON PABLO.- En lo que me he fijado ha sido en las piernas...

MANOLO.- Oiga usted, ¿a que no parecen de un ser humano?

DON PABLO.- ¡Ah! ¿No son tuyas?

MANOLO.- Usted lo que tiene es mucha guasa, señor alcalde...

DON PABLO.- Sí, sí, para guasas estoy yo hoy...

MANOLO.- (al escuchar aplausos en la sala) Mire, mire... Hombre, ¿se va usted a quejar encima? Ha conseguido usted para su teatro una artista sobrenatural, única en su género. Los americanos le van a poner a usted un tren a la puerta de su casa, por si quiere usted ir a Logroño. Y por si esto fuera poco, me ha conocido usted a mí. Y además me ha caído usted simpático, hombre, le voy a ayudar. ¿No es para sentirse feliz?

DON PABLO.- ¿Ayudarme a mí? ¿En qué?

(Entra Carmen)

MANOLO.- ¿En qué?... Oye, niña, aquí el señor, que por cierto está encantado de tu arte y de tu talento y quiere prorrogarnos el contrato, duda de que yo pueda ayudarle a recibir a los americanos. Explícale tú quién soy yo...

CARMEN.- ¡Ozú!

MANOLO.- Ea, para que luego dude de mí. ¿Pero quién mejor que yo conoce a los americanos? ¿Quién se ha pasado quince años en Boston organizando espectáculos internacionales que siempre fueron del agrado del respetable público que llenaba la sala? Explícaselo tú, niña...

CARMEN.- ¡Vaya!

MANOLO.- Ea, ¿lo cree usted ahora o no?

DON PABLO.- Sí, claro, después de lo que ha dicho la niña...

MANOLO.- Porque es la verdad, porque conozco a los americanos como si los hubiera ...visto nacer uno a uno, y porque sé lo que les gusta y lo que no les gusta. Mire usted, si usted me hace a mí una oferta como corresponde a un caballero, yo le juro por la gloria de mi madre que hago un recibimiento a los tíos esos que el Delegado le llena la solapa de condecoraciones y el pueblo se va a creer que han venido los Reyes Magos de regalos que les van a hacer. ¿Eh? ¿Qué le parece?

DON PABLO.- ¡Ah! Pero es que los americanos...

MANOLO.- ¿Que si regalan cosas los americanos? Niña, explícaselo tú...

CARMEN.- ¡Ozú!

MANOLO.- Ea, ya lo está usted oyendo... Y eso que a ella nunca le gusta exagerar. ¡Que si regalan cosas los americanos!...

Las profundas réplicas de *Carmen Vargas*, el parloteo halagador de *Manolo*, la sordera desconfiada de *don Pablo*, son absolutamente típicas del estilo de Mihura, de su manera de utilizar el lenguaje coloquial mediante el filtro del humor. *Manolo* recuerda inevitablemente a su homónimo de *La calle sin sol*, aquel vendedor callejero que se ganaba a la gente con su labia, más allá de que ambos estén interpretados por el mismo actor.

Téngase en cuenta que el personaje del empresario apenas existía en el guion previo a Mihura; su única escena de cierta importancia es la que hemos transcrito. Mientras que en el **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** que afortunadamente conocemos, llega a compartir el nivel protagonista con el alcalde, lo que hace posible el espléndido “duelo” interpretativo entre dos grandes, José Isbert y Manolo Morán.

Otro tanto sucede con la arenga a los vecinos reunidos en la plaza mayor de Villar del Río. Según el guion de Bardem y Berlanga, *Manolo* no estaba en el balcón junto a don Pablo (tampoco *Julián, el pregonero*) sino entre la gente, y no tenía más papel que agradecer la alusión que de él se hacía como “*socio capitalista*” de todo el tinglado escénico. En la película es todo lo contrario: tras el aturullamiento del alcalde, *Manolo* es quien realmente pronuncia el discurso, en unos términos donde otra vez encontramos el sello personal de Mihura.

Esta es la sosa manera en que Bardem y Berlanga lo habían imaginado, con el alcalde como único orador:

PABLO.- ¡Vecinos de Villar del Río! La preparación para el recibimiento de nuestros visitantes ha empezado. Tal vez los trajes, los zapatos o los sombreros no os vengan bien. No importa. Eso tiene arreglo. Vamos a ver... Tú, Paco, cambia el sombrero con Marcelino ...

(Los vecinos intercambian sus prendas)

Lo importante es que ya estamos vestidos de andaluces, que es lo bueno... Ahora empieza el trabajo. Vamos a arreglar el pueblo, las calles, las casas. ¡Todo! Los materiales que hacen falta están a punto de llegar. Por lo tanto, éste es el momento de unir nuestros esfuerzos para recibir mejor que nadie a estos ilustres amigos, a estos formidables amigos, a estos...

DON LUIS.- ¡¡Indios!!

Y así podemos disfrutar de la secuencia en su versión definitiva, que también pararemos con la súbita llegada de *don Luis*, porque desde ese punto las semejanzas son ya mayores:

DON PABLO.- ¡Vecinos de Villar del Río! Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, Y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Que yo, como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esta explicación que os debo, os la voy a pagar. Porque yo, como alcalde vuestro que soy, os debo...

MANOLO.- *(interrumpiéndole)* Un momento, jefe, cállese, déjeme a mí... Yo no sé si os habéis enterado todavía que el señor Alcalde os debe una explicación. Pero si no os habéis enterado, aquí estoy yo para deciros que no solamente

os debe eso...

DON PABLO.- Ahí está, ahí está...

MANOLO.- ...sino una gratitud emocionada por el respeto, entusiasmo, disciplina, con que habéis acogido sus órdenes, demostrando con ello el heroísmo sin par de este noble pueblo que os vio nacer para honra y orgullo del mundo entero ... Oye, por favor, niño, cámbiate el sombrero con el de al lado porque ése te está un poquito pequeño... Así está mejor.

DON PABLO.- ... Yo, como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación, y esa explicación os la voy a dar, porque os la debo, porque...

MANOLO.- La explicación es innecesaria, porque vosotros sois inteligentes y despejados y, sobre todo, y ésta es la razón fundamental, sois nobles y bravos.

DON PABLO.- ¡Muy bien! Bravos...

MANOLO.- Y ningún otro pueblo de alrededor puede arrebatáros el triunfo que os merecéis por vuestro coraje, orgullo del universo entero.

DON PABLO.- ¡Ahí le ha dao!

MANOLO.- Oye, guapa... , sí a ti, la de las gafas, ponte la flor en otro sitio, porque es que vas a saltar un ojo a la que está detrás...

DON PABLO.- Yo digo, como alcalde vuestro que soy, os digo...

MANOLO.- Que los americanos van a venir y que el señor Delegado ha ofrecido un premio al que los reciba mejor. ¡Ah!, pero no solamente mejor, sino más al gusto de los americanos.

DON PABLO.- ¡Muy bien!

MANOLO.- Y yo que he estado en América, amigos míos, yo que conozco aquellas mentalidades nobles pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. ¡Ah!, pero entendedme bien, no es que no amen como se merece a estos pueblos castellanos de ejemplar raigambre...

DON PABLO.- ¡Eso, raigambre!

MANOLO.- ...es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestros gitanos y sobre todo del cante flamenco, ha borrado la fama de todo lo demás y buscan en nosotros el folklore. Pues nosotros nos llevaremos el premio al mejor recibimiento, porque los demás pueblos sólo han puesto colgaduras, arcos triunfales, fuentes luminosas...

DON PABLO.- ¡Con chorrito!

MANOLO.- Con chorrito...

DON PABLO.- ¡Eso!

MANOLO.- ¡Cursiladas y mamarrachadas! Mañana mismo, cuando traigan el material que falta y arreglemos las calles y las casas, haremos un ensayo general del recibimiento. Y yo os recomiendo, mis queridos amigos, que vayáis pensando en lo que vais a pedir a los americanos, porque yo os doy mi

palabra de honor que se van a estar aquí mucho tiempo gastándose todo el dinero que traigan.

(*Ovación de la gente*)

MANOLO.- Para terminar, os digo que éste es el momento de unir nuestros esfuerzos para recibir mejor que nadie a estos buenos amigos, a estos formidables amigos, a estos...

DON LUIS.- ¡¡Indios, indios, indios!!

En una y otra versión, el pueblo entero acaba gritando “¡Viva Andalucía!” pero el significado del vitor es muy diferente. Porque también en este detalle se ha producido un cambio de la máxima importancia: en el primer guion, Villar del Río era ya un pueblecito andaluz, que sólo se embellecía para encandilar a los americanos. Ello privaba al relato de buena parte de su sentido crítico, porque el enmascaramiento “de charanga y pandereta” que padece en el film la localidad castellana es una paráfrasis de la realidad española del momento.

También las canciones interpretadas por Lolita Sevilla modificarían muy favorablemente su letra, que estamos convencidos de que pertenece a Mihura, entrenado desde muy joven en estos menesteres y siempre dispuesto a la parodia. Lo mismo que la reunión de “fuerzas vivas” donde *don Emiliano*, el médico, propone su famoso “chorrito” para la fuente de la plaza, idea que será tomada a chacota por el alcalde. Según el texto inicial, la idea del “chorrito” la había puesto en práctica Villar del Campo: lo contaba uno de sus vecinos, cogido como rehén por sus rivales de Villar del Río, cuando éstos viajaban hacia allí a jugar un partido de fútbol y -para evitar que conocieran en qué iba a consistir su recepción a los enviados del Plan Marshall- los del Campo fingían un entierro que bloqueaba la carretera, con un falso muerto que era a quien agarraban *don Pablo* y sus gentes. Esta situación daba origen a tres largas y artificiosas secuencias que tenían un cierto regusto al “humor negro” berlanguiano, pero que suponían un evidente hándicap para el lógico desarrollo de la trama.

A esa secuencia del entierro, a un turbador sueño de la maestra y a otro personaje desaparecido, *Emiliano*, el organista que “*tocaba de oído*” en una agitada misa dominical que tampoco pasó del guion, se referían algunas de las severas admoniciones de la censura previa:

“Se advierte a la Entidad productora que deberá vigilar el sueño de Eloísa para que no degenera en erótico y la escena de Emiliano en el armonium para que no resulte irreverente. Asimismo se cuidará que la escena del entierro no sea ni macabra ni irrispetuosa.

Pág. 28: Los latines de D. Cosme son inadmisibles en un sacerdote.

Los Productores cuidarán que la figura de don Cosme sea en todo momento digna, ajena a todo papel regocijante o a situaciones grotescas y apareciendo conforme a su carácter sacerdotal y a su alta representación en el pueblo.”



Aunque sin relación de causa-efecto, es después de este informe -fechado el 18 de junio de 1952- y de haberse comprometido UNINCI a cuidar todo lo relativo al párroco y a la religión en general, cuando Mihura entra a trabajar en el guion de **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!**: faltan sólo tres meses para que, el 22 de septiembre de 1952, comience el rodaje en Guadalix de la Sierra, un pueblecito de la provincia de Madrid. De manera increíble, a película hecha los censores no plantearon más problemas, quizá porque la entendieron como una defensa de la “gallarda actitud española” frente a la exclusión de nuestro país del Plan Marshall, o incluso porque les parecía “una zarzuela con muchos aciertos”, en frase gráfica de Mourlane Michelena. Que el sueño erótico de la maestra (dichosamente asaltada por todo un equipo de rugby) no esté en el film, pudo derivarse de la seria “advertencia” que antes hemos citado, pero en cualquier caso ni siquiera llegó a rodarse, aunque figurase en el guion considerado como definitivo.

La única reclamación que UNINCI efectúa al director general de Cinematografía, es para intentar que le sea concedida a **¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!** la ventajosa calificación “De interés nacional”, argumentando que la película ni tuvo apoyo de ninguna de las grandes distribuidoras, ni recibió el más mínimo dinero de los fondos del Crédito Sindical. El Ministerio atiende la petición de Joaquín Reig, presidente de la compañía, y concede al film dicha categoría, algo prácticamente “inevitable” después de su éxito en

Cannes, donde la Mención del Jurado se vio respaldada por un notorio éxito entre la crítica internacional. La frase con que UNINCI realizaba **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** en el “press-book” editado con motivo del Festival (“*Por vez primera, una productora cinematográfica española lanza al mundo un film que encierra un mensaje real*”), encontró así el eco que deseaba, favorecido también por el escándalo montado por Edward G. Robinson, en su ataque de estúpida furia hipernacionalista.

No fue el actor norteamericano el único en utilizar políticamente **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** El franquismo se aprovechó de un éxito que en nada le pertenecía, como ya anuncia la rápida carta que Carlos Sentís -actual presidente del Col·legi de Periodistes de Catalunya- envió el 27 de abril de 1953 a Juan Aparicio, director general de Prensa, desde su destino en la embajada de España en París. Considera que “*si cinematográficamente la película es susceptible de algunas -pocas- objeciones, políticamente para España, todo, absolutamente todo, es positivo. Los americanos en este caso (el delegado por Estados Unidos en el jurado es el actor Edward Robinson) se han encargado de propulsar el film gracias a uno de sus típicos errores político diplomáticos*”. Tras referirse al pasado “*más o menos filocomunista*” de Robinson, y atribuir su postura contra **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** a un exceso de celo “*típico de los neófitos o de los que tienen algo que disimular o hacerse perdonar*”, Sentís no duda en felicitar al corte exigido por el actor, porque es “*lo suficiente para que, de hecho, Norteamérica (porque así prácticamente puede presentarse la cosa) haya censurado unas escenas del film rodado en el país por ellos criticado a cuenta de su censura. Con juicio medianamente inteligente y ecuánime, las escenas son intachables. Como esta censura se ha ejercido por aspectos en general considerados de izquierdas -sátira de los americanos- nuestro éxito en estos sectores ha sido enorme*”. La conclusión del agregado de Prensa es diáfana: “*Las gentes se dicen aquí: ‘Entonces ¿no hay censura en España?’ ‘O por lo menos no es verdad lo que de ella cuentan’. Sólo algunos han creído en la posibilidad de que la censura haya hecho con esta película una excepción. Pero esa idea no ha cuajado, entre otras razones porque entre varios -los propios autores del film- hemos demostrado su absurdo (...). Todo ello redundando en pura propaganda, no sólo de nuestra cinematografía, sino de nuestro país por entero*”.

