

Aproximación a *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y *Calabush* (1956)

J. M. CAPARRÓS-LERA
LLORENÇ ESTEVE

En 1949, a pocos años de iniciarse la Guerra Fría, la organización de ayudas norteamericanas a Europa excluyó en su Plan Marshall a nuestro país¹. España había sido rechazada antes del concierto de las naciones y el régimen de Franco estaba sufriendo el bloqueo internacional².

En esta época de autarquía nacional y primera posguerra³, el Gobierno franquista se mantuvo tan cerrado como su cine⁴. Con una pobre industria, que prácticamente había desaparecido con y tras la Guerra Civil⁵, iba a recuperarse en la siguiente década gracias a la impronta crítica y creadora de una serie de cineastas “comprometidos” social y políticamente, que reemplazaría en parte a la denominada “generación del 39”⁶.

La apertura del Instituto de Investigación y Experiencias Cinematográficas. En el curso académico 1947-48 (Escuela Oficial de donde saldría después el llamado “Nuevo Cine español”⁷), por un lado; y las películas “neorrealistas” *Surcos* (1951, dir. José A. Nieves Conde) y *Día tras día* (1951, dir. Antonio del Amo), por otro, abrieron el fuego, dándose en el cine español un viraje social⁸ que tuvo su consolidación con el tándem Berlanga-Bardem y su punto álgido en 1955, con las *Conversaciones de Salamanca*⁹.

EL JOVEN BERLANGA

El autor de las películas objeto de este artículo es, por tanto, uno de los renovadores del cine español. Luis Gracia-Berlanga Martí nació en Valencia, el 12 de junio de 1921, y desde muy pequeño cultivó la poesía. Luego se unió a varios pintores valencianos y también hizo sus pinitos como artista plástico, aunque realmente él sólo imitaría a sus compañeros de paleta, y su aventura poética no paso de un concurso “Adonais” en el que no recibió ni una mención¹⁰.

No obstante, por aquel entonces, Berlanga llevaba latente su vocación de cineasta. La poesía y la pintura habían sido muletas de esa necesidad de expresarse, de comunicarse con sus contemporáneos. Una búsqueda, en definitiva, de la expresión de sí mismo. Por eso, en lo sucesivo, Luis G. Berlanga no dejaría de ser –con la pluma, la paleta y luego con la cámara tomavistas-, un “poeta” de la composición, un “pintor” costumbrista de la sociedad de su tiempo¹¹.

En 1946-47, tras haber participado como voluntario en la División Azul –capítulo que se omite en más de una ocasión¹²- se traslada a Madrid y se matricula en el referido Instituto de Cinematografía. Eran años de penuria para el cine español, con una caricatura de industria que daba a luz películas de propaganda¹³ y obras de carácter histórico-político producidas por CIFESA¹⁴. La llegada de Berlanga al cine hispano tenía casi como meta arremeter y derribar todo ese tipo de películas, precisamente cuando allende las fronteras se daba a conocer el Neorrealismo. Luis G. Berlanga vino a cambiar el triste panorama de aquellos años. Por eso ingresó en la Escuela Oficial de Cine. Allí había un ambiente –nos comentaba en 1972- gente joven que se proponía lo mismo; era como un frente común que, potencialmente, podía “guerrear” contra el sistema. La escuela cinematográfica sobre todo le sirvió para encontrarse con voluntades distintas y vocaciones de cineastas de procedencias muy diversas. Fue como un lugar de movilización. Pero allí no aprendió cine, ni tampoco luego como profesor¹⁵.

Así, pronto toma contacto con otro alumno del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, Juan Antonio Bardem¹⁶, y juntos dirigen su ópera prima como realizador: *Esa pareja feliz* (1951), un film sobre las ilusiones de la clase trabajadora –que asimismo ofrecía una visión realista y aguda de la España de posguerra-, el cual sería narrado con aire de sainete arnichesco¹⁷. Fue el sainete –recriminado por algunos críticos- la fórmula que emplearía Berlanga en su búsqueda crítica de la realidad circundante;

pues deliberadamente le servía de coartada para envolver su denuncia sociocultural. Era de algún modo la interpretación neorrealista al uso –el movimiento italiano estaba en auge e influyó claramente a nuestros autores-, pero con mentalidad española¹⁸.

Con todo, los relatos de Luis G. Berlanga siempre estuvieron más cerca de un cine rural –con lejanas influencias del mexicano “Indio” Fernández¹⁹-, el cual ponía más al día los problemas del pueblo español, que del clásico Neorrealismo. Pero la asistencia a la Semana del Cine Italiano, celebrada en Madrid por aquella época, produjo a toda su generación de cineastas un trauma, que desde entonces sería influenciada por esa corriente europea de posguerra. Y en este ambiente creador²⁰, surgieron los dos films objeto de nuestra aproximación histórica.

“¡BIENVENIDO, MISTER MARSHALL!”

“*Bienvenu monsieur Marshall* prépare efficacement l’entrée de l’Espagne dans le concert européen el atlantique. Ou, plus exactement, Berlanga choisit ici une forme de récit et une esthétique heureusement adaptés à l’ambiguïté et à l’originalité de la situation espagnole...Il ya dans *Bienvenu monsieur Marshall* une authentique leçon de démocratie, discrète autant que profonde puisqu’elle affectera même le narrateur, en cours de film –et touchera, par là- même, le spectateur”.

(Pierre GUIBBERT)

La segunda película de Luis G. Berlanga constituyó un éxito de crítica y público; además de evidenciar con creces aquella proposición formulada por Pierre Sorlin de “que jamás se debe analizar un film sin antes investigar todo lo referente al momento de su producción. Algunos de ellos pueden aportarnos más información sobre esta película de género histórico”²¹. En este caso, su *¡Bienvenido Mister Marshall!*²² no es un film directamente histórico, pero con el tiempo se ha transformado en una importante película de valor sociológico o, siguiendo la terminología de Marc Ferro, en un film de reconstrucción histórica. Recientemente, el film de Berlanga ha sido seleccionado por el Festival Internacional de Cine de Comedia (Torremolinos, Costa del Sol) como una de las cinco mejores comedias de la historia del cine²³.

