



## LUIS GARCÍA BERLANGA: DE VILLAR DEL RÍO A TOMBUCTÚ



### MONOGRAFÍAS DEL CINE ESPAÑOL NÚMERO 4

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I  
Facultad de Ciencias de la Información, Universidad Complutense  
Madrid 2011

ISBN 84-695-2958-7

En este número recogemos las aportaciones al curso *Luis García Berlanga: de Villar del Río a Tombuctú*, en la XXIV edición de los Cursos de Verano de la Universidad Complutense en El Escorial, realizado del 18 al 22 de julio de 2011



luis g.  
BERLANGA

Desde *Bienvenido Mister Marshall* (1952) hasta *París-Tombuctú* (1999), película que cierra su filmografía, realizamos un recorrido por la obra cinematográfica de Luis García Berlanga (1921-2010) y un homenaje al que ha sido un cineasta imprescindible para entender la historia de nuestro cine. Planteamos la revisión, el visionado, y el análisis de su trayectoria, desde diferentes perspectivas: la de los cineastas, la de los críticos y la de los historiadores.

**Editor / Director del curso: Federico García Serrano**  
**Coordinadora / Secretaria del curso: Gema Fernández Hoya**  
**Colaboradores: Luis Deltell, María Luisa Pinar**  
**CAVP 1, Facultad de Ciencias de la Información, UCM**  
**Madrid, año 2011**

## ÍNDICE: TEXTOS

### **Federico García Serrano.**

*Bardem-Berlanga, feliz pareja: el primer nuevo cine español* (páginas 5-44)

### **Eduardo Rodríguez Merchán**

*Bienvenido Mr. Berlanga: Sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español* (páginas 45-66)

### **Joanna Bardzinska**

*Berlanga y Neville: “Novio a la vista” (1954)* (páginas 67-80)

### **Alberto Fernández Hoya**

*La conexión Azcona-Berlanga: “Se vende un tranvía” (1959)* (páginas 82-97)

### **Kepa Sojo**

*Bienvenido Mister Marshall. Película fundamental del cine español* (páginas 99-109)

### **Luis Deltell**

*La trilogía nacional y el cine de la transición* (páginas 111-129)

### **María Luisa Pinar**

*Berlanga y la publicidad* (páginas 131-137)

### **Gema Fernández Hoya**

*Berlanga, una entrevista inédita* (páginas 139-144)

## CONFERENCIAS [ARCHIVOS DE AUDIO]

### **Román Gubern**

*Los censores de Berlanga* (página 147, duración 01:10:50)

### **Julio Pérez Perucha**

*Largo viaje hacia el crepúsculo: de “La muerte y el leñador” a “Tamaño natural”* (página 147, duración: 01:17:33)

### **Antonio Gómez Rufo**

*Paris-Tombuctú, el último viaje* (página 147, duración 01:40:28)

## VIDEO

### **Sandra Valdeavero Arévalo y Guillermo Peñalver Jiménez**

*Todo lo que quiso saber sobre el imperio austro-húngaro y no se atrevió a preguntar* (Video homenaje a Luis García Berlanga) (página 148, duración 05:28)

## ANEXOS

**Filmografía completa de Luis García Berlanga** (página 149)

**Bibliografía fundamental** (página 170)

## **TEXTOS**

## **“Bardem-Berlanga: esa pareja feliz”**

**Federico García Serrano (Universidad Complutense de Madrid)**

## “Bardem-Berlanga: esa pareja feliz”

Federico García Serrano (Universidad Complutense de Madrid)

**¡¡Un fenómeno sin precedentes en nuestro cine!!**  
(«La Vanguardia»)

**WINDSOR PALACE**

al ofrecer al público las primicias de  
**«ESA PAREJA FELIZ»**

descubre las espléndidas e insospechadas bellezas de un cine auténticamente español; entrañablemente humano, cordial, risueño...

Principales intérpretes:  
**Fernando Fernán - Gómez**  
**Elvira Quintillá**

Dirigida por  
**Bardem y Berlanga**  
(Autores y directores de  
«Bienvenido, Mr. Marshall!»)

(APTA PARA MENORES)

**ESA PAREJA FELIZ**

¡LA GRACIA DE ARNICHES Y EL GENIO DE RENE CLAIR  
parecen haber inspirado esta deliciosa película!

Mañana, matinal a las 11

*En este texto hablaremos del feliz encuentro de dos jóvenes –Bardem/Berlanga- de la primera generación de estudiantes de la escuela de cine -Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, IIEC- que ese mismo año, 1947, se abrió en Madrid y del primer fruto significativo de la misma, la película que abre la filmografía de ambos cineastas: “Esa pareja feliz” (1952).*

### 1. Un soplo de aire fresco

Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem iban a abrir, seguramente sin sospecharlo, una nueva página -un capítulo más bien- dentro de la historia de nuestro cine. Ellos

aparecen al frente de una generación de jóvenes formados específicamente para el cine, lo que se traduce en un impulso renovador de lo que bien podríamos llamar, si me lo permiten, el primer *nuevo* cine español. En España, el cinematógrafo había nacido y aprendido a hablar en la preguerra y en la primera posguerra, durante una década, había prolongado los valores y las tradiciones del folklore, de la religión, de los patrones y arquetipos de la ideología triunfante... Asentada una industria precaria bajo los auspicios del Régimen franquista, al final de la década de los cuarenta y de forma más decidida a lo largo de los años cincuenta y sesenta fueron apareciendo unas películas que tenían algo diferente en la forma de ver la sociedad y lo que de ella podíamos conocer a través del cine. Los jóvenes cineastas de la generación de Bardem y Berlanga, proyectaron tímidamente, y bajo sospecha, una mirada innovadora, con la poca luz y aire fresco que podía permitírseles, a partir del reflejo del cine que se hacía fuera de España, que llegaba con dificultad con la sola excepción del cine americano, más inocuo y sin disidencias desde el punto de vista ideológico. Y también naturalmente, de las reflexiones sobre el lenguaje fílmico escritas en los primeros libros de teoría cinematográfica de los grandes clásicos: los principios de la gramática y la sintaxis del cine de Pudovkin, Kuleschov. Eisentein... es decir, del alfabeto cinematográfico que, por vez primera, se podía estudiar en una escuela, gracias al esfuerzo, casi anónimo y sin duda entusiasta, de quienes la fundaron. Más tarde hablaremos de esto.

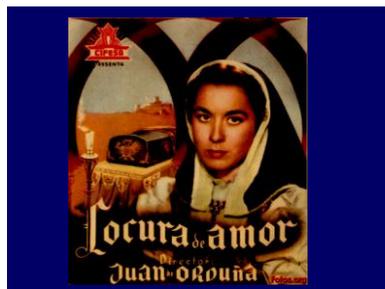
Quisiera comenzar por evocar aquella época, la del feliz encuentro Bardem-Berlanga, año 1947, recordar los valores e ideologías que el cine de su tiempo mostraba y ocultaba... Y por supuesto también el reflejo social que comenzaba a abrirse un hueco en las pantallas de los cines, brutal o más bien torpemente vigiladas por la mirada represora y algo paranoica de los censores del Régimen del general Franco.





**1947** es en la crónica social de la España de posguerra, sobre todo, el año de la muerte de Manolete. Un Miura de 500 kilos, de nombre Islero, le corneó fatalmente en la plaza de Linares una tarde agosto, y una transfusión de plasma caducado de la Segunda Guerra Mundial le dio la puntilla, en la madrugada del día siguiente. Ese día murió un torero y nació uno de los grandes mitos de aquella década, un icono heroico que nos ayuda a fijar esta época en el calendario.

Una época de pan negro y cartillas de racionamiento, de escasez de casi todo, de rosarios, novenas y catequesis; una época aún poblada de mutilados de guerra que gozaban de asiento reservado en el metro, de gasógeno tirando de los taxis como si fuesen locomotoras. De aguiluchos imperiales y brazos en alto por doquier, hasta en el cine y en los toros.



Era una época *dorada* tal vez por la memoria, pero sin mucho esplendor, de estrellas al borde del ocaso, como Celia Gámez, Conchita Piquer, Estrellita Castro, Antonio Machín y Jorge Negrete, y de una nueva generación que asumía los roles del pasado, del folklore y las tradiciones de una sociedad que celebraba que la vida sigue adelante, pese a todo, con alegría de castañuelas y marchas militares. Y nuevos maestros de ceremonias: Lola Flores, que a sus veinticuatro años había tomado el relevo de la cultura gitana y protagonizaba este año 1947 la película *Embrujo* de Carlos Serrano de Osma; Carmen Sevilla, todavía menor de edad, debutó este año con un pequeño papel en *Serenata española* de Juan de Orduña; Alfredo Mayo, teniente de Aviación durante la Guerra Civil, ahora unos de los galanes predilectos del cine del Régimen, héroe de *Harka*, *Raza*, *Escuadrilla*, *A mi la legión...* en el año 47 interpretó a Luis Candelas, el bandolero de Lavapiés, uno de los grandes mitos de la España del XIX; y también estaban: Luis Peña, Manuel Luna, Amparo Rivelles, Fernán Gómez, y algunos otros, una nueva generación de jóvenes actores para un cine demasiado arraigado a los valores de siempre, inmerso en la cultura *triumfante* que había sobrevivido en las trincheras y se proclamaba victoriosa tras la Guerra Civil.



En la década de los 40 confluyen dos estéticas: una que viene del pasado, poblada de elementos folklóricos y tradiciones conservadoras...



Cromos De CIFESA utilizados para la promoción de sus actores y actrices

Y otra que quiere la regeneración, el impulso joven que necesita el país para ser reconstruido, cuya estética se alimenta del posibilismo, y naturalmente, del reflejo que ilumina el mundo entero a través de la cinematografía, de esa gran fábrica de Hollywood que exporta el sueño americano por toda Europa. Y que tanto influyó en las modas, en los valores, en los modelos sociales, en las costumbres...



Estudiar hoy la historia del cine español nos ayuda a descubrir hasta que punto un pueblo sometido, después de una masacre como la guerra civil, es capaz de resurgir de sus cenizas... aunque sea en pequeños destellos, en tímidos alardes o tímidos intentos de supervivencia de las ideas. A pesar de la censura y la política de subvenciones, que extendían sus tentáculos, se creaba entonces el Patronato de Divulgaciones y Experiencias Cinematográficas, de inspiración fascista, pero que reconocía la importancia del cine y su enseñanza. En la España hiperbólica de entonces, el nombre de escuela de cine debía sonar a poco dada la trascendencia de la misión que se le encomendaba, así que se denominó con toda rimbombancia Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, antes de ser, ya en los sesenta, Escuela Oficial de Cinematografía.



El cine español al fin iba a la escuela, y allí se formó la primera generación de cineastas formados específicamente para el estudio y la práctica del séptimo arte. Entre las cosas más memorables hoy de aquella escuela es que en ella se produjo el encuentro de los dos cineastas más representativos de ese aliento renovador para nuestro cine: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga.

A los jóvenes Bardem y Berlanga les unían, principalmente, su pasión por el cine, y tal vez algunas otras cuestiones generacionales, en cuanto a gustos o modas... pero posiblemente pocas cosas más. Cada uno tenía una personalidad muy acusada, creo que muy diferente, nada proclive a ceder ante el otro, seguramente cada cual entendía la vida un poco a su manera, como quedó pronto demostrado cuando sus carreras cinematográficas se distanciaron, mostrándonos dos formas muy diferentes de entender su profesión cinematográfica. En fin, a pesar de sus primeros trabajos en tándem, todo parecía apuntar más a alentar las rivalidades que a propiciar la convergencia para trabajar avenidos... pero de sus inquietudes comunes y de sus fricciones personales surgió una película, *Esa pareja feliz*, que no respondía tal vez plenamente a la personalidad de ninguno de los dos, pero si representó en su momento el punto de partida de un cine diferente, en el triste panorama de la cinematografía nacional.



Juan Antonio Bardem era hijo de actores, de dos de los más populares actores de su tiempo: Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sampedro, iniciadores de la más importante familia de actores de la historia de nuestro cine. Sin embargo, antes de inclinarse por los estudios de cinematografía llegó a finalizar los estudios de Ingeniero Agrónomo, hecho muy curioso si tenemos en cuenta que al contrario que Berlanga, Bardem nunca llegó a titularse en la Escuela de Cine, ya que según refieren los historiadores suspendió el examen final.



A su lado estaba Berlanga. ¿Quién era éste joven Berlanga que rivalizaba en ímpetu e iniciativas con Bardem? Berlanga tenía entonces 26 años. Por lo que sabemos procedía de una familia republicana oriunda de Requena y era sobrino de un confitero, autor de sainetes, uno de los cuales, curiosamente, dio lugar a la primera película hablada valenciana, *La faba del Ramonet* (1933, Juan Andreu)<sup>1</sup>. Conmocionado por el asesinato de García Lorca, según relata en su autobiografía, Berlanga había escrito su primer poema a los catorce años<sup>2</sup>, acreditando buenas maneras literarias. Rememorando su infancia, Berlanga se definió como un *niño viejo, atormentado e indeciso*<sup>3</sup>, que sin duda debió vivir con sobresaltos los difíciles años de la Guerra Civil. Pasada la conteniendo, se enroló en la División Azul, *para enjugar el pasado republicano de su padre*<sup>4</sup>; de regreso, *escribe críticas cinematográficas en la prensa local y frecuenta tertulias poéticas en compañía de los futuros guionistas José Luis Colina, Vicente Coello y José Ángel Ezcurra*<sup>5</sup>.

Por lo demás, los datos revelan un cierto inconformismo: abandonó los estudios de Derecho y más tarde los de Filosofía y Letras, para en 1947 presentarse al examen de ingreso en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas. Como se ha citado, el IIEC había sido creado en febrero de ese mismo año, 1947, de tal manera que tanto Bardem como Berlanga fueron seleccionados en el examen de ingreso de la primera promoción de la escuela.

<sup>1</sup> GÓMEZ RUFO, Antonio. *Confidencias de un cineasta*, Ediciones JC, Madrid, 2000, pág. 119

<sup>2</sup> FRANCO, Jess. Op. Cit., pág. 32

<sup>3</sup> FRANCO, Jess. Op. Cit, pág. 33

<sup>4</sup> GÓMEZ RUFO, Antonio, Op.cit, pág. 119

<sup>5</sup> GÓMEZ RUFO, Antonio, Op.cit, pág. 119. José Luis Colina colaborará con Berlanga en los guiones de *Plácido*, *Los jueves milagro* y *Novio a la vista*





Centro Sperimentale di  
Cinematografía, Roma, 1935

En los planes de estudio del instituto español, organizados en tres cursos al modo italiano, junto a los estudios de cámara, producción, escenografía y dirección, se estudiaban materias relacionadas con las tecnologías (Tecnología, Óptica, Sensitometría), y la cultura en general (Literatura, Historia del Arte, Historia del Cine.), emulando el modelo fascista de propaganda y control político ejercido a través del cine, nuevo instrumento para aleccionar al pueblo<sup>8</sup>. Pese a la precariedad de medios, la escuela se caracterizó por su fuerte inclinación empírica, llegando a funcionar como un centro de producción de cortometrajes. Así los escasos estudiantes hacían cortometrajes en 16 milímetros desde el inicio de sus estudios, hecho que envidiarán los jóvenes estudiantes de nuestras modernas, masificadas, Facultades de Comunicación.

**Dos**, la formación teórica de base, hecho novedoso y bastante inusual en muchos de los directores que representaban lo que era la industria cinematográfica española de ese momento. La escuela fue la “rendija” por donde entró un poco de teoría cinematográfica y de aires europeos en la formación de los nuevos cineastas. Hasta entonces teníamos directores de formación teatral, incluso formados en mundos paralelos como la música, la ilustración, la pintura, la fotografía, las artes escénicas... como es el caso de Ignacio Farrés (F) Iquino, el propio Tono, Mihura, Jardiel Poncela o Juan de Orduña...; otros procedían de la crítica cinematográfica (como Rafael Gil) directamente del meritoriaje y de la producción, con ese sentido de la formación artesanal al lado del maestros, como Sáenz de Heredia que había sido ayudante de Luis Buñuel en Filmófono<sup>9</sup>... ; o se habían formado en las

<sup>8</sup> Véase MORGUA Y MASTRÉS, A; DEBAJO DE PABLOS, J.J. y PABLOS PRÁDANOS, R de. *Historia del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas*, Nancy Ediciones, Valladolid, 2009.

<sup>9</sup> Buñuel había fundado en 1935, junto a Ricardo Urgoiti, la productora Filmófono para competir con Cifesa, pero tuvo una vida efímera debido al estallido de la Guerra Civil.

letras, incluso algunos fuera de España, como Edgar Neville, que estuvo en Washington y Hollywood... o habían forjado su carrera en el cine mudo, como Benito Perojo, Florián Rey o Eduardo García Maroto; o bien procedían actividades ajenas al espectáculo, como Luis Lucía, que desde el mundo del derecho y las togas pasó al negocio cinematográfico, a la producción y desde allí al guion y la dirección. O simplemente, desembarcaron en el cine buscando éxitos fundamentalmente comerciales, como Antonio Román y otros directores perfectamente alineados con las directrices del cine oficial.



Lo que quizá nos parece hoy normal –que la teoría preceda a la praxis-, era en realidad entonces un caso algo insólito, como es el de Carlos Serrano de Osma, que debutó como director en este mismo año 1947. Profesor de la Escuela, forjado en la marginalidad – los autodenominados “los telúricos”-, cineasta de sólida formación teórica, creador de algunas de las más interesantes películas de la época, como *Abel Sánchez* (1946), y la emblemática *Embrujo* (1947). En la España aislada internacionalmente y bloqueada ideológicamente, surgieron algunos cineastas con vocación intelectual que tímidamente y tal vez medio a hurtadillas aprendían de los clásicos y del cine que bajo la vigilancia de las autoridades censoras, nos llegaba de fuera<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Así lo ha puesto de relieve en un excelente trabajo Asier Aranzubia, *Carlos Serrano de Osma, historia de una obsesión*. Filmoteca Española, Madrid, 2007 y, antes, Julio Pérez Perucha. *El cine de Carlos Serrano de Osma*, Valladolid, 1983. *La escueta filmografía de Carlos Serrano de Osma está dividida (aunque, como veremos a lo largo de esta monografía, tal división responde antes a determinaciones industriales que estéticas) en dos partes. Por un lado, estarían esas tres primeras películas (a las que muy probablemente habría que sumar una cuarta que por desgracia está desaparecida) que el cineasta rueda de manera consecutiva en Barcelona y arrojado por un grupo de jóvenes entusiastas del cinema (que él mismo lidera y que se hacen llamar Los telúricos) entre mayo de 1946 y mayo de 1947; momento, sin duda, capital dentro de su carrera (y también, a no dudarlo, dentro de ese segmento, ni mucho menos estéril, de la Historia del Cine Español que son los años cuarenta) en que este director madrileño consigue llevar a la práctica su personalísima concepción del cinema; una concepción telúrica que nace de la impugnación estética de ese cine dominante y hegemónico en los años cuarenta que, al decir de Julio Pérez Perucha (...) bebe, en la mayor parte de los casos, de la narrativa americana más tradicional y realista, de las comedias italianas de los treinta y cuarenta, y, en menor medida, de esa tradición populista y casticista que con tanto éxito frecuentara el cine español del periodo republicano. Contra esto, Los telúricos levantan un edificio fílmico de perfiles hasta entonces desconocidos dentro del cinema español cuya principal fuente de inspiración es el cine mudo de finales de los veinte, pero también ese*

Además de Serrano de Osma y Carlos Fernández Cuenca, otros pioneros de la docencia en la escuela fueron el profesor de Escenografía y Decoración, el arquitecto Luis Martínez-Feduchi, el director José María Elorrieta, padre de Javier Elorrieta, o el documentalista José López Clemente, que desarrolló después una amplísima carrera en las siguientes décadas...

## 2. Años de escuela: “los cuatro mosqueteros”



*Berlanga era un poco como Antonioni, con mucho talento pero muy vago, aunque por supuesto aportaba muchísimas ideas.*

(Florentino Soria)

Esos primeros trabajos de escuela, nos hablan de la relación Bardem-Berlanga que se gesta en estos años. Los biógrafos de ambos han reseñado los cortometrajes realizados durante la etapa de aprendizaje en el IIEC<sup>11</sup>. Uno de aquellos jóvenes, Florentino Soria, nos ha dejado esta perla sobre sus impresiones de aquellos años:

*La Estafeta Literaria de pronto me encargaba entrevistas a Vicente Aleixandre, Manuel Machado, Pío Baroja, Fernández Flórez. Cela era visitante y corresponsal en la redacción. Luego pasé yo a ser redactor jefe de*

---

*cine formalista e innovador que un director pocos años más joven que el propio Serrano —y con el que comparte, entre otras cualidades, un mismo deseo de experimentación dentro de los márgenes del sistema que, a la postre, acabará teniendo fatales consecuencias para ambos— practica al otro lado del Atlántico: Orson Welles. El resultado de todo esto son tres filmes de abierto talante experimental, tres densos y profundamente estilizados relatos que giran en torno a las pasiones fundamentales, tres tragedias románticas protagonizadas por seres angustiados que se debaten entre la luz y la sombra; en definitiva, tres intemporales poemas de amor y muerte. En Cine para leer:*

[http://www.cineparaleer.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=379&Itemid=31](http://www.cineparaleer.com/index.php?option=com_content&task=view&id=379&Itemid=31)

<sup>11</sup> *Tres cantos* (Berlanga), *Paseo por una guerra antigua* (Bardem-Berlanga-Soria-Navarro), *El circo* (Berlanga), *Barajas, aeropuerto internacional* (Bardem)

*El Español y de pronto sale la Escuela de Cine. Soy de la primera promoción. El Director era Victoriano López García, que era profesor de Sonido. Hay varias especialidades y entro en Dirección, y establezco enseguida una cordial relación con un tipo muy atlético, que se llama Juan Antonio Bardem. “Oye, ¿tienes tú algo que ver con el actor Rafael Bardem?” “Hombre, es mi padre”. Y su madre era Matilde Muñoz Sampedro, de la saga de los Muñoz Sampedro.*

*Un chico de Valencia, con bigote. Le pregunto: “¿Cómo te llamas?” “Luis García Berlanga”. También había otro que se llamaba Agustín Navarro. Nos llamaban Los Cuatro Mosqueteros. Decía Berlanga: “No, yo de cine no sé nada”. Siempre presumiendo de mentiroso como él solo. Empezamos ahí entonces y el examen de ingreso lo aprobamos. Me acuerdo que el profesor Serrano [Carlos Serrano de Osma] me preguntó sobre cierta cosa, pues antes, cuando El Español y La Estafeta Literaria, ya había escrito yo sobre cine. Había escrito unas notas en una polémica abierta sobre si el cine era arte o era no arte. El profesor había leído el artículo.*

*Bardem todavía estudiaba Agrónomos. Nos reuníamos los cuatro, a veces también con otros como [Tomás] Gutiérrez Maesso [el luego principalmente productor] , pero así cinéfilos como nosotros no había muchos. Navarro [el más joven] procuraba aprender de nosotros.*

*Yo empecé a funcionar en guiones. No había especialidad de Guión. Entonces hacíamos unas prácticas y en las primeras prácticas nos daban película muda para diez minutos. A Bardem se le ocurre que si nos reunimos los cuatro a lo mejor nos dan más tiempo. Hicimos así la primera práctica de todos, Paseo por una guerra antigua, en la que salía un cojo que paseaba sobre los restos que había en Madrid de la guerra. Siempre he presumido diciendo que el primero que supo que Bardem y Berlanga iban a ser unos grandes directores de cine fui yo. Maesso empezó a destacar como profesor, y yo de ayudante. A todo esto seguía trabajando en El Español y en La Estafeta. Serrano de Osma nos quiere para Cerco de ira, una película que se iba a ambientar en Ibiza. A sus alumnos favoritos les encarga hacer el guión. Bardem era engreído, muy autosuficiente y le nombraron ayudante. Con el guión de esta película entramos en la industria del cine, pero desgraciadamente la película no se estrenó [no se acabó] . Nosotros éramos alumnos y ya terminábamos entonces, y el que no terminó fue Bardem; le suspendieron en una práctica y estaba molesto porque había problemas en su familia, y daba clases para ayudar económicamente en la familia. Quería dejar el cine.*

*Nos citamos en una cafetería y le dije: “Juan Antonio, pero tú estás loco, cómo vas a dejar el cine, si tú no sabes lo que vales... Si lo haces, no te vuelvo a hablar en la vida...” Y le convencí. En sus memorias y en alguna presentación siempre comentaba que gracias a Florentino él no dejó el cine. Por entonces ya empecé de profesor. Y me piden también por entonces que trabaje en un guión, en un guión que se va a hacer en coproducción con Italia [la película es Tirma, de Serrano de Osma, de 1954. Quieren reelaborar el guión, o sea que me piden que “tienes que venirte con nosotros a Italia”, y yo, que era funcionario, porque en aquellos periódicos también éramos funcionarios, lo solicité a mis jefes, lo cual les pareció un disparate, pero por fin me dejaron ir a Roma, donde me encuentro con unos guionistas italianos. Uno era Civotto*

*[Antonio Civotto], que era redactor jefe de una revista parecida a La Estafeta Literaria, y otro era Antonioni. Yo había visto alguna película suya y la productora era afín a la Democracia Cristiana, y Fabbri [Diego Fabbri] estaba en ella.*<sup>12</sup>

Florentino Soria era posiblemente el más culto de “los cuatro mosqueteros” (había estudiado ya Filosofía y Letras y Periodismo antes de ingresar en la escuela) Agustín Navarro, tal vez era el más apacible y dúctil de un grupo tan heterogéneo, con los años demostró poder de adaptación a trabajos muy diferentes, trabajaría como ayudante con el propio Berlanga y Marco Ferreri, después de debutar con *15 bajo la lona* (1959) alcanzó notoriedad con *El cerro de los locos* (1960), *Enseñar a un sinvergüenza* (1971) y *La casa de los Martínez* (1971), película basada en el éxito televisivo del realizador Romano Villalba<sup>13</sup>. Juan Antonio Bardem, militante del Partido Comunista desde 1943, parecía el más seguro de sí mismo, llegaba rebotado de Agrónomos, pero tenía sangre de cómicos (era hijo de los actores Matilde Muñoz Sampedro y Rafael Bardem). Luis García Berlanga llegaba renegado de la política, más inclinado por la poesía que por el Derecho o la Filosofía (estudios que abandonó), era posiblemente el que tenía un sentido más hedonista, una visión más “lúdica del trabajo” a juzgar por el testimonio de Florentino Soria.