Si ya se sabe que la única manera segura de que una mujer te siga, es poniéndote delante de ella, los jefes franquistas siguieron una táctica similar respecto a **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!**: incluso, entre los 46 largometrajes producidos en 1952, no tuvieron empacho en concederle el primer premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Menos avispados, los ilustres miembros del Círculo de Escritores Cinematográficos prefirieron realzar los ejemplares valores de **Jeromín...**

El 26 de septiembre de 1953 se firman los Pactos entre España y Estados Unidos. Por fortuna, se retrasaron unos cuantos meses; en caso contrario, lo más probable es que **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** nunca hubiera existido y nuestro cine no contaría

hoy con una de sus cumbres indiscutibles. El impacto logrado por la película de Berlanga motivaría que -de manera excepcional dentro del cine español- una colección muy popular, “La novela del sábado”, hiciera de ella una versión escrita a los siete meses de su estreno. Lástima que la escasísima gracia del autor de esa adaptación, Luis Emilio Calvo Sotelo, redujese casi a la nada las cualidades del film (...)

Texto (extractos):

Fernando Lara & Eduardo Rodríguez Merchán, Miguel Mihura, en el infierno del cine, Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1990.

(...) Con un criterio muy distinto -por no decir opuesto- de los que parecen guiar hoy a los productores y a los responsables públicos de las cosas del cine, el gran director francés Jean Renoir insistía hace medio siglo, y después de varios años trabajando en Estados Unidos (por culpa de la ocupación de Francia por los alemanes), en que la mejor forma de que una película interesase en todo el mundo es que estuviese bien arraigada en su propio territorio de origen, pese a la aparente paradoja de que lo local pueda tener un atractivo universal.

Hay posiciones -e incluso argumentos razonables- para todos los gustos, desde el extremo opuesto, hoy dominante, de tratar de hacer productos “internacionales” que se “entiendan” en cualquier parte hasta cualquiera de los puntos intermedios que pueden imaginarse, y que son casi infinitos. Del cine español -durante muchos años acusado de no perpetrar más que “españoladas” o “españolerías”, o de caer en la mera imitación. de modelos ajenos- hay pocas muestras más contundentes de que Renoir podría haber dado en la clave, que **¡BIENVENIDO MÍSTER MARSHALL!** -especie de fantasía humorística rodada hace cincuenta años, y ciertamente identificable como española simplemente con ver una foto-, película que sigue hoy tan fresca y vigente como el primer día, y que según mi experiencia personal y multitud de testimonios ajenos fiables, es regocijadamente comprendida en todo el mundo, lo mismo hoy que en el momento de su estreno.

Cabría preguntarse por qué: cuáles son las causas inmediatas de ese fenómeno, más bien infrecuente en nuestro cine -aunque no lo fue, en algunas épocas, en otros, incluso europeos: piénsese en el italiano de los años cuarenta a sesenta, en el británico de los treinta y cuarenta, en el francés de esas mismas dos décadas y parte de la siguiente, en el alemán y el soviético de los veinte o en el sueco y danés de los años que duró la I Guerra Mundial-, e incluso buscar las posibles razones profundas de que Luis García Berlanga (y su coguionista Juan Antonio Bardem) dieran en la diana, pese a que los intérpretes, conocidos aquí, eran perfectamente ignotos allende nuestras fronteras. Por si fuese instructiva la búsqueda, voy a ensayarla con quien se anime a leer estas líneas.

Lo primero que hay que señalar, como causa de asombro, es que no sólo la película es indiscutiblemente “muy española”, sino que, para colmo, no sucede en una de las grandes capitales, siempre más cosmopolitas y por tanto más parecidas a las de tamaño semejante o relativamente comparable de otros países, sino en un pueblo ficticio pero a



la vez verosímil y representativo, pobre y aislado como lo eran la mayoría de nuestro país por aquellas fechas, en una medida que a los más jóvenes, que no lo han vivido, les cuesta imaginar, pero que los que no han perdido la memoria recuerdan vívidamente. Quizá la diferencia entre un pueblecito francés, uno italiano, uno griego u otro inglés no fuese tampoco desmedida, por mucho que difiriesen los niveles de renta y el grado de desarrollo de las naciones respectivas, pero el caso es que la comprendieron por igual los espectadores urbanos y los rurales (entonces era raro el pueblo que no contaba con un cine), los chinos y los norteamericanos, los peruanos y los africanos.

Un segundo factor igualmente sorprendente es que no se trata en modo alguno de una película “intemporal” –por mucho que estuviesen un poco “fuera del tiempo” o alejados del presente los pueblos de hace medio siglo-, sino bien anclada en las circunstancias temporales del momento histórico de su gestación y realización, hasta el punto de referirse –desde el título mismo– al Plan Marshall, que llevaba unos años –menos de siete– funcionando en gran parte de Europa, para ayudar a la reconstrucción de lo devastado por la II Guerra Mundial, y –hecho novedoso– tanto en los países del bando aliado –triunfador– como en los principales enemigos derrotados –Alemania, Italia, el Japón–, quedando excluidos solamente, desde un cierto momento (el “estallido” de la llamada “guerra fría”) los países de la zona de influencia soviética y aquellos cuya actitud se había considerado hostil a los aliados y amistosa hacia el Eje (aunque no hubiesen participado oficialmente en la contienda, habían optado por el lado indebido), como España.

Como es frecuente en los espectáculos que tratan de establecer un cierto grado de complicidad con el público, animados por un cierto afán didáctico o ejemplarizador, y que abordan temas de interés general, la película está llena -sobre todo en los diálogos- de lo que en el teatro y la revista se denominan “morcillas” alusivas a la actualidad más inmediata, y que no requieren explicaciones: basta mentarlas, porque están en la mente de todos. Práctica oportuna en su momento, pero arriesgada para el porvenir, pues ese juego de indirectas se pierde en el vacío cuando se olvidan o desconocen los puntos de referencia.

Es decir que, a priori, ¡BIENVENIDO MISTER MARSHALL! tenía todas las cartas en su contra, tanto para ser entendida -no digamos compartida, o tener éxito- en el extranjero como para seguir siéndolo diez, veinte o cincuenta años después. Y tan no es así que hoy puede predecirse sin el menor riesgo de equivocarse que dentro de cincuenta años más, en el soporte que sea y por las vías de difusión que sean por entonces más modernas, la película de Berlanga seguirá siendo inteligible y no dejará de resultar a la vez divertida y entristecedora.

Creo que en esa combinación y simultaneidad de sentimientos -y, artísticamente, de tonalidades- reside una de las claves de su perenne eficacia, ya que consigue remover dos fibras, aparentemente opuestas, pero complementarias, del ser humano; según su carácter de base, y cómo le haya ido la vida el día que asista a su proyección, tendrá activado uno de esos impulsos -el gozo o la melancolía, el presente o la añoranza del pasado o el futuro-, sin que por ello el otro, durmiente o en reposo, menos “revolucionado”, haya desaparecido y movilizado uno por la película, el otro, precisamente por ser su “otra cara” podrá ser despertado y activarse, pues no faltan motivos ni momentos para ello en el variable y modulado desarrollo de la acción. Raro será, pues, que el espectador, tarde o temprano, no reaccione, primero a uno de esos estímulos, luego también al otro, para finalmente pasar de uno a otro varias veces y quedarse, al concluir la película, con una imprevisible combinación de ambos y con un regusto agríndice en el que cada reacción personal dará mayor peso a uno u otro sentimiento.

Naturalmente, estos impulsos son elementales y comunes, por tanto, a todos los seres humanos, sin apenas diferencias geográficas o culturales. Están más acá o más allá de la educación, la edad y las razas, y son privativos del hombre. No se sabe -aunque algunos parezcan hacerlo- de animales que rían o sonrían, y es dudoso que sientan de verdad melancolía o nostalgia, ya que su afectividad y su memoria no parecen ser suficientes, por mucho que algunos puedan parecer cariacontecidos. Se llamará de una forma u otra, *morriña*, *spleen* o *saudade*, y cabe que existan diferencias de matiz, pero cualquiera entiende -y reconoce, tanto en sí como en el prójimo- la presencia de esa sensación embargadora, que domina incluso en instantes de enorme alegría o regocijo si está por medio el deseo de algo distante, sea en el espacio o en tiempo, y que echamos de menos hasta en los momentos de felicidad o alegría.

Claro es que por entonces aún no estaba cercado por el descrédito el muy antiguo

concepto del “humanismo”, y la creencia en una especie de “fraternidad” (si no “igualdad”) entre los hombres, a pesar de las barbaridades cometidas en la guerra mundial conservaba cierta vigencia, en lugar de incitar a la risa, por lo que era concebible aún la idea -hoy curiosamente “aparcada”- de que, a pesar de todas las diferencias, algunas cosas teníamos todos en común. Y esa misma fe -que luego ha perdido el propio Berlanga, cada vez más escéptico, luego convertido en un misántropo incorregible- permitía que la misma película se convirtiese en demostración práctica de la realidad intangible de ese nexo: todos los hombres -y, de nuevo, sólo ellos- sueñan, y no sólo dormidos, sino también despiertos; es decir, que se hacen ilusiones, proyectan y confían -por pocos motivos que encuentren en la vida cotidiana- en algún tipo de providencia salvadora que les permitirá ir a mejor o librarse de cargas, preocupaciones y pesadumbres. Esta fe en el milagro, por mucho que se laifique, persiste hoy día: da lo mismo que sean los americanos del Plan Marshall -u hoy, para muchos países, la Unión Europea, o las grandes compañías multinacionales-, las quinielas, la lotería o un concurso televisivo lo que pueda venir a salvarnos o enriquecernos, con más fuerza cuanto más improbable sea que accedamos a una mejor calidad de vida por vías normales, previsibles o naturales.

Por eso, creo que **¡BIENVENIDO MISTER MARSHALL!**, con toda su fantasía y toda su comicidad, con su sátira y su caricatura, con su exageración y su ironía, permanece viva y no es una pieza de museo. Ni siquiera un documento histórico sobre una España superada, sobre unos pueblos que ya no son así y que han cambiado mucho (y en buena parte a mejor), sobre un momento de la reconstrucción de Europa. Sino una imagen certera y válida de lo que es vivir, hacerse ilusiones y sobrevivir a las decepciones que a menudo siguen al exceso de esperanzas sin fundamento y pasivas. Y eso se entiende perfectamente, sin barrera u obstáculo de ningún tipo, en cualquier parte y a comienzos del siglo XXI, lo mismo que se comprendía a mediados del siglo pasado (...).

Texto (extractos):

Miguel Marías, “Actualidad de ¡Bienvenido, Mr. Marshall!”, en 50 aniversario de Bienvenido, Mister Marshall, Tf. Editores, 2002.

(...) **¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!** inicialmente estaba concebida como película de corte folklórico para el lucimiento de Lolita Sevilla y su promoción a través de la interpretación de varias canciones a lo largo de la película. Pero Berlanga y Bardem tenían en mente un guion en el que se analizarían las disputas entre representantes de vino y Coca-Cola a partir de la inauguración de una fábrica del famoso refresco en la España de la época. (...) Con reconocidas influencias de la película francesa **La kermesse heroica** (Jacques Feyder, 1935) y el retrato de la invasión española de Flandes, Berlanga firmaría una película que alude a algunos de los postulados de ese neorrealismo con el que siguió moldeando alguna de las historias que darían como resultado otras notables películas venideras. (...) Villar del Río es un pueblo único tanto por sus gentes y costumbres, como por esa representación de llevar la ilusión hasta sus últimas consecuencias, reinventán-



dose para ello, adaptándose a cualquier circunstancia, y por demostrar una enorme integridad para levantarse con gran firmeza tras la desilusión. El censo de 1.642 habitantes en esos primeros años cincuenta conforma una de las comunidades más representativas del subdesarrollo de poblaciones similares. Villar del Río (...) un pueblo sobresaltado ante un hecho único e irrepetible, que le condiciona tanto por el estrés que les genera como por la tremenda ilusión que les despierta (...) es como Calabuch, Fontecilla o Sos del Rey Católico -las localidades de **Calabuch**, **Los jueves**, **milagro** y **La vaquilla** respectivamente-, el ejemplo perfecto en la manifestación por el dominio de la contextualización geográfica del cine berlangiano y en su capacidad para encontrar a los habitantes idóneos. (...) Con todo lo de española que tiene, ¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL! aglutina elementos foráneos y adquiere una interesante repercusión internacional. El uso moderado de comedia negra se mezcla maravillosamente con el espíritu de las legendarias comedias británicas producidas por los Estudios Ealing (**Pasaporte para Pimlico**, Henry Cornelius). Ese inicial panfleto folklórico terminó por triunfar alrededor del mundo. Es una película repleta de matices, y que funciona tan bien como autosátira -verdadero alegato a favor del saber reírse de uno mismo y de la idolatría-, como por el atrevimiento formal de cruzar estilos y perpetrar, por ejemplo, esa larga secuencia del sueño mediante la cual se homenajea desde el género del *western* hasta el movimiento expresionista. Esa legendaria representación onírica de los habitantes de Villar del Río la noche antes de la anunciada llegada de los americanos