La génesis de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, a cuyo realizador le habían pedido que hiciera una película folklórica para el lanzamiento artístico de la cantante Lolita Sevilla, la cuenta el propio Berlanga: “La primera sinopsis que escribimos Bardem y yo era un drama rural, al estilo del cine del Indio Fernández. Los productores nos dijeron que por qué no hacíamos algo más divertido. Entonces la primera idea que tuvimos fue hacer algo sobre la Coca-Cola y el vino. Posteriormente, siguiendo el planteamiento de *La kermesse heroïque*²⁴, nos decidimos por la historia de un pueblo que soporta la invasión a base de halagar a los invasores, hasta ir evolucionando hacia lo que finalmente es la película (...) Una vez que Juan Antonio (Bardem) y yo terminamos el guión, Mihura, con la aquiescencia nuestra, pule los diálogos y escribe las letras de las canciones; Mihura hizo un estupendo trabajo de dialoguista”²⁵

Es obvio que la intervención del famoso humorista y comediógrafo Miguel Mihura fue asimismo fundamental. De ahí que escribiera el historiador Félix Fanés²⁶: “Con *Bienvenido, Mister Marshall*, pues, empezaban dos cosas. De un lado, la primera parte de la carrera de Berlanga que, con películas como *Novio a la vista* (1953), *Calabuch* (1956) o *Los jueves milagro* (1957), además de *Bienvenido, Mister Marshall*, conseguía construir un cine que entroncaba con una de las pocas corrientes culturales serias que habían conseguido sobrevivir en el interior al desastre de la guerra. Me refiero a la literatura de humor de los Jardiel Poncela, Mihura, Tono, etc. La segunda cosa que nació con *Bienvenido, Mister Marshall* fue que se abandonara la simpleza populista republicana, el envaramiento franquista de los años 40, para dar pie a un cine intelectualmente más completo y atento a los problemas del mundo real”. Veamos, si no, la sinopsis argumental de la película:

En el pueblecito castellano de Villar del Río (que realmente es Guadalix de la Sierra) se respiraba la monotonía cotidiana. La llegada de Carmen Vargas, “máximo valor del cante andaluz”, viene a ser la novedad

del día. Sin embargo, otro acontecimiento va a perturbar al pueblo. Se recibe la noticia por parte del delegado general del Gobierno, de que una comitiva de altas personalidades norteamericanas, que están dando dinero al país, van a pasar por el pueblo. Los máximos representantes de la localidad no se pone de acuerdo en cómo van a recibirlos. Manolo, el *manager* de la “cantaora”, tiene una idea feliz: convertir Villar del Río en un pueblo andaluz. Se organizan, y cada uno de los habitantes se pone a realizar su tarea. De la noche a la mañana, el pueblo cambia sus fríos muros de piedra por otros de cartón. Las ilusiones personales –del alcalde, el cura, la maestra, el médico, etc., etc.- les hacen ver las cosas de otra forma. Se lleva a cabo la confección de una lista de peticiones que los vecinos del pueblo, uno a uno, quieren hacer a los americanos. Todo el mundo sueña. Cuando todo está listo, se anuncia la llegada de la comitiva. La larga caravana de coches no se detiene en Villar del Río, y lo único que deja es una gran polvareda levantada a su paso. Sin comprender lo que ocurre, la gente del pueblo se ve obligada a pagar los gastos ocasionados, y pronto se olvidan de lo sucedido, volviendo a sus tareas y a su vida monótona y gris.

En una primera lectura, este argumento puede no decirnos demasiado. Pero si constatamos el referente histórico y el contexto de la época en que fue realizado el film, veremos su vigente valor histórico y sociológico. Para ello, seguimos de nuevo el comentario crítico del citado Félix Fanés:

“Cuándo se realizó *Bienvenido, Mister Marshall* la situación era la siguiente: desde 1948 una lluvia de dólares había caído sobre Europa a través del European Recovery Program (ERP), más conocido como Plan Marshall. España, a causa de la forma política del régimen, quedó excluida de ese plan de ayuda, aunque un cambio de coyuntura internacional –el recrudescimiento de la Guerra Fría, llevó a los americanos a aproximarse al general Franco, que vio como entre 1950 y 1953 volvían los embajadores, llegaban los primeros créditos y se firmaba el tratado de cooperación entre ambos países (dólares a cambio de bases). En este contexto, que la propaganda política del régimen convirtió en una especie de espejismo americano, es donde debe situarse el film. A escala reducida, los sueños de Villar del Río y de sus habitantes son los sueños de un país en la miseria que cree que gracias a esa nueva coyuntura política también sus campos baldíos iban a florecer después de una lluvia de dólares. El acierto del film –continúa este historiador del período- consiste en saber reducir esa situación general a un conjunto de imágenes contundentes: el atraso del pueblo, la perplejidad de las autoridades, las triquiñuelas con que seducir a los nuevos invasores, etc. En este último aspecto (...), para agradar a los americanos, el alcalde y los habitantes del pueblo construyen sobre sus casas y paisajes _más bien manchegos- un pueblo de cartón-piedra andaluz, al tiempo que todos los vecinos se disfrazan de andaluces. ¿Cómo no interpretar, y aún hoy, todo esto como una alusión directa tanto al cambio de fachada del régimen –poco antes pronazi y entonces proamericano- como a la asunción por parte de este régimen del andalucismo como cultura escaparate de cara a la exportación?²⁷”.

De ahí a las referencias a los norteamericanos sean bien explícitas:

- a) una clara alusión al Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC), en la original pesadilla del cura del pueblo, Don Cosme, que ve a los americanos como portadores de herejías, pero en forma de proceso de Semana Santa presidida por el KKK (Ku-Klux-Klan).
- b) diversas parodias del cine de géneros de Hollywood: la genial secuencia del western, con *sheriff* (Don Pablo, el alcalde) y *saloos* incluidos; la del cine histórico, protagonizada por Don Luis, el hidalgo arruinado que mantiene su orgullo español, sobre la conquista de América y la condición de indios –feroces y caníbales- de sus habitantes, los cuales intentarán ‘comérselo’. ¿No podemos ver aquí una referencia a la influencia yanqui en Occidente y la típica visión europea de América?
- c) La caída bandera estadounidense, arrastrada por la lluvia y deslizándose por el arroyo, cuando poco antes les habían saludado con una gran pancarta –las letras de *Welcome* se destiñen con el agua- y cantando “Americanos, americanos, os recibimos con alegría”.