Unas palabras de Berlanga en su libro de memorias nos hablan de quién llevaba la voz cantante dentro del grupo:

*...en el primer curso hacíamos una película entre cuatro alumnos, en el tercer curso ya había un solo realizador. Los equipos técnicos y artísticos estaban formados por alumnos de otras especialidades y por algún invitado especial... Así fue como cuatro pipiolos \_Barden, Agustín Navarro, Florentino Soria y yo- tuvimos nuestra primera oportunidad. La película estaba basada en una idea de Bardem y se llamaba “Paseo por una guerra antigua”. De hecho, la dirigíamos Bardem y yo, pero no porque Navarro y Soria renunciaran, sino porque no les dejábamos. Ambiciosillos que éramos”*<sup>14</sup>

Entre los profesores que encontró en Madrid, ya en el Instituto, Berlanga se ha referido, con su peculiar sentido del humor, al influjo de dos de ellos: Carlos Fernández Cuenca y Carlos Serrano de Osma: *debían pagarles una miseria, porque muy pronto empezaron a faltar a las clases... pero no importaba demasiado, la escuela nos servía de punto de encuentro y hacíamos prácticas, unas peliulitas en 16 mm que escribíamos y montábamos en viejas moviolas de aficionado*<sup>15</sup>.

A Fernández Cuenca, actor, director y guionista con dilatada trayectoria, se le consideró después el *historiador oficial* del cine del franquismo, periodo en el que ocupó numerosos cargos oficiales, siendo el primero de ellos Jefe del Sindicato Nacional del Espectáculo, que jugó un importante papel para regular los entresijos de la profesión en

---

<sup>12</sup> Entrevista con Pedro J. del REY y M. PÉREZ, en la revista digital *Sombras Recobradas*, [http://sombrasrecobradas.com/entrevista\\_soria.html](http://sombrasrecobradas.com/entrevista_soria.html)

<sup>13</sup> Citamos esto por ser tal vez el más desconocido del grupo, personalmente tuve ocasión de conocerle como profesor de Cine en la Facultad de CC de la Información (1975) y como Realizador en TVE (años ochenta), en la etapa en que estuvo casado con la actriz Carmen de la Maza.

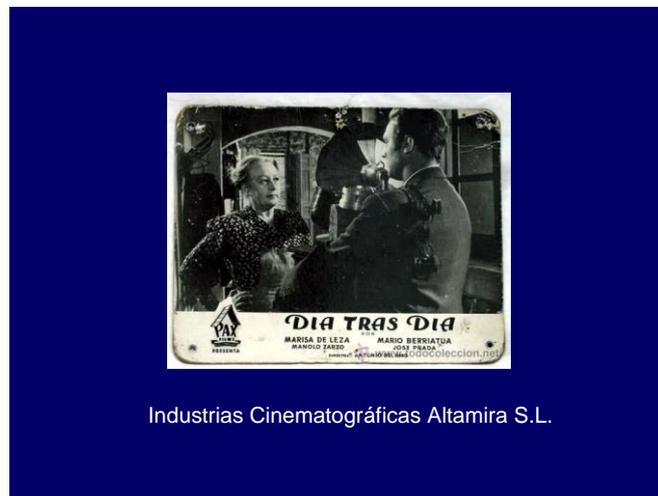
<sup>14</sup> FRANCO, Jess. *Bienvenido Mister Cagada*, Aguilar, Madrid, 2005, pág. 47

<sup>15</sup> FRANCO, Jess. Op. Cit, pág. 46

aquellos años<sup>16</sup>. Independientemente de su adscripción ideológica y las circunstancias de la posguerra, debió aportar a la labor docente una amplia cultura cinematográfica.

La influencia de Carlos Serrano de Osma, profesor de Teoría y Técnica de la Dirección, debió de ser vez más decisiva, especialmente por su preocupación teórica y experimental, prácticamente inédita en nuestro cine. Un observador neutral, Fernán Gómez, en su libro de conversaciones con Enrique Brasó<sup>17</sup>, nos ha dejado testimonio de lo que representó este director para una generación de jóvenes cineastas, refiriéndose al grupo de Barcelona: .. en Barcelona se hacían más películas que en Madrid durante uno o dos años (1945, 1946), porque en Barcelona se cabía un cine más elemental y con menos presupuesto... esa fue la razón para ir a Barcelona dos años seguidos... allí conocí al grupo de Carlos Serrano de Osma... por primera vez encontré a algunos hombres que tenían una preocupación más puramente cinematográfica, más relacionada con lo intelectual, aunque luego sus logros no estuvieron a la altura de lo que ellos querían... por primera vez me encontré en un ámbito en el que se podían intercambiar ideas y en el que mi concepto del cine se vio enriquecido... aquellos contactos con Serrano de Osma, con Lazaga, con Ubieta, despertaron en mí esta especie de afición, o de conciencia, del trabajo del director. Sobre los desiguales resultados de sus películas se pronunciaría muchos años después el propio Serrano de Osma: Preguntado en 1982 por la valoración que hacía de sus propias películas, con la perspectiva del tiempo transcurrido desde su realización, Serrano de Osma se expresaba con gran claridad: "*mis películas, una a una, son pura experimentación*"<sup>18</sup>

### 3. Industrias Cinematográficas Altamira S.L.



Finalizados los estudios en el Instituto con suerte desigual (Bardem es suspendido en la práctica final y abandona la escuela), un proyecto de Serrano de Osma vuelve a reunir a

<sup>16</sup> Véase: ORTEGO, O. *El Sindicato Nacional del Espectáculo y el Cine Español (1941-1959)*, Zaragoza, 2007

<sup>17</sup> BRASÓ, Enrique. *Conversaciones con Fernando Fernán Gómez*, Espasa, Madrid, pág. 44

<sup>18</sup> SANTOS ZUNZUNEGUI, prólogo a Asier Aranzubia Cob, *Carlos Serrano de Osma:*

*historia de una obsesión*, Cuadernos de la Filmoteca Española, Madrid, 2007.

“Los cuatro mosqueteros”, en el guion de Cerco de ira (1949), nunca finalizado debido al descalabro económico de la productora, Castilla Films.

Poco después, un grupo de intelectuales bien intencionados (Paulino Garagorri, Leonardo Martín y un aparejador del Ayuntamiento de Madrid) crearon una nueva productora, Industrias Cinematográficas Altamira S.L., con la sana intención de hacer un cine algo más digno del que se hacía en la época. Contactaron con Bardem y Berlanga para pedirles un proyecto original, y así escribieron el guion de La huida (1950), tampoco llegó a ver la luz, al parecer prohibido por la censura, en expresión de Berlanga: porque el protagonista, un minero sin trabajo, tenía un encuentro con la guardia civil y resultaba solamente herido. Pero la Censura dijo que la Guardia Civil no falla nunca<sup>19</sup>. El fracaso animó a la productora a debutar con otra película “de menos riesgo” (Día tras día, de Antonio del Amo, 1950) firmada por un profesor del IIEC que sin embargo tenía un pasado “sospechoso” pues durante la guerra había rodado documentales para el bando republicano y pertenecido al Partido Comunista. Esto habla a favor del espíritu independiente de la nueva productora, que ante las dificultades para producir La huida encomendaron a Bardem y Berlanga un nuevo proyecto, que fue el que finalmente se produjo su debut cinematográfico: Esa pareja feliz.



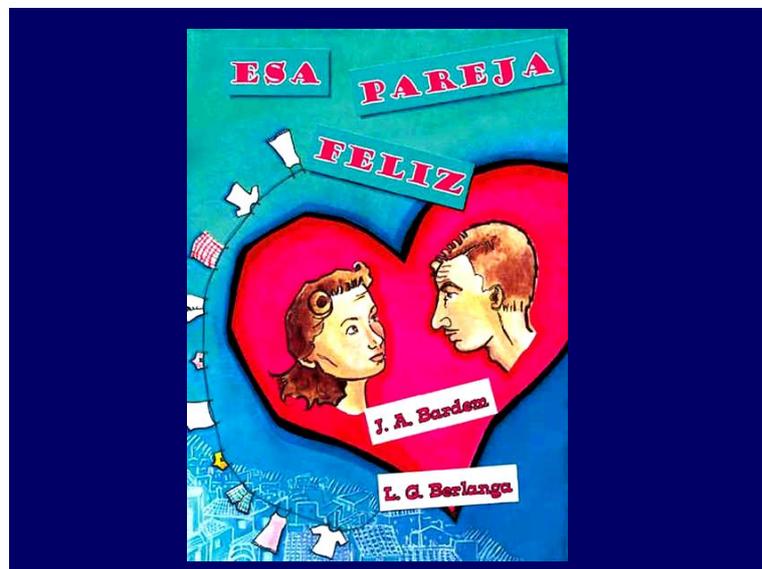
Al margen del trabajo pedagógico de los profesores que habían dejado atrás en la escuela, reflejado en la forma de realizar el film a partir de un minucioso story-board, al modo que enseñaba Serrano de Osma, Berlanga y Bardem dejaron constancia de sus influencias cinematográficas en Esa pareja feliz (1951): ...este film se situaba entre Arniches y René Clair..., sus autores citarían varias influencias cinematográficas precisas: “Soledad” (1928, Paul Fejos), “Navidades en julio” (1940, Preston Sturges), “Se escapó la suerte” (1946, Jackes Becker y Sturges)... La colaboración no escondía diferencias: Berlanga admiraba a Capra, y sin embargo Bardem escribía contra su cine...<sup>20</sup>

<sup>19</sup> FRANCO, Jess, Op. Cit, pág. 51. Citado también por GUBERN, R. y FONT, D. *Un cine para el cadalso*, Euros, Barcelona, 1975, pág. 62

<sup>20</sup> GUBERN, Román. *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 304



En otros lugares, Berlanga se refirió al influjo en su juventud de George W. Pabst (*Don Quijote*, 1933), Gustav Machaty (*Éxtasis*, 1933, con el desnudo de Hedy Lamarr)



Según la información aportada por Román Gubern<sup>21</sup>, Bardem y Berlanga cobraron 50.000 pesetas cada uno por su trabajo en esta película, sobre el acuerdo de que Bardem se ocuparía de la dirección de actores y Berlanga de la realización, planificada conjuntamente. El costo de la película fue de dos millones de pesetas, comenzándose el rodaje en el mes de abril de 1951. La productora esgrimió razones comerciales y financieras para abaratar el presupuesto en doscientas mil pesetas, por lo que Bardem y Berlanga debieron rehacer el guion, cuyo primer tratamiento era más dramático<sup>22</sup>. La película fue filmada en blanco y negro y 35 mm., con estimable fotografía, a cargo del veterano operador alemán Guillermo Goldberger, que realizó trabajos en España desde los años treinta y durante la década de los cuarenta. Se hizo un pase privado de la película a su finalización, el 12 de octubre de 1951, en el Cine Pompeya, obteniendo tan buena acogida que se repitió el pase, tomándola para su distribución Miguel de Miguel, pero tardó casi dos años en estrenarse, a lo cual contribuyó el éxito de *Bienvenido Mister Marshall*, rodada un año después pero estrenada cuatro meses antes. *Esa pareja*

<sup>21</sup> GUBERN, Román. Op. Cit, págs. 303-305

<sup>22</sup> Publicado en *Film Ideal*, núm. 85, 1-XII-1961

*feliz* fue estrenada en el cine Capitol de Madrid el 31 de agosto de 1953, obteniendo sus realizadores el Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos.



#### 4. *Esa pareja feliz*, más allá del sainete costumbrista.

El sainete costumbrista está presente en las primeras muestras de la influencia neorrealista en el cine español. En un primer momento, más que por la influencia italiana, por la pervivencia de elementos populares arraigados en nuestra cultura, que contienen suficientes dosis de ambigüedad como para ser tolerados por el régimen franquista; así el sainete era *un interesante territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales y eclesiásticos-conservadores*, como acertadamente señaló el historiador Pérez Perucha<sup>23</sup> Con frecuencia se han citado unos pocos ejemplos sobre este fugaz reflejo del costumbrismo en el cine español de la época, como la influencia de Arniches en el cine de los años treinta, en las películas de Eduardo García Maroto, o en el cine de Edgar Neville (*La señorita de Trevezal*, 1936; *Domingo de carnaval*, 1945; *El último caballo*, 1950), el citado film de Antonio del Amo (*Día tras día*, 1950), o un cierto sentido social de J.A. Nieves Conde (*Surcos*, 1951) pero sin duda *Esa pareja feliz* va más allá del sainete costumbrista o del

<sup>23</sup> PÉREZ PERUCHA, J., *El cine de Edgar Neville*, Seminci, Valladolid, 1982, p. 73

sociologismo soterrado o de trinchera, e introduce numerosos elementos populares con bastante asepsia ideológica, que son un reflejo de la vida cotidiana en la España de la época, hasta entonces bastante insólito en nuestro cine, y que tendrá cierta continuidad en títulos posteriores: *Bienvenido Mister Marshall*, (Berlanga, 1952), *Segundo López, aventurero* (Ana Mariscal, 1952), *Felices Pascuas* (Bardem, 1954), *Un día perdido* (J.M. Forqué, 1954), *Novio a la vista* (Berlanga-Neville, 1954), *Historias de la radio* (Sáenz de Heredia, 1955), *Manolo, guardia urbano* (Rafael .J.Salvia, 1956), *Calabuch* (Berlanga, 1956), *El malvado Carabel* (Fernán Gómez, 1956), *El inquilino* (J. A. Nieves Conde, 1957), *Los jueves, milagro* (Berlanga, 1957), *La vida por delante* (Fernán-Gómez, 1958).





Casos aislados de miradas no neorrealistas, pero alimentadas por la realidad cotidiana de la España de su época, que recibe un mucho más decidido impulso a raíz de la colaboración Ferreri-Azcona: *El pisito* (1958), *El cochecito* (1960) y de forma muy singular cuando la asociación Azcona-Berlanga nos ofrece los mejores títulos del cine español de su tiempo: *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), sin desmerecer los numerosos ejemplos que se van sucediendo en la década de los sesenta, como la espléndida *Atraco a las tres* (José María Forqué, 1962), *La gran familia* (1962, Fernando Palacios), *El mundo sigue* (1963) o *El extraño viaje* (1966) de Fernán-Gómez, o *Del rosa al amarillo* (1963) y *La niña de luto* (1964) de Manuel Summers. Bajo la mirada escrutadora de los censores franquistas, este grupo de películas variopintas nos ofrece el mejor reflejo cinematográfico de algunos usos y costumbres de la sociedad española de la posguerra y la irrupción del desarrollismo propio de los años sesenta.





Las pincelas realistas de *Esa pareja feliz* trascienden el humorismo del sainete, apuntando a la comedia humorística y la comedia sentimental, para ofrecernos un mosaico sobre la vida española del momento, en la que prevalece el mensaje de cómo *es posible soñar con la felicidad a pesar de vivir en la miseria*. Con inquilinos sobrepoblando las viviendas en habitaciones realquiladas con derecho a cocina, donde cualquier pareja puede hacer su pequeño nido de amor, entre bronca y bronca; o el impacto de la radio y de la publicidad en los sueños de los más incautos; y, tal vez lo más notable, en las sub-tramas, un curioso recorrido lleno de ironía por la vida teatral y cinematográfica del momento, incluyendo la burla al cine de Cifesa, o una parodia cabaretera de “la pareja feliz” que nos permite descubrir a Paquito Cano -el futuro “Locomotoro” de los “Chiripitifláuticos” de la tele- formando pareja con Raquel Daina, entre “las perlas” del magistral reparto de esta película, en la que el sello de Berlanga aparece ya en el brillo de los actores de reparto que, singularmente, se supone que son dirigidos por Bardem, y que contribuyen con su trabajo a poblar la película de personajes pícaros y divertidos.

Román Gubern ha hecho notar como la película presenta un curioso híbrido del sainete español de Arniches y el neorrealismo poético de Zavattini<sup>24</sup>, con una primera parte en la que prevalece el realismo -precariedad de vida de una pareja que comparte sueños y frustraciones- y una segunda parte en la que prevalece el contenido satírico -a partir del desencadenante del premio radiofónico y el recorrido hacia “la felicidad por un día”-. El desenlace -reparto de regalos entre los mendigos- puede considerarse como una pincelada de poética *zavattiana*. La película tampoco evita la moraleja, como señala Gubern, “*en la línea del regeneracionismo del 98: la solución a nuestros males está dentro de nosotros y no debemos esperar que nos llegue desde fuera*”

## 5. Un guión “de escuela”

Desde un punto de vista técnico, la estructura narrativa de la película nos ofrece un muestrario de soluciones y recursos que también representan un avance respecto al cine español de su época, anacrónicamente anclado a las fórmulas teatrales, que cobra un nuevo impulso con la aparición de un cine de escuela, representado por Bardem y Berlanga. La narración es ágil y fluida, variada en recursos técnicos de guion y montaje, para lo cual recurre al flash-back, narración en off, alegorías visuales, montaje por

<sup>24</sup> La I Semana de Cine Italiano se celebró en Madrid en noviembre de 1951, observa Gubern, op. cit, p. 305

asociación o por contraposición, planos secuencia para escenas corales, *travellings*, en general, y la búsqueda de una narración con un gran sentido del ritmo propio de la comedia europea.

Ya la secuencia inicial que sirve a la inserción de créditos anticipa algo de sainete madrileño de corralas, al modo por ejemplo de *Serafín el pinturero*, sainete musical de Arniches, mostrando la geografía urbana de un vecindario donde transcurre la vida de los personajes, en una escena que curiosamente no se corresponde con el inicio de la historia, sino que anticipa un punto intermedio, cuando Juan y Carmen recorren el camino que les separa del coche que les espera en la puerta, con el lema en la pancarta: *un día feliz con jabones Florit*. La escena también tiene algo del recorrido urbano iniciático, descubriendo los personajes de la película en su entrono siguiendo el movimiento de uno de ellos, característico del neorrealismo italiano, que vemos por ejemplo, en *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, 1948, paralelismo reforzado por la salida de trabajadores en bicicleta.



En rigor, toda la primera parte de la película transcurre en un salto atrás, que a su vez articula dos flash back, llevándonos al punto medio de la película donde se recupera la secuencia de la salida de la pareja entre sus vecinos para tomar el coche puesto a su disposición por el jabón Florit para disfrutar del premio del concurso radiofónico.



Tras los créditos, la secuencia inicial, parodiando el rodaje de una película histórica de la época, tipo Cifesa, con Lola Gaos en el papel de Reina, encierra la primera clave de retrato satírico del cine de su tiempo y una toma de posición de dos jóvenes cinéfilos, propia de quienes desean hacer un cine diferente al usual, mirando a la realidad y con las técnicas narrativas aprendidas en la escuela de cine, haciéndose eco del cine que se hace fuera de España.



La condición de Juan de empleado como tramoyista en unos estudios cinematográficos permite recrear el cine del momento con una mirada burlona, un cine de castillos de cartón y engolamiento histórico, frente al que *Esa pareja feliz* representa una alternativa regeneracionista.

El propio Bardem aparece en la figuración de la escena, lo que contribuye en alguna manera a poner su firma a la caricatura. La escena dio lugar a la célebre anécdota de la boina de Fernán-Gómez y los celos de Bardem sobre quién verdaderamente estaba ejerciendo como director de la película<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> No la relatamos aquí por ser muy conocida. El propio Fernán-Gómez, testigo principal, la relata con buen humor en su libro de “*Conversaciones con...*” Enrique Brasó, pág. 62 y por Berlanga en *Bienvenido Mister Cagada*, Aguilar, Madrid, 2005, pág. 52



Juan Antonio Bardem, en la escena de la película, aparece como técnico de sonido



La encargada de vestuario había dejado una boina junto al vestuario de Fernán-Gómez y éste se la clavó, creyendo que era orden del director. A todos les parecía horrorosa, pero Berlanga no se atrevía a decir nada creyendo que lo había ordenado Bardem, ni Bardem creyendo que era orden de Berlanga. Así Fernán-Gómez hace la escena con boina. Vista hoy, me atrevería a decir que la escena es más simpática con boina, además ha servido para dejar testimonio de una divertida anécdota que da idea de la rivalidad y el respeto mutuo que mediaba entre Bardem y Berlanga.

Un nuevo ejemplo de cinefilia lo encontramos en la tercera escena de la película, la escena del cine, en el que se proyecta en un cine de barrio el film “*Tú y yo*” (1939) de Leo McCarey, con Charles Boyer e Irene Dunne, estrellas de la época. Nueva ocasión a este juego del cine dentro del cine, con la doble forma de presentar a los personajes dejándolos en la evidencia: Carmen, seducida por la pantalla y el glamour de las grandes estrellas, construyendo sus sueños; y Juan, prosaico pero “entendido” en asuntos cinematográficos, explicando a su chica los secretos del travelling y las transparencias, demostrando que los sueños no existen, que todo es un truco para

encandilar a los ingenuos. La escena sirve sobre todo como contrapunto para presentar los caracteres de los personajes y el rolde cada uno dentro de la pareja.



La pareja formada por Elvira Quintillá y Fernán-Gómez, ante Charles Boyer e Irene Dunne. Entre los espectadores, Antonio Garisa

El teatro ramplón y el musical frívolo de la época, sirve de escenario a las escenas de picaresca, contribuyendo a esta visión satírica del mundo del espectáculo, aportando algunos de los comentarios más divertidos de la película, en los que brillan los actores de reparto.



Félix Fernández, José Luis Ozores y José Franco brillan en esta escena cómica de la representación operística, mientras traman un negocio basado en la picaresca.