al pueblo acentúa la emoción de los adultos como si de niños se trataran: la mezcla entre la excitación y la ingenuidad los retrotrae a su etapa infantil y la recuperación de esa sensación única que genera la Noche de Reyes. Los americanos como paradigma de los Reyes Magos, pues para los habitantes de Villar del Río la representación del pueblo americano va inexorablemente vinculada con el reparto de los deseos de cada habitante del pueblo, quienes con orden y consenso deberán trasladar a su alcalde una única petición para los americanos. Los villarenses hacen cola ante *Don Pablo* para trasladarle sus peticiones personales -¡una sola!-, algunas factibles y coherentes, otras más bien imposibles. En cualquier caso, la ingenuidad de los habitantes y sus deseos quedan manifestados mediante reflexiones como “*¡Está uno trabajando la tierra durante 30 años, y resulta que en el fondo lo que se quiere son... unos prismáticos!*”. Durante esa secuencia de las peticiones a esos particulares Reyes Magos se percibe una de las máximas representaciones de la gran unión entre la comunidad de Villar del Río -base fundamental para el buen desarrollo de la historia que cuenta el film-, su gran reparto coral emerge con fuerza (...) Y ahí radica también uno de los grandes aciertos de la película, en su capacidad para aunar a los numerosos personajes que transitan a lo largo del metraje, respetando y cuidando de todos y cada uno de ellos, mientras estos no desaprovechan sus minutos de gloria, es más, de alguna u otra forma, todos los actores aprovechan su instante para inmortalizar a sus respectivos personajes, bien a través de unas líneas de diálogo que no tienen desper-

dicio, bien por la coreografía de movimientos y gestos con los que consiguen dotarlos de una enorme personalidad, y todo ello a través de una metodología nada académica, pues resulta muy fácil olvidarse de los actores para centrarse en la pureza de unos personajes que desprenden la humanidad de la gente de la calle, la de esas personas a años luz de los focos y las cámaras, dispuestos a flirtear con la verdad más absoluta, es búsqueda de la autenticidad tan propia de ese neorrealismo con el que esta joya berlanguiana se asemeja definitivamente. (...) El final es triste pero muy hermoso, con la belleza de esa lluvia que se lo lleva todo -algunos plano de esos instantes remiten a la pureza de la etapa silente de Yasujiro Ozu-, un final poético y metafórico con el que se termina el sueño de todo un pueblo, de todo un país, de toda una época. Los habitantes de Villar del Río se resignan a volver a recuperar su forma de vida, apacible, tranquila y sin sobresaltos, porque a fin de cuentas después de la lluvia “*hay sol y hay esperanza. ¿Quién no cree en los Reyes Magos? Y colorín colorado, este cuento se ha acabado*”.

Texto (extractos):

Albert Galera, “¡Bienvenido, Mister Marshall!: Érase una vez un pueblo español”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.







VIERNES 3 diciembre 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

NOVIO A LA VISTA

(1953) España 82 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento.-** La narración "Quince años" de Edgar Neville. **Guión.-** Luis García Berlanga, Edgar Neville, Juan Antonio Bardem y José Luis Colina. **Fotografía.-** Cecilio Paniagua, Sebastián Perera, Antonio Ballesteros, Miguel Milá y Ángel Ampuero (B/N - 1.37:1). **Montaje.-** Pepita Orduña. **Música.-** Juan Quintero. **Productor.-** Benito Perojo. **Producción.-** Benito Perojo P.C. y C.E.A. **Intérpretes.-** Josette Arnó -doblada por Encarnita Plana- (*Loli*), Jorge Vico -doblado por Tony Hernández- (*Enrique*), José María Roderó (*Federico*), Antonio Vico (*don Vicente*), Julia Caba Alba (*doña Dolores*), Antonio Riquelme (*Cortina*), Luis Pérez de León (*Ballester*), Fernando Aguirre (*Amorós*), Julia Lajos (*doña Lucía*), Irene Caba Alba (*señora de Cortina*), José Luis López Vázquez (*Juanito Renovales*), Alicia Altabella (*la mujer enigmática*), Josefina Bejarano (*doña Gervasia*), Juana Ginzo (*Clotilde*), Mercedes Muñoz Sampedro -doblada por Ana Díaz Plana- (*doña Adela*), Terele Pávez (*Pecas*). **Estreno.-** (España) febrero 1954.



versión original en español

*Película nº 6 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):
Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman
De "Surcos" a "¡Bienvenido, Mister Marshall!"
De "Plácido" a "El verdugo"



(...) En **NOVIO A LA VISTA** te censuraron algo en la guerra de los niños en la playa.

Sí, la guerra que comienzan los niños jugando en la playa a la que luego se añaden sus padres, que son militares, dio pie a las cartas más graciosas que me ha enviado la censura. Creo que es la primera vez en la historia del cine, nacional e internacional que la censura en vez de suprimir algo, obliga a añadir algo, ya que me obligaron a añadir una escena.

¿Cómo es posible, te obligaron a añadir una escena?

Sí, es una escena que resulta surrealista, porque la censura es la gran creadora del surrealismo burocrático; es la escena en la que aparecen los generales que son los abuelos de los niños, hablando en serio de estrategias militares en la playa de Benicàssim. Cuando veo esa escena, me parece tan absolutamente fuera de lo que era la película que me resulta divertida y hasta me gusta. (...)

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, ¡Bienvenido, Mr. Berlanga!,
col. DestinoLibro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) [Tras **¡Bienvenido...**] la trayectoria de Luis G. Berlanga, sin embargo, va a discurrir acto seguido por un territorio autónomo y muy personal, que no tarda en marcar distancias con los derroteros que sigue la obra de Bardem, a pesar de que todavía contará con la colaboración de éste para escribir el guion, junto a José Luis Colina, de su nueva película. Se parte inicialmente de un argumento escrito por Edgar Neville y titulado “Quince años”,



que Benito Perojo le había comprado a su autor varios años antes. Después, el director lo lleva con facilidad a su terreno para filmar **NOVIO A LA VISTA**: una pequeña y amable sátira de la burguesía española de comienzos de siglo organizada en torno al tránsito desde la infancia a la madurez.

Se trata, por tanto, de una excursión insólita por los terrenos de la Historia (que

Berlanga no volverá a ensayar en toda su filmografía hasta que no ruede **La vaquilla** treinta y dos años después) y constituye, en realidad, una nueva aproximación del cineasta a otro colectivo humano encerrado en sí mismo y de protagonismo coral, contextualizado en los años de la I Guerra Mundial, pero retratado sin pretensiones explícitas de historicidad. El escenario es una playa del Mediterráneo y el paisaje humano, el de la burguesía acomodada: sus cotilleos, sus falsas apariencias, su parasitismo y su holgazanería. El conflicto es de orden generacional entre una banda de chiquillos, que rapta a la joven protagonista (para quien su familia hace ya planes matrimoniales), y el grupo de los adultos, acaudillado en la refriega por dos viejos nostálgicos que juegan a ser generales y que, en la primera versión del guion (modificada por imposición de la censura) eran efectivamente militares retirados.

Amable y risueño, este cuento de suave coloración filolibertaria proyecta sobre

todos sus personajes una simpática condescendencia satírico-caricaturesca no muy lejana, en su amplitud moral y en su madurez tolerante, a la que muchos años después el propio director arroja sobre los parásitos aristócratas venidos a menos de la trilogía



“nacional” –**La escopeta nacional, Patrimonio nacional y Nacional III**-. Desde esa presentación donde el hijo de Alfonso XIII recita en un examen la saga de los Borbones (“... Isabel II, Alfonso XII y papa”) hasta un desenlace agridulce teñido de nostalgia, todo el film transcurre sobre las pinceladas impresionistas con las que Berlanga va dibujando la recreación ambiental y moral de una “Belle Epoque” idealizada bajo tonalidades de ternura y de complicidad.

La película se desvela deudora de abundantes resabios teatrales de raíces sainetesca (que sin duda proceden de Neville) en la naturaleza y en el declamado de los

diálogos, y en el diseño de una planificación construida prioritariamente al servicio de éstos. Su registro equilibrado se rompe durante el largo tramo de las batallas, donde Berlanga conduce el film hacia el terreno de la pirotecnia valenciana y del astracán lúdico y disparatado: una representación que sustituye, en la ficción, a la Guerra Mundial que ya ha terminado cuando se acaba el verano y los personajes regresan a Madrid.

Con este título impregnado de inocencia empieza para el director, sin embargo, una larga y áspera batalla con las múltiples censuras que, en aquel momento, dejan sentir su castradora influencia sobre el cine nacional: “entre imposiciones previas, autocensuras, limitaciones de rodaje y cortes posteriores del productor, del distribuidor, el Sr. censor de padres de familia, del Sr. censor de hijos de buenas madres y demás zarandajas por el estilo, me han mutilado y prostituido una obra donde yo me había encontrado a gusto”, se quejaba Berlanga. Pero no va a ser éste su último lamento, ya que inmediatamente



después se encuentra de bruces con la prohibición de rodar un guion que prepara junto a José Luis Sampedro (“Los gancheros”) y a este veto le seguirán después otros muchos (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM - Filmoteca Española, 1993.

(...) Benito Perojo, el inspirado director de *La verbena de la Paloma* y *Goyescas*, había pasado varios años trabajando en Argentina. A su regreso a España, a fines de la década de los 40, dirigió *Sangre en Castilla* y *Yo no soy la Mata-Hari* y tomó la drástica decisión de no volver a dirigir para dedicarse exclusivamente a la producción; decisión que respetaría hasta su muerte. Su trabajo como productor en los años siguientes es menos interesante que lo que cabía esperar de su sorprendente biografía anterior, y se ajusta

¹ José Luis Sampedro publica después la historia en forma de novela, pero tendrá que esperar hasta 1989 para que sea llevada al cine bajo la dirección de Antonio del Real y con el título de **El río que nos lleva**.



a los moldes de un cine comercial conservador al servicio de un público poco exigente. En la primera mitad de los años 50, Perojo se rodeó de las más populares estrellas de la canción y de directores eficaces en el terreno de la comedia sin complicaciones y del cine folklórico (Luis Lucia, Ladislao Vajda, Ramón Torrado). Hizo una aproximación a la zarzuela (**Doña Francisquita**); inventó un vehículo para el lanzamiento cinematográfico en España del cómico argentino Pepe Iglesias “El Zorro”, que estaba obteniendo un gran éxito con sus emisiones radiofónicas (**¡Che, qué loco!**); importó a otro humorista argentino, el célebre Luis Sandrini, para hacer **El seductor de Granada**, que dirigió Lucas Demare; lanzó a la pareja Carmen Sevilla-Jorge Mistral en **La hermana San Sulpicio** y la reunió de nuevo para **Un caballero andaluz**; produjo la primera película de Carmen Morell y Pepe Blanco, pareja en teatros de variedades y actuaciones en la radio, especialmente dedicados a la canción castiza (**Amor sobre ruedas**); se atrevió a resucitar a *Figaro* con la colaboración del cantante irunés Luis Mariano y de la tonadillera andaluza Lolita Sevilla (**Aventuras del barbero de Sevilla**); intervino en una oscura coproducción con Francia sobre buscadores de oro en el desierto del Sáhara (**Tres hombres van a morir**), y emprendió sendos remakes de dos grandes éxitos del cine español de los años 30: **Morena Clara**, en la que Lola Flores sustituía a Imperio Argentina, y **Suspiros de Triana**, en la que Paquita Rico encarnaba el personaje que Estrellita Castro hizo en **Suspiros de España**.

Todos esos títulos indican una línea de producción de absoluta coherencia, que sólo se rompe con la producción de la excelente película de Luis García Berlanga **NOVIO A LA VISTA**, basada en un argumento de Edgar Neville que Perojo había comprado hace tiempo. Resulta imposible encontrar los vínculos que ligan a esta divertida comedia anarquista, ambientada en los años de la I Guerra Mundial, con esa larga lista de películas musicales con estrella folklórica dentro, lo que, por supuesto, no implica que todas ellas sean desdénables, pero sí muy diferentes al film de Berlanga. Según testimonios del realizador valenciano, durante el rodaje de *Novio a la vista* tuvo frecuentes problemas con Perojo,

especialmente por la despreocupación que la producción tenía en lo referente a ambientación y vestuario, lo que sin duda debió resultar enojoso tratándose de una película de época. Pero a la vista de la película, no cabe la menor duda de que fue Berlanga quien ganó la batalla al productor, al conseguir poner en pie una película lúcida, tierna y desencantada sobre el paso de la infancia a la edad adulta. Muchos años antes que **Del rosa... al amarillo**, Berlanga describió el mundo de los juegos de los adolescentes, sus conflictos sentimentales, sus fracasos escolares y el enfrentamiento con el caduco universo de sus mayores, elaborando al mismo tiempo una feroz -aunque aparentemente amable- crítica de los modos de la burguesía, que tanto valía para los personajes de ficción de 1914, presentados en la película, como para aquellos otros de carne y hueso que rodeaban a Berlanga a comienzos de los 50.