- d) Por otro lado, los lugareños transforman el pueblo según el gusto de los norteamericanos: la tónica imagen folklórica andaluza, con “bailaora” incluida. “Los americanos van a pasar por aquí y necesitamos gustarles para que nos den cosas”, dirá el *manager*.
- e) La referencia a santa Claus y los Reyes Magos: “¿Quién no cree en los Reyes Magos?”, dice el narrador al final. Anteriormente, el enviado del Delegado general había ya manifestado: “Los americanos son un gran pueblo que no duda en ayudar a sus hermanos menos afortunados: traerán ferrocarriles para parar un tren”. Pero las relaciones político-económicas con USA, que estaban a punto de iniciarse, no serían más que un regalo que iba a costar caro a los españoles, como se vería después (aceite puro de oliva a cambio de leche en polvo que nos repartían en los colegios, por no seguir más)

Asimismo, Villar del Río es un símbolo de la España de posguerra:

- 1) la tipificación de los habitantes del pueblo, con las autoridades locales de la época: alcalde, médico, sacerdote, maestra...hasta el barbero y el pregonero o la influencia del empresario de espectáculos, que ayuda a evadir a la gente de aquellos difíciles años.
- 2) El discurso del mismo alcalde, desde el balcón del Ayuntamiento, que algunos han querido ver una parodia del general Franco. (Berlangua niega que pensarán en Franco: “a Isbert yo le decía, preparando esa escena, que se acordara de Mussolini”)
- 3) La resignación del pueblo cuando pasan de largo los americanos. La voz en off dice: “Ahora hay sol y hay esperanza”. ¿No es ésta una manifestación de la autosuficiencia del régimen para superar con la autarquía las dificultades y el aislamiento que padecíamos?
- 4) Los connotativos planos del reloj del Ayuntamiento, permanentemente parado a las 3’10; al igual que nuestro país, que tenía “parado el reloj” tanto política y económicamente como social y culturalmente.
- 5) La comunicación con el exterior se tiene sólo a través de los noticiarios cinematográficos.
- 6) El atraso industrial sufrido antes de los Planes de Desarrollo, que se manifiesta también con el diálogo entre el alcalde y las autoridades de Madrid: “Los americanos del Norte, los del Plan Marshall visitarán la villa y hemos de hablar... -¿De qué?- De la industria. -¿De qué industria?” replica Pepe Isbert sorprendido.
- 7) La secuencia del sueño del tractor, que cae en paracaídas como llegado del cielo -es decir, de un avión USA-, tan necesario para la todavía pendiente reforma agraria española.
- 8) El pago final, por parte de los habitantes del pueblo, de los gastos ocasionados con el frustrado recibimiento a los norteamericanos. La gente sencilla sobre la que se está reconstruyendo el país, no necesita de la ayuda extranjera para “hacer España” (*Una, Grande y Libre*, como se leía en el lema del escudo implantado por el Movimiento Nacional).

Por último, este film no sólo refleja cómo los españoles del período veían a los norteamericanos -y la ayuda del Plan Marshall-, sino también evidencia lo que los americanos pensaban del pueblo español²⁸. (Véase, si no, el conflicto que hubo en el Festival de Cannes, que comentaremos en el último apartado).

“CALABUCH”

" Although *Calabuch* is a farce it reflect the conflict between the Spanish people' s distrust of technology and their country' s close military alliance with United States which was being forged by Franco in

the 1950s. ...As bitterness grew against America as a Franco client, references to America in Spanish cinema became almost nonexistent"
(Virginia HIGGINBOTHAM)

Y así llegamos, tras su siguiente película *Novio a la vista* y los diversos guiones prohibidos por la censura franquista²⁹, a 1955, año en que nuestro autor concibe la realización de *Calabuch*³⁰. Dejemos que sea el propio Berlanga quien cuente su génesis; ahora resumida por su último biógrafo, Antonio Gómez Rufo: "*Calabuch* es un guión original de Leonardo Martín y Florentino Soria que, a fuerza de no gustarle a Berlanga por sentimentaloides y ternurista, pasó por distintas manos hasta llegar a lo que fue, aunque no pudo librarse de su carga emotiva. Trabajó en 'endurecerlo' Ennio Flaiano, pero aún lo dejó más lírico. Finalmente el propio Berlanga lo hizo más pesimista y barroco, para poder llegar al rodaje con un mínimo de garantías"³¹. Producción que ya se hizo en 1956, año en que está fechado el film. Veamos su sinopsis argumental:

El profesor Hamilton, famoso científico norteamericano -inventor del cohete intercontinental- no quiere seguir construyendo bombas atómicas. De ahí que desaparezca sin dejar rastro, ocultándose en un pueblecito de la costa mediterránea (de hecho es la localidad de Peñíscola). Nadie conoce su paradero, pero los periódicos y noticiarios de todo el mundo se hacen eco de su desaparición. Sólo hay 928 personas a las que el Prof. Jorge Hamilton tiene sin cuidado: los habitantes de Calabuch. Allí, haciéndose pasar por un vagabundo, ignorante e indocumentado, traba amistad con las gentes del pueblo y les ayuda a resolver sus problemas personales: desde los del famoso "Langosta", el contrabandista enamorado de la maestra, pasando por los de Don Matías -la autoridad militar- con su hija..., hasta los parroquiales del cura; además de hacerles ganar una competición de fuegos artificiales frente a sus eternos rivales de la localidad vecina. Por eso, cuando el farero, Don Ramón, descubren la llegada de la flota americana que acude a rescatarle, todos los habitantes de Calabuch se disponen a defender al Prof. Hamilton. Pero el sabio norteamericano tendrá que abandonar -en un helicóptero de las Fuerzas Armadas- el idílico pueblo español para reintegrarse a la vida civilizada, después de manifestar que no volverá a fabricar más cohetes.