Antonio Ozores, Paquito Cano, Raquel Daina en la escena de la sala de fiestas Copacabana

La película contiene numerosos elementos que ayudan a identificar modos y costumbres de una época. Los cines concurridos por familias enteras que toman el bocadillo en sesiones dobles, las películas a las que les son amputados los besos, las familias que sobreviven realquilando habitaciones con derecho a cocina, los apagones propios de una época de restricciones, los aparatos radiofónicos presidiendo los tiempos de ocio en el hogar, la publicidad en los cines y en la radio, los cursos por correspondencia y las promesas de empleo y futuro laboral, la picaresca de supervivencia en los tiempos de estraperlo, un prostíbulo muy recatado con prostitutas vestidas de señoras y numerosas escenas de calle que son un muestrario de ropas, modas, escaparates, tiendas, los restaurantes, las salas de fiestas, casas de seguros, zapaterías, los automóviles, los tranvías, los autobuses de dos pisos, las bicicletas, los carrromatos y ambiente urbano de la época. Incluso una Comisaría de policía con un comisario angelical, más propio de una película de Frank Capra que de las represoras autoridades de la época. Los efectos técnicos y los alardes visuales de montaje tampoco faltan: del slogan publicitario en el cine de spot del jabón Florit pasamos al jabón Florit en manos de Juan sacando un montón de envases de jabón Florit del armario, ante la mirada inocente de Carmen, que plancha cual ama de casa anécdota: *probar la suerte no es tirar el dinero*, pretexto.



Un apagón repentino sirve para que la pareja continúe la conversación en off, recuerde la presencia del *Capitán Roberto* y a través de la maqueta del gran barco se articula el flash-back tres años atrás de la pareja cuando alquiló la habitación necesitada de una manita de pintura, frase que por cierto sirve para una elipsis que lleva a la pareja ya pintando la habitación, al que sigue un montaje musical con el resto de arreglos hasta la llegada del cobrador de la Academia Rius. La entrega del diploma sirve, mostrando a continuación cuatro diplomas colgados sobre la pared, para articular con notable agilidad un nuevo paso de tiempo, que deshace el flash-back. Los guionistas demostraron ya desde esta escena del comienzo del film, el estudio minucioso de cada paso y cada articulación y los numerosos recursos de agilidad narrativa que presenta la película.



De nuevo se recurre a un segundo flash-back para finalizar la fase de planteamiento de la película, en la que está más acentuado el tono de comedia romántica. En la terraza, la pareja recuerda su primera cita en el puesto de tiro, en la feria, al que sigue el episodio en el que quedan colgados en la noria, la elipsis de varias horas hasta que cae la noche, y la declaración amorosa en la que se descubre en el horizonte la iglesia de San Agustín, a donde nos vamos para ver la boda, la salida de los novios

De esta manera, el primer acto de la película, que se corresponde con el planteamiento de una comedia sentimental utiliza por dos veces el mismo recursos de encadenar saltos de tiempo, con sendos flash backs también contados en sentido inverso: en el primero, los episodios de su vida de recién casados y los sueños frustrados de ambos; en el segundo, su primer encuentro, noviazgo, boda y post-boda, en cuyo desenlace ya se anticipa el humor satírico que prevalece en la segunda parte de la película.



La irrupción del representante de Florit (José María Rodero) con el premio, marca la mitad de la película y el desencadenante de su trama más satírica, en torno *al día feliz de la pareja feliz por gentileza del jabón Florit*, que deja a un lado los tintes sentimentales para hacer un recorrido de comedia de enredos en dos direcciones: la que dinamiza Carmen en su intento de disfrutar del día feliz y de los regalos del premio; y la que impulsa a Juan a aprovechar el medio de transporte para su trama de pícaro. Esta segunda parte tiene un desarrollo lineal, pero una articulación en paralelo, con las peripecias de cada uno de los miembros de la pareja con situaciones de comedia de enredo y el re-encuentro en la escena del Copacabana que desemboca en la Comisaría de policía, antes del final, *zavattiano* como se ha señalado, de la pareja repartiendo regalos entre los mendigos simétricos de los bancos de la calle.





El final es una muestra de poética *zavattiana* y simbolismo neorrealista, con el reparto de regalos entre los mendigos simétricos y esta perspectiva que confluye en un alto edificio en construcción; además de un nuevo alarde para contar un beso casto que pasa censura, a lo Clarence Brown, y una alegoría con moraleja, en los pies de la virtuosa Carmen (Elvira Quintillá) despojándose de los lujosos zapatos para caminar descalza junto a su Juan (Fernán-Gómez), pobre pero bueno y honrado: humilde pareja feliz, que desprecia al fin los reclamos del consumo, modelo pre-desarrollista de la década de los cincuenta, en el que se identifica el matrimonio a la española.

## 6. “A la felicidad por la electrónica”.

La frase publicitaria de la supuesta Academia Rius, que hizo fortuna con esta película sirve de referente alegórico, o de alegato irónico contra la sociedad de consumo; un consumismo que paradójicamente en aquel momento era una quimera, en la España que luchaba por salir de la miseria y veía en ese mundo de los ricos, del progreso, las tecnologías de la vida moderna, sobre las que ya había ironizado Charles Chaplin en su quimérica *Tiempos Modernos*, 1936, y que se anticipaba en unos años a Jacques Tati, *Mi tío*, 1958, uno de los grandes alegatos contra el consumismo, el automatismo y las nuevas formas de vida de la sociedades urbanas de la Historia del Cine.



Academia Rius: *A la felicidad por la electrónica*

Pero el lema *A la felicidad por la electrónica*, utilizado satíricamente en la película, nos habla nos sólo de una quimera, sino también del auge de la mentalidad capitalista (de un modelo social de la derecha triunfante), frente a las ideologías comunistas, leninistas o marxistas que comienzan su declive histórico tras la reconstrucción de fronteras operada después la Segunda Guerra Mundial. Por tanto, vemos en el trasfondo irónico de la frase utilizada por Bardem y Berlanga una toma de posición, un alegato contra el consumismo, en una línea similar a la que desarrollará la tesis de *Bienvenido Mister Marshall*. Una visión irónica de la vida moderna, en la que América representa el Parnaso, y las tecnologías, el *bunga-bunga* de la felicidad al alcance de todos, de la vida *kistch*, el paraíso de la felicidad en la que los sueños se materializan en apretar un botón que nos libera del trabajo. La sociedad del bienestar y del confort algo así como un ideal o una promesa, que visto desde la perspectiva de hoy, después de *La crisis* y todo lo que está pasando, refuerza notablemente sus significados. Hoy estamos constatando como

las ironías de Bardem y Berlanga eran una especie de preludeo o de vaticinio de lo que medio siglo después tendría que llegar. Y eso que en aquellos años ni los más perspicaces podían imaginar cuánto llegarían a cambiar nuestras vidas la revolución electrónica y digital, donde el rey de entonces, el aparato de radio de arquitectura recia y mueble de madera noble, es hoy sólo una función más de entre un centenar de ellas, un diminuto chip, que uno encuentra en su pequeña agenda *iPod*.

La frase ha hecho fortuna más allá de la propia película, y se ha convertido en un icono en gran medida gracias a la música de Fangoria<sup>26</sup>, con la cantante Alaska y todo lo que en su momento representó en este sentido la movida madrileña, de la cual es principal representante Carlos Berlanga, y el grupo de jóvenes que se congregaron en torno a estos ideales de lucha contra el consumismo y los valores establecidos, que en cierto modo han pasado el testigo al movimiento 15-M, que ha aportado hoy una nueva proyección mediática a una idea, como se ve, de gestación muy antigua.

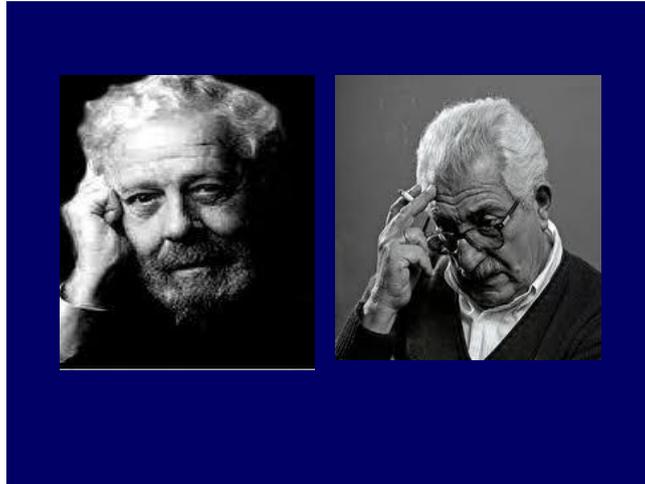


Habría que hablar, también, de todo lo que representó la radio en la sociedad pre-televisiva, como ese oráculo en torno al cual se congregan las familias para escuchar las noticias, el fútbol, los toros, la música, los concursos y todo lo que pasaba censura y alcanza relieve en la sociedad española de aquellos días. La metáfora se cierra con los cursos por correspondencia y la moda del *hágaselo usted mismo*, tan representativa de esta idea de poner al alcance de todos las quimeras de la sociedad del bienestar. Pero Juan (Fernán-Gómez) no es manitas, ni brillante, ni su inteligencia da para más... Juan es iluso y mediocre, pero como es “bueno” tiene la madera de héroe para los ojos de cualquier chica recatada formada en el espíritu de la Sección femenina. Y Carmen (Elvira Quintillá), hacendosa y matriarcal sin hijos, refugia sus sueños en el cine y se conforma con esa pequeña felicidad doméstica de los perdedores que, parodiando el título de la obra de Giovanni Papini, esconden su decepción detrás de una sonrisa y aspiran sólo, desde la modestia, a *La felicidad del infeliz*.

---

<sup>26</sup> Tiendes a exagerar, no es para tanto/ buscas un final feliz y no lo hay./ ¿Por qué será, que la verdad es tan difícil de aceptar? / ¿Por qué todo ha de ser de color de rosa?

## 7. ¿Qué es de Bardem y qué de Berlanga en *Esa pareja feliz*?



Desde una perspectiva histórica y puesto que la película representa el debut en pareja de dos de los grandes cineastas españoles de la época, cabe preguntarse que hay de uno y que de otro en este film, de marcado carácter bicéfalo. El resultado es sorprendentemente homogéneo y equilibrado para lo que podría esperarse del anecdótico sobre el rodaje, pero la película tiene dos partes perfectamente diferenciadas, como ya se ha señalado, con la confluencia de dos estilos -reflejos del sainete por un lado y del influjo neorrealista por otro, como también se ha señalado-, sin que pueda precisarse en ello un signo distintivo del estilo de cada uno de sus directores. Posiblemente los pactos de guion y la puesta en común de objetivos y de la planificación de la película funcionaron pese a todo. La película ofrece un amplio muestrario de recursos de edición, narrativa cuidadosamente planificada y escenas de ambiente –con un afán neorrealista costumbrista-, escenas satíricas contra el cine y el mundo del espectáculo, pero también contra la sociedad de consumo, elementos ternuristas propios de la comedia sentimental y, muy singularmente, encadenamiento de enredos, situaciones corales y recursos de humor que hoy reconocemos como muy *berlanguianos*.

No obstante, revisando la trayectoria posterior de ambos cineastas, podríamos concluir señalando qué puede haber del sello personal de cada uno en el film. Siguiendo a Román Gubern:

*“... se detectan los temas de la iluminación interior (o toma de conciencia) y el ascenso hacia la lucidez típicos de los primeros films de Bardem, militante clandestino del Partido Comunista de España desde 1943. Mientras que la sátira y el fracaso del ascenso social anhelado serán típicamente berlanguianos. Resultará en efecto recurrente en su trayectoria el tema de la espera inútil del milagro que podría cambiar las vidas de posprotagonistas (como la podrían cam,biar los dadivosos americanos en “Bienvenido Mister Marshall” (1952), la fuga del sabio en “Calabuch” (1956) o el falso milagro de “Los jueves, milagro” (1957), esperanza finalmente frustrada porque “la*

*auténtica felicidad está en nosotros mismos”, idéntica moraleja que en “Bienvenido Mister Marshall”*<sup>27</sup>

### **8. Grandes actores de reparto: “la gente de la calle”, entre el esperpento, la sátira social y la picaresca.**

La película muestra con cierta naturalidad una galería de personajes de la calle, poco frecuentes hasta este momento en el cine español, más allá del costumbrismo del sainete. Para ello resultó fundamental la elección de actores, aspecto en el que ha destacado siempre Luis García Berlanga, y la llamada (en este momento, casio el “descubrimiento”) de un amplio grupo de futuras *estrellas de reparto*<sup>28</sup> del cine español en las tres o cuatro generaciones que habrían de continuar, no solo las sagas *berlanguianas*, sino la mejor tradición de comedia del cine español.

En este sentido, *Esa pareja feliz* también abría camino. Destacan al frente del reparto de la película Elvira Quintilla y Fernando Fernán-Gómez. Para ambos significó un paso importante en su carrera.



La barcelonesa Elvira Quintillá se convirtió después de este trabajo y su intervención en *Bienvenido Mister Marshall* en una de las primeras figuras de la escena española, sobre todo durante las décadas de los cincuenta y los sesenta; había debutado como actriz con tan sólo trece años, trabajando en diferentes compañías (Mariquita Guerrero, Díaz de Mendoza, Tina Gascó, López Somoza, Conchita Montes...) y en la que formó junto a su marido, el célebre actor José María Rodero, con quién se casó en 1947, con apenas diecinueve años. Intervino en las primeras películas de Berlanga, además de *Esa pareja*

<sup>27</sup> GUBERN, Román. En *Antología crítica del cine español*, Cátedra, Madrid, 1997, pág. 305

<sup>28</sup> Creo que es una forma ajustada de denominar a los grandes actores de reparto del cine español

*feliz*, fue la maestra de *Bienvenido Mister Marshall*, y Emilia en *Plácido*. En la década de los sesenta fue muy popular por su participación en series televisivas, como *Tercero Izquierda*, *Escuela de matrimonios*, *Escuela de maridos*, *Las doce caras de Juan*, además de numerosas intervenciones en los espacios *Novela* y *Estudio 1*. Actriz de notable temperamento, con muchos recursos para la comedia, sus trabajos en los espacios dramáticos de televisión la revelaron como una extraordinaria actriz dramática, brillando en trabajos como *Acreedores*, de Strindberg, realizada por Valentín Álvarez. Cualquier valoración de su extraordinario talento como actriz, como el de muchos otros actores de su generación, deberá pasar por el análisis exhaustivo de los numerosos programas dramáticos conservados en la videoteca de RTVE. En décadas posteriores, aunque Elvira Quintillá siguió trabajando, más esporádicamente, su matrimonio con José María Rodero la apartó bastante de la escena, sacrificando en gran medida su importante carrera como actriz.



Para Fernando Fernán-Gómez su intervención en *Esa pareja feliz*, fue decisiva, no tan sólo por encontrar en ella al fin al personaje que se ajustaba a la perfección a su arquetipo popular como actor que identificaba a la perfección “al hombre de la calle”, frente al galán guapo, que nunca pudo ser, o el simple galán cómico, después de haber adquirido notable popularidad en dos películas muy relevantes: *Botón de ancla* (1948, Ramón Torrado) y sobre todo, *Balarrasa* (1950, J.A. Nieves Conde), películas muy del gusto del Régimen, en las que exploraba sus registros cómicos y valores patrióticos, como cadete de la marina, en la primera, y su fibra sensible, en el papel moralizante y espiritual como sacerdote, en la segunda. Según el propio Fernán-Gómez manifestó en sus “*Conversaciones...*”<sup>29</sup>, conocer a Bardem y Berlanga e interpretar el personaje de Juan es *Esa pareja feliz* significó el encuentro con “su personaje” (un personaje en el

<sup>29</sup> BRASO, E. *Conversaciones con Fernando Fernán-Gómez*, Espasa, Madrid, 2002, pág. 62 Fernán-Gómez se refiere a la intención de Bardem y Berlanga de hacer una película recogiendo los tópicos de la vida española para hacer una sátira sobre ellos.

que se sentía especialmente cómodo, aun, tal vez, con algunos reparos hacia el ternurismo) en un nuevo cine en el que por primera vez se veía reflejado el hombre de la calle, más allá del sainete, por la influencia del cine europeo y el neorrealismo italiano, pero sobre todo por reflejo de la vida social de la época, con una visión satírica y que, además, pasase censura, combinación extraordinariamente meritoria en su tiempo. La película de alguna forma abrió camino a la formación de Fernán-Gómez como cineasta, que quedó bien reflejada en su afán por dirigir y escribir sus propios guiones, de la que dejó constancia en películas como *La vida por delante* (1958), *La vida alrededor* (1959), *El mundo sigue* (1963) y *El extraño viaje* (1964), firmadas todas ellas por Fernán-Gómez, que están entre los títulos más importantes del cine español del momento, en la línea del camino que en este momento emprendían Bardem y Berlanga. Si bien, naturalmente, de una forma muy singular, dada la enorme personalidad que Fernán-Gómez proyectó en sus películas como autor y director, que las convierte en películas muy diferentes, bastante insólitas en el cine español de su tiempo.



Después de pequeños papeles en películas de Jerónimo Mihura y Edgar Neville, *Esa pareja feliz* nos muestra los primeros pasos cinematográficos del que llegó a ser un actor importantísimo en el cine español de su tiempo: José Luis Ozores. Hijo de los actores Mariano Ozores y Luisa Puchol, representante de una de las más grandes familias de actores de la escena española (hermano de Antonio y Mariano, padre de Adriana, tío de Emma...) José Luis Ozores unía al talento para los registros cómicos, heredados por toda su familia, un registro dramático, melancólico, muy carismático, el mismo creo que puede apreciarse en el trabajo de su hija Adriana, también gran actriz. En el papel de Luis, amigo de Juan, comparsa en el papel de ingenuo que se deja arrastrar por el pícaro.



El pícaro en cuestión es Rafa, interpretado por otra de las grandes *estrellas de reparto* en las dos siguientes décadas: Félix Fernández. Si Ozores, a sus veintisiete años, era prácticamente un debutante, Félix Fernández, con más de cincuenta, había representado numerosos papeles en películas durante toda la década de los cuarenta, trabajando prácticamente con todos los directores importantes del momento, además de su amplia experiencia teatral antes de la Guerra Civil y sus años en París trabajando como actor de doblaje, en los primeros años de la década de los treinta. Asturiano de nacimiento, siendo niño sus padres emigraron a Argentina, donde había debutado en 1916, *su físico enjuto, su expresión penetrante e inconfundible calvicie le confieren relieve y solidez... representó una ingente cantidad de personajes secundarios., conquistando por méritos propios la distinción de estar entre los actores de composición más prolíficos y eficaces de la historia del cine español*<sup>30</sup>. En esta película, vestido de romano o visitando un burdel, el pícaro Rafa es uno de los papeles más singulares de su dilatada carrera, que le llevó a participar en más de ciento sesenta y nueve películas en apenas veinticinco años que duró su carrera como actor cinematográfico<sup>31</sup>. Intervino en la práctica totalidad de las películas de Berlanga hasta *El verdugo* y su muerte, en 1966.



También brilla en su pequeña intervención episódica José María Rodero, uno de los actores dramáticos *más prestigiosos y respetados del siglo*<sup>32</sup> Por entonces tenía sólo veintinueve años, ya ere célebre actor de teatro con compañía propia junto a su esposa,

<sup>30</sup> AGUILAR, G y GENOVÉS, J. *Las estrellas de nuestro cine*. Alianza, Madrid, 1996, pág. 215.

<sup>31</sup> <http://www.imdb.com/name/nm0273510/>

<sup>32</sup> AGUILAR, G y GENOVÉS, J Op. cit, pág. 550

Elvira Quintillá, y había hecho diferentes incursiones cinematográficas en papeles dramáticos. Su participación en *Esa pareja feliz* nos muestra el lado cómico de un actor con muchos más registros de los que nos hace pensar su consagración con personajes de gran dimensión dramática como Calígula, Enrique IV, o sus trabajos en teatro y televisión en obras de Buero Vallejo, etc... Rodero compone a la perfección el personaje del tímido enviado que irrumpe en la casa para hacer entrega del discóbolo de jabones Florit. En apenas dos minutos, compone un personaje de reparto muy singular, que deja huella en la película.

De entre el resto de los actores de reparto de la película, destacan algunos ya veteranos, siempre eficaces y con amplia experiencia, como lo son los propios padres de Juan Antonio Bardem, Rafael Bardem y Matilde Muñoz Sanpedro (como el comisario y la patrona, respectivamente); o José Franco, otro habitual en las películas de Berlanga, en esta ocasión representando al tenor que protagoniza uno de los gags más divertidos de la película; José Orjas (un camarero), Lola Gaos (la reina en el rodaje del film histórico) o Francisco Bernal (el chófer que conduce el coche de la pareja feliz) reúnen también esta condición de actores de reparto de amplia experiencia, muy característicos, que aportan singularidad en cualquier pequeño papel de reparto, efecto siempre buscado por Berlanga, necesario para el funcionamiento de sus escenas corales, como lucecitas que brillan en el paisaje.



Junto a este grupo, hay otro de actores jóvenes que comienzan a despuntar: Antonio Ozores (el director de orquesta), que como su hermano José Luis prácticamente debutaba en el cine (sólo había intervenido antes en *El último caballo* de Edgar Neville) y desde entonces nunca dejó de alternar el cine con el teatro y la revista, llegando a convertirse en uno de los actores cómicos más importantes del pasado siglo; Rafael Alonso (el empleado de pompas fúnebres) que había triunfado en el teatro representando *El baile*, de Edgar Neville, y prácticamente hace su debut cinematográfico en esta película, llegando a consagrarse como uno de los grandes secundarios del cine español, gracias a sus peculiares recursos tragicómicos; o Antonio Garisa (Florentino), un actor como al que a tantos otros habría que reivindicar, que también debuta en el cine con esta película, después de haber triunfado como actor cómico en las compañías de Paco Martínez Soria y Pepe Isbert, que gozó de gran popularidad en los años sesenta y setenta, no sólo por sus trabajos cinematográficos sino también en televisión, singularmente como conductor de la serie *El último café*, de Alfonso Paso.



Mención aparte merece la jovencísima pareja cabaretera que parodia a la pareja feliz, en una de las escenas finales, en la sala de fiestas Copacabana: Raquel Daina y Paquito Cano, son sus protagonistas. Fichados por Berlanga en el mundo de la revista, que cuando intervienen en la película pertenecen, todavía como meritorios, a la compañía de Celia Gámez. Raquel Daina, vedette y primera actriz en numerosas revistas durante muchos años, hermana de la que fue conocidísima vedette y musa de Chicho Ibáñez Serrador, Irene Daina; y Paquito Cano, también en una de sus primeras apariciones cinematográficas, al que todas las personas de mi generación identificamos como Locomotora, *conductor de todo menos del codo*, héroe de la televisión infantil gracias a *Los Chiripitiflaúticos*, donde la primera generación de espectadores televisivos hemos

forjado la primera memoria colectiva de la era de la televisión. El entrañable, divertido y loco, Locomotoro (1966-1974) fue nuestro ídolo. Su bufanda y su boina están en el anecdotario de nuestra televisión, ya que según cuenta la leyenda, vaya usted a saber que habrá de verdad en ello, fueron alquiladas semana a semana durante los ocho años que duró el programa, probablemente jamás prendas tan económicas hayan producido mayor rentabilidad en la historia del mundo. Pues bien, quince años antes de convertirse en Locomotoro, Berlanga ya nos dejó testimonio de las habilidades de este personaje singular, que exhibe un notable sentido del equilibrio para inclinarse prodigiosamente hacia delante sin perder contacto con el suelo (alarde que incorporaría al personaje de Locomotoro). El tema musical, *Pareja feliz*, y la intervención de Raquel Daina y Paquito Cano se han convertido en uno de los números musicales más celebrados de nuestro cine y en una de las escenas emblemáticas de la película y, por extensión, del cine español de los cincuenta. La escena sirve de colofón a la gran sátira sobre los tópicos de la sociedad española de su tiempo.

En el terreno del anecdotario debemos reseñar la intervención, en off, del locutor radiofónico Matias Prats, todo un símbolo de la época, cuando la radio se identificaba por voces sin rostro, de sonoridad característica e inconfundible, que acompaña también la memoria colectiva (visual gracias al cine y al NO-DO) de una época; y también el resto de los actores de reparto, que identifican y contribuyen magistralmente con su trabajo en esta película a reconstruir la intrahistoria<sup>33</sup> de nuestro cine y de la sociedad de su tiempo. Son Fernando Aguirre, Alady, Manuel Arbó, Mario Alcón, Antonio García, Manuel Aguilera, Mapi Gómez, José M. de Vall, Pilar Sirvent, Antonio Estevez, Julio Goróstegui, Domingo Ribas, Honorina Fernández, María Luisa Amado, Matilde Llopis...