NOVIO A LA VISTA transcurre durante el verano de 1914 en una playa española en la que veranean un grupo de familias. Está estructurada en dos partes, con un prólogo y un epílogo, cuya acción se desarrolla en Madrid. La historia central de la película es la de los amores de *Loli y Enrique*, dos adolescentes que inventan todo tipo de recursos para comunicarse clandestinamente y encontrarse siempre que pueden. *Enrique* ha suspendido algunas asignaturas y tiene que emplear buena parte de sus vacaciones en estudiar para aprobar en septiembre. *Loli* va haciéndose mujer imperceptiblemente y sus padres pretenden emparejarla con un prometedor ingeniero algo cursi que veranea en la misma playa. Pero *Loli* prefiere prolongar su infancia durante aquel verano y mantener sus juegos de pandilla y su inocente idilio con *Enrique*, cada día más enamorado de ella. Ante la insistente actitud de la familia de *Loli* para convertirla definitivamente en una mujer, *Enrique* y sus amigos optan por raptarla y declarar la guerra a los mayores. El enfrentamiento se dirime en una batalla de piñas. Al acabar las vacaciones, *Loli* descubre que sus atributos femeninos se han desarrollado inesperadamente, y opta por vestirse como una mujer y aceptar las galanterías del ingeniero, que sin duda es un buen partido. *Enrique* se verá obligado a repetir curso por no saberse bien los cambios que la guerra ha operado en el Imperio Austro-Húngaro, el viejo leitmotiv de todas las películas de Berlanga.

Es inevitable recordar al hablar de **NOVIO A LA VISTA** esa magnífica secuencia del examen de Historia en la que un hijo de Alfonso XIII, al que los bedeles cambian la silla y el tribunal trata con especial amabilidad, debe contestar como única pregunta cuáles son los miembros de la familia de los Borbones, y termina diciendo Isabel II, Alfonso XII y papá. Esta diferencia de tratamiento la repetirá Berlanga en la magnífica secuencia de la boda de los ricos y la boda de los pobres en **El verdugo**. Otro de los grandes hallazgos de **NOVIO A LA VISTA** es la descripción del mundo de los padres, y muy especialmente todas las conversaciones entre los generales de vacaciones (la censura obligó a que fueran civiles que jugaban a ser generales), que discuten sobre los problemas de la lejana guerra con el mismo entusiasmo con que preparan la estrategia para tomar la loma en que se han refugiado los adolescentes. Nuevamente Berlanga contó con cómicos extraordinarios, entre los que destacan Antonio Riquelme, Antonio Vico, Julia Lajos y Julia e Irene Caba



Alba. Como dato curioso cabe recordar que Berlanga propuso en el Festival de Cannes a una jovencísima Brigitte Bardot que interpretara el papel de *Loli*. Ella aceptó, pero un retraso en las fechas impacientó a Perojo, que decidió que la película fuera protagonizada por otra actriz francesa, Josette Arno.

Texto (extractos):

Fernando Méndez-Leite, “Novio a la vista”, en **Historia del Cine Español en 100 películas**, fascículo 11, Guía del Ocio, ed. Jupey, 1975.

(...) El 7 de marzo de 1954 Luis García Berlanga se asoma a las páginas de “La Codorniz”. Lo hace en una de sus secciones más incómodas, las “entreviús impertinentes”, en las que Rafael Castellano se dedica a meter el dedo en el ojo a sus entrevistados. No suele ser plato de buen gusto aparecer por allí, pero en fin, el escaparate de una revista cuyo humor admira -y donde acaba de caer, aunque él todavía no lo sepa, un joven aprendiz de poeta llamado Rafael Azcona- es lo suficientemente apetecible para alguien necesitado de promocionar una película.

Castellano cumple con el ritual y entra a matar: una de sus observaciones -impertinentes, claro- son los paralelismos que encuentra entre **Novio a la vista** y **Las vacaciones del señor Hulot** (*Les vacances de Monsieur Hulot*, Jacques Tati, 1953), tantos como para no tardar en dejar caer la temida palabra “plagio”. Y Berlanga tiene difícil defensa porque



conoce bien la película: compitió con ella en el Festival de Cannes cuando presentó allí **¡Bienvenido, Mister Marshall!** (1953) y, cuadrando el círculo, también Edgar Neville, autor del tratamiento titulado originalmente “Quince años” que ha dado pie a **Novio a la vista**, andaba esos días por la Croisette presentando su **Duende y misterio del flamenco** (1952).

Setenta años más tarde, la cosa no es como para rasgarse las vestiduras. Aceptemos, a lo sumo, algún que otro préstamo: el carácter gregario de los veraneantes y sus tics ridículos, el melancólico final, la localización playera en la que Berlanga decide situar la acción, planteada en el tratamiento nevilliano en la sierra madrileña... Pero ahí terminan las semejanzas, porque ese inasible humor cuajado de melancolía que comparten ambas películas era a esas alturas la espina dorsal que vertebraba el trabajo de Neville. Tanto como para haber dejado en “La Codorniz” varios cuentos que bosquejaban la línea argumental de la cinta e, incluso, para impregnar el universo de su compañera Conchita Montes, que en uno de sus raros saltos al terreno literario también lo había hecho con un par de relatos que compartían personajes y ambientes.

NOVIO A LA VISTA había nacido, bien que de rebote, en una sala de cine. Exactamente en la del Callao, en la plaza de ídem, a donde un día se acerca el productor Benito Perojo para ver **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, que, tras su inesperado éxito en Cannes, premios (dos) incluidos, se ha convertido en un auténtico fenómeno de taquilla. Siempre al quite, Perojo llama esa misma noche a Bardem y Berlanga para ofrecerles adaptar a la pantalla la zarzuela “Bohemios”. No es difícil imaginarlos como los proverbiales pulpos en el garaje ante el libretto de Perrín y Palacios y, como era de prever, su adaptación no satis-



fará a Perojo. Pero la pareja no desiste y, ante la posibilidad de rodar por primera vez con un presupuesto solvente, solicitan alguna otra idea que desarrollar. Es ahí donde aparece “Quince años”, en un cajón donde Perojo guarda una veintena de argumentos que ha ido comprando aquí y allá. Bardem no tarda en descolgarse del trabajo: las personalidades de ambos eran ya lo suficientemente marcadas para exigir carreras individuales y, como tras-fondo, su desaparición de la dirección comanditaria de **¡Bienvenido...** ! había provocado heridas que seguían todavía abiertas. En su ausencia, Berlanga no dudará en recurrir a su colaborador literario habitual, José Luis Colina, para concluir la adaptación.

Si algo se recuerda de **NOVIO A LA VISTA** es su escena inicial: *Enrique* (Jorge Vico) espera impaciente a que llegue su turno en el examen de bachillerato. Delante de él, un jovencito petulante al que el tribunal ha preguntado por la lista de los Barbones: “... *Isabel II, Alfonso XII... y papa*”. Cuando concluye, *Enrique* ocupa su puesto, pero un ordenanza le hace levantarse de la silla y la sustituye por otra mucho más modesta: en efecto, asomaba ya aquí el gag de la “boda pobre” de **El verdugo** (1963). *Enrique* debe desarrollar el tema del Imperio Austro-Húngaro sobre un mapa de Europa que, a esas alturas de verano de 1918, ya no hay quien entienda. Porque, en el fondo, **NOVIO A LA VISTA** es la historia de la desaparición de un continente que se desangra en la I Guerra Mundial, y, con ella, la de un mundo mucho más íntimo pero no menos doloroso: *Enrique* ve desvanecerse su infancia mientras los adultos planean su entrada en una madurez que ya no puede esperar más, como bien apunta el que *Loli* (Josette Arno), la novia con la que juega a los espías, esté lo suficientemente crecida como para que sus padres quieran casarla con *Federico Villanue-*



va (José María Rodero), al que su carrera de ingeniería ha convertido en todo un partido. El intento de rebelión de los muchachos ante las imposiciones de los adultos terminará con la victoria de la juventud, aunque la historia tenga una coda amarga al finalizar el verano y las vacaciones.

Filmada a medio camino entre un Benicassim y una Oropesa del Mar anteriores a su descubrimiento por el turismo y la especulación, el rodaje avanza plácidamente y el realizador disfruta del trabajo junto a un tropel de actores de reparto con los que comienza a escribir el manual de estilo de su cine: Julia Lajos, Antonio Vico, Julia e Irene Caba Alba, Luis Pérez de León, Antonio Riquelme, Mercedes Muñoz Sampedro y hasta un José Luis López Vázquez que realiza su primer papel de peso con un personaje heredero de Max Linder y Charley Chase. La simpatía no fue la misma por Josette Arno, algo que Berlanga siempre atribuyó a que recayera en ella un papel destinado a una starlette todavía desconocida a la que había descubierto entre una nube de fotógrafos en la playa de Cannes y a la que se lo había ofrecido aprovechando un homenaje que le ofreció en París la Cinémathèque. Era Brigitte Bardot, y la falta de coincidencia de fechas chafó su fantasía de un romance veraniego que pagó con un permanente enfado con su sustituta. Pero más allá de este disgusto de erotómano frustrado, todo avanza con tal apacibilidad que ni tan siquiera, y esto sí que resulta excepcional en la carrera del realizador, la película tuvo choques con la censura, más allá de un par de cortes secundarios para evitar la *inmoralidad* que suponía que una bella espía (Alicia Altabella) ejerciera de amante de *Federico* y la paradoja de que los guardianes de la moral nacional-católica forzaran el añadido de una

escena que despojara rango militar a los ancianos aliadófilos y germanófilos que discuten en la playa sobre los movimientos de tropas en el continente: de haberlo mantenido, perder la batalla que les enfrentaba a los niños en las ruinas del castillo hubiera supuesto un auténtico deshonor para el ejército español. Pequeños sustos que no se extendieron a que Berlanga pusiera en boca de uno de sus protagonistas un ostensible “*Ante esta diferencia de criterios, creo que ya es hora de que el poder civil asuma el mando*”, frase que, en pleno verano de 1953, podía haber levantado algún estupor en el comité. El plácido ritmo de rodaje soliviantó, eso sí, a Perojo, que decidió suspender la producción en la playa e hizo rematar las secuencias faltantes en la madrileña Casa de Campo.

Berlanga siempre consideró **NOVIO A LA VISTA** su película más ingenua, y con el paso del tiempo es difícil no apuntar al díptico compuesto por ésta y **Calabuch** (1956) para explicar por qué en aquellos años era calificado como el director de la bondad y la ternura. Pasaría el resto de su vida intentando corregir lo que él entendía no era más que miopía de los críticos, pues siempre defendió que su atracción por el humor negro, la picaresca y el esperpento era algo consustancial a su filmografía y no nació de su colaboración con Azcona. Bien es cierto que en una cinta tan marcada por el esplín como esta su argumentación tiene difícil defensa, aunque también lo es que la melancolía que desborda el tramo final de la película esconde un último giro que podría hacernos darle la razón. *Enrique* por fin se ha aprendido el tema sobre el Imperio Austro-Húngaro, pero de poco le sirve porque, cuando en septiembre vuelve a examinarse, la guerra lo ha hecho desaparecer. *Loli* habla con su perrito “Káiser” y le dice que ha conocido un chico guapísimo mientras se prueba un vestido largo ante el espejo. La lluvia, la misma que marcaba el cambio de las estaciones y con ellas el inexorable paso del tiempo en **El baile** (Edgar Neville, 1959), cae sobre Madrid y empaña las ventanas. En el colegio, *Enrique* escribe con el dedo sobre el vaho el nombre de *Loli*. Ella, en su casa, escribe el de *Federico*. Como en todas sus películas posteriores, cualquier atisbo de esperanza termina desvaneciéndose y la libertad personal de los protagonistas queda aniquilada por una maquinaria social que avanza como un monstruo que devora todo a su paso.

Texto (extractos):

Aguilar y Cabrerizo, “Novio a la vista: a la sombra de Neville y Tati”, en dossier especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo gótico y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.







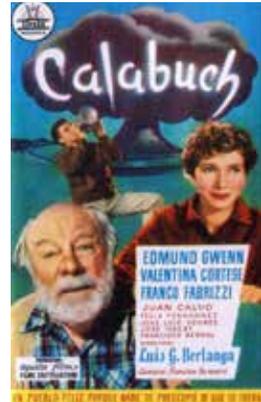
C
A
L
A
B
U
C
H

VIERNES 10 diciembre 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

CALABUCH

(1956) España - Italia 96 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento.-** Leonardo Martin.
Guion.- Luis García Berlanga, Leonardo Martin, Ennio Flaiano y Florentino Soria. **Fotografía.-** Francisco Sempere (B/N - 1.37:1).
Montaje.- Pepita Orduña. **Música.-** Guido Guerrini & Francesco Angelo Lavagnino. **Productor.-** José Luis Jerez Aloza. **Producción.-** Aguila Films - Film Constellazione. **Intérpretes.-** Edmund Gwen (Jorge Serra Hamilton), Franco Fabrizi ("Langosta"), Valentina Cortese (Eloísa, la maestra), Juan Calvo (Matías), José Luis Ozores (Cucherito, el torero), José Isbert (don Ramón), Francisco Bernal (Crescencio), María Vico (Teresa), Pedro Beltrán (Fermín), Félix Fernández (el cura), Manuel Alexandre (el pintor), Mario Berriatila (Juan), Isa Ferreiro (Carmen), Manuel Guitián (don Leonardo), Manuel Beringola (el alcalde), Casimiro Hurtado (Antonio).
Estreno.- (España e Italia) septiembre 1956 / (EE.UU.) octubre 1958



versión original en español

Festival de Venecia. Premio de la O.C.I.C. (Oficina Católica Internacional del Cine)

*Película nº 7 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):

Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman

De "Surcos" a "¡Bienvenido, Mister Marshall!"

De "Plácido" a "El verdugo"



(...) Con **CALABUCH** Berlanga se descuelga, después del sonoro aldabonazo programático que suponen las “Conversaciones de Salamanca”, con una propuesta que se aleja definitivamente de toda connotación realista y que sitúa, en primer término, una ficción idealizadora y pacifista deliberadamente alejada de toda voluntad testimonial sobre la España del momento. El director consolida su particular universo poético y el divorcio con la filmografía de Bardem es ya irreversible. Una idea argumental de Leonardo Martín, luego desarrollada por el propio Berlanga junto a Florentino Soria (profesor de guion en el I.I.E.C.) y en la que también interviene el guionista italiano Ennio Flaiano, da lugar a la peculiar historia de un sabio atómico americano que, harto de fabricar bombas, huye de su país para buscar refugio anónimo y pacífico en un imaginario pueblecito de la costa mediterránea llamado Calabuch allá por “*el año en que Rusia firmó el concordato y los Estados Unidos dejaron de proteger a Europa*”, como dice la voz que introduce el relato.