"La película, como antes sucediera en *Bienvenido...* y más tarde en *Los jueves, milagro* -sigue el citado biógrafo- cumple en su desarrollo un procedimiento muy al estilo de Jardiel Poncela, consistente en que un personaje o acontecimiento exterior cambie, por un tiempo, el comportamiento de un grupo estable. Este procedimiento es el que sirve a Berlanga para desarrollar su ya conocido arco dramático. La metodología de su cine, y su estructura, tiene mucho que ver con la narrativa más característica del sainete español, reciclado en una neo-picaresca muy bien localizada"³².

En el referido encuentro con Luis G. Berlanga, en 1972, ya resumimos así la obra e intenciones de este film, que constatamos de nuevo aquí³³.

"Año 1956: realiza *Calabuch*, una de las pocas obras maestras del cine español. Berlanga, con este film, fue el primero que se planteó la lucha de la conciencia humana frente al peligro atómico. Una problemática hoy en boga, como la contaminación del medio ambiente. En esa cinta consiguió una espléndida tipología de la mentalidad provinciana, pueblerina, hispana. Fue, con todo, una adaptación de la idea original de Flaiano, muy trabajada, pero sin poder cambiar la historia madre. Su personaje central era un sabio atómico USA (Edmund Gwen) que tenía una visión del mundo más negativa que idealista, en un intento de evasión poética de la realidad opresora, y que era un tanto víctima de los acontecimientos fatales. En ella, se aprecia la postura algo determinista de Berlanga. Comentando este film, nos decía que en cuanto a filosofía era menos suyo, aunque si su puesta en escena, en donde pudo cargar su personal pesimismo. Y al mismo tiempo, que *Calabuch* no es la película que más le gusta de cuantas ha realizado, si bien le encanta la tipología --de su tierra- y que él se identifica con el pintor (Manuel Alexandre); ese personaje era como un reflejo suyo. No obstante, una observación si le gustó. Se trata de la postura socialista de fondo que se detecta en el film en cuestión, de igualdad de clases, en la que hace solidario al espectador a través del "gancho" sentimental, especialmente en la secuencia final. Hasta le hizo ilusión que se le calificara de socialista, un socialismo subrusoniano, que considera como la fórmula política más cercana al anarquismo -la suya, teóricamente- y la cual estima como la más necesaria al hombre y la sociedad actual".

Aun así, años más tarde, añadió en otro lugar: "Y sobre la cuestión ideológica, no tengo ninguna intención de abolir los héroes individuales, ni hay detrás un sentido socialista de la Historia"³⁴.

En cambio, en *Calabuch* las referencias a los norteamericanos son menos críticas o incisivas, pero sin abandonar ese tono de parodia propia del joven Berlanga:

a) la acción se desarrolla, dice la voz en off, "el año en que Rusia firmó el Concordato y los Estados Unidos dejaron de proteger a Europa".

b) el sabio americano viene huyendo de la sociedad capitalista, porque no quiere construir más bombas, y se refugia en nuestro aislado país, quien incluso acaba diciendo: "Si esto no es felicidad, es algo que se le parece mucho"; que era tanto como una alabanza subrepticia -o satírica, para Berlanga- al régimen español.

c) la llegada de la flota norteamericana, que el farero confunde con la del imperio austro-húngaro, y a la cual los habitantes del pueblo pretenden enfrentarse belicosamente vestidos de romanos.

d) la camarera, que se prepara para recibir a los *marines*, exclama sugerentemente "*Come on, boys!*".

Por otra parte, la España eterna se verá reflejada en diversos personajes y situaciones:

1) el torero ambulante, con su toro a cuestras (con la piel de toro española).

2) el Guardia Civil (pese a que en el film se le denomine carabinero), españolista arrécimo, que lava la cara de su hija porque se ha puesto colonia "Chanel, No.5".

3) la procesión de Semana Santa, dentro de la tradición cultural y religiosa española

4) el contrabando como forma de subsistencia en un pueblo marinero

5) la popularidad del cine folklórico; concretamente, las películas de Juanita Reina.

6) la ridiculización del NO-DO, noticiario español de propaganda³⁵ (el operador de cabina incluso comentará a Hamilton: "Sólo procesiones, bicicletas, nada de lo que pasa en el mundo". Y en los rótulos se leerá después: "Vida Nacional" y "Ceremonia militar").

De ahí que Diego Galán escribiera también: "Hay de nuevo aquí una combinación neorrealismo-René Clair, aunque con predominio de éste último. Son los mismos personajes de películas anteriores... Y esos personajes, aquí sin conflictos, son analizados por Berlanga con paciencia de entomólogo, con una calma admirable, tratando de encontrar en ellos facetas recónditas e íntimas que nos los revelen en toda su ingenuidad. El decorado de fondo -el pueblo- es también en este caso el espejo de una España total"³⁶.

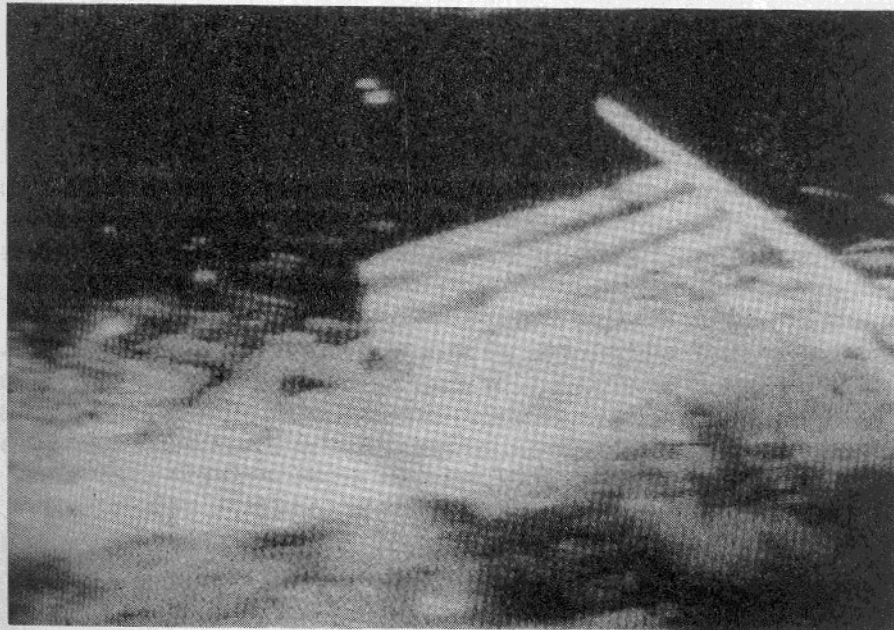
Asimismo hay secuencias influidas por una cultura distinta a la española: por ejemplo, la boda marinera nos recuerda a *L'Atalante* de Jean Vigo, o los diálogos entre la maestra y el viejo Hamilton, que poseen el aire de la comedia sentimental del cine hollywoodense.