*Fotograma del film*

---

<sup>33</sup> Voz de Unamuno, reconocida por la R.A.E. *Vida tradicional que sirve de “decorado” a la historia más visible*

## 9. Conclusión

Y para concluir, un breve comentario sobre el final de la película, que es una muestra de poética zavattiana y simbolismo neorrealista, con el reparto de regalos entre los mendigos simétricos y esta perspectiva que confluye en un alto edificio en construcción; además de un nuevo alarde para contar un beso casto que pasa censura, a lo Clarence Brown, y una alegoría con moraleja, en los pies de la virtuosa Carmen (Elvira Quintillá) despojándose de los lujosos zapatos para caminar descalza junto a su Juan (Fernán-Gómez), pobre pero bueno y honrado: humilde pareja feliz, que desprecia al fin los reclamos del consumo, modelo pre-desarrollista de la década de los cincuenta, en el que se identifica el matrimonio a la española.



**Federico García Serrano**

**Bienvenido Mr. Berlanga:  
Sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español**

**Eduardo Rodríguez Merchán (Universidad Complutense de Madrid)**

## **Bienvenido Mr. Berlanga: Sátira, ternura, ironía y humor negro en el cine español**

**Eduardo Rodríguez Merchán (Universidad Complutense de Madrid)**

### **Luis García Berlanga: Entre Eisenstein y las fallas valencianas<sup>34</sup>**

El genial director valenciano es probablemente uno de los más estudiados e investigados tanto en España como en universidades extranjeras. Sin embargo, por razones diversas, sus películas cortas ha pasado a veces muy desapercibidas: por desconocimiento, por imposibilidad de revisarlas o, quizá también, porque la importancia y celebridad de su obra “mayor” oculta algunas “pequeñas” muestras de su vigoroso talento. En mi opinión, al menos dos de ellas (un episodio de la película colectiva *Las cuatro verdades* y su testamento cinematográfico, *El sueño de la maestra*) son auténticas síntesis de su barroca personalidad y de su original estilo cinematográfico. Pero vayamos por partes.

Interesado desde muy niño en el espíritu fallero, carnavalesco y festivo, Luis G. Berlanga se apasiona por el espectáculo gracias al contacto con su tío, el empresario confitero y famoso sainetista Luis Martí Alegre, quien escribe también el relato que sirve de base al mediometraje *El faba de Ramonet*, dirigida en 1933 por J. Andreu, y célebre por ser la primera película del cine español totalmente hablada en valenciano. Muy pronto el interés de Berlanga por el cine le lleva a escribir diversos guiones que no llegarán a rodarse, entre ellos “Cajón de perros”. Pero es 1947, cuando se traslada a Madrid para ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC). En la especialidad de Dirección, en la que se matricula, coincide con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria, Agustín Navarro y Antonio del Amo, entre otros, y se convierte en uno de los líderes de aquella legendaria primera promoción de “jóvenes cineastas con escuela”. No hay constancia documental, aunque aparece en algunas de sus filmografías, de la existencia de la práctica de Berlanga correspondiente al primer curso del IIEC: un documental con el título *Tres cantos* (1948). Son dos por tanto los cortometrajes que -según todos los historiadores- realiza el director valenciano en la famosa escuela de cine: *Paseo por una guerra antigua* (1949, codirigida con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro) y *El circo* (1950), cortometraje que le sirve precisamente de trabajo final para diplomarse como director.

Desgraciadamente, de la primera de ellas, la práctica de segundo curso -rodada en 16 mm., con sólo 20.000 pesetas<sup>35</sup> y junto a los cuatro directores citados por falta de

---

<sup>34</sup> Publicado originalmente como Capítulo “Luis García Berlanga: Entre Eisenstein y las fallas valencianas” (Páginas 140 a 150) del libro VVAA: *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*. Festival de Alcalá de Henares/Comunidad de Madrid, 2005. ISBN: 84-95011-94-8.

<sup>35</sup> Ver Lucio Blanco Mallada: *IIEC y EOC: Una escuela para el cine español*. Tesis Doctoral inédita. Universidad Complutense de Madrid, 1990.

presupuesto para que cada uno pueda filmar su propio corto- no existe ningún material accesible, por lo que poco podemos comentar. Aunque por fortuna, Juan Antonio Bardem, en un artículo de 1999, revela con mucha gracia algunos detalles: “*Para el segundo curso hay que hacer una práctica. Formamos equipo L. G. B., Florentino, Agustín y un servidor. Escribimos una historia que titulamos Paseo por una guerra antigua. Un mutilado de nuestra guerra civil camina por la Ciudad Universitaria de Madrid que todavía ese año continuaba destripada (Casa de Velázquez, la Facultad de Medicina, los quirófanos, etc.). Estaban en el aire los restos de las antiguas trincheras. El mutilado era un amigo mío, jugador de rugby como yo y al que en un encuentro con mi equipo (Agricultura) mis compañeros le rompieron una pierna (yo ese día no jugué, que conste). Luego le redujeron y escayolaron mal la fractura, se gangrenó la herida y tuvieron que cortarle la pierna por encima de la rodilla. Rodábamos en la Universitaria y a mí, personalmente, me daba una vergüenza enorme que mis compañeros de Agrónomos (yo acababa de terminar la carrera) me vieran por allí con esa camarita de 16 mm. La película pretendió ser ‘un experimento audiovisual’ pero el IIEC no quiso o no pudo darnos dinero para sonorizarla. Un fracaso. De todos modos, nos sirvió para aprobar el curso. Esa experiencia me sirvió a mí para odiar de por vida el formato 16mm.*”<sup>36</sup>

Bien es sabido que Bardem no realizó su “práctica fin de carrera”, por culpa de su decidido rechazo al formato, pero Berlanga -para concluir con éxito sus estudios- debe rodar otro cortometraje durante el curso 1949-50. Sin sonorizar y actualmente reconstruido por Filmoteca Española<sup>37</sup>, se pueden visionar los 18 minutos que quedan de esta última práctica académica: *El circo* (1950), un documental sobre la llegada del Gran Circo Americano a Madrid y sobre una de sus funciones. En este “pequeño-gran” documento se observa claramente la influencia soviética que más tarde negará el propio director. Casi como si se tratara de un resumen de todo lo aprendido en la IIEC, el principiante director sintetiza en su cortometraje todos los códigos y propuestas cinematográficas más en boga entre los cinéfilos de esa época. La película comienza con un plano medio de una mujer tendiendo la ropa en una terraza y con un largo movimiento de cámara nos transporta a un solar donde se está levantando la inmensa carpa de un circo. Con lentas panorámicas y con una sucesión muy académica “de planos generales a planos medios y a primeros planos”, el joven realizador relata los esfuerzos de los trabajadores en los trabajos preparatorios a la construcción de lo que será la lona extendida, acabando en la pegada de carteles por los alrededores. Así se puede observar que se trata del “Gran Circo Americano, con su atracción principal: Búfalo Bill por primera vez en España”. Un juego de planos-contraplanos sitúa a la gente de la calle que mira con delectación los carteles. Un nuevo emplazamiento de la cámara, esta vez casi cenital, permite ver la carpa que se extiende y al fondo, en un plano general más corto, un minusválido que observa la operación mientras renquea con sus muletas y con su única pierna: curiosamente se repite la propuesta de su primer trabajo (*Paseo por una guerra antigua*) y marca ya una de las obsesiones “berlanguianas” más conocidas y recurrentes. Una nueva sucesión de panorámicas, y complicados planos desde el cielo nos permiten observar a los niños que miran hacia los

<sup>36</sup> J. A. Bardem: “El bazar de las sorpresas”, en monografía *50 años de Escuela de Cine*. Cuadernos de la Filmoteca, número 4, 1999, página 42.

<sup>37</sup> Curiosamente en los títulos de crédito de la reconstrucción de Filmoteca se advierte que este es el único material conservado del paso de Berlanga por el IIEC; sin embargo, en el monográfico que acabamos de citar no aparece reseñada esta práctica en 16 mm. Ver páginas 125 a 205 de *50 años de Escuela de Cine*. Cuadernos de la Filmoteca, número 4, 1999

trabajadores y planos “muy geométricos” -y cortos- de los dibujos de la lona, que recuerdan a los de la famosa película *La huelga*, de S. M. Eisenstein. También son destacables los planos de las ventanas de los edificios, con movimientos que permiten ver a los diferentes vecinos que observan los trabajos y que recuerdan a los de F. W. Murnau, en su film *El último hombre*. De nuevo de manera muy académica, pero arriesgada e influida por los cineastas más vanguardistas del periodo mudo (soviéticos y expresionistas), Berlanga narra en picados y contrapicados y con profusión de primerísimos planos a los reporteros del NODO haciendo un reportaje, fragmentos de la preparación de los artistas (en algunos casos las botas y otros detalles de Búfalo Bill recuerdan de nuevo en exceso a los famosos planos de Eisenstein) o a niños jugando con las chapas. El desfile del circo por las calles de Madrid se narra de nuevo en plano-contraplano, con un montaje muy dinámico: el mismo que se utiliza para ir contando la llegada de los espectadores a la gran carpa, la entrada y el comienzo de la sesión de tarde. Una cámara fija filma la función, mientras otras cámaras (o probablemente la misma en otras sesiones posteriores) ruedan los contracampos de los espectadores riendo y aplaudiendo. El final, muy efectista, es un plano fijo de un letrero luminoso con unas grandes luces de neón rojo que se encienden y apagan formando la palabra CIRCO. Todo un ejercicio-resumen, como antes señalábamos, de lo aprendido por el joven director en la escuela de cine.

Como ya sabemos, con ese bagaje de sólo dos prácticas, Berlanga dirige junto con Bardem su primer largometraje comercial:<sup>38</sup> *Esa pareja feliz* (1951). Pero pocos años después, tras varios largos y un poco antes de rodar sus obras maestras de principios de los sesenta (*El verdugo* y *Plácido*), el director volverá al formato corto. Precisamente la aparición en su vida y su obra del guionista Rafael Azcona, que tanta importancia tendrá posteriormente, se produce con el medimetraje *Se vende un tranvía* (1959), un episodio (programa piloto para una serie) codirigido con Juan Estelrich y escrito en colaboración con Azcona, sobre una idea argumental del prolífico guionista. Esta pequeña película, que ha quedado como un medimetraje aislado en la carrera del director, forma parte de un proyecto televisivo de treinta y seis capítulos, bajo el título común de “Los pícaros”. La reflexión sobre el timo y las estafas de poca monta que contiene este corto, la denuncia de la mezquindad ciudadana y la acritud de la narración configuran ya ese cambio de rumbo en el que lo “berlanguiano” irá cediendo paso a lo “azconiano” hasta acabar en un complejo y genial equilibrio en la cuerda floja que se manifestará en todo su esplendor en las siguientes películas del dúo: “*Todo el mundo me dice que Rafael Azcona y yo no debemos trabajar juntos, que a mí no me va, lo mismo que supongo que a Azcona le dirán sus hinchas que no le voy como director, que le va mejor Ferreri, no sé. Pero el caso es que yo por ahora me siento adscrito a su manera de pensar y de sentir las cosas y es una colaboración que espero que continúe. Puede ser que se rompa por razones totalmente ajenas a nuestra voluntad, por la fabulosa pereza de ambos y el desasimiento que tiene Azcona del trabajo cuando se hunde en su isla de Ibiza (...) En cuanto a métodos de trabajo, es muy sencillo y reconozco que muy cómodo para mí. Nos reunimos en un café, cada película en un café distinto, los más frecuentados posible y donde haya eso que llaman los castizos 'una pasa' entretenida, vamos discutiendo las cosas, y si es por la mañana, por la tarde se dedica Rafael a*

<sup>38</sup> Un rodaje complicado y muy desconcertante, que ha sido muy inteligentemente (*berlanguianamente*, podríamos decir) parodiado por Guillermo García-Ramos, en su cortometraje de 2004, *De Kuleschov a Berlanga*, en el que en 13 minutos de metraje ironiza con mucho humor sobre algunos de los míticos conflictos de los dos jóvenes directores que filmaron al alimón su primera película en una industria española llena de penurias económicas y vicios profesionales.

*escribir la secuencia que hayamos pensado por la mañana, luego la repaso yo y discutimos si hay alguna modificación que hacer o no; generalmente hay cada vez menos... Y va saliendo ese guión que ya queda casi como definitivo. Normalmente, luego le damos una vuelta pero esto es más bien por las imposiciones de la producción...*"<sup>39</sup> La pellicula de sólo 29 minutos, que queda para la historia como la primera colaboración de Azcona y Berlanga, es interpretada por López Vázquez que realiza una magistral creación de Julián "el Toribio", un timador que está en la cárcel por vender una baliza aerostática robada a Cáritas. En chirona, relata a los demás presos la historia de cómo él y su banda logran vender un tranvía a un "primo" por 150.000 pesetas, gracias a un montaje teatral en el que participan una monjita, un falso tranviario y un hombre de negocios<sup>40</sup>. En los títulos de crédito, el film aparece como dirigido por Estelrich, con supervisión de Berlanga y con la ayudantía de Francisco Regueiro. Incluso treinta años después, la película conserva todo la gracia y el humor original que sus directores lograron imprimir al divertidísimo guión de Azcona y Berlanga. 6

Como ha quedado bien reseñado en otros trabajos sobre el cine de Berlanga, esta colaboración con Azcona le permitirá al director valenciano realizar algunas obras maestras como la ya citadas, aunque ciertas críticas, las polémicas, los obstáculos comerciales y la censura que se ceba en sus obras, le llevan a un largo periodo de inactividad, en el que sólo rueda un episodio corto: *La muerte y el leñador*, de la película de "sketchs" *Las cuatro verdades/Les quatre verités* (1962), junto con A. Blasetti, R. Claví y H. Bromberger. Esta coproducción franco-hispano-italiana de Gilbert Goldmidt pretende plasmar cuatro fábulas de Jean de la Fontaine (*El cuervo y el zorro*, *La liebre y la tortuga*, *La muerte y el leñador* y *Los dos pichones*). Al director español le toca *La muerte y el leñador*, la fábula sobre el campesino desesperado que llama a la muerte porque le salen mal las cosas, pero que luego se arrepiente a la hora de la verdad. Berlanga reinterpreta el texto francés, muy a su anárquica y divertida manera, con el actor alemán Hardy Krüger como protagonista. El film comienza a las puertas de la estación de Metro de Callao, de la que salen diversos "tipos berlanguianos": un sacerdote, un señor con pinta de sastre, un portador de imágenes religiosas, un "ejecutivillo" que viene a cobrar unas letras de un coche; mientras, por el cielo de la Gran Vía pasa un avión militar. El protagonista, un rubio organillero y su ayudante, un desastrado chavalín, mantienen un "rifirrafe" con un camarero al que tiran la bandeja con las consumiciones al suelo. A partir de ese momento, las desgracias se ciernen sobre el paciente organillero y sobre el burrito que tira del carro: le multan y le decomisan la manivela del organillo; cuando va a recuperarla a la comisaría le vuelven a multar por diversos conceptos tan disparatados como "por circular sin matrícula, por tocar frente a un ministerio, por carencia de luces o por hacer música en viernes santo". Los guardias (Xan das Bolas y Agustín González) son los responsables de un surrealista almacén de "objetos requisados", en el que le pinchan los globos a una pobre señora porque la policía "no quiere obscenidades en la calle" o hacen esperar eternamente a un desesperado barquillero. Tras recibir una reprimenda por tratar de "¡Vivir sin leyes!" y por pretender "¡Vivir sin tuteladas!" y tras un curioso paseo por el rastro, el organillero consigue robar una manivela en un tióvivo, pero le cazan y le someten a la tortura de convertirse en muñeco del "pim-pam-pum" de una feria. Más tarde, mediante un invento casero, logra tocar en la piscina del Parque Sindical, donde el burro se mea y es

<sup>39</sup> Luis G. Berlanga en *Nuestro cine*, nº: 22, 1963

<sup>40</sup> Para más información, se puede ver, entre otras obras sobre Berlanga, Eduardo Rodríguez: *José Luis López Vázquez: los disfraces de la melancolía*. Valladolid, 34 Seminci, 1989. Páginas 59 y ss.

denunciado por un buzo que hace pesca submarina entre los miles de visitantes que se agolpan como sardinas en lata en la llamada “charca de los obreros”. El burro debe ser sacrificado en el matadero, pues se ha herido en una pata al ser trasladado por cuatro forzudos que entrenan al lado de la piscina. El maltratado organillero reparte con el niño el poco dinero que le dan por el animal, tira el organillo por un barranco y decide ahorcarse de un poste de alta tensión. Por suerte, pasa por allí un coche fúnebre, que lleva a una niña (Maribel Martín) a un concurso de radio. El conductor le ayuda a recoger el carrito musical y lo remolca hacia Madrid. Mientras la niña canta y el rubio toca su instrumento, en un gran plano general -sin diálogos, pero con una triste música- sobre un fondo de cables de alta tensión, dos motoristas de tráfico desenganchan el organillo del coche fúnebre y el “desesperado rubio” vuelve a quedarse solo en la inhóspita carretera.

Toda una propuesta absolutamente “berlanguiana”, en una escasa pero gloriosa media hora, cuyo acerado humor molesta a la censura que masacra la copia española. Una historia coral de múltiples y extravagantes personajes perdedores y solitarios, entre los que nadie se salva de quedar derrotado frente a una sociedad castradora, gris y dictatorial. Los múltiples trámites administrativos que le exigen al organillero, la tristeza de la comisaría, otros personajes secundarios, una organillera que baila con un ciego o un bañista de piscina que se autotitula “autoridad”, son características muy reconocibles del cine de Berlanga, que aprovecha el pequeño formato de su película para manifestar explícitamente algunas de sus más íntimas obsesiones. El hecho de que desde el coche fúnebre se le grite al organillero el adjetivo “austrohúngaro”, el fantástico *travelling* del burro abierto en canal que pasa sobre la cabeza de su dueño o la ingente cantidad de personajes que aparecen al mismo tiempo en los planos del Rastro (un miope José Luis Coll comprando gafas usadas; unas sospechosas monjitas del Santo Amor Misericordioso -Lola Gaos y Carmen Santonja- vendiendo estampitas con 50 días de indulgencias; o un formidable Manuel Alexandre interpretando a un regenerado ladrón que vuelve a caer en la tentación al ver unos prismáticos), refuerzan esa sensación de compendio de “pequeñas locuras falleras” que destila esta película.

Aunque Berlanga ha filmado algunas otras obras cortas como por ejemplo el *spot* publicitario ¡*Levante una estrella!*, para las cerveceras Estrella de Levante, producido en 1987, por Ramiro Gómez Bermúdez de Castro o ha participado como actor y padrino del ya citado cortometraje *De Kuleshov a Berlanga* (Guillermo García-Ramos, 2004), será su último film hasta el momento el que mejor represente y sintetice el conjunto de su obra y de su personalidad. Me refiero a *Una falla de Luis G. Berlanga. Plantá en la Plaza del Caudillo en 1952 y cremá en 2002. El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mister Marshall* (2002), un largo título para unos escasos 13 minutos, producidos por Enrique Cerezo e interpretados por Luisa Martín, Santiago Segura, Manuel Alexandre y unos cuantos niños.

El episodio del sueño de la maestra, que figura en las dos versiones existentes del guión de la película *Bienvenido Mister Marshall* nunca llegó a rodarse, pero continúan siendo un misterio las razones por las que la secuencia desapareció. La carga erótica que contiene, resumida en el plano que sí fue rodado y montado en el film, en el que la maestra disfruta de sus sueños en la cama, hace difícil que hubiera podido pasar el filtro de los censores, pero no existen documentos que confirmen este asunto. Agustín Tena y otros investigadores han sostenido la tesis de que la censura, a leer la primera versión

del guión, lo rechazó de plano y no lo toleró<sup>41</sup>. El misterio se amplifica cuando Bardem recuerda que *el sueño erótico de Eloísa lo cortaron por la censura* pero que los productores realizaron un segundo intento por lo que lo dejaron en la segunda versión del guión. Este extremo, conociendo el poder de la censura parece de todo punto inverosímil. Por ello, suena más realista la versión de Manuel Hidalgo, que sostiene: *El sueño de la maestra nunca se rodó. Se ha dicho que fue debido a que la advertencia de la censura intimidó lo suficiente como para que Berlanga pensara que rodar la secuencia iba a ser una inútil pérdida de tiempo y de dinero, pues se hiciera como se hiciera, la censura la suprimiría del montaje final*<sup>42</sup>. También, un protagonista más cercano, el propio Muñoz Suay, apuesta por problemas de financiación y recuerda: *Hay cortes en la película. Pero el del sueño de la Quintillá no es cierto, pues nunca se rodó, pues era un corte económico*<sup>43</sup>. El misterio se amplifica cuando Bardem recuerda que *el sueño erótico de Eloísa lo cortaron por la censura*<sup>44</sup>. Pero, sobre todo, la cuestión se complica cuando entra en la polémica la propia Elvira Quintillá, por una parte todavía hoy día muy afectada por lo que considera una afrenta contra su papel al quedar muy disminuido y, por otra, señalando los errores de las múltiples declaraciones de Berlanga sobre el asunto<sup>45</sup>.

Pero Luis G. Berlanga no sólo no desvela el secreto, sino que lo adereza y lo oscurece insistiendo en sus increíbles excusas, como la de que no pudo encontrar en todo Madrid veinte mocetones rubios y fornidos, de un metro ochenta de estatura, que fueran adecuados para representar a jugadores de rugby americano<sup>46</sup>; o señalando de nuevo que ha olvidado si *el no hacerlo fue por la censura o porque los productores no quisieron*<sup>47</sup>.

Pero, sobre todo, Berlanga juega con los investigadores, con la historia real y con su público cuando, en 2002, publicita y rueda este nuevo cortometraje -con motivo del 50 aniversario del film- y en el que, como es habitual en el director valenciano, se propone una nueva y divertida broma con la que da otra vuelta de tuerca al ya muy apretado y misterioso asunto de este mítico episodio onírico. El nuevo “sueño de la maestra” no tiene nada que ver con los guiones originales de la película original. Se trata de un nuevo film en el que Berlanga va a aprovechar para comprimir en unas pocas secuencias todas sus obsesiones personales y artísticas, tras su retirada voluntaria del cine. Cuatro secuencias muy definidas componen esta película: (1) Una secuencia montada con materiales documentales (imitando en la planificación a la famosa escena del mitin del

<sup>41</sup> Agustín Tena: *50 aniversario de Bienvenido Mister Marshall*, Madrid, 2003, pág. 14

<sup>42</sup> Manuel Hidalgo: *El guión ¿manos amigas?*, artículo (páginas 145 a 167), en Libro colectivo *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, Valencia. Ediciones de la Filmoteca, 2003

<sup>43</sup> Monterde, J. E. *El neorrealismo en España. Tendencias realistas en el cine español*. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona, 1992. Pág. 1826.

<sup>44</sup> Bardem, en Documental *50 años esperando a Mister Marshall*. Producción: Canal Plus y Sogecable. Emisión: 19 de septiembre de 2002. Director: Manuel Palacios. Producción ejecutiva: Macarena Rey.

<sup>45</sup> Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les: *El último austrohúngaro*. Anagrama. Madrid, 1981. Página 42. Aunque cuando el director habla sólo unos años después, se muestra más seguro y recuerda: *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.*

<sup>46</sup> Berlanga, en Documental de Canal Plus ya citado.