Desde el principio, por consiguiente, está clara la dimensión irreal de la fábula, y esta opción se refuerza con nitidez en la complacida y hedonista descripción que Berlanga traza de una comunidad singular: el guardia civil que lee la vida de Napoleón y que, de vez en cuando, deja salir de una cárcel sin llave al contrabandista “*el Langosta*” para que pueda hacer alguna que otra chapuza, el sargento que lava la cara de su hija porque se ha puesto Chanel n° 5, el torero ambulante encariñado con su toro (al que pasea de pueblo en pueblo), el cura que juega al ajedrez por teléfono con un farero (impagable José Isbert) que confunde la VI Flota americana con el Imperio Austro-Húngaro -una referencia constante en toda la obra berlanguiana-, la maestrita enamorada del contrabandista, el pintor perezoso que dibuja las letras de las barcas despacito para recrearse en su trabajo (el personaje con quien el director dice identificarse...), la competición de fuegos artificiales



como máximo conflicto...

Todo en la historia, a fin de cuentas, contribuye a dibujar la “arcadia feliz” y roussoniana de Berlanga, y las imágenes lo hacen casi en estado de gracia, sin énfasis, sin salidas de tono, con una mirada cómplice y solidaria hacia todos los personajes, cargada de ironía y de ternura, sin ocultar su impregnación sentimental y volcada hacia la celebración filolibertaria de una sociedad ingenuamente vuelta de espaldas a la construcción de la civilización moderna. Una obra donde el director sólo pretende reflejar un modo de vivir que quizás no exista más que en su deseo y que rezuma individualismo romántico en la misma medida en que la ficción penetra en el terreno de la fantasía y se aleja de la representación realista. La radicalidad y la transparencia de la apuesta, sin embargo, provocan el desconcierto de la crítica de izquierdas y de sectores añejos, desde donde se entiende que el retrato berlanguiano falsea la realidad española.

Sorprende ahora semejante miopía y tal grado de ceguera ante una propuesta que declara abiertamente su dimensión imaginaria y que se inscribe con nitidez en un territorio poético-humorístico cercano (esta vez sí) al **Pasaporte para Pimlico** de los estudios Ealing, y a la vena más idealista de René Clair. La “utopía **CALABUCH**” aparece hoy, sin embargo, como una de las obras más redondas y personales de su autor, por más que éste haya declarado en varias ocasiones su disgusto al no haber conseguido corregir lo que consideraba como el sentimentalismo excesivo del guion. Una propuesta que, anecdóticamente, desliza bajo sus imágenes un suave pero nítido aroma eco-pacifista que se adelanta a su tiempo y que convierte el film en un título premonitorio.



Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM – Filmoteca Española, 1993.

(...) A Berlanga no le gustaba demasiado **CALABUCH**. Porque no era una historia suya. Y porque al intentar hacerla suya, fracasó. O eso decía él: *“El guion de CALABUCH, de Leonardo Martín, lo cambiamos muchísimo, pero, en definitiva, es una historia que me viene dada. El guion lo encontraba demasiado sentimentaloidé,”rousseauiano”, crepuscular en ciertos aspectos, y no veía la forma de hincarle el diente. Pedí colaboración a un guionista excepcional, Ennio Flaiano, pero este acentuó todavía más el carácter ternurista que podía tener el tratamiento inicial”*. Berlanga añadía que era un relato paternalista y que todos los personajes resultaban buenos, incluyendo al cabo de la Guardia Civil. Pero él, y solo él, sin demasiadas injerencias, fue quien filmó la película. En 1956 parecía menos progresista de lo que en realidad es, cuando en las valoraciones contaba más la ideología que la estética, por decirlo de forma reduccionista. Después, en las reconsideraciones críticas sobre la obra de Berlanga en general, siempre ha cotizado muy por debajo de **¡Bienvenido, Mister Marshall!**, **Plácido** o **El verdugo**. Un misterio, sin por eso querer decir que sea mejor, o más representativa del imaginario Berlanga, que estos tres otros títulos. Es cierto que no es tan ácida o contundente, que los personajes resultan menos desalmados o patéticos, son todo lo contrario. ¿Un Berlanga cercano a Frank Capra? ¿O a cierta comedia amable *hollywoodiense*, presencia incluida de Edmund Gwenn como un sabio atómico huido que se asemeja al imaginario Santa Claus encarnado por



el mismo actor en **De ilusión también se vive** de George Seaton? Podría ser. Pero pocas la ganan a comedia mediterránea, costumbrista -con algunos toques esperpénticos-, de fuegos artificiales -por el ruido antes que por el colorido, como decía el director- y hasta cierto punto abstracta, ya que su figura central, *Jorge Serra Hamilton*, el sabio atómico estadounidense buscado por el gobierno de su país, incluido sin miramientos en un relato eminentemente coral como todo aquel que transcurre entre escenarios y personajes de un pequeño pueblo (Calabuch, en realidad Peñíscola), parece surgir de la nada para volver a la misma a través del mar como en el famoso corto de Roman Polanski, **Dos hombres y un armario**, aunque lo haga volando en un autogiro militar para que la película se cierre con una panorámica aérea y omnisciente del lugar.

Flaianno no convenció a Berlanga. El escritor venía de pergeñar el argumento original de **Almas sin conciencia** de Fellini, y además de repetir, claro, con el cineasta italiano en otras obras mayores (**Las noches de Cabiria**, **La dolce vita**, **Fellini ocho y medio**, **Giulietta de los espíritus**), también lo haría con Berlanga en **El verdugo**, con mejores resultados según el director. Tampoco le convenció uno de los actores impuestos por el hecho de ser una coproducción con Italia, Franco Fabrizi -“*todo el equipo estaba hasta los cojones de él*”-, y tampoco nos convence a nosotros, no porque esté mejor o peor en su cometido del *Langosta* (contrabandista, proyeccionista del cine del pueblo, trompetista de la banda,



electricista, inquilino permanente del calabozo), sino porque parece un remedo, antes que un eco, del Fabrizi precisamente felliniano de **Los inútiles**, aunque menos severo. Tampoco funciona bien Valentina Cortese en el cometido de la maestra, el personaje con cuyas sentencias bondadosas no comulgaba Berlanga al realizar el film, pero en su caso convendría decir que el personaje no está bien construido ni en lo “espiritual” (sus conversaciones sobre las bondades del mundo con el profesor) ni en lo “terrenal” (su amor no confeso por *el Langosta*). Podríamos acogernos al papel específico de los actores de carácter en todo el cine de Berlanga (desde el pintor de barcas Manuel Alexandre hasta el farero José Isbert, del torero feriante José Luis Ozores al guardia civil Juan Calvo o el párroco Félix Fernández, rostros habituales representando a las llamadas fuerzas vivas que, en el arquetipo instaurado, debían aparecer en toda crónica de un pueblo), pero eso, valorar o revalorizar el rico mosaico de secundarios berlanguianos, también sería caer en el tópico que ha redimido durante décadas las imperfecciones del cine del director.

Convengamos en todo caso que en **CALABUCH**, como en tantas películas de Berlanga, hay personajes y situaciones mejor perfiladas que otras, lejos de la obra redonda, perfecta, armoniosa. Es un film de momentos, y en algunos casos, estos aparecen desgajados de la trama principal, abriendo en colorido abanico las posibilidades transversales de una historia eminentemente costumbrista. La secuencia de la partida de ajedrez entre



el farero y el cura mediante conversación telefónica, por ejemplo, un buen ejemplo de fuga que ofrece otro punto de vista cómico o distendido del escenario de los hechos sin apartarse en demasía de los mismos. O la utilización de la cárcel como reverso de lo que generalmente representa, ya que aquí es un lugar de paso y cobijo nocturno para *Langosta* y el profesor *Hamilton*. Ambos duermen cada noche en el calabozo, pero pueden salir a fumar al raso o a conversar y beber con su carcelero, y al día siguiente continúan libremente con sus actividades acostumbradas. De hecho, para el sabio atómico y fugado, la celda es lo más parecido a un paraíso: cuando la abandona para entregarse a las autoridades estadounidenses que han llegado por tierra, mar y aire hasta Calabuch, Berlanga realiza una sentida panorámica del calabozo desde el punto de vista del viejo profesor, como si fuera un hogar querido que lamentablemente debe dejarse atrás. En un momento del film, la posible influencia de la comedia de Hollywood da un vuelco de Capra o Seaton para instalarse en un terreno más perverso, el de Howard Hawks, ya que todo el mundo va a parar a la cárcel -*Langosta*, *Hamilton*, la hija del guardia civil por querer escapar con su amado a Venezuela-, como en la parte final de *La fiera de mi niña*.

Hamilton desapareció en el trayecto entre Nueva York y una base secreta del Mediterráneo. No sabemos cómo -¿acaso importa?-, pero aparece con su ropa vieja y sin per-



tenencias en Calabuch, una pequeña localidad costera de 928 habitantes, ni uno más, y allí descubre, lejos de sus experimentos atómicos, el cielo y el mar, como si fuera el chiquillo, también fugado, *Antoine Doinel*. Berlanga comienza el film al estilo de algunas producciones mexicanas de Buñuel, en un tono de reportaje documental sobre el lugar, pero pronto lo transgrede desde dentro y desde fuera: el impersonal narrador del noticiero interpela a un niño que está a punto de orinar en el oxidado cañón de la antigua fortaleza, y después es *Langosta* quien comenta que el NO-DO es muy absurdo porque es como un periódico, pero atrasado, lo que no falta a la verdad. Incrustados ya en la ficción pintoresca tras la presentación cotidiana del pueblo, Berlanga se detiene en aquellas cosas que más le gustan -las disquisiciones del párroco, convencido de que el protestantismo es como una enfermedad y se cura-; da un giro radical a la figura del estadounidense en su cine -*Hamilton*, anciano, tierno e ingenuo, es muy distinto a los norteamericanos que nunca llegaron a pasar por el pueblo engalanado de **¡Bienvenido, Mister Marshall!**- y, en la medida de las posibilidades que le ofrece la historia, contrarresta esa visión edénica y rousseauiana de partida: cuando el profesor habla extasiado de las bondades del pueblo, de su luz y clima, del hecho de que a la gente no le preocupe lo que piensen los demás y sean felices haciendo lo que quieren, *Eloísa*, la maestra, le recuerda lo muerta que está la localidad en invierno a partir de las cinco de la tarde. Un golpe duro, aunque aislado, a la premisa original de la película; con todo, Berlanga suscribía el hecho de no preocuparse demasiado por lo que piensen los demás.

(..) Apóstol (comedido) del plano secuencia y del movimiento coral, Berlanga se parecería más a ciertos directores del Hollywood clásico que a ninguno de sus contemporáneos y seguidores españoles: la forma de encuadrar secundarios en planos generales o de conjunto, otorgándoles importancia a todos, remite más a John Ford que a nadie del cine español de los cincuenta o a los integrantes del cine mesetario posterior (...). No abunda el plano secuencia en **CALABUCH**, pero sí me gustaría concluir estas líneas valorando en



su justa medida otra técnica narrativa utilizada por el director, el paso entre secuencias mediante el encadenado sonoro del diálogo. Funciona muy bien al menos en dos momentos de la última parte del film. Los habitantes del pueblo están hablando sobre la conveniencia de no decirle a *Hamilton* que han descubierto quién es en realidad. Berlanga corta entonces a un primer plano del pintor encarnado por Manuel Alexandre, quien pronuncia una frase que conecta directamente con la conversación anterior, pero con la salvedad de que está charlando con Jorge y ambos se encuentran en otro lugar. Más tarde, en el bar, alguien pregunta: “¿Y Jorge?”. “Está durmiendo” contesta *Langosta* en el plano siguiente mientras arroja al profesor en un decorado distinto del calabozo. Economía de medios y sencillez narrativa en una película abducida por carácter de ingrátida comedia mediterránea (...).

Texto (extractos):

Quim Casas, “Calabuch: un sabio atómico en el calabozo”, en dossier espacial “Cen-tenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.

Viva Fontecilla
y
Llor a ^{San} Dimas







MARTES 14 diciembre 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

LOS JUEVES, MILAGRO

(1957) España - Italia 90 min.

Dirección.- Luis García Berlanga (y Jordi Grau). **Argumento.**- Luis García Berlanga. **Guion.**-Luis García Berlanga y José Luis Colina. **Fotografía.**-Francisco Sempere (B/N - 1.37:1). **Montaje.**- Pepita Orduña. **Música.**- Franco Ferrara. **Productor.**-Enrique Balader y Paolo Moffa. **Producción.**- Ariel Films - Continental Produzione Domiziana Cinematográfica. **Intérpretes.**- Richard Basehart (*Martino*), José Isbert (*don José*), Paolo Stoppa (*don Salvador*), Juan Calvo (*don Antonio*), Alberto Romea (*don Ramón*), Guadalupe Muñoz Sampedro (*doña Paquita*), Félix Fernández (*don Evaristo*), Manuel de Juan (*don Manuel*), Manuel Alexandre (*Mauro*), José Luis López Vázquez (*el párroco don Fidel*), Nicolás Perchicot (*don Eugenio*), Luigi Tosi (*un hombre*), María Gámez (*doña Rosaura*), Julia Delgado Caro (*doña Eva*). **Estreno.**-(Italia) agosto 1957 / (España) enero 1958.



versión original en español

*Película nº 8 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):
Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman
De "Surcos" a "¡Bienvenido, Mister Marshall!"
De "Plácido" a "El verdugo"



*(...) **La vaquilla** no la pude dirigir cuando yo quería y **LOS JUEVES, milagro**, no la pude dirigir como yo quería. La Filmoteca ha encontrado dos versiones distintas de **LOS JUEVES, MILAGRO**, y me ha pedido que les diga cuál es la versión no censurada. Esta película tuvo muchos problemas de censura, se cortaron muchas cosas, incluso se rodaron algunas escenas para sustituir a las censuradas. Lo jodido es que no vaya poder ayudar mucho a la Filmoteca porque me estoy quedando sin memoria y no recuerdo...*

¿Fue una imposición el hecho de que entrara a terminarla el director Jordi Grau?