REPERCUSIONES POLITICAS

Por tanto, *¡Bienvenido, mister Marshall!* y *Calabuch* ofrecen un reflejo de ciertas mentalidades del país, especialmente del mundo rural, al tiempo que una crítica social que evidencia el subdesarrollo español. Todo ello a través de la sátira amable, poética, pero aguda de fondo. El habitual pesimismo y "humor negro" de Luis G. Berlanga comienzan a hacerse presentes en estas dos películas, en buena parte optimistas; ya que su colaboración con el guionista Rafael Azcona aún no se había iniciado³⁷.

En ambos films, pues, cabe observar las constantes del joven Berlanga: el ternurismo y la solidaridad -más que socialismo-, el idealismo y la crítica a los americanos, la renuncia y el anarquismo, la autenticidad y el regeneracionismo³⁸. Pero, ¿cuáles son los efectos o repercusiones políticas de tales obras cinematográficas?

Como nos comentaba el mismo Luis G. Berlanga en 1972, *¡Bienvenido, mister Marshall!* tuvo serios problemas, a nivel diplomático. Cuando se proyectó en el Festival de Cannes -y con notable éxito³⁹-, el presidente del Jurado internacional, el actor Edward G. Robinson⁴⁰, intentó prohibirlo por considerarlo injurioso para los norteamericanos, un insulto a USA, y al no conseguirlo elevó protestas a nivel de Embajada. Sin embargo, todo no acabó ahí. Otro incidente divertido fue el producido por los billetes de dólar que, con la cara de George Washington-Pepe Isbert, se repartieron en Cannes como lanzamiento publicitario⁴¹. La Armada Yanqui, presente en la Costa Azul-continuaba el propio Berlanga-, se sintió herida y el realizador y su equipo tuvieron que pasar a declarar a la comisaría de la localidad. La última vicisitud con *¡Bienvenido, Mister Marshall!* se produjo en Madrid; pues con motivo del estreno de la película en 1953, se pusieron unos letreros-pancarta en la Gran Vía madrileña que coincidieron con la llegada a la capital, precisamente entrando por esa avenida, del nuevo embajador USA en España, quien se dio por aludido⁴². En fin -apostillaba nuestro autor-, un sainete internacional⁴³.



El joven Berlanga cuando estrenó su *Bienvenido*, en Madrid. Abajo: uno de los fotogramas censurados por el Gobierno norteamericano

Asimismo, la censura española suprimió del film una secuencia en la que la maestra -escribe Homero Alsina Thevenet- "sueña con la liberación de sus inhibiciones sexuales al ser disputada por un grupo de deportistas"⁴⁴. Sin embargo, Berlanga dice que no se llegó a rodar: "Había otro sueño, el de la maestra. Era una parodia de la comedia americana... En la película sólo se ve el final". Mientras que la censura norteamericana, para la distribución del film en USA -bajo el título de *Welcome, Senyor Marshall!* (cfr. la

crítica publicada en *Variety*, 29- VII-1953)-, suprimió los planos en que aparece postergada la bandera norteamericana⁴⁵.

Por otra parte, *Calabuch* se distribuyó comercialmente en Estados Unidos, en 1958. Estrenado bajo el título de *The Rocket from Calabuch*, obtuvo críticas en todos los sentidos: desde las furibundas a encendidos elogios; pero antes ya había sido premiada en el Festival de Venecia de 1956 (Cfr. también la crítica de *Variety*, 19-IX- 1956). En la actualidad, *Calabuch* se ha convertido en uno de los primeros intentos de llevar al cine temas ecologistas⁴⁷.

Finalmente, estos films de Berlanga confirman lo que manifestaba Juan A. Bardem en cierta ocasión: "Una de las cosas que yo siempre reprocho a los críticos es que, en realidad, cometen un delito de abstracción, en la medida de que las películas hay que juzgarlas en función de ciertas coordenadas y no en términos absolutos, lo que sería injusto"⁴⁸

Casi cuatro décadas después de la realización de ambos films, ya superada la Guerra Fría en el cine español, esperamos haber sido justos con esta aproximación.

NOTAS Y REFERENCIAS:

- (1) COKER, Ch. *Reflections on American foreign policy since 1945*. London, 1989.
- (2) TUSELL, J. *La España de Franco. El poder, la oposición y la política exterior durante el franquismo*. Madrid, 1989.
- (3) GARCIA ESCUDERO, J. M. *Historia de la época de Franco*. Madrid: Rialp, 1987. Vid. asimismo TUSELL, J. *La Dictadura de Franco*. Madrid: Alianza, 1988.
- (4) POZO, S. *La industria del cine en España. Legislación y aspectos económicos 1896-1970*. Barcelona: Universidad, 1984.
- (5) CAPARROS LERA, J. M. *Arte y Política en el Cine de la República 1931-1939*. Barcelona: Sieta y Media/Universidad de Barcelona, 1981.
- (6) SANZ DE SOTO, E. "1940-1950", *Cine Español 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1984. Vid. también CASTRO, A. *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres, 1974.
- (7) VILLEGAS LOPEZ, M. *El Nuevo Cine Español. Problemática 1951-1967*. San Sebastián: Festival Internacional del Cine, 1967. Cfr. asimismo TORRES, A. M. *Cine español, años sesenta*. Barcelona: Anagrama, 1973.
- (8) Pendiente de que vea la luz la tesis doctoral del especialista José Enrique Monterde sobre el Neorrealismo en el cine español, vid. GARCIA ESCUDERO, J. M. *Cine social*. Madrid: Taurus, 1958.
- (9) Sobre esta ya histórica reunión, cfr. la fuente coetánea de SOLER CARRERAS, J. A. "Así se desarrollaron día a día las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales", *Arcinema*, No.41-41 (1955); y los dossier de FRANCIA, I. "Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales. Primera protesta colectiva en la España de posguerra", *Cinestudio*, No. 78- 79 (1969). Acerca de la repercusión de las Conversaciones de Salamanca en el cine español, cfr. también POZO, S. *op. cit.*, Cap. V.
- (10) Vid. sus declaraciones en ARAZO, M. A. "Figuras de Valencia: Luis García Berlanga ", *Levante* (1-5 noviembre 1967).
- (11) PEREZ LOZANO, J. M. *Berlanga*. Madrid: Visor, 1958. Para una valoración global de Berlanga, cfr. las voces en francés de SADOUL, G. *Dictionnaire des cinéastes*. París: Seuil, 1965, p. 26, y en inglés de KOVACS, K. S. *The International Dictionary of Films and Filmmakers*, LYON, Ch. (ed.). London: Macmillan, 1987, II, pp. 210-211.
- (12) Al parecer, se alistó como voluntario para salvar a su padre, liberal, que estaba sentenciado a muerte por el régimen de Franco; y para evitar también el Servicio Militar. Cfr. HIGGINBOTHAM, V. *Spanish Film under Franco*. Austin: University of Texas Press, 1988, p. 43, quien asimismo añade: "The experience was grueling and left in him an indelible fear of death which may account for die comic treatment of death and lack of violence in his early films".
- (13) CAPARROS LERA, J. M. *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975*. Barcelona: Universidad, 1983.

(14) FANES, F. *Cifesa, la antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1982. Ed. en catalán, corregida y aumentada: *El cas CIFESA: Vint anys de cine espanyol 1932- 1951*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat, 1989.

(15) Declaraciones a CAPARROS LERA, J. M. "En Sitges, con Berlanga", *Mundo* (28-X- 1912).

(16) Acerca de Juan Antonio Bardem, conocido cineasta de ideología marxista (por aquellos años militante clandestino del Partido Comunista español), vid. EGIDO, L. G. *Bardem*. Madrid: Visor, 1958; y las monografías de OMS, M. "Juan Bardem", *Premier Plan*, No.21 (1962) y MENDFZ LEITE, F. *La noche de Juan Antonio Bardem*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1987 . Sobre este autor todavía no se ha realizado un estudio crítico completo. De momento, cfr .su voz en KOVACS, K. S. *op.cit.,II*, pp.35-36 ; y la equilibrada valoración de DE ESPAÑA, R. *Film- Historia. Memoria* (1989), pp. 17-18.

(17) Carlos Arniches es el dramaturgo más traducido en imágenes del cine español: 42 películas se han realizado de sus obras escénicas. Vid. GOMEZ MESA, L. *La literatura española en el cine nacional 1907-1977 (Documentación y crítica)*. Madrid: Filmoteca Nacional, 1978; UTRERA, R. *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*. Madrid: JC, 1985; y MONCHO AGUIRRE, J. de M. *Cine y Literatura.. La adaptación literaria en el cine español*. Valencia: Filmoteca,1986.

(18) Esta película no se estrenó en España hasta 1953, después del éxito de *Bienvenido Mister Marshall*. Cfr. CAPARROS-LERA, J. M. - DE ESPAÑA, R. *The Spanish Cinema: An Historical Approach*. Barcelona: Film-Historia, 1987, p. 92.

(19) Sobre este cineasta desaparecido, vid. FERNANDEZ CUENCA, C. *Homenaje a Emilio Fernández*. San Sebastián: Dirección General de Información, 1961; y la más reciente aproximación de DE LA COLINA, J. *Homenaje a Emilio "Indio" Fernández*. Huelva: X Festival Iberoamericano, 1984.

(20) Cfr .asimismo las monografías "Europe 1945-1965", *Les Cahiers de la Cinémathèque*, No.46-47 (1987) y *Tiempos de Cine Español: I. Años 50*. San Sebastián: Ayuntamiento, 1990

(21) Cfr., concretamente, SORLIN, P. *The Film In History. Restaging the Past*. Oxford: Blackwell, 1980, cit. por RIGOL, A. "'La ciutat cremada', 'Companys' y la Historia Contemporánea de Catalunya", *Historia y Vida*, No.58 (1990): 165, monográfico sobre cine histórico.

(22) Ficha técnico-artística del film.- Producción: UNINCI (España, 1952). Director: Luis G. Berlanga. Argumento: Juan A. Bardem y Luis G. Berlanga. Guión: Luis G. Berlanga, J. A. Bardem y Miguel Mihura. Fotografía: Manuel Berenguer. Música: Jesús García Leoz. Decorados: Francisco Canet. Montaje: Pepita Orduña. Vestuario: Eduardo de la Torre y Peris Hnos. Ay. de dirección: Ricardo Muñoz Suay. Jefe de Prod.: Vicente Sempere. Estudios: CEA (Madrid). Intérpretes: José Isbert (Don Pablo, el alcalde), Manolo Morán (Manolo, el manager), Lolita Sevilla (Carmen Vargas, la vedette), Elvira Quintillá (señorita Eloísa, la maestra), Alberto Romea (Don Luis, el hidalgo), Luis Pérez de León (Don Cosme, el cura párroco), Félix Fernández (Don Emiliano, el médico), Fernando Aguirre (el Secretario), Joaquín Roa (el pregonero), Emilio Santiago (el barbero), José Franco (el Delegado), Nicolas Pechicot (el boticario), Rafael Alonso (enviado del Delegado general), Angel Alvarez (Pedro), José María Rodríguez (José), Manuel Alexandre, José Vivó y Fernando Rey (el narrador).Blanco y Negro -95 min. Estreno en Madrid: 4 de abril de 1953.