<sup>47</sup> Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les: *El último austrohúngaro*. Anagrama. Madrid, 1981. Página 42. Aunque cuando el director habla sólo unos años después, se muestra más seguro y recuerda: *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.*

alcalde en el balcón) de un discurso de Franco, en el que el actor e imitador Luis Figuerola-Ferreti pone la voz a un caudillo decadente y envejecido que dice: *Como voy a pagar... porque yo, como caudillo vuestro que soy os debo una explicación y esa explicación que os debo os la voy a pagar... Y es que una vez que nos hemos librado del Imperio Austro-húngaro, los americanos han venido y se han quedado (...)*; (2) Un larguísimo y magistral plano-secuencia de 10 minutos de duración, en el que una maestra, con un mapa como el de la película original y ayudada por otro Pepito desde debajo de la mesa, explica cosas sobre los EEUU. Pero ahora las explicaciones giran en torno a la pena de muerte y sus diferentes modalidades de ejecución instrumental: horca, guillotina, garrote vil, lapidación, silla eléctrica, etc. Sin olvidar las referencias a la ablación del clítoris o los recuerdos de los fusilamientos de la Guerra Civil española. Las explicaciones prácticas, en vivo y en directo, van diezmando la clase de alumnos, que por cierto se llaman Azconita, García Sánchez, Gutiérrez Aragón<sup>48</sup>, Almodóvar, etc. y cuyos cadáveres decoran el aula. Al final, cuando Santiago Segura le ofrece a la maestra una Coca-cola que ha sido enfriada en una nevera que los americanos han tirado desde el cielo, ésta queda preñada y estigmatizada -pues según dice, con pequeños chillidos de gran excitación sexual, ha sido penetrada por la botella- y solicita, por tanto, que se la inmole en la hoguera por sus pecados. Los niños queman a la maestra, que -al mismo tiempo que disfruta de su suplicio- grita enardecida *¡Gracias Dios mío, thank you, Eisenhower, Franco, Franco, Franco, Franco*, mientras el fuego da paso a la tercera secuencia; (3) Un sólo plano documental del hongo provocado por la bomba atómica americana en la Segunda Guerra Mundial que se encadena al famoso plano (rodado y montado en el film original) de Elvira Quintillá en la cama, en situación casi orgásmica; (4) La secuencia de los títulos de crédito: mientras los niños y la maestra cantan una paródica canción de la pena de muerte, que resume la película, va pasando el rodillo de los genéricos, al mismo tiempo que aparecen fotogramas del *Bienvenido MISTER MARSHALL* original.

Como se puede apreciar, una pequeña película por su duración, pero llena de sugerencias, obsesiones y matices que permitirían incluso redactar una Tesis Doctoral sobre la obra de Berlanga, pues en el escaso metraje se encuentra muy bien resumida y comprimida toda la filosofía del cine del genial autor; todo lo que los críticos y los historiadores hemos dado en llamar el mundo “berlanguiano”. Que quizá se sinteticé también de manera muy efectiva en sus propias palabras: *“Yo he dicho siempre que esta sociedad es una mierda; pero, por desgracia mi cine y yo navegamos en el barco de esta sociedad. Puede que no sepa dar un golpe de timón a este barco, pero por si acaso lo que hago es mear en el mismo sitio, a ver si consigo abrir un agujero por el que se termine hundiendo el barco”*; o en los elogios que le dedica su amigo Fernán-Gómez: *Es el único de nuestros cinematografistas que ha dado con su nombre origen a un calificativo. No en el ámbito de las artes, como se puede decir de una narración que es galdosiana, valleinclanesca o proustiana, o de un nuevo director, que es felliniano, sino en el ámbito de la vida común, lo que sucede muy raramente. Refiriéndose a unos personajes, a un suceso, podemos oír que son 'como de Berlanga' y aunque algunos de los que escuchan pueden creer que el que habla se refiere a Berlanga del Duero, muchos saben a lo que se refiere en realidad*<sup>49</sup>.

### **Filmografía (películas cortas):**

<sup>48</sup> Al que por cierto Berlanga le dedica una referencia muy curiosa: *...como se mueva del pupitre le mando fusilar, igual que hizo mi padre con el suyo.*

<sup>49</sup> Fernando Fernán Gómez en revista *Nickel Odeon*, nº 3, verano 1996. Monográfico sobre Berlanga.

**1948:** *Tres cantos* No comprobada su existencia

**1949:** *Paseo por una guerra antigua* (codirigida con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro). No se conserva copia

**1950:** *El circo*. Práctica final de la EOC. Se conservan fragmentos recuperados por Filmoteca Española.

**1959:** *Se vende un tranvía*. Supervisión y guión. Figura como director Juan Estelrich. Episodio piloto para serie para TVE nunca realizada.

**1962:** *La muerte y el leñador*, episodio de la película de “sketchs” *Las cuatro verdades/Les quatre verités* dirigida junto con A. Blasetti, R. Claví y H. Bromberger.

**2002:** *Una falla de Luis G. Berlanga. Plantá en la Plaza del Caudillo en 1952 y cremá en 2002. El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mister Marshall*

**Bibliografía y hemerografía** (entre otras muchas obras y artículos, pueden consultarse las siguientes):

- C. y Grau, M. *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*. Barcelona, Destino, 1993.
- Galán, D. *Carta abierta a Berlanga*. Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1978.
- Galán, D. *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990.
- Gómez Rufo, A. *Berlanga contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid, Temas de hoy, 1990.
- Gómez Rufo, A. *Berlanga. Confidencias de un cineasta* Madrid, Ediciones JC., 2000.
- Hernández Les, J. e Hidalgo, M. *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Anagrama, Madrid, 1978.
- Lara, F. y Galán, D. *18 españoles de posguerra*. Barcelona, Planeta, 1973.
- Llorens, A. *Ciclo Luis G. Berlanga*. Valencia, Filmoteca Valenciana, Generalitat., 1986.
- Monterde, J. E. (et al.) *Ciclo Luis Berlanga*. Valencia, Generalitat Valenciana /Filmoteca Valenciana, 1986.
- Perales, F. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 1997.
- Pérez Lozano, J.M. *Berlanga*. Madrid, Visor, 1958.
- Pérez Perucha, J. (ed.) *En torno a Berlanga*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980.
- Pérez Perucha, J. *Berlanga 2*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia/ Institución Alfonso el Magnánimo, 1981.
- VV.AA. Revista *Nickel Odeon*, número 3, verano de 1996. Monográfico sobre Luis García Berlanga.
- Acosta, J. L. "Berlanga-Billy Wilder. Buscando un punto común", en *Cinema 2002*, números 61 y 62, marzo-abril de 1980, páginas 74 y 75.
- Alonso Zamora, V. "La obra de Luis G. Berlanga", en *Cinema Universitario*, número 7, 1965, páginas 26 a 29.
- Castro, A. "Entrevista a Luis G. Berlanga", en *Dirigido Por...*, número 220, 1994, páginas 46 a 49.
- Galán, D. "Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre", en *Dirigido Por...*, número 13, 1974, páginas 1 a 15.
- García de Dueñas, J. "Entrevista con Luis García Berlanga", en *Nuestro Cine*, número 15, 1962, páginas 30 a 32.

- Heredero, C. F y Hernández Les, J. “Conversación acerca de los actos más libres del hombre. Luis G. Berlanga y el erotismo”, en *Cinema 2002*, números 29 y 30, 1977, páginas 69 a 71.
- Heredero, C. F. “Luis García Berlanga: el cine popular”, en *Argumentos*, noviembre de 1978.
- Rodríguez Merchán, E. “Luis G. Berlanga, la organización del caos”, en *Cinerama*, junio 1996. Páginas 93 a 99

**Eduardo Rodríguez Merchán**

**Voz publicada originalmente en páginas 811 a 818 (Tomo I) en Heredero, C. y Rodríguez, E. (directores): *Diccionario del Cine Iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid, SGAE, 2011.**

**Berlanga, Luis G. (Luis García-Berlanga Martí).** Valencia, 12.VI.1921. Madrid, 13.XI.2010. Director y guionista  
Un “fallero” en el cine. II. Bienvenido, Mister Berlanga. III. Dos obras maestras. IV. Docencia y erotismo. V. La trilogía nacional. VI. Los sueños de un director

- I. UN “FALLERO” EN EL CINE. Nacido en el seno de una acomodada familia oriunda de Requena en la que se respira un ambiente casi siempre festivo. Probablemente, esa vena fallera y disparatada que imprime a buena parte de su cine proviene de sus habituales contactos durante la infancia con su tío, el empresario confitero y famoso sainetista Luis Martí Alegre, quien escribe también el relato que sirve de base al medimetro *El faba de Ramonet*, dirigida en 1933 por J. Andreu, y célebre por ser la primera película del cine español totalmente hablada en valenciano. Tras sus iniciales estudios con los Jesuitas en el Colegio San José de la ciudad levantina, sus padres le obligan, para recuperarse de algunas dolencias infantiles, a trasladarse a un internado suizo llamado *Beau soleil*, donde no permanece demasiado tiempo, pues -según Gómez Rufo- uno de sus más acreditados biógrafos, ni el buen trato a los niños ni la higiene del colegio eran moneda corriente en esa institución helvética, llegando incluso -según manifestaciones del futuro director- a obligar a los pequeños a ponerse los termómetros en el culo, sin haberlos limpiado previamente después de la anterior toma de temperatura. Acabado el bachillerato y ya de vuelta a Valencia, coquetea con la pintura y con la poesía y asiste a casi todas las tertulias artísticas de la ciudad, leyendo con avidez las reseñas culturales de la prensa levantina. Posteriormente inicia las carreras de Filosofía y Letras y Derecho en la Universidad Literaria de Valencia, pero las abandona para enrolarse en la División Azul con objeto de hacer méritos y conseguir que se condone la pena de muerte que pesa sobre su padre por su pasado republicano y empujado también -según su siempre legendaria biografía- por un desengaño amoroso juvenil. Al regresar a España, vuelve a dedicarse a la poesía, a la pintura y a la crítica cinematográfica, escribiendo con cierta regularidad en el diario *Las Provincias* y leyendo sus comentarios en *Radio Mediterráneo*. En las tertulias de la ciudad a las que ya asiste como joven intelectual, además de madurar como bohemio y vividor, conocerá y frecuentará a su futuro colaborador, el guionista José Luis Colina, y -entre otros muchos- también a José Angel Ezcurra, editor de la revista *Triunfo*.

Muy pronto su interés por el cine y su cinefilia, no siempre confesada y en ocasiones rechazada en declaraciones recientes, le llevan a escribir diversos guiones que no llegarían a rodarse, entre ellos “Cajón de perros”. Pero no es hasta 1947, cuando se traslada a Madrid para ingresar en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que ha comenzado sus actividades ese mismo año, tras sus inicios como Sección de Cinematografía de la Escuela de Ingenieros Industriales, creada por

Victoriano López García, en 1943. En la especialidad de Dirección, en la que se matricula, coincide con Juan Antonio Bardem, Florentino Soria y Antonio del Amo, entre otros, y pronto de se convierte en uno de los líderes de aquella legendaria primera promoción de “jóvenes cineastas con escuela”. Allí realiza algunos cortos documentales y de ficción: en 1948, *Paseo por una guerra antigua* (codirigido con J. A. Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro) y, un año más tarde, *El circo*, cortometraje que le sirve precisamente de trabajo final para diplomarse como director. Durante esa etapa también escribe varios guiones e intenta algunos proyectos, antes de lograr codirigir con Bardem su primer largometraje comercial *Esa pareja feliz*, en 1951.

Luis García Berlanga irrumpe en la escena del cine español en un momento especialmente importante de su evolución, junto con Juan Antonio Bardem, con quien -como hemos visto- había trabado una fuerte amistad durante su paso por las aulas del IIEC. La productora Altamira trata de poner en marcha un proyecto titulado “La huída” y protagonizado por Paco Rabal, que se desmorona cuando los jóvenes recién titulados rechazan por miedo la dirección del film. La oportunidad perdida por Bardem y Berlanga propicia, sin embargo, un nuevo trabajo de Antonio del Amo, que logra rodar gracias a esa deserción su quinta película *Día tras día* (1951). Tras ese primer intento fallido, ambos futuros cineastas continúan trabajando en nuevos proyectos hasta que logran rodar *Esa Pareja Feliz* (1951). En este primer enfrentamiento de los dos jóvenes estudiantes con la profesión, el director valenciano se hace cargo de la cámara y la planificación de las escenas, mientras Bardem adopta el papel de director de actores. La primera película de Berlanga contiene ya bastantes de las claves que caracterizarán su mejor cine posterior: fundamentalmente, los chispeantes y acelerados diálogos, los planteamientos críticos de cierta realidad social y las minuciosas descripciones de las ilusiones perdidas por la gente común y corriente. *Esa pareja feliz* es en definitiva una denuncia satírica de la precariedad de la modesta vida de una familia trabajadora y una ácida e irónica visión de cómo las más pequeñas ilusiones domésticas pueden desvanecerse con celeridad y convertirse en fracasos. Pero además, en esta comedia casi neorrealista, salpicada de humor y frescura, que narra las peripecias cotidianas de una “pareja normal” que ve alterada su vida por un concurso radiofónico que les convierte en “pareja feliz”, también se advierte una feroz parodia del cine histórico y grandilocuente tan habitual en las pantallas españolas. La escena de Lola Gaos, vestida con ropas similares a las que llevaba Aurora Bautista en *Locura de Amor*, cayendo por la ventana equivocada mientras grita «¡No, no firmaré jamás!, muera conmigo el honor de Palencia», es buena muestra de la capacidad de parodiar y la mala uva que caracteriza a estos dos noveles directores. Como es lógico, la industria a la que se satirizaba en su primera película comercial no logra digerir la crítica de los advenedizos “cachorros” recién salidos la Escuela. Como tampoco la Junta de Clasificación, que maltrató la película relegándola a la segunda categoría. Por ello, *Esa pareja feliz* tardó casi dos años en poder tener estreno oficial: durante el verano de 1953, en el cine Capitol de Madrid y al amparo del éxito de la segunda película de Berlanga. Visto con la perspectiva actual, todo encaja perfectamente, pues acababa de

aparecer en España, frente al cartón piedra habitual, un cine que -con timidez- se decantaba por el realismo, por la crítica y por la ausencia de moralejas espirirualizantes.

II. BIENVENIDO, MISTER BERLANGA. Pero la consagración de Berlanga como director le llega paradójicamente de manos de la misma industria que parodiaba en su primer film, pues *Bienvenido MISTER MARSHALL* (1952) surge como proyecto gracias a un encargo para el lucimiento de una joven folklórica, Lolita Sevilla, que tenía contratada una pequeña productora regida por Francisco Canet y que tendrá una importancia radical en el cine español de los años siguientes; UNINCI. Tras diversas ideas iniciales, Bardem y Berlanga (probablemente influidos por *La Kermese Heroica*, de Jacques Feyder) eligen desarrollar una historia sobre la visita de un grupo de políticos americanos a un pueblecito en el que Lolita Sevilla se encuentra contratada como cantante de las fiestas. Con la inestimable y decisiva colaboración de Miguel Mihura -ya entonces comediógrafo y guionista de mucho prestigio-, Berlanga rueda en solitario (pues Bardem se descolgara del proyecto por desavenencias económicas con los productores) una preciosa, deslavazada y genial fábula sobre un pueblo manchego trasmutado en andaluz: con un alcalde con tanta sordera como ganas de ser *sheriff* del lejano oeste; un agente artístico pícaro, ingenioso y vividor; una cantante con muy poca capacidad oratoria; un orgulloso hidalgo con remedos coloniales; una maestra de "las de antes"; y todo un pueblo de buena y sana gente que, solidaria en su desgracia, observa cómo sus ilusiones se desvanecen y cómo la cruda realidad de un todavía mísero país emerge de nuevo con toda su amargura. Tal como venimos analizando, la ingenuidad que rezuma la película y el casi irreal tono fabulador con el que se narra la historia no logran ocultar otras características "berlanguianas" más presentes en el resto de su cinematografía. Por ejemplo, el fracaso como constante narrativa y la coralidad protagonista: tanto *Esa pareja feliz* como *Bienvenido ...* son historias de frustraciones, en las que -como sucederá casi siempre en su filmografía- los personajes forman una colectividad de perdedores, que nunca logra mejorar de posición social.

Sus dos primeras experiencias profesionales (la segunda de ellas premiada en multitud de festivales, algunos de la relevancia de Cannes) le convierten en un director de éxito, al tiempo que configuran ya algunas de las esencias del cine del director valenciano, como por ejemplo un curioso método de dirigir actores, que no abandonará nunca y que le dará siempre estupendos resultados: la libertad total; pues para el director valenciano, el acierto se deriva de la elección de sus intérpretes y de escribir los guiones pensando en los actores y actrices que lo van a interpretar. Con su habitual chanza e ironía, el director ha manifestado en más de una ocasión que todo lo que sabe de dirección de actores es lo que viene en el *Cineguía*. Es por ello que Luis G. Berlanga necesitará siempre grandes actores en los que poder confiar; intérpretes que -con gran capacidad para la improvisación- tomen a veces la iniciativa creativa y, tras muchos fallidos ensayos y un duro trabajo de preparación, sean capaces de sostener su presencia durante los largos planos secuencia en los que deben estar actuando. Desde sus comienzos, el realizador se atreve -quizá con cierta inconsciencia y rebeldía juvenil- a

sumergirse en un arriesgado cóctel de influencias estéticas: el neorrealismo italiano, la poética de René Clair y el desparpajo del sainete de Carlos Arniches. En definitiva, se decanta por una puesta en escena muy personal, que R. Muñoz Suay ha definido como el "método de la negación": Berlanga sabe muy bien lo que no quiere, aunque le cuesta infinito decidir lo que en realidad quiere y, por ello, nada está decidido de antemano. Sólo la improvisación en el mismo momento del rodaje -y habitualmente en el doblaje (nunca ha rodado con sonido directo)- culmina el peculiar modo de trabajar de este director, quien -con su ironía habitual, pero con mucha lucidez en su razonamiento- siempre comenta que el sonido directo es lo más "antiberlangiano" que se ha inventado y que parece inventado para fastidiarle. Y es lógico que piense así: mover a tantos actores por el decorado con sus largos y complejos planos-secuencia hace incompatible el uso del sonido director. Por ello sus rodajes son bullangueros y ruidosos, los técnicos se permiten la licencia de hacer ruido al mover los decorados y los diálogos (muchas veces improvisados) se limpian y retocan en el proceso de montaje y sonorización.

Sus dos siguientes films mantendrán esta tónica de optimismo e ingenuidad que caracterizan la etapa de formación del cine "berlanguiano" durante los años cincuenta. El primero, *Novio a la Vista* (1954), una comedia costumbrista que le encarga Benito Perojo, con guión del famoso dramaturgo y director Edgar Neville, y que narra de forma ingenua e irreverente las vacaciones de verano de una serie de familias de buena posición. En este film, Berlanga tiene la oportunidad de dirigir a la más tarde muy famosa Brigitte Bardot, pero al parecer Perojo no quiso esperar el tiempo solicitado por la estrella francesa y la película es interpretada por una correcta J. Arnó. Por otra parte, *Calabuch* (1956), la tierna y entrañable historia -basada en una idea de Leonardo Martín- de un sabio nuclear americano que se esconde en un adorable pueblecito de la costa española. Considerada por muchos -e incluso por su propio director- como una película menor y muy inferior a otras, *Calabuch* es quizá la más tierna historia de Berlanga. Una historia de personajes de nuevo fracasados, que derrocha ingenuidad, optimismo y primitivos sentimientos ecologistas en cada una de sus lúcidas secuencias. A ratos disparatada y con cierto regusto a comedia de Frank Capra, *Calabuch* relata el voluntario ostracismo de un sabio nuclear en un perdido pueblecito de la costa española. Un cándido contrabandista, un marullero ajedrecista que ejerce de farero, una típica maestra y un torero ambulante que transporta su propio toro, entre otros muchos magníficos personajes "berlanguianos" acogen cariñosamente al americano, convirtiendo la localidad en una especie de "paraíso perdido". Estas dos películas han sido analizadas, no obstante, desde ópticas diversas: como muestras de un tímido neorrealismo, con tintes de regeneracionismo o como comedias entroncadas en la tradición populista y bañadas de cierto espíritu del "realismo poético francés". Aunque muy probablemente sea necesario definirlas como humildes muestras de un discurso humanista y bondadoso, con personajes cotidianos y sencillos que se convierten en protagonistas de fábulas sainetescas, relatadas con perversa y sutil ironía. Con ambos films, el director vuelve a hacer gala de humor refinado y ácido y de su dominio para la sátira, al mismo tiempo que deja clara otra de sus

constantes temáticas: la lucha, sin demasiado éxito, del individuo frente a la sociedad que intenta anularle.

Parecido hubiera sido el caso de *Los Jueves, milagro/Arrivederci, Dimas* (1957) de no haber sido masacrada y deformada por la censura franquista, hasta el punto de que el director -con su tradicional sorna- llegó a proponer al censor Padre Grau como coguionista del film por sus “aportaciones” en forma de multitud de supresiones, consejos y rectificaciones. Esta coproducción con Italia, en la que participa también como guionista José Luis Colina, relata la historia de un pequeño pueblo en el que unos aviesos -pero entrañables- empresarios turísticos simulan la aparición de San Dimas con objeto de atraer más clientela a su desvencijado balneario. De nuevo, una película coral que narra la historia de un fracaso; de nuevo, un conjunto de personajes cotidianos, reconocibles en la miseria moral y en el oscurantismo del periodo franquista, que son dibujados con cariño y tierna ironía; de nuevo, una muestra de la sensibilidad que envuelve esta primera etapa del cine de Berlanga. El bisturí de la censura no sólo manipula y masacra esta coproducción con Italia, sino que se ceba con escasa misericordia en otros trabajos del director, por ejemplo prohibiendo un nuevo guión titulado “Los aficionados” (que años después es la génesis de *La vaquilla*) y ocasionando retrasos administrativos a un proyecto que -por problemas económicos- no llega tampoco a rodarse: “Caronte”, una versión muy libre y más ácida de la película de Edgar Neville *El último caballo* (1950). Tampoco llega a cuajar otro intento de Berlanga de adaptar al cine una versión de la novela de J. L. Vilallonga, *Miss Giacomini*.

DOS OBRAS MAESTRAS. Aunque Luis G. Berlanga reniega y se distancia intelectualmente (ya en su madurez) de los planteamientos teóricos de las famosas Conversaciones de Salamanca, a las que tilda de “gran error histórico” y acusa de acabar definitivamente con la escasa infraestructura industrial de nuestro cine, lo cierto es que en aquellas lejanas jornadas reivindicativas el director es uno de los participantes más célebres. Y también uno de los que con mayor claridad de ideas es capaz de introducir en el cine de su siguiente etapa creativa algunos de los postulados del “realismo social” que allí quedaron explícitos. Sus siguientes films, los que conforman su filmografía de los años sesenta, apuestan por personajes más individuales, menos amparados por el grupo social al que pertenecen; por historias más ácidas y corrosivas; por un mayor enfrentamiento del individuo con la sociedad que inevitablemente le destruirá; por un humor más negro y menos edulcorado con la ternura de la primera época. Pero buena parte de la “culpa” de este radical cambio en la cinematografía “berlanguiana” se debe a la presencia en su cine del guionista Rafael Azcona. Su encuentro con un genial guionista -que comparte buena parte de las obsesiones de Berlanga- da paso a una etapa de esplendorosa madurez y de mayor rigor en la estructura de los guiones, en la que rueda sus dos corrosivas obras maestras: *Plácido* (1961) y *El Verdugo* (1963). Pero ya antes Rafael Azcona ha aparecido en la vida del director durante el trabajo de codirección con Juan Estelrich, en el episodio (programa piloto) *Se vende un tranvía* (1959), sobre una idea argumental del prolífico guionista. Esta pequeña película, que ha quedado como un mediometraje aislado en la carrera del director, forma parte de un proyecto televisivo de treinta y seis capítulos, bajo el título común de “Los pícaros”. La reflexión sobre el timo y las estafas de poca monta que contiene este corto, la denuncia de la mezquindad ciudadana y la acritud de la narración configuran ya ese cambio de rumbo en el que lo “berlanguiano” irá cediendo paso a lo “azconiano” hasta acabar en un complejo equilibrio en la cuerda floja que se

manifestará en todo su esplendor en las siguientes películas del dúo. Precisamente con Azcona, y en colaboración con J. L. Colina y J. L. Font, Berlanga trabaja en diversos tratamientos que desarrollan una antigua idea suya titulada "Siente un pobre a su mesa". Cuando disponen de una sinopsis de dieciocho folios, aparece otro personaje clave en la vida de Berlanga y en el cine español, el productor Alfredo Matas, por entonces responsable de la empresa Jet Films. El productor se entusiasma con ese texto y ambos ponen en marcha la que en opinión del director será su mejor película, la más redonda y en la que mejor encajan los elementos dramáticos que pretende manejar en sus historias. Ciertamente, como acabamos de señalar, a los componentes "berlanguianos" se añade ahora la contribución de Azcona. El guionista aporta un mayor control sobre la estructura de la historia; lo caótico de los anteriores guiones del director se organiza ahora en un armazón narrativo mucho más rígido. Además, Azcona incorpora mayores dosis de pesimismo, egoísmo, crueldad y desamor a las miserias humanas, tan presentes en Berlanga, sin por ello evitar la ironía y el sentido del humor que le caracterizaba. Entre los dos creadores se establece una rica comunicación creativa, pues ambos comparten parecidas obsesiones (el poder militar y eclesiástico) y una gran capacidad para el manejo de la corralidad, de los ambientes secundarios y de la construcción de los diálogos. Así, *Plácido* se asienta sobre una compleja trama en la que participan treinta personajes perfectamente dibujados. Es la cruel historia de un atípico día de Nochebuena en el que el dueño de un motocarro (Casto Sendra, "Cassen") se las ve y se las desea para lograr cumplir los encargos de un grupo de damas "caritativas", que han organizado una campaña navideña bajo el lema "Siente un pobre a su mesa", al mismo tiempo que se desespera por no poder hacer frente al inaplazable vencimiento de una letra del crédito de su vehículo. Las peripecias del pobre Plácido en la extraña cabalgata de pobres y ricos, con muerto incluido, se entrecruzan con el otro hilo conductor de la historia, el petulante y rastrero Quintanilla, hijo de "los de la serrería" y eterno pretendiente de la hija de la presidenta. La incomunicación, el egoísmo, la miseria de toda una sociedad conforman una sarcástica y agri dulce "comedia negra" que se convertiría en la candidata al "Oscar" de ese año y en la gran competidora de otra importante película española de 1961: *Viridiana*, de Luis Buñuel.