Sí, fue una imposición de la censura. Grau había nacido cinematográficamente en un cineclub de Barcelona vinculado al Opus Dei llamado "Monterols". Yo conocí a Grau en "Monterols", en un coloquio. Luego fue a Italia y no sé si llegó a tener más relación con el Opus que la de ser un hombre de cine que aprovechaba aquello para rodar sus cosas, porque, además, él ha hecho luego películas muy progresistas y nada religiosas. Así que, seguramente, aquello fue algo accidental y que hizo por su enorme afición al cine.

*¿Era la productora de **LOS JUEVES, MILAGRO** del Opus?*

Sí, totalmente y tuve muchos problemas por este motivo. Hubo contactos con varios escritores para modificar el guión, uno de ellos fue Torcuato Luca de Tena. Tengo una carta suya en la que dice que él no modificaba algo ya escrito por otro autor. También me pusieron un cura para ayudarme...

¿Pero qué problemas le veían a la película?

Pues supongo que no era lo suficientemente ortodoxa, en la línea que ellos deseaban.



Sin embargo, los sectores progresistas la calificaron como una película católica.

Sí, si es que lo es. Yo no era católico practicante pero tampoco era un hombre que tuviese esa fascinación negativa hacia la Iglesia que tanto obsesionaba a Buñuel. Yo he sido un hombre anticlerical por tradición familiar. Mi madre, aunque practicante, no era de una religiosidad exacerbada y mi padre era agnóstico. La idea de la película se me ocurrió cuando una de mis tías, muy beata, arrastro a mi madre y a la mujer de mi hermano, que es muy imaginativa, a ver un milagro que se producía en un pueblo de la provincia de Castellón, que iba adquiriendo una cierta notoriedad. Decían que la virgen se aparecía todos los jueves y esto ocasionó que comenzasen a ir autobuses (...).

Texto (extractos):

Carlos Cañeque y Maite Grau, **¡Bienvenido, Mr. Berlanga!**, col. Destino libro, volumen 341, ed. Destino, 1993.

(...) La feliz armonía que respiran los fotogramas de **Calabuch** salta por los aires de inmediato cuando Berlanga aborda, al año siguiente, el rodaje de **LOS JUEVES, MILAGRO**. En la génesis de esta historia confluyen dos ideas: el supuesto milagro valenciano de las Cuevas de Vinromá, donde una niña aseguraba que se le aparecía la Virgen, y la idea-base de un antiguo guion suyo ("El gran festival"), en el que un pueblo trata de montar un festival de cine para atraer al turismo y recuperar su esplendor. Con estos materiales, el director escribe un primer tratamiento en compañía de José Luis Colina, pero a partir de aquí comienza un penoso viacrucis de enfrentamientos con la censura que terminan por alterar y desnaturalizar gravemente la identidad del film. La atropellada y conflictiva ges-



tación del proyecto tropieza, en primera instancia, con la fuerte intervención en el guion por parte del sacerdote y censor padre Garau, impuesto por los productores y a quien Berlanga pretendía situar en los créditos como verdadero responsable de la historia. Sigue después con las numerosas mutilaciones exigidas por la Junta de Censura, continúa con el remontaje que los productores hacen a su aire y abunda, más todavía, con las secuencias adicionales que rueda Jordi Grau a instancias de los nuevos dueños de la empresa cuando el Opus Dei se hace cargo de ésta.

El resultado final, o al menos el que se conoce, no deja de ser apenas un boceto adulterado de lo que podría haber sido **LOS JUEVES, MILAGRO**; aparentemente, una fábula satírica y maliciosa sobre la falsificación de un milagro, apadrinada por las fuerzas vivas del pequeño y modesto balneario de Fontecilla con la finalidad de conseguir un reclamo turístico y de levantar así la economía del empobrecido lugar. Es decir, una nueva incursión por las interioridades de una pequeña comunidad que decide refugiarse en la fantasía para escapar de sus frustraciones materiales y de la pobreza de sus horizontes vitales. No está muy lejos, por tanto, de los habitantes de Villar del Río que esperan el “milagro americano” en **¡Bienvenido, Míster Marshall!**, de la guerra fantasiosa que planifican los aburridos burgueses de **Novio a la vista** o de la ilusión que crea entre los pobladores de **Calabuch** la llegada de un viejo y sabio científico.

El tratamiento de la manipulación religiosa desde el prisma laico de Berlanga incluye una consideración descreída sobre las motivaciones crematísticas del falso milagro y la



introducción del anzuelo turístico, detectado ya -en las tempranas fechas de 1957- como una importante fuente de ingresos para el país. Producida en colaboración con Italia, la película se detiene sobre un retrato colectivo que deja al descubierto la utilización que los poderosos hacen en beneficio propio de la ingenuidad de los débiles y vuelve a poner de manifiesto, una vez más, que es demasiado fácil esperar todo de los milagros. Una consideración que permite conectar a la película, todavía, con el ideario regeneracionista de la renuncia y de la autenticidad.

La tonalidad que impregna los fotogramas de **LOS JUEVES, MILAGRO**, sin embargo, ya no es solamente la que se corresponde con la ternura cómplice en el retrato de los diferentes tipos que pueblan la ficción. Aquí se filtran por sus imágenes, al mismo tiempo, una moderada acidez y una agresividad contenida que anuncian ya el final de una etapa y la inflexión decisiva en la que se encuentra, a esas alturas, la filmografía berlanguiana. De hecho, el trauma que supone el destrozo de la película y la fuerte crisis que esta situación abre en la trayectoria del director van a ser profundizadas, inmediatamente después, por la prohibición de nuevos y sucesivos guiones, presentados a la censura.

Se abre aquí, por tanto, un largo "impasse" profesional que se extiende a lo largo de cuatro años y que señala, simultáneamente, el agotamiento definitivo de un modelo (que no es otro sino el de la renovación regeneracionista ensayada desde 1951) y la gestación embrionaria de una nueva alternativa como respuesta creadora a los retos planteados en la sociedad española que se acerca al umbral de los años sesenta. El descalabro y la frustración de **LOS JUEVES, MILAGRO** marca, por consiguiente, el final de la primera etapa en la evolución del cineasta valenciano: un período marcado por el universo referencial y la tradición populista de René Clair, de la comedia Ealing y del realismo poético francés de



los años treinta mucho más que por las coordenadas del neorrealismo.

La capacidad de su cine para conectar con los modelos narrativos y formales del sainete popular y para incorporar a sus imágenes la intrahistoria contemporánea, a partir de pequeños microcosmos habitados por una galería tipológica de extremada vitalidad y acusada estilización idealista, confiere a estas primeras películas un alcance mucho mayor del que sus modestas apariencias permiten vislumbrar en una primera aproximación. Berlanga consigue recomponer sobre la pantalla, con extrema agudeza y con notable complejidad, un universo imaginario cuyo valor testimonial y casi documentalista no se expresa en términos directos (no recurre a los métodos de ambas opciones), sino a través de la captura impresionista de los rasgos más definitorios y de la mirada penetrante que es capaz de incorporar de éstos, sin desvalorizarlos, a una ficción independizada de las servidumbres de lo real (...).

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM – Filmoteca Española, 1993.

(...) Fontecilla es un pueblo antaño agraciado con la fama de su balneario y la bendición de los turistas, ahora venido a menos, en una decadencia de goteras y trenes que no



paran ya en la estación fantasma. Ocurre un milagro en otro pueblo y parece que la gracia divina del turismo y el eco en los medios le acompaña, por lo que un pequeño grupo de fontellenses decide crear un milagro casero con el que volver a poner el pueblo en el mapa y, de paso, sacar unos ingresos tan necesarios en sus ruinosos negocios, recreando la aparición de San Dimas en la estación de trenes. Este argumento sirve a Berlanga para seguir escarbando en esa idiosincrasia de los pueblos anclados en el pasado, de un mundo que va quedando atrás al borde de su extinción, pero donde **LOS JUEVES, MILAGRO**.

Existen dos films en pugna dentro de la quinta cinta firmada por Luis García Berlanga, un hecho que tiene su explicación si nos atenemos a su fascinante historia de censura y reescritura. **LOS JUEVES, MILAGRO** no era considerada por Berlanga como totalmente suya, pese a haberla ideado gracias a la insistencia de su tía para que su madre y su cuñada asistieran a un supuesto milagro que ocurría cada jueves en las cuevas de Vinromá y que le llevó a la magnífica idea de cómo un grupo de caraduras conspira para fingir un milagro en el pueblo y poder ganar ingentes cantidades de dinero de los turistas atraídos por el engaño. Dicha trama resulta propia de la filmografía del director valenciano y, sin embargo, la segunda mitad del film cambia radicalmente el rumbo de este, provocando esa fricción interna que incluso llevó al film a ser criticado tanto por conservadores como progresistas y causada por la productora cercana al Opus Dei, que incluso puso un cura para asesorar en el guion, añadir esa segunda mitad y contratar a Jordi Grau para rodar nuevas escenas. Y tras esa primera reescritura llegó la censura, esos 25 cambios y los 8 minutos cortados que se pudieron recuperar de una copia inédita restaurada por la Cinemateca Real Belga, donde vemos cómo los cambios ahondaban en una visión más cristiana de la historia que nos propone el director valenciano, algo que llevó al director a proponer



al cura que figurara en los créditos como guionista.

Los dos films que componen no están separados meramente tras el fiasco de la segunda aparición, donde el guion original de Berlanga planeaba el final del film con el tonto del pueblo esperando la aparición de *San Dimas* en soledad después que todos se marchen, sino que los cortes de la censura a lo largo del metraje suavizan la mirada ácida del director, dejando una versión restaurada realmente extraña, que lucha consigo misma por adquirir cierta coherencia pero que se vuelve tremendamente plana en su segunda mitad, mucho más ligera y obvia, donde supuestamente el *San Dimas* real chantajea a los protagonistas para hacerles pagar su engaño, creando milagros reales, cumpliendo lo anhelado por estos y provocando el rechazo frontal a las consecuencias tan vivamente deseadas en el arranque del film, aportando una visión menos cáustica de la España de la época, y mucho más benévola para con el clero y los feligreses que, en primera instancia, recibían un trato más vejatorio.

Por otro lado, Berlanga reflexiona sobre el propio cine como herramienta para la fe al basarse en ilusiones, teniendo en **LOS JUEVES, MILAGRO** a un *San Dimas* que se aparece iluminado por un foco, con música de ambiente y fuegos artificiales, creando la ilusión correspondiente para poder parecer verídico, casi una hipérbole para poder parecer real, cómo el cine y la fe trabajan con esa misma materia prima: la ilusión. Pero mientras Berlanga propone el engaño como una vía para llegar a la verdad, el montaje final de **LOS JUEVES, MILAGRO** muestra cómo la mentira es un arma con la que sembrar una reali-

dad, en una época en que todo film en cines venía precedido del NO-DO absolviendo en cierta manera a aquellos que frente a la decrepita modernidad prefieren un simulacro de los grandes momentos de esplendor. Dicha batalla es el segundo *leit motiv* que presenta Berlanga en el film, enfrentando los viejos trucos de “magia” del *San Dimas* real frente al aparatoso montaje para crear la aparición del *San Dimas* falso en una estación donde ni siquiera paran los trenes y un vagón abandonado sirve de hogar para el tonto del pueblo.

El film lo deja claro en el plano largo que abre el metraje y presenta los títulos de crédito, donde vemos cómo la vajilla, palanganas y jarrones sirven para recoger el agua de las goteras, que se escapa como el tiempo en un lugar decrepito cuya *suite regia*, “*reservada para príncipes, bailarinas...*”, acumula polvo y fantasmas porque, como responde *San Dimas*, “*eso ya no existe en el mundo*”. Esa misma decadencia la vemos en los escasos huéspedes del balneario, envidiosos o directamente necios, pero en cualquier caso cutres, desprovistos del espejismo que el dinero creaba a la aristocracia, conscientes del fin de sus tiempos y completamente aislados en su último reducto de pasado. Así, mientras que Berlanga “cierra” el film con el tonto del pueblo esperando el milagro en una estación en desuso, la reescritura del film lo cierra con milagro y el pueblo lleno de peregrinos, una vuelta a los valores tradicionales y un escarmiento a los tramposos.

Es en ese retrato del colectivo en donde el trabajo de cámara de Berlanga más brilla, ya no tanto por esos movimientos de cámara que presentan la escena y sus elementos importantes para después bailar entre personajes, sino por el trabajo en presentar a los protagonistas como grupo, trabajando la profundidad de campo para no aislarlos, para mantener a varios de ellos siempre en encuadre y sobre todo alargar los planos para mantener esa unidad dentro del tiempo y el espacio. Frente a su colectivización tenemos a la del pueblo, prácticamente anónimo, derrotado, capaz de creer cualquier cosa y que bien durante la primera mitad solo algunos de ellos resultan caras conocidas, en el desenlace nos muestra varios rostros anónimos implorando por un milagro y consiguiéndolo, una falsa victoria de los débiles frente a los poderosos en un cierre mucho más amable que el original de Berlanga.