(23) Certamen español, celebrado en diciembre del 28-XII-1990 al 5-I-1991, que recogió 500 votaciones de especialistas y cuyo resultado fue el siguiente: *To be or not to be* ("Ser o no ser", 1942), de Ernst Lubitsch, 236 votos; *Some like is hot* ("Con faldas ya lo loco", 1959), de Billy Wilder, 194 votos; *Bring up Baby* ("La fiera de mi niña", 1938), de Howard Hawks, 120; *Bienvenido Mr. Marshall*, 84 votos; y *The Apartment* ("El apartamento", 1960), de Billy Wilder,74.

(24) Obviamente, se refiere al famoso film de Jacques Feyder, realizado en 1935. Como declararía el mismo Berlanga: "Las emperifolladas damas de Feyder que se presentan amistosas a los extranjeros, son inspiradoras de la mascarada andaluza protagonizada por el alcalde de nuestro pueblo castellano". Cfr .DEL FRA, L. *Cinema Nuovo*, No.36 (1954).

(25) HERNANDEZLES, J. -HIDALGO,M. *El último austro-húngaro*: Conversaciones con *Berlanga.*, Barcelona: Anagrama, 1981, pp. 39-40. Sobre la colaboración de Mihura en el cine español, cfr. LARA, F.-RODRIGUEZ, E. *Miguel Mihura en el infierno del cine*. Valladolid: Semana Internacional del Cine, 1990.

(26) Cfr .*100 películas míticas*. Barcelona: Biblioteca de La Vanguardia, 1986, p. 126.

(27) *Ibidem*, p.26. En igual sentido se pronuncia en su ensayo el especialista galo GUIBBERT, P. "Bienvenu monsieur Marshall", *Les Cahiers de la Cinémathèque* cit., pp. 131-138; y la referida historiadora

norteamericana HIGGINBOTHAM, V. *op. cit.*, pp.44-46. Las frases citadas de ambos, como presentación de cada epígrafe, proceden de estos textos.

(28) "*Bienvenido* is a friendly satire, not only of Spanish manners and characters but of American stereotypes as well", escribe la cit. HIGGINBOTHAM, p. 46. Al mismo tiempo, el también citado GUIBBERT añade: "La question n'est donc pas ici de savoir si cette Amérique est 'véritable': il suffit que ce reflet de l'Amérique soit compatible avec le reflet de l'Espagne dans l'oeil -supposé- américain. Et l'on mesure alors l'importance des nombreuses images culturelles véhiculées parce film" (p.135).

(29) Para una relación de los proyectos frustrados por el organismo censor español, vid. GALAN, D. "Aquel cine español de los 50", *Tiempos de Cine Español* cit, p.18, donde asimismo se ofrece una panorámica crítica de la época que nos ocupa.

(30) Ficha técnico-artística del film.- Producción: Aguila Films-Film Costellazione (España- Italia, 1956). Director: Luis G. Berlanga. Guión: Leonardo Martín, Florentino Soria, Enno Faiano y Luis García Berlanga. Fotografía: Francisco Sempere. Música: Francesco A. Lavagnino. Decorados: Román Calatayud. Montaje: Pepita Orduña. Intérpretes: Edmund Gween (Jorge Hamilton), Valentina Cortese (la maestra), Franco Fabrizzi ("Langosta"), Juan Calvo (Don Matías), Félix Fernández (el cura párroco), José Isbert (Don Ramón, el farero), José Luis Ozores (el torero), Francisco Bernal (Cescencio), María Vico (Teresa), Manuel Alexandre (el pintor), Mario Berriatúa (Juan), Pedro Beltrán (Fermin), Manuel Guitián (Don Leonardo), Nicolas D. Perchicot (Andrés), Isa Ferreiro (Carmen) y Lolo García (Felipe). Blanco y Negro -89 min. Estreno en Madrid: 1 de octubre de 1956.

(31) GOMEZ RUFO, A. *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Madrid: Temas de hoy, 1990, p.258.

(32) *Ibidem*, p. 259.

(33) Estudio crítico y entrevista con Berlanga cit., incluido en CAPARROS LERA, J. M. *El cine de los años setenta*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1976, pp. 48-61.

(34) HERNANDEZ LES -HIDALGO, *op. cit.*, p. 45.

(35) Sobre el NO-DO, vid. ELLWOOD, Sh. M. "Spanish Newsreels 1943-1975: the image of the Franco regime", *Historical Journal of Film, Radio and Television*, Vol. 7, No.3 (1987): pp. 225-238.

(36) GALAN, D. "Luis G. Berlanga", *Dirigido por*, No.13 (1974): 7. Cfr. asimismo su posterior monografía *Carta abierta a Berlanga*. Huelva: Festival de Cine Iberoamericano, 1978. Vid. también PEREZ PERICHA, J. *En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento, 1980.

(37) La colaboración de este autor se inicia en 1961, con la película *Plácido*. Después ambos darían a luz la magistral obra de Berlanga *El verdugo* (1963). Acerca de Rafael Azcona, cfr. su voz en SADOUL, G. *Diccionario del Cine, I*. Madrid: Istmo, 1977, pp. 23-24.