Berlanga se ha convertido con *Plácido* en un pérfido y sutil constructor de un impresionante relato cuya crudeza -y en ocasiones crueldad- deja un sabor agri dulce gracias al sarcástico humor con el que se desarrolla. Pero, para buena parte de la crítica es la siguiente colaboración de Azcona y Berlanga la película que resulta incluso más importante que *Plácido* para la historia del cine español. Una antigua imagen había rondado durante mucho tiempo por la mente del director: la de un condenado a muerte que es arrastrado por los guardias hacia el patíbulo al mismo tiempo que su verdugo. Sobre esta idea, Azcona y Berlanga construyen un sólido guión en el que no sólo se denuncia la crueldad de la pena de muerte sino también se reflexiona sobre el ser humano y sus miserias y se disecciona la hipocresía de una sociedad que va poniendo trampas (un precipitado casamiento, un piso de renta antigua que se puede perder, la "herencia" de un goloso y necesario trabajo) en el camino de un pobre enterrador hasta "condenarlo" a ser el ejecutor. Lograr mantener la sonrisa del espectador, pese a este radical alegato, no es tarea fácil: sólo se consigue mediante el excelente pulso narrativo de Berlanga, los extraordinarios hallazgos de guión del compenetrado tándem creador y la entrañable configuración de personajes que realizan Nino Manfredi, Emma Penella, López Vázquez y, sobre todo, el muy recordado Pepe Isbert, en el papel del verdugo jubilado: el mejor actor que Berlanga ha conocido, si damos pábulo a las múltiples

manifestaciones en este sentido del director. Como coproducción hispano-italiana, *El Verdugo* (1963) participa en el concurso de la Sección Oficial del Festival de Venecia con el título italiano de *Il Boia*. Pero el recibimiento no es demasiado bueno: la política se mezcla con la valoración de la obra y se vuelve en contra de una película española, que casualmente llevaba ese dramático título (que los italianos aplicaban coloquialmente al dictador español), cuando la Europa democrática protestaba por la represión del régimen de Franco y por el reciente fusilamiento del dirigente comunista Julián Grimau. La película no es entendida en Venecia, pero además al volver a España, Berlanga tiene que pasar por la humillación de ver como el propio director general de cine ordenaba que se realizaran treinta cortes (con un total de cinco minutos) a su película para que pudiera ser estrenada. El contundente discurso político contra los mecanismos del poder y la radical defensa de la libertad individual coartada en los inextricables laberintos sociales en los que vive atrapado el ciudadano de a pie no eran temas fáciles de digerir por el entramado franquista. La hipócrita crueldad de la sociedad que denuncia el director va muy lejos: no sólo un reo ha sido condenado a muerte; además, otro ser humano está "condenado" a ejecutarle.

DOCENCIA Y EROTISMO. Las críticas, las polémicas, los obstáculos comerciales y la censura, que vuelve a cebarse con el director y con su episodio *La muerte y el leñador*, de la película de *sketchs Las cuatro verdades*, hacen definitivamente mella en Berlanga, que tarda en volver a rodar más de cuatro años y que, desgraciadamente, ya nunca vuelve a realizar ninguna obra de la categoría de estas películas. Durante ese periodo de inactividad como realizador, el director se refugia en las clases que imparte en la Escuela Oficial de Cine (EOC), continuadora del ya citado IIEC y que en aquella época se encuentra en un local de la calle Montesquiza, y que -al parecer- Berlanga no frecuentaba demasiado pues prefería la "docencia peripatética" que les llevaba a él y a sus alumnos de cafetería en cafetería del barrio, eligiendo especialmente las más concurridas por las jovencitas del barrio. Allí permanece como profesor entre los cursos de 1958/59 y 1970/71. En ocasiones se ha querido ver cierta desidia o pereza en algunos planteamientos vitales de Berlanga. Pero quizá esa pereza bien puede haber estado motivada por el cansancio que le provocan las diferentes batallas que tiene que librar cuando se hallaba en su mejor momento creativo. Un espíritu vital herido y maltrecho que radicaliza su ironía, que "ennegrece" su sentido del humor y que le lleva a encaminarse por otras veredas que cierto pudor le ha impedido transitar con anterioridad. Su misoginia bañada de admiración al cuerpo femenino, sus miedos a las mujeres "devoradoras de hombres", sus curiosas reflexiones sobre la inestables relaciones de pareja y sus obsesiones eróticas protagonizan la tercera etapa del cine de Berlanga: más amarga, más triste y más exótica que las anteriores. Las tres películas que conforman el periodo "erótico-berlanguaino" denuncian esa amarga tristeza. *La Boutique/Las pirañas* (1967), una gran idea sobre el papel destrozada por un tremendo error en la elección de los actores y por un accidentado rodaje en Argentina que arrastra diversos problemas administrativos y de censura. *¡Vivan los novios!* (1969), un film en el que se advierte una gran falta de continuidad narrativa, pese a su "azoniano" y áspero planteamiento argumental sobre la pareja y el sexo: un novio se ve atrapado por su familia política que no le permite enterrar a su madre, ahogada en una piscina, para no estropear la ceremonia nupcial. Y la ambiciosa coproducción europea *Tamaño Natural/Life Size/Grandeur Nature/Grandeza Naturale* (1973) que no logra estrenarse en España hasta 1977. Interpretada por Michel Piccoli *Tamaño Natural* es una íntima fábula sobre la soledad y la incomunicación sexual que quizá no ha logrado aguantar bien el paso del tiempo, pese a resultar en su momento una radical y muy lúcida

reflexión sobre el deseo sexual masculino y sobre la indiferencia de la mirada femenina sobre esos aspectos. El camino iniciado con estos tres frescos sobre la sexualidad le lleva incluso a plantearse la posibilidad de rodar una adaptación de *Histoire d'O*, que finalmente rechaza por motivos que se desconocen. Inmediatamente, un largo parón en la carrera de Berlanga coincide curiosamente con los acontecimientos más decisivos en la transición española: la descomposición del régimen de Franco, la muerte del dictador, la llegada de la democracia y la desaparición de la censura cinematográfica.

LA TRILOGÍA NACIONAL. Precisamente, gracias a cierta normalización de la industria y a unas mejores condiciones de producción, casi una década después de su periplo parisino, el director regresará con un divertido, astracano y esperpéntico fresco coral sobre la tipología de la sociedad tardofranquista. Berlanga parece recuperar entonces parte del pulso narrativo de la segunda etapa, aderezado con sus habituales desmanes corales y con su peculiar “organización del caos” en los rodajes. Aunque él insiste una y otra vez en la casualidad de estos estilemas de su cine, señalando que no existe ninguna razón estilística sino que se trata de una simple costumbre provocada por sus propias limitaciones y por su formación fallera. *La Escopeta Nacional* (1978) narra -recuperando con su actitud burlona e irónica de antaño- la historia de Jaime Ganivet (José Sazatornil), un fabricante de porteros automáticos catalán, que asiste acompañado por su mujer (Mónica Randall) a una cacería con altas personalidades del franquismo. La reunión permite al director mostrar con ironía el microcosmos del poder franquista: ministros, sacerdotes, industriales, aristócratas, etc. La primera entrega de esta serie que relata las aventuras del marqués de Leguineche (Luis Escobar) y de su caprichoso hijo Luis José (López Vázquez) vuelve a demostrar que Berlanga y Azcona manejan a la perfección el sainete y la simultaneidad de personajes y de ambientes secundarios; pero, al mismo tiempo, pone de manifiesto también el comienzo de la decadencia creativa de su director, pues sus siguientes películas, *Patrimonio Nacional* (1980) y *Nacional III* (1982), delatan serias debilidades argumentales; en ellas, Berlanga va perdiendo inspiración y confianza y sus personajes se desdibujan convirtiéndose en arquetipos con menor originalidad. Pese a ello, la llamada “trilogía nacional” reflexiona con cordura y mucha ironía sobre la decadencia de un régimen político y social corrupto que acaba siendo sólo un esperpento de sí mismo y se convierte también -con sus dos últimas entregas- en una crónica, tan personal como satírica, de los inicios de la transición política. Según apunta Juan Miguel Lamet en la revista *Nickel Odeon*, pudo existir una cuarta entrega de esta serie. Al parecer el director y el guionista tiene incluso pergeñado un guión de trabajo, terminado por Jorge García Berlanga, que nunca llega a rodarse por la muerte de Luis Escobar, por la denegación de subvenciones anticipadas del Ministerio de Cultura (en las convocatorias de 1992) y por falta de entendimiento entre el productor Andrés Vicente Gómez y Berlanga. El proyecto empantanado tiene un sorprendente título “¡Viva Rusia!” En este nuevo periodo de éxito, el director asume además un cargo administrativo: el de Presidente de Filmoteca Española. Pero su carácter poco metódico y la falta de medios económicos de esa institución -afortunadamente hoy ya puntera en la investigación y recuperación de películas- no imprimen demasiado carácter a su periplo como gestor. Desafortunadamente tampoco la última etapa de Berlanga ha resultado demasiado fructífera. Probablemente sólo *La vaquilla*, de 1984, mantiene ciertas semejanzas con el Berlanga genial de antaño. Recuperando un antiguo proyecto de 1950, titulado "la Fiesta Nacional" (también tuvo otros títulos de trabajo en las primeras versiones escritas en 1948: “Tierra de nadie” y “Los aficionados”) y que no llega a rodarse en su momento por razones obvias, Berlanga consigue desdramatizar definitivamente la Guerra Civil mediante la creación

de una comedia de rígida arquitectura, en la que -sin tomar partido por ninguno de los dos bandos- se relata la historia de un grupo de hambrientos republicanos que se juega el tipo para intentar robar una vaquilla que los "nacionales" van a lidiar en día de la Virgen de agosto. Azcona y Berlanga demuestran de nuevo su facilidad para la construcción de un amplio cuadro coral, su querencia al esperpento y a la sátira, su capacidad para controlar con pericia cada uno de los personajes y situaciones pese al desconcierto ambiental y pese a las multitudes que se agolpan en cada encuadre. Además, la idea de la reconciliación nacional se expresa paradigmáticamente en secuencias como la del baño en el río y en los brillantes diálogos de los soldados: «Aquí, en pelotas, ni enemigos ni nada!». En definitiva, otra comedia coral (tierna y perversa a la vez) en la que Berlanga desmitifica y desacraliza la Guerra Civil española con el mismo humor y la misma ironía de sus primeras películas. Incluso con buena parte de la ternura de *Calabuch*, el director despliega por la pantalla una multitud de divertidos personajes que, al final y como siempre, resultan todos perdedores. La película se convierte en un auténtico éxito de taquilla, quizá el más importante del director que -con sorna y humor provocador- siempre ha defendido la comercialidad de los productos cinematográficos. Poco se puede decir, sin embargo, de *Moros y Cristianos* (1987) y de *Todos a la Cárcel* (1993): dos típicos productos de consumo como los que defiende Berlanga en sus sarcásticas declaraciones; y dos películas un tanto decepcionantes y toscas. En la primera de ellas, aunque pueda parecer increíble en este director, los terribles errores de reparto lastran inevitablemente la historia de unos turroneiros valencianos que vienen a Madrid a una feria. La película es quizá la más confusa y deslavazada de toda su carrera; en la que imprime una impronta más fallera y festiva, pero también más desordenada y caótica. La coralidad y la libertad que el director concede a sus actores se convierte en este film en un desorganizado y vacío divertimento en el que predomina la falta de tacto y el descaro sobre cualquier otra consideración. Además, algunas referencias irónicas sobre el origen del turrón o sobre la mejor calidad de los productos catalanes sobre los levantinos, irrita a los turroneiros de Xixona, que se observan retratados con excesivos rasgos de caricatura. Tampoco seis años después, con los chistes fáciles y el desaguisado narrativo de *Todos a la Cárcel*, Berlanga fue capaz de recuperar su antiguo saber hacer. Ni el cambio de guionista -su hijo Jorge sustituye ahora a Azcona-, ni el intento de satirizar la nueva situación política han conseguido que se repita el éxito de público y de reconocimiento crítico que tuvieron *La Vaquilla* y sus películas de los sesenta. *Todos a la cárcel*, defendida por su director como uno de sus mejores trabajos, también es reconocida por la profesión que le otorga varios premios Goya, entre ellos el de mejor director y mejor película. Sin embargo, la dispersión argumental del film, las bromas escatológicas con las que pretende parodiar el periodo del gobierno socialista y la falta de interés dramático de la historia deja muy indiferente a la crítica, incluso a algunos de sus máximos defensores.

LOS SUEÑOS DE UN DIRECTOR. Berlanga se muestra en cambio mucho más autocrítico con su siguiente obra, un ambicioso serial cinematográfico para televisión sobre Vicente Blasco Ibáñez, que al final queda reducido a dos largometrajes de 90 minutos con el título de *La novela de su vida*. Fascinado por la impronta novelesca de la propia vida del famoso escritor valenciano, tantas veces adaptado al cine, Berlanga quiso poner el énfasis de la historia en la parte más aventurera de la vida del idealista, revolucionario, mitómano, seductor y fullero Vicente Blasco Ibáñez, quien quiso llevar a la práctica y hasta sus últimas consecuencias la aspiración por hacer de la propia existencia una obra literaria. Pero, probablemente por falta de presupuesto y quizá también por cierta desidia en la estructura de los guiones, a la historia -rodada en los

alrededores de Madrid y no en los escenarios originales- le falta mucho del espíritu cervantino del célebre novelista y en ella sólo quedaron plasmadas algunas anécdotas descriptivas con poca gracia. Polémico y trasgresor, pero al mismo tiempo muy coherente con el pensamiento del director, resulta *París-Tombuctú* (1999), el que parecía que iba a ser -y así quedó definido- como “su testamento cinematográfico”, al declarar él mismo que ésta iba a ser de manera definitiva su última película. Desaliñada, llena de chistes fáciles y bromas chuscas, autocomplaciente e impúdica, *París-Tombuctú* es también un curioso y desesperado alegato hedonista en el que el realizador -de nuevo sin Azcona en el guión, pero con su hijo Jorge y Antonio Gómez Rufo como colaboradores- revisa y se sumerge en sus más reiterativas obsesiones vitales y creativas. Regresando a los paisajes de Peñíscola (el imaginario *Calabuch*), el director se encuentra de nuevo con Michel Picoli (su *alter ego* en *Tamaño natural*), en el papel de un cirujano plástico en el otoño de su acomodada existencia que, desesperado por su impotencia eréctil, decide emprender su definitiva huída de la vida en una estrafalaria bicicleta comprada a un trotamundos, tras un frustrado intento de suicidio. Un anárquico descenso a los infiernos que culminará en un *Tombuctú* de pacotilla, en el que se darán cita todos los temas existenciales planteados con anterioridad en la filmografía “berlanguiana”: erecciones imposibles, ninfómanas alteradas, alcaldesas lesbianas, curas “nacionales”, ácratas desnudos, libertinos desencantados o cónicas piadosas. Todo un universo metafórico de personajes reconocibles que vivirán el cambio de siglo con la desesperación de la impotencia vital y con la agresividad de los sueños incumplidos en una sociedad hostil. Hedonismo y desengaño; frustración y utopía; mixtificación y realismo; en definitiva, insatisfacción. Como dice de él Joan Álvarez, otro de sus biógrafos, Berlanga es un hombre permanentemente insatisfecho. Para él la vida es como una escalera a la que cuando has llegado al escalón donde estaba la meta, alguien añade un nuevo peldaño y te deja con la miel, o con la hiel, en los labios. Probablemente por ello, *París-Tombuctú* no ha sido su testamento filmico. Un nuevo peldaño se añade a su filmografía; un peldaño de insatisfacción y polémica: la nueva versión de la controvertida secuencia del sueño de la maestra en *Bienvenido MISTER MARSHALL*. Precisamente con ese mismo título ya casi mítico *El sueño de la maestra* (2002) se conoce el cortometraje con el que Berlanga, en apenas 13 minutos, va a tratar de nuevo comprimir en unas pocas secuencias todas sus obsesiones personales y artísticas, tras su retirada voluntaria del cine. La película se titula exactamente -según los títulos de crédito- *Una falla de Luis G. Berlanga. Plantá en la Plaza del Caudillo en 1952 y cremá en 2002. El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mister Marshall*. Un largo título que oculta una gran broma, producida para aprovechar los fastos del cincuentenario de la famosa película de 1953. Un pequeña película, dividida en cuatro secuencias muy bien definidas: una secuencia montada con materiales documentales (imitando en la planificación a la escena del discurso del Alcalde en el balcón) en la que el actor e imitador Luis Figuerola-Ferreti pone la voz a un Franco decadente y envejecido; un larguísimo y magistral plano-secuencia de 10 minutos de duración, en el que una maestra, con un mapa como el de la película original y con otro nuevo *Pepito* bajo la mesa, engarza un rosario de explicaciones en torno a la pena de muerte y sus diferentes modalidades de ejecución: horca, guillotina, garrote vil, lapidación, silla eléctrica, etc. Las explicaciones prácticas, en vivo y en directo, van diezmando la clase de alumnos, que por cierto se llaman Azconita, García Sánchez, Gutiérrez Aragón, Almodóvar, etc. y cuyos cadáveres decoran el aula. Al final, cuando Santiago Segura le ofrece a la maestra una Coca-cola, ésta queda preñada y estigmatizada y solicita, por tanto, que se la inmoles en la hoguera por sus pecados. Los niños queman a la maestra, que -al mismo tiempo que disfruta de su suplicio- grita

enardecida “¡Gracias Dios mío, thank you, Eisenhower, Franco, Franco, Franco”, mientras el fuego da paso a la tercera secuencia; un sólo plano documental del hongo provocado por la bomba atómica americana en la Segunda Guerra Mundial que se encadena al famoso plano de Elvira Quintillá en la cama, en situación casi orgásmica; por último, una nueva secuencia con los títulos de crédito: mientras todos cantan una paródica canción sobre la pena de muerte, va pasando el rodillo de los genéricos, al mismo tiempo que aparecen fotogramas de la mítica película original de 1953. Como se puede apreciar, una película corta por su duración, pero llena de sugerencias, obsesiones y matices que pueden llegar incluso redactar una Tesis Doctoral sobre la obra de Berlanga, pues en el escaso metraje se encuentra muy bien resumida y comprimida toda la filosofía del cine del autor y también su propia filosofía vital.

Una carrera como la de este director que arroja cinco películas de las más importantes del cine español y un par de auténticas obras maestras, debería poder continuar pese a la incapacidad de la industria española por recuperar a sus máximos exponentes. La impresionante capacidad de Berlanga para controlar visualmente todos los detalles de las diferentes acciones que se desarrollan en cada largo plano-secuencia, su maestría como constructor de historias se podría poner de nuevo a prueba al menos alguna vez más, pues quién sabe si, entre esa larga veintena de guiones inéditos que guarda en sus cajones ("Festival de cine", "La trapería", "Dos chicas del coro", "La locomotora", "El seminarista", "Ideas para Cinerama", etc.), no se encuentra larvada una nueva, brillante y sorprendente historia que convulsione nuestro cine tan radicalmente como ya lo hizo en 1951. Porque su proverbial “pereza” parece que no le deja parar un instante: su personalidad polifacética le lleva a realizar “spot” televisivos (por ejemplo *¡Levante una estrella!*, para las cerveceras Estrella de Levante, en 1987); a dirigir una conocida colección de relatos eróticos; a ser un compulsivo coleccionista de fetiches y objetos relacionados con el sexo y a interpretar de manera esporádica algunos pequeños papeles en películas de amigos. Ha sido coguionista de todas sus películas y ha escrito también historias en colaboración con otros directores. Dos de sus hijos se han dedicado al mundo del espectáculo: el prematuramente fallecido cantante, guionista y compositor Jorge Berlanga y el director de cine José Luis García Berlanga. Está en posesión de multitud de reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos el Premio Príncipe de Asturias y la Medalla de Oro de Bellas Artes. Es miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Doctor *honoris causa* por la Universidad Complutense de Madrid, en 1989. Es sin ningún género de dudas, pese a la discontinuidad de su obra cinematográfica, una personalidad imprescindible en la cultura española.

FILMOGRAFÍA: 1948: *Paseo por una guerra antigua* (codirigida con J. A. Bardem, Florentino Soria y Agustín Navarro) cm. ;1949: *El circo*, cm.; 1951: *Esa pareja feliz* (Codirigida con J. A. Bardem); 1952: *¡Bienvenido, MR. MARSHALL!*; 1953: *Novio a la vista*; 1956: *Calabuch*; 1957: *Los jueves, milagro* (Arrivederci, Dimas) España-Italia; 1959 *Se vende un tranvía* (codirigida con Juan Estelrich; programa piloto para una serie sobre la estafa, "Los Pícaros", que TVE no llegó a producir completa); 1961: *Plácido*; 1963: *La muerte y el leñador* (Sketch de *Las cuatro verdades*) España-Francia; 1963: *El verdugo/Il boia* España-Italia; 1967: *La Boutique*. Francia; 1969: *Vivan los novios*; 1973 (1977): *Tamaño natural* (Life Size/Grandeur Nature/Grandezza Naturale) Francia-España-Italia; 1978: *La escopeta nacional*; 1980: *Patrimonio nacional*; 1982: *Nacional III*; 1984: *La vaquilla*; 1987: *Moros y cristianos*; 1993: *Todos a la cárcel*; 1999: *París-Tombuctú*; 2002: *Una falla de Luis G. Berlanga. Plantá en la Plaza del Caudillo en 1952 y cremá en 2002. El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mister Marshall.*, cm.

OTROS TÍTULOS: (Guionista) 1953: *Sangre y luces*, de George Rouquier y Ricardo Muñoz Suay; 1955: *Familia provisional*, de Francisco Rovira Beleta. OTROS TÍTULOS: (Actor) 1967: *Días de viejo color*, de Pedro Olea; *No somos de piedra*, de Manuel Summers; 1968: *Tuset Street*, de Jorge Grau; *Sharon*,

*vestida de rojo*, de Germán Lorente; 1971: *Apunte sobre Ana*, de Diego Galán; 1977: *Dinero negro*, de Carlos Benper.

ESCRITOS: *Berlanga* (autobiografía escrita en colaboración con Jesús Franco), Madrid, Aguilar, 2005.