Ese es el *retrato* que busca Berlanga de una España decadente, reformulándose sobre cimientos añejos vestidos de modernidad, pero cuya sociedad, ante la mínima señal de milagro, volverá a la fe ciega porque no le queda nada más. Las imágenes reales de los habitantes del pueblo chocan con la pulcritud vista en los actores y que ya no meramente los separa de los protagonistas, sino que lo hace de nosotros mismos como espectadores, enfrentados al desnudo de la ilusión, a las cunetas del milagro, y en medio *Mauro*, el tonto del pueblo, de rodillas, esperando que se aparezca un santo que no es nada casual que sea *San Dimas*, el ambiguo buen ladrón, crucificado a la par que Jesús. Y en esos dos bandos, en esos opuestos, el fracaso colectivo por atrapar un tiempo que no vuelve, por soñar a través del cine y entender el engaño, cómo se convierte al personaje de Pepe Isbert en *San Dimas*, paso a paso, haciendo del esperpento un espejo arrebatado por el buen ladrón, que regala milagros para que olvidemos el retrato decadente que el tonto del



pueblo arrodillado hace de nosotros.

Quizás no sea el film más redondo de Berlanga, ni tan solo era el favorito del director (pese a la gran estima que le tenía a esa primera mitad), pero no cabe duda que, de la misma manera que en **LOS JUEVES, MILAGRO** asistimos a la construcción del engaño, la labor de reescritura y censura desvelada en la cinta y la posibilidad de distinguir quién portaba la pluma y la tijera cada momento hacen del film del director valenciano un inmejorable retrato de una época ya no tanto de su sociedad sino de sus maneras, de cómo escribe su propia historia y quién la escribe, de cómo el cine opera como un poder más, tan cercano a la fe como al pueblo, tan pobre y tan rico, dueño y esclavo, utilizado en este caso como herramienta del régimen, modulando un discurso que acabo haciendo suyo con moderado éxito, con los costuras a la vista como la falsa aparición, imposible de comprender sin su contexto y su parto, y sirviéndonos estos para conseguir el retrato que Luis García Berlanga no llegó a conseguir con **LOS JUEVES, MILAGRO**.

Texto (extractos):

Nicolás Ruiz, "Los jueves, milagro: cicatrices", en dossier especial "Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro", rev. Dirigido, mayo 2021.







VIERNES 17 diciembre 21h.
Sala Máxima del Espacio V Centenario
Entrada libre hasta completar aforo

PLÁCIDO

(1961) España 88 min.

Dirección.- Luis García Berlanga. **Argumento.-** Rafael Azcona y Luis García Berlanga. **Guion.-** Rafael Azcona, Luis García Berlanga, José Luis Colina y José Luis Font. **Fotografía.-** Francisco Sempere (B/N - 1.33:1). **Montaje.-** José Antonio Rojo. **Música.-** Manuel Asins Arbó. **Productor.-** Alfredo Matas. **Producción.-** Jet Films. **Intérpretes.-** Casto Sendra "Cassen" (*Plácido*), José Luis López Vázquez (*Quintanilla*), Elvira Quintillá (*Emilia*), Manuel Alexandre (*Julián*), Mari Carmen Yepes (*Margarita*), Amelia de la Torre (*sra. De Galán*), José María Cafarel (*Zapater*), Xan Dan Bolas (*Rivas*), Laura Granados (*Erika*), José Orjas (*el notario*), José Gavilán (*el dentista*), Julia Caba Alba (*Concheta*), Félix Dafauce, José Álvarez (*el padre de familia*), Amparo Soler Leal (*Mariló*). **Estreno.-**(España) octubre 1961 / (Francia) junio 1962.



versión original en español

*Candidata al Óscar a la mejor película extranjera.
Candidata a la Palma de Oro del Festival de Cannes.*

*Película nº 10 de la filmografía de Luis García Berlanga
(de 24 películas como director)*

Música de sala:

Maestros de la música de cine en España (años 50 y 60):
Jesús García Leoz, Miguel Asins Arbó y Adolfo Waitzman
De "Surcos" a "¡Bienvenido, Mister Marshall!"
De "Plácido" a "El verdugo"



[Sobre su uso del plano largo y plano secuencia] (...) Nace en **Plácido** (...) Y nace por una necesidad funcional porque es la primera película que hago con un protagonista coral, porque aunque en las anteriores salía mucha gente aquí es siempre una masa desplazándose de un sitio para otro. Y pienso que esa necesidad surge en la escena de la casa en que se pone malo el pobre al que casan “in articulo mortis”. Primero en un pasillo y luego bajando las escaleras. Al plantear estos dos planos había el problema de que había una gran cantidad de personajes que tenían frase. Entonces había que hacer una serie de planos cortos de cada uno y a mí esa solución estéticamente no me gustaba nada, pero la escalera en un caso y la estrechez del pasillo en otro no parece que dieran demasiadas opciones. Yo intenté hacerlo todo en un plano, pero el cámara me dijo que era imposible. Lo intentamos en un ensayo y no había manera. En ese momento tomé una decisión arriesgada. Dije que íbamos a rodar y que estaba seguro de que lo que no había salido en los ensayos acabaría saliendo en el rodaje porque cada actor se cuidaría de que estuviera en cuadro en el momento de decir su frase. Rodamos el plano y cuando al día siguiente vimos proyección todos soltamos la carcajada porque efectivamente todos los actores se las habían arreglado para poder entrar en campo en el momento justo de su frase. (...)

Texto (extractos):

Antonio Castro, “Entrevista a Luis García Berlanga por **Todos a la cárcel**”, rev. Dirigido, enero 1994.

(...) La idealización ternurista y el humor amable, los registros populistas y la solidaridad contagiosa que parece cohesionar a cada una de sus imaginarias colectividades van a desaparecer del cine de Berlanga y van a sufrir una transformación radical, de fuerte sesgo pesimista, a partir de su nueva película: **PLÁCIDO**, estruendosa y brillante primera



pedra de un camino por el que la amargura, la crueldad, el humor negro y los rasgos del esperpento se convierten en los vehículos de una visión del mundo mucho menos complaciente y mucho más desesperanzada.

Antes de llegar a las imágenes de esta contundente obra maestra (probablemente una de las más ricas y complejas en toda la historia del cine español), hay que detenerse someramente en un pequeño mediometraje de transición. Una pieza relevante que supone el primer encuentro del director con el guionista Rafael Azcona y que se desvela como el eslabón necesario para comprender el salto que va desde **Los jueves, milagro** hasta **PLÁCIDO**. Se trata del episodio piloto que producen los estudios Moro para proponer a la televisión oficial del franquismo la realización de una serie titulada “Los pícaros” y de la que ofrecen, como avanzadilla representativa, **Se vende un tranvía** (1959). Escrita por Azcona y Berlanga, pero oficialmente dirigida por Juan Estelrich con el director de **Calabuch** como “supervisor”, este modélico sainete del Madrid predesarrollista (jamás emitido por los responsables de la televisión, que se asustan al verlo) organiza una impagable y divertidísima representación a costa de una pareja de pueblerinos que son capaces de comprarles, no uno, sino dos tranvías, a una ingeniosa y despierta banda de estafadores. La presencia de Berlanga en esta joya demasiado olvidada del cine español es fácilmente detectable por los fotogramas de sus imágenes. La dirigiera realmente o no, sus responsabilidades fueran mayores o menores en el trabajo, lo cierto es que la corta película (veintiocho minutos) su-



pone, como bien ha sabido detectar Julio Pérez Perucha, el regreso de Berlanga al ámbito urbano y ciudadano después de su intenso recorrido por las imaginarias comunidades rurales de los cuatro títulos anteriores, así como el comienzo de una exploración en profundidad sobre una tipología popular que -en términos sociales y de clase- va a poblar, de forma intensiva, sus películas inmediatamente posteriores.

Esa tipología, sin embargo, va a conectar estrechamente con el paisaje humano que invade, de manera coral y atropellada, todos y cada uno de los fotogramas de **PLÁCIDO**: esa galería de burgueses provincianos, mezquinos, mediocres y vanidosos, que pueblan una pequeña ciudad del interior, convertida en hervidero atosigante por los nervios que provoca la campaña navideña “Siente un pobre a su mesa”, mediante la cual se promueve que todas las familias acomodadas de la localidad inviten a un indigente a compartir con ellos la cena de nochebuena. El emblema de semejante iniciativa, precisamente, debería haber sido también el título de la película, pero ni éste ni tampoco “Los bienaventurados” (bajo cuya identidad transcurre el rodaje) le parecen tolerables a la censura.

La sinopsis original de “Siente un pobre a su mesa”, que Berlanga escribe inicialmente en solitario, se transforma después -gracias a su colaboración con Rafael Azcona, y a un largo proceso en el que también intervienen José Luis Colina y José Luis Font- en la historia del desventurado *Plácido*: figura intermedia que conduce la acción entre los ricos y los desposeídos, que no es ni “*pobre de la calle*” ni “*anciano del asilo*” (como se dice en

el film) y que está condenado a mendigar, él también, la ayuda de los señores caritativos a fin de poder pagar la letra del motocarro que se ha visto obligado a alquilar para ponerlo al servicio de una campaña tan altruista. A partir de estos elementos, la representación orquestada por Berlanga se despliega sobre una multiplicidad de personajes que lleva hasta el paroxismo la coralidad que ya estaba presente en sus películas anteriores. Una multitud abigarrada de tipos se amontonan, se quitan la palabra, se codean y se superponen unos sobre otros dentro de encuadres amplios (sin apenas primeros planos) en los que la cámara rastrea un espacio de vertiginosa ductilidad, coreografiando el caos interno de los movimientos, otorgando consistencia dramática al conjunto y espesor individual a cada uno de los personajes. Este complejo sistema relacional pivota sobre una utilización del plano secuencia que obliga a la cámara a estar en permanente movimiento y que le permite al cineasta introducir un factor de desplazamiento narrativo en el constante cambio de focalización de unos personajes a otros. La rica complejidad que esconden cada uno de estos planos, en cuyo interior se atan y se desanudan las relaciones entre decenas de personajes con una efectividad y una capacidad analítica rayanas en lo asombroso, convierte a **PLÁCIDO** en un ejercicio virtuoso de puesta en escena que nunca hace ostentación de tal y que se pliega con rigor a las necesidades narrativas y expresivas de la historia en cada momento.

Ahora bien, la riqueza analítica de la película y la ferocidad de la mirada berlanguiana no se detienen en la descripción de las tipologías (donde el director se muestra más cercano y condescendiente con los personajes), sino que se instala en la consideración -nada sermoneadora- sobre la índole de las relaciones que rigen en el interior de este sobresaturado microcosmos. De aquí nace la secreta grandeza del film: capaz de retratar, al mismo tiempo, una extensa galería de tipos verosímiles, dotados de consistencia propia (la mayor parte de las veces a partir de pinceladas brevísimas y fugaces) y de poner en evidencia el enfermizo sustrato de egoísmo, incomunicación e insolidaridad que cohesiona el universo en el que se mueven. Nunca como hasta entonces, la cámara de Berlanga había sido capaz de sobrepasar la anécdota para alcanzar la categoría, de filmar con tanta precisión y claridad un mundo tan caótico y tan espeso, de poner al descubierto, con tanta fiereza, la estructura clasista y preñada de hipocresía que sostiene a una sociedad sorprendida en sus miserias más lacerantes cuando cree estar celebrando una borrachera de generosidad. Esta demoledora y, al mismo tiempo, divertidísima incursión por las interioridades menos complacientes de la España profunda es portadora, a la vez, de uno de los análisis fílmicos más lúcidos que se conocen sobre la incomunicación y la insolidaridad, sobre la cara oculta de la caridad cristiana y sobre la naturaleza depredadora del espíritu burgués.

Las imágenes se cierran dejando a *Plácido* y a su familia en la más completa indigencia: bajo la amenaza de una nueva letra que no tienen cómo pagar, sin cesta de navidad (se la lleva un indignado tendero que no para de llamarles “*golfos*” y “*desgraciados*”), sin el besugo que reclama el abuelo (“*¡una Nochebuena sin besugo no es Nochebuena!*!”), sin otra cosa para cenar que unas pocas latas y mientras penetra, en la banda sonora, un



escalofriante villancico que va desgranando; *“Madre a la puerta hay un niño / tiritando está de frío / dile que entre y se calentará / porque en esta tierra ya no hay caridad / ni nunca la ha habido ni nunca la habrá ...”*.

La aparición de Azcona en el cine de Berlanga introduce, por tanto, una estructura de-terminista y un control del relato que corren paralelos a la visión negra y desesperanzada que ahora se despliega por cada fotograma de forma invasora, casi molecular. Llena de ironías crueles y de diálogos cargados de doble sentido, **PLÁCIDO** no deja títere con cabeza y extiende su análisis de la insolidaridad hasta el interior de cada grupo o clase social: ya no hay más interés o finalidad que los de cada individuo en particular; la visión se ha hecho más pesimista, más radical. La implacable radiografía de la España franquista -re-trógrada, subdesarrollada, egoísta y endogámica- que la película lleva dentro implica, por otra parte, la reformulación en clave moderna (lejanos ya los aromas regeneracionistas) de la metáfora implícita en **¡Bienvenido, Míster Marshall!**. Esta clave permite a Berlanga avanzar por un camino personal en el que su teoría particular (sobre la necesidad de no romper totalmente con los modelos tradicionales del cine popular español) encuentra una singular y fructífera confirmación.