(38) Sobre estos últimos temas, así como la influencia de Juan Antonio Bardem en los inicios de la obra del joven Berlanga, vid. las manifestaciones de GUBERN, R., con motivo de la I Mostra de Cinema Mediterrani (Valencia, 1980), donde dice este historiador: "... dos temas claves del 'regeneracionismo'. los temas de la renuncia (la solución está en nosotros mismos) y de la autenticidad (hemos de asumir nuestra propia realidad e identidad) , serán los temas repetidos en las últimas películas dirigidas a continuación por Bardem, a la vez que desaparecen o se transforman decisivamente en la etapa que Berlanga inicia con *Novio a la vista*": (Cfr .PEREZ PERUCHA, J. *Berlanga 2*. Valencia: Ayuntamiento, 1981, p.34) Aquí puede resultar oportuno considerar que la productora de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* era UNINCI, de la cual sería apeado Berlanga. El propio realizador nos cuenta la evolución de esta firma, que más tarde se haría célebre con *Viridiana* (1961, dir. L. Buñuel): "En UNINCI fueron entrando Bardem, Gutiérrez-Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, en fin, toda la *intelligentsia* -afirma Berlanga- del cine de Madrid, y se convirtió en uno de los núcleos del PCE. Se empezaron a proponer películas para que las dirigiera Juan Antonio, y mis proyectos quedarían empantanados. Con el tiempo se ha sabido, confesado por Ricardo Muñoz Suay, que hubo un deliberado intento de que yo no hiciese cine. Creo que se me hizo una guarrada bastante gorda. Jorge Semprún estaba también dentro de este tinglado. Fui algo así como un compañero de viaje aparcado." (Cfr; HERNANDEZ LES- HIDALGO, *op. cit.* p. 78).

(39) Tras obtener una Mención del Jurado, cuenta Berlanga que "me llevaron a París y me dieron un banquete junto a René Clair y Vittorio de Sica. Fue magnífico".

(40) Este veterano actor, que había sido 'perseguido' por el citado Comité de Actividades Antiamericanas, al parecer estaba asustado y "dispuesto a pasarse al lado contrario", decía Berlanga. Al final, el film se proyectó con el corte de la bandera americana.

(41) El mismo Luis G. Berlanga lo cuenta en extenso en otro lugar: "En Cannes se enfadaron mucho y nos llevaron incluso a la comisaría aunque por otro asunto, por lo de los billetes. Y es que nosotros llevábamos de publicidad unos dólares, en los que iba por un lado la cara de Lolita Sevilla y por otro la de Pepe Isbert, en lugar de la efigie de Washington. Estos dólares, evidentemente falsos, los íbamos tirando por la calle. Nos denunciaron por presunto intento de falsificación de moneda, y se llegó a abrir un sumario. Como es natural, el disparate no pasó de ahí" (Cfr. HERNANDEZ LES-HIDALGO, p. 40).

(42) Casualmente, ese mismo embajador aparecía en una de las imágenes del noticiario cuando se habla de la ayuda americana a Europa -que se proyecta en el film. Asimismo, Ricardo Muñoz Suay -que trabajó como ayudante de dirección en esta película- añade otros datos reveladores: "Además recuerdo que Luis y yo íbamos... con mucha frecuencia al cine del Callao a ver si entraba gente y lo que ésta decía... Recuerdo que vimos a Martín Artajo y a alguien más de la diplomacia española. Aquella película en cierta manera fue utilizada para hablar de machismo español, de que a pesar de que se aceptaba la ayuda 'los españoles eran los españoles' y que, en realidad, no confiábamos en la ayuda norteamericana, o sea que en cierta manera quisieron manipular *Bienvenido Mr. Marshall*" (cfr. la Mesa redonda, en *Berlanga 2* cit., p. 61).

(43) Cfr. CAPARROS LERA, J. M. *El cine de los años 70* cit., p. 53.

(44) ALSINA THEVENET, H. *El libro de la censura cinematográfica*. Barcelona: Lumen, 1977, p. 173.

(45) Personalmente, lo pudimos comprobar con motivo del curso de cine español impartido en dos Universidades norteamericanas (Texas y Nuevo México), en septiembre de 1987. En la copia subtitulada en inglés que proyectamos no estaba dicho plano, suprimiéndose a la vez la voz en off del narrador. En cambio, sí en la que se distribuyó en España y, al menos, en Francia (como puede apreciarse por la crítica que adjuntamos del *Variety*).

(46) "This film -escribe la antes referida Virginia HIGGINBOTHAM- was applauded by Catholics for its portrayal of harmonious community life but criticized severely by others for its sentimental, uncritical portrayal of an American scientist and the military superiority and arrogance that America displayed in Spain at the time" (op. cit., p. 48).

(47) Una muestra de tal realidad es que, recientemente, este film se emitió por Televisión para ilustrar un programa sobre la contaminación (LA CLAVE, dir. J. L. Balbín. "Porquería y muerte en el Mediterráneo", *Antena-3 TV*, 28-XII-1990).

Cabe constatar también a este respecto las declaraciones de GUBERN. R.: "Desde el año ochenta, uno se da cuenta de que es la primera película ecologista que se ha hecho en el cine español, la primera película antiatómica del cine español. La primera que se puso en cuestión -añade- el imperialismo americano, colonialismo guerrero, por así decir". Y concluye: "Yo digo esto porque Luis avanzó una serie de temas tabúes, difíciles, a contra corriente, como el beso cortado por la censura. Esta nueva lectura de *Calabuch* a la luz del ecologismo, a la luz de la ética hippy de la marginación de la sociedad industrial, pienso que es una reflexión productiva" (cfr. *Berlanga 2* cit., p. 25).

(48) GALAN, D. -LARA, F. *18 españoles de posguerra*. Barcelona: Planeta, 1972; cit. por el mismo Diego Galán, en "Aquel cine español de los 50", *op. cit.*, p. 19.

J. M. CAP ARROS-LERA is Ph.D. and Professor of Film & Contemporary History at the University of Barcelona, and Editor of the journal *Film- Historia*. His most recent publications include *Arte y Política en el Cine de la República 1931-1939* (1981), *El cine español bajo el régimen de Franco 1936-1975* (1983), *The Spanish Cinema: An Historical Approach* (with Rafael de España, 1987), *Introducción a la Historia del arte cinematográfico* (1990), *El cine español de la democracia 1975-1989* (1991), and other 10 books. He is currently Chairman of the Centre for Cinematic Research FILM-HISTORIA, and from 1987 Vice-president of the International Association for Audio-Visual Media in Historical Research and Education (IAM- HIST).

LLORENÇ ESTEVE is a graduate student in History at the University of Barcelona, and the most young member of the Centre for Cinematic Research FILM -HISTORIA (Spain). Hi is projecting his dissertation thesis on British Feature Propaganda Film during World War II.