BIBLIOGRAFÍA: DCE. DdCE, DVC. J. Franco: *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid, Aguilar, 2005. Cañeque, C. y Grau, M. *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona, Destino, 1993. Galán, D. *Carta abierta a Berlanga*. Huelva, Semana de Cine Iberoamericano, 1978. Galán, D. *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1990. Gómez Rufo, A. *Berlanga contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Madrid, Temas de hoy, 1990. Gómez Rufo, A. *Berlanga. Confidencias de un cineasta* Madrid, Ediciones JC., 2000. Hernández Les, J. e Hidalgo, M. *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Anagrama, Madrid, 1978. Lara, F. y Galán, D. *18 españoles de posguerra*. Barcelona, Planeta, 1973. Llorens, A. *Ciclo Luis G. Berlanga*. Valencia, Filmoteca Valenciana, Generalitat., 1986. Monterde, J. E. (et al.) *Ciclo Luis Berlanga*. Valencia, Generalitat Valenciana /Filmoteca Valenciana, 1986. Perales, F. *Luis García Berlanga*. Madrid, Cátedra, 1997. Pérez Lozano, J.M. *Berlanga*. Madrid, Visor, 1958. Pérez Perucha, J. (ed.) *En torno a Berlanga*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980. Pérez Perucha, J. *Berlanga 2*. Valencia, Ayuntamiento de Valencia/ Institución Alfonso el Magnánimo, 1981. VV.AA. Revista *Nickel Odeon*, número 3, verano de 1996. Monográfico sobre Luis García Berlanga. Alonso Zamora, V. “La obra de Luis G. Berlanga”, en *Cinema Universitario* 7 (1965), pp. 26-29. Castro, A. “Entrevista a Luis G. Berlanga”, en *Dirigido Por...*, 220 (1994), pp. 46-49. Galán, D. “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”, en *Dirigido Por...*, 13 (1974), pp. 1-15. García de Dueñas, J. “Entrevista con Luis García Berlanga”, en *Nuestro Cine*, número 15, 1962, páginas 30-32. Heredero, C. F y Hernández Les, J. “Conversación acerca de los actos más libres del hombre. Luis G. Berlanga y el erotismo”, en *Cinema 2002*, 29 y 30 (1977), pp. 69-71. Rodríguez Merchán, E. “Luis G. Berlanga, la organización del caos”, en *Cinerama*, junio 1996, pp. 93-99.

DOCUMENTOS AUDIOVISUALES: Reportaje *Bienvenido mister Berlanga*. Informe Semanal. Producción TVE. Directores: Alicia G. Montano y Manuel Guerra. Emisión: Sábado, 29 de octubre de 2002. Documental *Eterno Mr. Marshall*. Producción TVE. La noche temática. Directores: Alicia G. Montano y Manolo Guerra. Año 2002. Emisión: 3 de mayo de 2003. Documental *Ciudadano Berlanga*. Producción: Anola Films, Calabuch y Freedonia para TVE. Director: José María Caro. Año 2000. Emisión: 3 de marzo de 2003. Documental *50 años esperando a Mister Marshall*. Producción: Canal Plus y Sogecable. Emisión: 19 de septiembre de 2002. Director: Manuel Palacios

Referencias cruzadas:

**Martí Alegre, Luis:** Ver Berlanga, Luis G.

**Eduardo Rodríguez Merchán**

**Berlanga - Neville: “Novio a la vista” (1954)**

**Joanna Bardzińska (Universidad Complutense de Madrid)**

**Berlanga - Neville: “Novio a la vista” (1954)**  
**Joanna Bardzińska (Universidad Complutense de Madrid)**



**UN MAKING OF LITERARIO**

*Durante el verano de 1953, en la terraza del hotel Voramar se estaba rodando una película ambientada en la época de entreguerras y varios cables conectados al generador, que no cesaba de zumbiar, cruzaban la amplia terraza hasta la escalinata guardada por un león de escayola. En la playa, al pie de la escalinata, se hallaban instalados los focos, las pantallas y las cámaras. Por allí se agitaban los técnicos del equipo rodeados de turistas curiosos en traje de baño y sobre la balaustrada se perfilaban algunos figurantes, señoras con pamelas, corpiños y abanicos, que iban del brazo de caballeros con cuellos de porcelana y sombreros de paja dura, representando a bañistas muy felices.*

Así comienza la novela *León de ojos verdes*,<sup>50</sup> de Manuel Vincent. El mundo de ficción que el autor valenciano evoca en sus páginas, en realidad, parte de sus propios recuerdos: relata la historia del rodaje de *Novio a la vista*, la tercera película de Luis García Berlanga (segunda dirigida por el director en solitario) que el escritor presenció un verano remoto. De este modo, la historia real de la filmación de un mundo ficticio – construido para la pantalla- ahora renace otra vez como un nuevo universo de ficción, esta vez literaria. En una encuesta reciente del suplemento *El Cultural* sobre el cine de Luis García Berlanga, José Luis García Sánchez recomienda el libro de Manuel Vincent como un “*making of* literario” de esta película “aparentemente menor e injustamente

---

<sup>50</sup> Vicent, Manuel, *León de ojos verdes*, Alfaguara, Madrid, 2008.

olvidada”. Nosotros lo trataremos como un punto de partida en nuestro viaje al fondo del universo *berlanguiano*, desde la realidad en la que surgió aquella producción, hacia su materialización en la pantalla.

## BENITO PEROJO AL TELÉFONO

El verano de 1953 Luis García Berlanga, aunque con tan sólo dos películas realizadas, era ya un cineasta de fama mundial y estaba en el momento de saborear los primeros laureles: *Bienvenido, Mister Marshall* acababa de obtener en Cannes la mención especial de FIPRESCI y el Premio Internacional a la mejor comedia, y *Esa pareja feliz*<sup>51</sup>, cuyo estreno tendría lugar a finales de agosto, traía otro reconocimiento importante, el premio del Círculo de Escritores Cinematográficos a la mejor dirección. La cadena de éxitos parecía puesta en marcha; *Bienvenido, Mister Marshall* le gustó tanto a Benito Perojo que enseguida llamó al joven cineasta para proponerle otro proyecto.

La posibilidad de trabajar a las órdenes del productor más importante de la época significaba, sin duda, otro triunfo; aunque este nuevo reto también acarrearía sus dificultades. El guión que Berlanga se había comprometido a escribir junto con Bardem, adaptando al cine la zarzuela *Bohemios*, no le convenció a Perojo y los cineastas se vieron obligados a escoger entre los argumentos de los que disponía la productora. Entre todas las propuestas, llamó su atención un texto titulado *Quince años*, que narraba una historia de amores juveniles ambientada en 1918, y retrataba, en clave de sátira costumbrista, los veraneos de la burguesía de la época. Como confesaría Berlanga más tarde, lo que más le atrajo de aquel argumento fue precisamente la idea de reconstruir ante la cámara los tiempos del inicio del cinematógrafo. De ahí que aquella historia se convirtiera finalmente en la película que Berlanga rodaría para la productora de Perojo. De este modo, el tercer título en la filmografía del joven director -que el reciente triunfo de Cannes hacía esperar con especial interés- lo llevaba al encuentro con un autor prestigioso y una personalidad insólita de la vida artística de la época: Edgar Neville, de cuyo puño y letra era el texto original de *Quince años*.

## DOS VECES “BERLANGA”

Bajo el título *Novio a la vista* coincidían dos personalidades artísticas singulares y, al mismo tiempo, representativas de dos generaciones relevantes en la historia del cine español: de un lado, Edgar Neville, el “buque insignia” del grupo de autores -humoristas, escritores, dramaturgos y cineastas- nacidos al comienzo del siglo, apadrinado por Ramón Gómez de la Serna y bautizado por José López Rubio como la “otra generación del 27”; del otro, Luis García Berlanga, representante de la primera promoción del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y pieza clave del movimiento renovador del cine español en los años 50. Ambos, autores de una obra auténtica y personal, amantes de la libertad, políticamente incorrectos, ideológicamente contradictorios y esquivos, artísticamente valientes y originales. Dos individualistas feroces y dos personajes fuera de serie: Neville, “un señorito de la República”, según la definición *ramoniana*, y Berlanga, “un señorito de provincia”,

---

<sup>51</sup> La primera película dirigida por Berlanga y Bardem fue rodada en 1951, antes de *Bienvenido, Mister Marshall*, no obstante no se estrena hasta el 31 de agosto de 1953.

como se llamaba a sí mismo el director de *Bienvenido, Mister Marshall*. Dos burgueses bohemios y contradictorios que nunca han dejado de burlarse de la burguesía. Curiosamente, el título aristocrático del primero era precisamente “el conde de Berlanga del Duero”<sup>52</sup>. Tal coincidencia onomástica con el segundo apellido del joven realizador<sup>53</sup> no podía ser simplemente casual; sus universos creativos parecían destinados a cruzarse y precisamente *Novio a la vista* convoca a los dos “Berlanga” en el plató de la misma producción.

Edgar Neville, autor de una obra heterogénea y prolífica (articulista, periodista, escritor, poeta, pintor y, sobre todo, dramaturgo, guionista y director de cine) había conseguido crear su universo filmico al margen de las directrices establecidas y las modas de la época; sin disfrutar de los privilegios de un protegido del régimen, era sin duda el cineasta más independiente en el anodino cine español de los cuarenta. En 1953 su filmografía contaba ya dieciséis largometrajes y abarcaba desde el cine policíaco y costumbrista hasta el histórico o el documental; deslumbraban en ella producciones tan originales como *La vida en un hilo* (1945), *El último caballo* (1950)<sup>54</sup> o la trilogía de sainetes criminales: *La torre de los siete jorobados* (1944), *Domingo de carnaval* (1945) y *El crimen de la calle de Bordadores* (1946). Estos tres frescos cinematográficos que retrataban en clave fantástica, *carnavalesca* y policíaca el Madrid de finales del XIX y principios del XX, resumían las características esenciales del cine de Neville: el costumbrismo *sainetesco*, bañado en humor y poesía, el sello de identidad de ese “director ilustrado en un cine sin lustre”, un “intelectual del exilio que se quedó en España”.

A partir de la década de los cincuenta, los problemas económicos de su productora cinematográfica<sup>55</sup> y los recientes éxitos como dramaturgo, llevan al polifacético Neville a frenar su febril dedicación al séptimo arte, moviendo la balanza de su trayectoria hacia el teatro. La esperada vuelta a la escena dramática que se produce en 1952 con la comedia *El baile*<sup>56</sup> marca un antes y un después en la carrera del artista: no sólo rompe el silencio del autor en los escenarios, sino que lo hace con verdadero estruendo. El

<sup>52</sup> La madre de Neville fue hija de la condesa de Berlanga del Duero.

<sup>53</sup> El abuelo del director se apellidaba García Berlanga y provenía de la burguesía terrateniente y campesina del siglo XIX. Fue envenenado justo antes de las elecciones y para no perder el voto, el partido político en el que había militado (el Partido Liberal de García Prieto) convenció al hijo, padre del director, para que asumiera la candidatura y en vez de García Pardo se llamara García Berlanga y Pardo. De ahí que el cineasta llevara el apellido “García Berlanga”.

<sup>54</sup> Película que según muchos historiadores inaugura el neorrealismo “a la española”. Véase J.E. Monterde; E. Riambau; C. Toreiro, *Los “nuevos cines” europeos: 1955-1970*, Lerna, Barcelona, 1987; y también E. Rodríguez Merchán y V. García de Lucas, “Edgar Neville, un *dandy* tras la cámara”, *Nickel Odeón* nº 19, 1999, p. 141.

<sup>55</sup> A principios de los cincuenta Neville se ve obligado a buscar apoyos para sus proyectos fuera de su propia productora, Edgar Neville Producciones, creada en 1945. Las dos películas cofinanciadas –*Cuento de hadas* (1951), con Sagitario Films, y *La ironía del dinero* (1955), con Les Grands Films Français, acaban en fracasos rotundos y llevan al director a la ruina.

<sup>56</sup> *El baile* se estrena bajo la dirección del propio Neville el 22 de junio de 1952 en Bilbao y el 26 de septiembre del mismo año en el Teatro de la Comedia de Madrid. Su éxito es tal que en 1953, cuando empieza el rodaje de *Novio a la vista*, *El baile* todavía seguirá en cartel. Después de 1952 la presencia de obras de Edgar Neville en los escenarios será cada vez más frecuente: en 1954 estrena *Veinte añitos y Marramiau* (adaptación de una obra de Laszlo Fodor); en 1955 *Rapto y Adelita* (la continuación de *El baile*); en 1957 *Prohibido en otoño* y *Alta fidelidad*; en 1959 *La vida en un hilo* (a la que dedicamos el capítulo 3 de la Tesis) y en 1963, *La extraña noche de bodas*, el último estreno antes de abandonar el teatro para dedicarse a la poesía, la pintura y sus colaboraciones periódicas.

inesperado éxito de esta comedia - reafirmado con el Premio Nacional de Teatro y tres temporadas en cartel- brinda a Neville prestigio y una sólida posición como dramaturgo y, por lo tanto, le anima a proseguir su carrera de comediógrafo. A partir de este momento, hasta la fecha de su último estreno teatral en 1963, ésta será su actividad artística predominante.

No obstante, aunque la popularidad y la tranquilidad económica que le ofrece el teatro deciden sobre el asentamiento de Neville en el terreno dramático, en realidad, la convivencia de las dos artes, el cinematográfico y el teatral, en ningún momento deja de determinar su carrera. Si sumergido de lleno en su labor de cineasta aseguraba que “los que hacemos cine no hemos dejado de amar el teatro”<sup>57</sup>, desde la escena del teatro seguirá añorando el cine. Él mismo apunta como razón principal de su alejamiento de los platós en los años cincuenta, las razones económicas que le impiden producir sus películas y, por lo tanto, limitan su libertad creativa. Esas limitaciones y dificultades le desaniman para abordar proyectos filmicos propios durante un tiempo, aunque no deja de participar en coproducciones o colaborar con otros realizadores, como dialoguista o autor de guión.<sup>58</sup>

La noticia de que la historia de *Quince años* finalmente se haría realidad en la pantalla de cine es de suponer que le habría entusiasmado. Teniendo en cuenta que para Neville la propia idea y el argumento han supuesto siempre lo más importante en cada creación, sea para el cine o para el teatro, no sorprende que en el caso de *Novio a la vista*, que partía de un texto escrito por él, se sintiera igualmente dueño de la historia y responsable de su materialización en el celuloide. Aunque quizás hubiera preferido dirigirla él mismo, se tuvo que conformar con acompañar al joven director durante el rodaje y estar presente en el plató.



Edgar Neville, Josette Arribas, Jorge Vico y Berlanga (*Novio a la vista*).

<sup>57</sup> *Primer Plano*, 14-I-1945.

<sup>58</sup> Todavía rodará algunas películas (como *La ironía del dinero*, en 1955, *El baile* en 1959 y *Mi calle*, con la que en 1960 clausurará su filmografía) y colaborará como guionista con José Antonio Nieves Conde en *Prohibido enamorarse*, 1961; escribirá además los diálogos de la adaptación de su comedia *Veinte añitos* que en 1963 José María Elorrieta rodará bajo el título *El diablo en vacaciones*.

## RODAJE

Según indican los informes de la Dirección General de Cinematografía y Teatro, el rodaje de *Novio a la vista* empieza el 28 de julio de 1953 y dura hasta el 14 de noviembre, los decorados se levantan en los estudios CEA de Madrid, mientras que los exteriores se ruedan en la costa de Benicàssim, en la Sierra de Gredos y Colmenar. Aunque los resultados no permiten adivinarlo y la marca de la casa productora de Perojo parece sugerir lo contrario, la película tuvo dificultades de producción. Al parecer todo empezó bien, con un presupuesto decente (5.642.300 pesetas) y ambición de conseguir una espléndida película de época, pero a medida que el rodaje se alargaba, empezaba a escasear el material y el dinero necesarios<sup>59</sup>. Como relata Berlanga en la entrevista con Hernández Les y Manuel Hidalgo, por conflictos con producción cambiaron varias veces de director de fotografía (en la ficha técnica aparecen hasta cinco nombres diferentes), mientras que para las escenas de la playa le trajeron bañadores totalmente modernos y tenía que recordar al productor que la acción de la película transcurría en 1918. Al final, él mismo tuvo que recurrir a los amigos para encontrar trajes de baño antiguos y completar el *atrezzo* con las sombrillas de su madre. Así que, como dice el propio Berlanga: lo único que quedaba de su intención de hacer una película como las que se hacían en 1917: con “ojos de gato”, los decorados pintados, etc., eran los rótulos y los títulos de crédito.

La política del productor fue también la culpable de frustrar su esperanza de incluir en el reparto a Brigitte Bardot. Esta anécdota ya legendaria, que Berlanga solía contar en las entrevistas para demostrar su indiscutible “olfato de director”, resulta ser del todo cierta. En efecto, el personaje de la “linda francesita, aspirante a artista de cine” que aparece en el libro de Manuel Vincent tiene su origen en un hecho real: el nombre de Brigitte Bardot figura en el primer permiso de rodaje de la película, expedido con fecha de 19 de junio de 1953, es decir, ¡tan sólo a 9 días antes del comienzo del rodaje!

---

<sup>59</sup> Al margen de la política del productor, y su concepto del cine, más industrial que artístico, resulta interesante reparar en los datos que revelan los expedientes del rodaje, donde el presupuesto inicial de la película propuesto asciende a 5.642.300 pts, mientras que luego, el costo total de la producción se fija en 5.580.100 pts (fecha 11.02.1954), y finalmente en la carta del día 5.03.1954 de la Junta de Clasificación y Censura, el coste estimativo establecido por el Sindicato Nacional del espectáculo se fija en 4.893.982,50 pts. Puede que de estos sucesivos recortes derive la complicada situación económica y las precariedades de la producción.

CUADRO ARTISTICO				
<b>Personajes:</b> (Los protagonistas jóvenes, por estar en periodo de pruebas, aún no se fijan).				
"LOLI"	Brigitte Bardot			Francesa
"MADRE LOLI"	Julia Caba Alba	Salud, 14	Madrid	Española
"MADRE ENRIQUE"	Irene Caba Alba	Mayor, 16	id.	id.
"GENERAL 2º"	Antonio Riquelme	Barbieri, 4	id.	id.
"GENERAL 1º"	José Isbert	Hortensia, 35 (Ch)	id.	id.
"SPORTMAN"	Félix Fernández	Serrano, 168	id.	id.
"MUNDANO"	José L. Lopez Vazquez	Velazquez, 12	id.	id.
"SEÑORA 1ª"	Concha Lopez Silva	Santa María, 12	id.	id.
"PELAJEZ MADRE"	Josefina Bejarano	Zorrilla, 18	id.	id.

Este dato comprueba que, efectivamente, Berlanga descubrió a la futura estrella del cine europeo cuando ésta todavía no había hecho más que algunas fotos como modelo en *Elle* y un pequeñísimo papel en una película (*La isla de las mujeres desnudas*). Coincidió con ella primero en el Festival de Cannes; enseguida le propuso el papel protagonista en su siguiente largometraje, la actriz aceptó y cuando volvieron a encontrarse en Francia, con el motivo del homenaje a Berlanga en la Cinemateca de París, lo acordaron definitivamente. Pero cuando el rodaje de *Novio a la vista* estaba a punto de empezar, el agente de Bardot pidió que esperaran una semana. Por lo visto, Perojo dijo que no iba a esperar a una actriz desconocida y propuso que les mandaran a otra chica francesa. De este modo, Brigitte Bardot fue finalmente sustituida por Josette Arné y la oportunidad de que el nombre de la futura estrella apareciera en la filmografía de Berlanga quedó frustrada. Junto con la joven actriz francesa que, inevitablemente, sufriría en el rodaje las consecuencias de aquella frustración del director, en el reparto destaca José María Rodero, y toda una lista de los mejores secundarios de la época, entre ellos, Julia Lajos, Antonio Riquelme, Mercedes Muñoz Sampedro, Julia Caba Alba e Irene Caba Alba, Josefina Bejarano, Luis Pérez de León, Carlos Díaz de Mendoza o Antonio Vico. En *Novio a la vista* debuta también el hijo del último, Jorge Vico, quien a sus 18 años encarna a Enrique, el adolescente protagonista de la película. La prensa de la época reparó también en otra “nueva y juvenil revelación del cine español” que supuso la participación en la película de Alicia Altabella, en el papel de la hermosa y enigmática extranjera.

## GUIÓN: EL ROMPECABEZAS DE LA AUTORÍA

El argumento de *Quince años* no sólo quedó impreso en celuloide bajo otro título<sup>60</sup>, sino que pasó por manos de varios guionistas que reformaron gran parte de la historia antes de trasladarla a la pantalla (nada sorprendente teniendo en cuenta la manera habitual en la que Berlanga preparaba los guiones, poniendo siempre como ejemplo el cine italiano y lo fructífero de la colaboración entre varios escritores). Esa práctica de colaboración convierte la cuestión de autoría del guión en un verdadero rompecabezas. Los títulos de crédito nos aclaran que *Novio a la vista* es “una comedia cinematográfica original” de

<sup>60</sup> En realidad se manejaron tres títulos diferentes, aparte de los dos mencionados arriba, en *Fotogramas* nº 258 (6.11.1953) se hace referencia a la película empleando el título *Loli se viste de mujer*.

Edgar Neville y que en la elaboración del guión han participado cuatro autores: Edgar Neville, José Luis Colina, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. No obstante, no queda claro si *Quince años* que llegó a manos de Berlanga era un cuento o una primera versión de guión, y si Neville realmente había participado en la elaboración del guión definitivo trabajando codo a codo con los demás autores.

Las entrevistas del momento de estreno y los testimonios de Berlanga recogidos en las publicaciones posteriores causan confusión: algunas veces el director habla de haber “cuidado con todo cariño el libro de Neville” (*Fotogramas* n° 252, 25.09.1953), otras, confiesa haber trabajado, con Bardem y Colina, sobre el guión que estaba entre los veinte que le dio Perojo y del que pensó que se podía sacar una película divertida<sup>61</sup>. Mientras que la prensa de la época comenta la película dando cuenta de todas las configuraciones de autoría posibles: presentándola como “el film construido sobre un agudo y chispeante guión del humorista Edgar Neville” (*Fotogramas* n° 258, 6.11.1953); mencionando “el guión técnico de Berlanga, Colina y Bardem, sobre la idea argumental de Edgar Neville” (*Fotogramas* n° 252, 1953); o haciendo referencia a Neville como autor de diálogos adicionales y del guión escrito con colaboración de Berlanga, Bardem y Colina (*Fotogramas*, n° 268).

Lo único que podemos reconocer con toda certeza concierne la contribución de Bardem, quien confiesa haber participado solamente en la fase inicial de la escritura del guión: “Benito Perojo nos contrató inmediatamente a los dos, pero luego lo pensó mejor y dijo que sólo contrataba a uno (...) Ahí participé solamente en la escritura del guión, que luego él reelaboró con Colina, me parece”<sup>62</sup>. La posterior incorporación de José Luis Colina – amigo con quien Berlanga en los 40 editaba la revista de poesía *Perfil*, *Revista de Contornos* y con quien colaboraría en *Los jueves, milagro* y *Plácido*– la confirman los expedientes oficiales. En el permiso de rodaje expedido por la Dirección General de Cinematografía y Teatro en junio de 1953, entre los autores del guión se citan tan sólo Neville, Bardem, Berlanga<sup>63</sup>, mientras que en la ficha de producción del 11.02.1954 figuran ya cuatro nombres: Berlanga, Colina, Bardem, Neville, citados en este mismo orden. Curiosamente, en un documento posterior, firmado por el representante de CIFESA, Enrique Songel Mullor, y emitido con fecha de 23.03.1954, los guionistas serán citados de otra manera: “Neville- Berlanga, Bardem y Colina”. Puede que esta variación refleje un cambio en la transcripción de nombres totalmente arbitrario, o que realmente suponga una pista que apunta hacia las competencias entre los responsables del guión; de todas formas, no nos ayuda a discernir los límites de autoría entre el dúo Neville-Berlanga que nos interesa.

## **DE QUINCE AÑOS A NOVIO A LA VISTA: UNA OBRA, DOS AUTORES**

Al no disponer de los *libretos* cinematográficos (ni la versión inicial, *Quince años*, ni el guión utilizado en el rodaje, han podido ser consultados todavía por la imposibilidad de

---

<sup>61</sup> Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 30

<sup>62</sup> Bardem, J.A., “Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía”, *Nuestro Cine*, núm. 29, pp.45-47.:

<sup>63</sup> Argumento: Neville. Guión literario: Neville, Bardem, Berlanga. Guión técnico: Berlanga.

localizarlos), no podemos analizar el propio proceso de adaptación del texto inicial de Edgar Neville y los cambios efectuados en su transposición a la pantalla, para saber exactamente qué elementos y partes de la creación filmica pertenecen a cada uno de los autores. De ahí que nos aventuremos a rastrear las huellas *nevillescás* en la propia materia filmica de la película.