Filmada íntegramente sin sonido (y luego doblada por los propios actores en el estudio), **PLÁCIDO** es la primera producción de una nueva empresa catalana: Jet Films, que pone en pie Alfredo Matas; a la sazón, una plataforma de la nueva burguesía desarrollista que empieza a instalarse en el territorio de la industria cinematográfica, y cuya segunda aventura va a permitir rodar a Francisco Regueiro (uno de los jóvenes integrantes del Nuevo Cine Español) su primera película: **El buen amor**. Un síntoma, en definitiva, del cambio de rumbo emprendido a partir de entonces por los herederos de la derecha salmantina en términos de producción. Finalmente, la aparición de **PLÁCIDO** el mismo año en el que



Luis Buñuel dirige *Viridiana* convierte a la caridad y a los mendigos en señuelos temático y protagonistas, respectivamente, de los dos títulos esenciales con los que se cierra el período 1951-1961. Dos obras emblemáticas que, por vías creativas muy diferentes, certifican el agotamiento de las propuestas regeneradoras ensayadas hasta entonces y provocan, en el discurrir cinematográfico del país, una inflexión decisiva. Ya nada será igual, de entonces en adelante, ni para la obra de Berlanga ni para el cine de la disidencia. El primero responde al desafío con una nueva y todavía más negra, más demoledora obra maestra, *El verdugo* (1963); el segundo emprende un camino diferente y problemático por las rutas del Nuevo Cine Español (...)

Texto (extractos):

Carlos F. Heredero, *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*, Ediciones de la Filmoteca col. Documentos nº 5, IVAECM - Filmoteca Española, 1993.

(...) Cuando en “Dirigido por” nos planteamos la realización del presente *dossier especial* sobre Luis García Berlanga y me llegó la hora de elegir una de sus películas para escribir la correspondiente antología, mi elección estaba, naturalmente, entre ¡**Bienvenido, Míster Marshall!**, *El verdugo* y *PLÁCIDO*, sus tres mejores trabajos, y sé que no descubro nada nuevo. Si me decidí por esta última, por la cual, lo confieso, siempre he tenido una debilidad que jamás me he molestado en reprimir, no es porque me guste más que las otras dos mencionadas, sino porque, en cierto sentido, *PLÁCIDO* me parece una síntesis del tono satírico de ¡**Bienvenido, Míster Marshall!** y del tono tragicómico de *El verdugo*, es



decir, tiene lo mejor de aquéllas y lo expone de una manera tan sutil que muchas de las cosas que plantea pueden, incluso, pasar desapercibidas en un primer visionado: **PLÁCIDO** crece a cada revisión, cosa muy rara de ver en un cine, el español, poco propenso a la densidad y sí a los prestigios “de postal” tipo *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973).

A pesar de titularse con el nombre de pila del que, en teoría, es su principal protagonista, **PLÁCIDO** es una obra coral. Mencionemos aquí la famosa anécdota, según la cual la censura franquista obligó a Berlanga a cambiar el título inicialmente previsto, “Siente a un pobre en su mesa” (sic), porque les parecía ofensivo, dado el contenido mordaz del film. Coherente con dicho planteamiento coral, la práctica totalidad de la película está planificada en planos generales, más o menos abiertos en función el sentido de las escenas y del movimiento de los actores dentro del encuadre, haciendo gala de manera incipiente del virtuosismo con el plano de larga duración o plano secuencia, según los casos, que acabaría convirtiéndose, no siempre para bien, en la marca de fábrica del cine berlanguano. **PLÁCIDO** está planteada como una crónica en panorámico sobre la miseria entendida en un sentido amplio. No se trata solamente de la que sufre el protagonista y su familia, quienes malviven trabajando, él (Cassen), con un motocarro que se acaba de comprar y que es el origen de las penurias que vivirá a lo largo de una interminable Nochebuena, y su mujer, *Emilia* (Elvira Quintillá), que se saca unas perras vigilando un lavabo público para señoras. Tampoco se trata, solamente, de la pobreza de los indigentes, en su mayoría



ancianos, que durante una noche son utilizados por los burgueses (ergo, franquistas, por más que nunca se diga directamente, ni falta que hace) para cumplir gracias a ellos un acto hipócrita y humillante que, aunque a nuestros lectores más jóvenes pueda parecerles mentira, existió realmente en nuestro baqueteado país: la campaña propagandística que, bajo el genérico “Siente a un pobre en su mesa”, puso en marcha el régimen de Franco en la década de los 50 del pasado siglo, en virtud de la cual las clases pudientes invitaban a una persona de las que hoy llamamos, ¡horror!, “excluidos sociales”, a que cenara con ellos en Nochebuena, prueba palpable de que el régimen franquista, además de golpista, criminal y genocida, se caracterizó por un elevado componente de estupidez.

La miseria que retrata **PLÁCIDO** no es solo la económica, que también, sino la de índole moral. Desde este punto de vista, puede verse y entenderse el film de Berlanga como un tratado sobre la inmoralidad, la cual adopta diversas y muy variadas formas, a cual más repugnante. Los ejemplos abundan pero, sin ánimo de exhaustividad, ahí está la inmoralidad de *Gabino Quintanilla* (José Luis López Vázquez), el insensible lameculos que organiza la caravana navideña de pobres seleccionados para cenar con los ricos. La de *Zapater* (José María Caffarel), el propietario de la empresa de ollas a presión que financia dicha caravana, y solo interesado en que sus ollas se vean bien. La de *Doña Encarna* (Amelia de la Torre), la burguesa que se escandaliza porque *Pascual* (Antonio Gándia), el pobre que le ha tocado en suerte, se pone enfermo a morir y resulta que está viviendo “en concubinato” (como dice *Álvaro Gil*: Agustín González) con otra pobre anciana, *Concheta* (Julia Caba Alba), y no puede permitir que el desgraciado muera “en pecado”, exigiendo



casarlos (en una secuencia de una crueldad y cinismo que rozan lo insostenible: *Pascual* y *Concheta* se casan, no sin cierta resistencia por parte del primero, y tras hacerlo, les desean “*que sean muy felices*”; al cabo de pocos minutos, *Pascual* muere...). O la “*señora del notario*” (Camino Delgado), es decir, la esposa del notario (José Orjas), que se queja a su marido, mientras cenan, de la mierda de pobre (Vicente Llosa), borracho y ruidoso, que les ha “*tocado*” esa Nochebuena: el mismo, porque aquí no se salva nadie, que a la primera de cambio les roba una botella de vino, en un apunte sobre la ruindad y la falsa dignidad de los pobres que hace pensar, salvando las distancias, en *Viridiana* (Luis Buñuel), producida ese mismo 1961 en el que, sin duda, fue un año de gloria para nuestra cinematografía.

Pero el mérito de **PLÁCIDO** no reside solo en lo que muestra, sino también en el cómo lo muestra. Ya he mencionado de qué manera Berlanga recurre al plano general para acentuar el carácter coral, ergo universal, de la trama. Esa misma planificación tiene, además, un carácter coreográfico que, como digo, se fue acentuando con el paso de los años en sus siguientes largometrajes pero que, en el caso de **PLÁCIDO**, le confiere una determinada estilización, a medio camino entre el realismo de los ambientes y la descripción de personajes y, al mismo tiempo, el carácter artificial y tumultuario de dichos encuadres llenos de personajes que en ocasiones hablan los unos sobre los otros. Pocas veces, como en **PLÁCIDO**, los límites entre la representación realista y la no realista han estado tan difusos en el cine de Berlanga, un cineasta que, con mejor o peor fortuna, solía tender hacia la abstracción a pesar o al margen de la tonalidad verosímil de sus ficciones.

Sobre todo en las escenas en interiores, dicho carácter coreográfico alcanza cotas ma-

gistrales en momentos como las escenas que transcurren en la casa de *Edmundo Galán* (Xavier Vivé) y su esposa, la ya mencionada *Doña Encarna* (“de Galán”, dado que la segunda estaba casada con el primero: el respeto a la mujer tampoco era moneda de uso corriente en el régimen), y que culminan con ese grotesco instante en el que *Plácido* y su cuñado cojo *Julián* (Manuel Alexandre) se ven obligados a llevarse a hombros el cadáver de *Pascual*, mientras, detrás suyo –en una de las escasísimas pinceladas sentimentales del relato–, *Concheta* va llorando la pérdida del difunto. Pero ese sentido de la planificación también brilla a gran altura en las secuencias centradas en pocos personajes: véase el episodio protagonizado por la burguesa que tiene a *Concheta* cenando con ella, *Marilú* (Amparo Soler Leal), y su amante, *Ramiro* (Antonio Ferrandis), que culmina con este último recibiendo un porrazo en un ojo como consecuencia del tapón de una botella de champán que se dispara mientras está escondido dentro de un armario para no ser descubierto...

Puede afirmarse que **PLÁCIDO** es, también, un agudo dibujo del funcionamiento de las relaciones de pareja en la época y el contexto socio-económico que retrata: la formada por *Plácido* y su mujer, padres de familia que batallan a diario con tal de darles de comer a sus retoños; los *Galán* y otros burgueses, como el ya mencionado notario y su cónyuge, representantes de la moral convencional reinante (y, en el caso del franquismo, impuesta a la fuerza); la pareja que forman *Pascual* y *Concheta*, obligados a casarse en contra de su voluntad porque viven “*amancebados*”, como ya hemos visto; la que constituyen los asimismo mencionados *Marilú* y *Ramiro*, amantes clandestinos obsesionados con guardar las apariencias de “*respetabilidad*”; o la formada por *Gabino Quintanilla* y su joven prometida *Martita* (Carmen Yepes), la cual, a la primera de cambio, flirtea a espaldas de *Quintanilla* con el atractivo galán de cine *Roberto Bonifaz* (Juan Manuel Simón).

PLÁCIDO concluye, coherentemente, con un triste villancico, que dice: “*Madre, en la puerta hay un niño / y tiritando está de frío. / Anda, dile que entre y así se calentará, / porque en esta tierra ya no hay caridad, / ni nunca la ha habido ni nunca la habrá*”. Mientras lo escuchamos, vemos al propietario de la cesta navideña, lo único que **PLÁCIDO** y su familia tenían para cenar esa Nochebuena, llevándose todas esas viandas tras haberles tildado de ladrones y golfos. De nuevo salvando las distancias, puede verse cierto paralelismo entre los desvelos de **PLÁCIDO** con tal de conservar su motocarro con los del protagonista de *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948, Vittorio De Sica) a fin de recuperar esa bicicleta que significa la diferencia entre vivir o morir de hambre, un clásico del cine italiano no por casualidad escrito por Cesare Zavattini, una de las reconocidas influencias de Rafael Azcona cuando elaboró el guion de esta extraordinaria película con ecos del neorrealismo de Luis García Berlanga. (...).

Texto (extractos):

Tomás Fernández Valentí, “Plácido: Siente un pobre a su mesa”, en dossier especial “Centenario Luis Garcia Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido, mayo 2021.



LUIS GARCÍA BERLANGA

Luis García Berlanga Martí

Valencia, 12 de junio de 1921
Madrid, 13 de noviembre de 2010

FILMOGRAFÍA (como director)¹

- 1948** Tres cantos [cortometraje documental].
 Paseo por una guerra antigua [cortometraje documental].
- 1949** El circo [cortometraje].
- 1951** **ESA PAREJA FELIZ** [codirigida con Juan Antonio Bardem].
- 1952** ¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!
- 1953** **NOVIO A LA VISTA**
- 1956** **CALABUCH**
- 1957** **LOS JUEVES, MILAGRO**
- 1957** **Se vende un tranvía** (Juan Estelrich)
 [episodio piloto de la serie de TVE “Los pícaros”, como asesor.
- 1961** **PLÁCIDO**
- 1962** **Las cuatro verdades** (episodio “**La muerte y el leñador**”) [película de episodios]
- 1963** **El verdugo**
- 1967** **La boutique**
- 1969** ¡Vivan los novios!
- 1973** **Tamaño natural**

¹ Dossier Especial “Centenario Luis García Berlanga: entre lo grotesco y el humor negro”, rev. Dirigido por, mayo 2021.

1978 La escopeta nacional

1981 Patrimonio nacional

1982 Nacional III

1985 La vaquilla

1987 Moros y cristianos

1993 Todos a la cárcel

1997 Blasco Ibáñez [mini serie para TVE].

1999 París-Tombuctú

2002 El sueño de la maestra (cortometraje).



SELECCIÓN Y MONTAJE DE TEXTOS E IMÁGENES:
JUAN DE DIOS SALAS. CINECLUB UNIVERSITARIO/AULA DE CINE. 2021

AGRADECIMIENTOS:
RAMÓN REINA/MANDERLEY
JOSÉ IGNACIO FERNÁNDEZ-DOUGNAC
MANUEL TRENZADO ROMERO
ÁREA DE RECURSOS GRÁFICOS Y DE EDICIÓN UGR (PATRICIA GARZÓN, JUAN
CARLOS LARA & JULIA NARANJO)
OFICINA DE GESTIÓN DE LA COMUNICACIÓN (ÁNGEL RODRÍGUEZ VALVERDE)
ADRIÁN DE LA FUENTE
M^a JOSÉ SÁNCHEZ CARRASCOSA

IN MEMORIAM
MIGUEL SEBASTIÁN, MIGUEL MATEOS,
ALFONSO ALCALÁ & JUAN CARLOS RODRÍGUEZ

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO / AULA DE CINE

SÍGUENOS EN REDES SOCIALES:
FACEBOOK, TWITTER E INSTAGRAM



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

lamadraza.ugr.es
Síguenos en redes sociales
facebook, twitter e instagram

ORGANIZA: CINECLUB UNIVERSITARIO /AULA DE CINE

<http://veu.ugr.es/pages/auladecineycineclub>
<http://veu.ugr.es/pages/agendacultural>