En esta “aventura”, asumida desde la perspectiva de espectador y estudioso de la obra de Neville, resulta reveladora la impresión del primer encuentro con *Novio a la vista*: la inequívoca sensación de encontrarse en un universo familiar y bien conocido. Esta experiencia de un *dejà vu* filmico, que nos transmite directamente a las ficciones de Neville, sugiere buscar la aportación del autor de la “otra generación del 27” más allá del propio argumento de la película. La influencia de Neville realmente trasciende el mero plano literario de la producción: las sucesivas escenas de la película evidencian su presencia tanto al nivel de la historia (los temas, los elementos del estilo, el sentido del humor, los personajes), como el de la narración (los recursos narrativos y la estructura del relato, los diálogos, la corralidad, el énfasis en las situaciones) y en la propia realización cinematográfica (el reparto y la importancia de los actores secundarios, las referencias e influencias cinematográficas). Tampoco podemos obviar las divagaciones acerca de la influencia de Neville en la misma labor de dirección y en el trabajo con los intérpretes (véase la foto que testimonia sus visitas al set de rodaje); especialmente si tenemos en cuenta que para Berlanga la dirección de actores se limitaba a la elección del reparto, mientras que para Neville, era “la única existente”. Asimismo, cabría tener en cuenta las respectivas prioridades que rigen el quehacer de cada uno de los creadores: de un lado, la importancia que el autor de *El último caballo* concedía a la idea del argumento<sup>64</sup> y su proverbial dejadez a la hora de rodar; del otro, el interés que despertaban en Berlanga, precisamente, las posibilidades creativas del rodaje y de la posproducción. De todas formas, para descubrir hasta qué punto la ficción creada por Neville sobre el papel –ya como argumento, ya como esbozo de guión- determina su plasmación en la pantalla, no hay mejor prueba que la propia materia filmica, la película en sí.

No resulta difícil reconocer en *Novio a la vista* una historia tejida de motivos y temas predilectos de Neville; como lo son la época de entreguerras que tanto le fascinaba y en la que está ambientada la película (al igual que, por ejemplo, *Domingo de carnaval*); el tema del paso del tiempo y del fin de la infancia (explícito tanto en su teatro como en su cine, desde *El baile* hasta *Mi calle*) y representado aquí en la metamorfosis de Loli; o el ácido retrato de la burguesía, tan recurrente en la obra del autor de *La vida en un hilo* e igualmente presente en la película de Berlanga. Dichas reminiscencias *nevillescás* no brotan únicamente de la ficción concebida como *Quince años*; en realidad, establecen vínculos con todo el universo creativo de Neville. En el marco de estas connotaciones y referencias con respecto a su obra, -tanto filmica, como literaria- descubrimos que la historia de Loli supone una traslación directa de las vicisitudes de Luisito Rodríguez, protagonista de los artículos que Neville escribía para *La Codorniz* en los años cuarenta. Este paralelismo no se funda solamente en el hecho de que Luisito sirviera de prototipo para el personaje de Loli; aquellos relatos se revelan como el verdadero origen de la historia filmada por Berlanga y, en ciertos momentos, parecen incluso haber servido de

---

<sup>64</sup> Neville siempre ha reconocido que “la idea es lo que cuenta”, véase *Cámara*, nº 135, 15-VIII-1948. En este mismo artículo el cineasta se refiere a la propia historia y la idea del argumento como “la que ha de gustar, y todo lo demás, director, intérpretes, decorados, etc., etc., pasamos a segundo término”.

referencia para su realización. Así sucede con la metáfora visual del plano en el que el vestido de Loli aparece colgado en una silla, cuyo paralelo textual encontraremos en la frase “su traje de marinero colgado en una silla, como un mudo reproche al próximo abandono” del relato *Modelo mocito*, publicado anteriormente por Neville en *La Codorniz*.<sup>65</sup>

De *La Codorniz* proviene también el sentido del humor que impregna la película, inteligente y absurdo, irónico y sonriente: el humor *codornicesco* con el que Berlanga evidentemente sintonizaba y cuyo mérito incuestionable correspondía a la “otra generación del 27” y, asimismo, a Edgar Neville. En efecto, basta volver a las páginas de la mítica revista de humor para descubrir entre los chistes visualizados en *Novio a la vista* escenificaciones directas de alguna viñeta de humor<sup>66</sup>. La misma gracia la desprenden los diálogos de la película, evocando enseguida la manera de dialogar propia de Neville: ingeniosa y brillante, con su inherente dosis de crítica contra la convención social y la burguesía. Los comentarios de las señoras de alta sociedad en la playa de Benicassim en 1918 criticando a la extranjera, inevitablemente traen a la memoria las conversaciones de *La vida en un hilo*, donde Neville “vuelve a sacar la lengua a esas señoras pesadas y gordas que todavía andan por ahí dando la lata y quejándose mucho de las cosas”, como decía Miguel Mihura<sup>67</sup>. Basta yuxtaponer dichos diálogos para darnos cuenta cómo esos “ecos” *nevillesc* se hacen presentes en la película rodada por Berlanga. El propio director en este aspecto no dejaba, además, lugar a dudas: “Las virtudes de los diálogos habrá que ponerlas en la cuenta de Edgar Neville, que dialogaba muy galanamente”.<sup>68</sup>

Descubriendo el universo de Neville de la mano de Berlanga, nos encontraremos también con los personajes que pueblan las ficciones del director madrileño, su particular “galería de monstruos”, como solía llamarlos Fernando Fernán Gómez (quien también era uno de ellos)<sup>69</sup>. La identificación de dichos “monstruos” se hace del todo evidente puesto que Berlanga, aparte de trazar los retratos costumbristas empleando los mismos tipos característicos, elige para su representación a los mismos actores, convocando en el plató a los entrañables e irrepitibles personajes *nevillesc*. De este modo, Julia Lajos, que en *Novio a la vista* encarna a la madre del niño gordo, parece sacada de *La torre de lo siete jorobados* (Edgar Neville, 1944), donde representaba a la insaciable comilona, madre de la artista Bella Medusa; mientras que Antonio Vico, en su papel de Vicente, recuerda al marido apocado de *La ironía del dinero* (Edgar Neville,

<sup>65</sup> *La Codorniz*, nº 43, 29 de marzo de 1942. Véase también el artículo “Nota sobre Luisito Rodríguez”, *La Codorniz* nº 49, 10 de mayo de 1942 (Incluido en *La familia Mínguez*: “Este niño está hecho un hombre”).

<sup>66</sup> Véase, por ejemplo, la escena en la que Vicente, el padre de Loli (Antonio Vico), obligado a contar a su mujer todo lo que ve observando la playa con los gemelos, desvía su mirada hacia una bañista mientras sigue explicando “una ola, otra ola... un niño, otro niño... un niño con su mamá.. mamá.. ¡mamá!”; o la escena en la que las hermanas solteras de la familia Peláez (Terele Pávez y Juanita Ginzo) perciben a un hombre al fondo del mar, y al ver que está agitando la mano, piensan que les está saludando, cuando en realidad el hombre se está ahogando...).

<sup>67</sup> Mihura, Miguel, “Edgar Neville: La vida en un hilo – La familia Mínguez”, *La Codorniz* nº 198, 20 de mayo de 1945.

<sup>68</sup> Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 53

<sup>69</sup> Véase Fernán Gómez, Fernando, “El dandy en la taberna”, en suplemento Cultural de *ABC*, 18-XII-1999, p. 9

1955)<sup>70</sup>. Los demás espléndidos genéricos -como Julia e Irene Caba Alba, Mercedes Muñoz Sampedro, Josefina Bejarano, Antonio Riquelme- también entran a formar parte del elenco de *Novio a la vista* sin desprenderse del bagaje de interpretaciones creadas a las órdenes de Neville. A través de todos estos secundarios –por los que el cineasta madrileño ha sentido siempre un aprecio especial- se hace presente en la película otro elemento asimilado de su cine: la coralidad y el énfasis en las situaciones, tan propio del director que reivindicaba en la pantalla el género del sainete.

Entre las referencias que inevitablemente remiten a Neville podríamos citar también los guiños a Charlie Chaplin, como la secuencia en la que la protagonista Loli imita los andares de Charlot. ¿Cómo no vincular esta escena con el artista español más cercano al genio del cine mudo, su gran admirador y amigo?<sup>71</sup> (sabiendo, además, que Berlanga apreciaba más a Keaton...). Pero aunque el hongo y el bastón, manejado maravillosamente por Josette Arnó, suponga otra pista de la aportación *nevilleasca*, al analizar la película conviene también invertir la perspectiva para ver cómo *Novio a la vista* es también, como declara Fernando Méndez-Leite, “todo un reflejo del universo berlanguiano”<sup>72</sup>.

Dicha esencia *berlanguiana* la encontraremos, por ejemplo, en la crítica cruel y corrosiva que albergan los diálogos chispeantes e ingeniosos que, en ciertos momentos, dejan emerger lo políticamente incorrecto (léase: *berlanguiano*). Esa vena amarga -que aflorará en el cine de Berlanga más adelante, con Azcona- ya está presente en *Novio a la vista*. Para darnos cuenta de ello, basta escuchar a las mismas señoras burguesas en el hall del hotel Voramar cuando empiezan a hablar de los pobres<sup>73</sup>, o fijarnos en la frase que dice uno de los mayores durante la batalla que se libra entre los adolescentes y sus padres, comentando ante cámara (¡en 1954!): “Ya es hora de que el poder civil tome el mando”. Esta frase, como cuenta Berlanga, le daba un miedo espantoso, pero al final pasó la censura, permitiendo estampar en celuloide, en palabras del director: “sus primeros pinitos contra el *establishment*”<sup>74</sup>.

No obstante, donde más se hace presente el futuro Berlanga, es en la propia realización. Él mismo admite que precisamente en esta película están las mejores muestras de técnica de todo su cine<sup>75</sup>. Este ágil manejo del lenguaje cinematográfico le permite reconstruir con éxito la estética del cine mudo –que suponía el reto principal del joven realizador- y, asimismo, revela las características y los recursos que acabarán definiendo el estilo cinematográfico de Berlanga. En *Novio a la vista* veremos las características

<sup>70</sup> En *La ironía de dinero* (Edgar Neville, 1955) encarna a Sebastián y su mujer es Irene Caba Alba, mientras que en *Novio a la vista*, Vicente está casado con Dolores, encarnada por Julia Caba Alba.

<sup>71</sup> Edgar Neville es el único al que Chaplin permite entrar, con la cámara fotográfica, en el plató de *Lucas de la ciudad*, película en la que llega a interpretar un pequeño papel que sería suprimido por exceso de metraje. Véase E. Rodríguez Merchán; V. García de Lucas, “Edgar Neville, un dandy tras la cámara” en *Nickel Odeón*, nº 17, 1999, p.135

<sup>72</sup> Méndez-Leite, Fernando, *Historia del cine español*, Vol. II, Ediciones Rialp. 1965, p. 123.

<sup>73</sup> A las señoras de alta sociedad se les ocurre hacer una acción de caridad y donar dinero; debatiendo a quién deberían donárselo, dicen: - ¿Y si se lo damos a los pobres? - ¡¿A los pobres?! ¡Qué bonito! – Pero no conocemos a ningún pobre. –Yo conozco a uno, vive en Madrid y tiene un perro. – Pero no vamos a ir a Madrid con el calor que hace. ...[transcripción de los diálogos de la película]

<sup>74</sup> Véase Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Grupo Zeta Ediciones, Barcelona, 1997, p. 270

<sup>75</sup> Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 53

que con el tiempo constituirán sus sellos de identidad, como la predilección por los planos secuencia y complicados *travelling*; la estructura narrativa con el llamado “arco *berlanguiano*”; elementos tan emblemáticos como la broma antimonárquica del principio<sup>76</sup> o la palabra que se convertirá en una especie de su “firma” en la pantalla, el tan enigmático como inconfundible “austrohúngaro”<sup>77</sup>. Todo ello aderezado con sus inherentes detalles de índole “obsesivo-personal”, como el estrépito de fuegos artificiales al que recurre en el momento culminante del conflicto de la película; porque no sería *berlanguiano* sin manifestar su “vena fallera”.

De este modo, Berlanga, con el estruendo y ostentación de su espíritu valenciano, empieza a fundar bases de un universo filmico propio e inconfundible. *Novio a la vista* evidentemente participa, como hemos observado, del mundo *nevillesco*, pero al mismo tiempo revela la esencia puramente *berlanguiana*; emerge del encuentro de los universos artísticos de los dos autores y es fruto de su permeabilidad.

**Esquema 1:** Berlanga y Neville en *Novio a la vista*. Elementos propios del universo artístico de cada autor.

### NOVIO A LA VISTA

	<b>ECOS NEVILLESCOS</b>	<b>ESENCIA BERLANGUANA</b>
<b>ARGUMENTO</b>	<p><u>Temas:</u> Paso del tiempo. Enfrentamiento entre dos especies sociales: la anclada en normas y costumbres y la libre de ataduras y convenciones. Paso de la adolescencia a la juventud. Crítica de la burguesía y de las convenciones sociales. Ataque al tópico. Costumbrismo sainetesco. Charlie Chaplin.</p> <p><u>Personajes:</u> la pequeña burguesía de provincias, las señoras “cotorras maledicentes”, la extranjera liberal y extravagante, el ingeniero de puentes.</p>	<p><u>Temas:</u> Sátira de la burguesía. Escuela. Elementos autobiográficos. Erotismo. La mujer dominadora.</p> <p><u>Sello de identidad:</u> “austrohúngaro”.</p>
<b>RECURSOS NARRATIVOS</b>	<p><u>Diálogos:</u> cómicos, chispeantes e inteligentes. Cine de situación. Humor <i>codornicesco</i>.</p> <p><u>Narración filmica:</u> cine clásico americano (repeticiones, <i>gags</i> visuales, elipsis). Estructura coral e importancia de los actores genéricos.</p>	<p><u>Diálogos:</u> Crítica ácida y corrosiva. Lo <i>políticamente incorrecto</i>.</p> <p><u>Narración:</u> Arco <i>berlanguiano</i>.</p>

<sup>76</sup> Se refiere a la primera secuencia de la película en la que un joven (hijo del Rey de España) acude a examinarse de fin de curso. Un bedel retira la silla en la que ha de sentarse y coloca en su lugar un sillón. El tribunal requiere del jovencito la lista de los Borbones en España. El examinado contesta de carrelilla: *Fulanito, Zutanita... Alfonso XII y papá...* El tribunal se muestra satisfecho, el joven sale del aula, mientras el bedel vuelve a colocar la silla. Esta broma a costa de la monarquía pasó la censura convirtiéndose en una de las escenas antológicas del cine de Berlanga.

<sup>77</sup> Palabra que a partir de *Novio a la vista* sería introducida por Berlanga en cada película suya, según cuenta, en *Novio a la vista* lo hizo todavía inconscientemente (antes la había empleado en *Bienvenido, Mister Marshall*).

<b>REALIZACIÓN</b>	<u>Reparto</u> : los actores habituales del cine de Neville.	<u>Lenguaje cinematográfico</u> : <i>travelling</i> y plano secuencia, planificación laboriosa, cuidada composición y factura de la fotografía.
--------------------	--	---

**FICHA TÉCNICA.** Producción: Benito Perojo; Director General de Producción: Miguel Tudela; Jefe de Producción: Juan Quintero; Dirección: Luis García Berlanga; Guión: Edgar Neville, José Luis Colina, Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga; Ayudante de dirección: Carmen Pageo, Agustín Navarro, Eduardo Ducay; Montaje: Pepita Orduña; Música: Juan Quintero; Fotografía: Cecilio Paniagua, Sebastián Perera, Miguel Milá; Cámara: Alejandro Ulloa, Mario Pacheco, Angel Amparo, Antonio Macasoli; Rodaje: 28.07.1953- 14.11.1953. Estudios CEA, Exteriores: Benicàssim, Siera de Gredos y Colmenar. Distribuidora: CIFESA. Estreno: 15 de febrero de 1954, Cine Callao de Madrid. 7 días en cartel.

**FICHA ARTÍSTICA.** Loli (Josette Arnó), Enrique (Jorge Vico); Don Vicente (Antonio Vico), Doña Dolores (Julia Caba Alba), Señora Corina (Irene Caba Alba), Señor Cortina (Antonio Riquelme), Doña Lucía (Julia Lajos), Federico (José María Rodero), Señora Pelaez (Josefina Bajerano), Doña Adela (Mercedes Muñoz Sampedro), Extranjera (Alicia Altabella), Fernando Aguirre, Luis Pérez de León, Luis Rocas, Carlos Díaz de Mendoza, Elena Montserrat, Conchita Fernández, Juanita Ginzo, Elisa Méndez, Concha López Silva, Carmen Benítez Villa, José Luis López Vázquez.

#### **SINOPSIS\***

Tras un rótulo que indica “1918, Europa” y un par de escenas paródicas alusivas a la Gran Guerra, un joven infante sale del Palacio Real de Madrid y es conducido en automóvil a un instituto para examinarse. Le preguntan: “Dígame algo sobre la dinastía de los Borbones”. A lo que el infante responde: “Pues...los reyes de la casa de Borbón son...Isabel II, Alfonso XII y papá”. A continuación se examina Enrique. No sabe las provincias del imperio austro-húngaro y es suspendido.

El veraneo será un poco más amargo pero siempre quedará tiempo para jugar con el Gordo, la Pecas, el Bruto, el Prudente y sobre todo, Loli, otros quince años que también nacen a la vida y tal vez al amor. Mientras tanto, las madres cotillean, los padres admiran a través de los prismáticos las bellas en “maillot” y todo el censo de veraneantes vive días apacibles, solo salpicados de pequeñas y cómicas incidencias.

Pero un día aparece en aquella comunidad un nuevo personaje. Un joven y apuesto ingeniero de brillante provenir: lo que se llama un buen partido. Inmediatamente Loli es transformada por su madre en una señorita en edad de merecer, abandonando su envoltura infantil. Pero esta nueva condición le produce a Loli desasosiego, fastidio y aburrimiento. Su corazón sigue teniendo quince años. También Enrique se nota triste entre sus compañeros de juego. Loli era algo más que un miembro de la pandilla. Llega un momento en que la niña no puede seguir soportando la ficción prematura de su madurez. Huye del salón respetable donde se baila y acude al lugar donde los muchachos siguen jugando nostálgicos de su presencia. Les pide ayuda. Quiere volver a ser una niña- Y todos de común acuerdo deciden refugiarse en el monte próximo y enviar un ultimátum a los padres, exigiéndoles la devolución de la infancia a Loli.

Los padres no ceden. Se unen todos los mayores en espíritu de clase y atacan al baluarte infantil capitaneados por los militares retirados que veranean allí. Pero llega la noche y la humedad y el reuma diezman las filas de los atacantes, que acaban por retirarse y ceder a las pretensiones del ejército infantil.

El Ingeniero abandona el pueblo. Loli y Enrique vuelven a jugar. Termina el veraneo. A Enrique le vuelven a suspender, porque ahora que ya se sabe todo lo concerniente al Imperio austro

húngaro, resulta que el imperio ha desaparecido durante el verano. Mientras tanto Loli, en la soledad de su cuarto de Madrid, escribe un nombre sobre el cristal empañado de la ventana: Federico. Así se llama el Ingeniero.

\*La sinopsis refleja el resumen argumental presentado por Luis García Berlanga en la Dirección General de Cinematografía y Teatro (Expediente de rodaje, 19.06.1953)

## BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar, Carlos, *Guía del cine español*, Cátedra, Madrid, 2007
- Álvarez, Joan, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996
- Andresco, Víctor, “A los quince años, los chicos y las chicas se entienden a bofetadas”, *Fotogramas* N° 254, 9.10.1953, p. 17
- Bruno, Jorge, “Novio a la vista”, en *Fotogramas* N° 268, 16.01.1954
- Casas, “Interviú en Rueda con el director y los intérpretes de *Quince años*”, *Fotogramas* N° 252, 25.09.1953
- Fernán Gómez, Fernando, “El *dandy* en la taberna”, en suplemento *Cultural* de *ABC*, 18-XII-1999, p. 9.
- Franco, Jess, “Míster Cagada”, *El Mundo*, 14.11.2010, p. 57
- Galán, Diego, *Carta abierta a Berlanga*, Semana de Cine Iberoamericano, Huelva, 1998
- Gómez Rufo, Antonio, *Berlanga contra el poder y la gloria*, Grupo Zeta Ediciones, Barcelona, 1997
- Hernández Les, Juan; Hidalgo, Manuel, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Barcelona, 1981.
- Hidalgo, Manuel, “La contradicción con patas”, suplemento *El Cultural* de *El Mundo*, 14.11.2010, p. 55
- Lara, Fernando; Rodríguez, Eduardo, *Miguel Mihura en el infierno del cine*, Semana Internacional de Cine, Valladolid, 1990
- Mas, Félix, “Novio a la vista”, en *Fotogramas* N° 265, 25.12.1953
- Perales, Francisco, *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997
- Vincent, Manuel, *León de ojos verdes*, Alfaguara, Madrid, 2008
- Umbral, Francisco, “Cara a cara. A las mujeres no les gusta follar, Paco”, suplemento *El Cultural* de *El Mundo*, 14.11.2010, p. 58
- “Berlanga dirige Loli se viste de mujer”, en *Fotogramas* N° 258, 6.11.1953, p. 17
- “Novio a la vista”, en *Primer Plano* N° 691, 10.01.1954

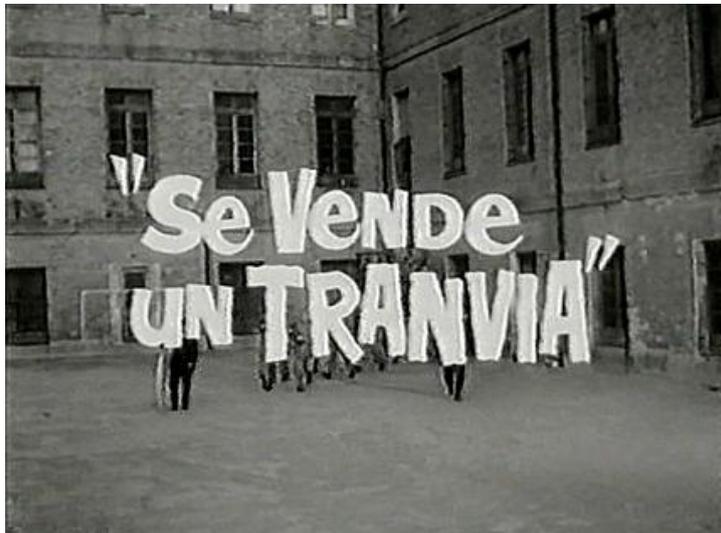
**Joanna Bardzińska**

**La conexión Azcona-Berlanga:  
"Se vende un tranvía" (1959)**

**Alberto Fernández Hoya (Universidad Complutense de Madrid)**

## La conexión Azcona-Berlanga: “Se vende un tranvía” (1959)

Alberto Fernández Hoya (Universidad Complutense de Madrid)



El presente texto se ocupa de un medimetraje habitualmente olvidado por estudios y monografías que analizan el cine de Luis G. Berlanga. En primer lugar voy a prestar atención a la ficha técnico-artística del filme, tras la cual he elaborado una sinopsis que permita una idea bastante aproximada del argumento y su desarrollo, para después situar la escasa recepción crítica de esta pequeña joya cinematográfica. Más tarde, hablaré de las productoras implicadas en la viabilidad del proyecto, así como de su vigencia e importancia, apuntando algunos aspectos que ya ofrece este trabajo inicial del director valenciano con Rafael Azcona, constantes estéticas que se afianzarán en sus sucesivas colaboraciones posteriores: *Plácido* (1961); *La muerte y el leñador* (1962),<sup>78</sup> y *El verdugo* (1963).

---

<sup>78</sup> Episodio que forma parte de la coproducción estrenada en España con el título de *Las cuatro verdades*, junto a los trabajos de Hervé Bromberger (“El cuervo y el zorro”); Alessandro Blasetti (“La liebre y la tortuga”); y René Clair (“Los dos pichones”).

### Ficha técnica y artística

Producción:	Estudios Moro, S.A.
Argumento y guión:	Rafael Azcona y Luis G. Berlanga.
Fotografía:	Francisco Sempere.
Cámara:	Miguel Agudo.
Ayudante de cámara:	Ramón Sempere.
Foto-fija:	Miguel Guzmán.
Auxiliar de foto-fija:	José Luis Campos.
Maquillador:	Roque Millán.
Ayudante de maquillaje:	María Moro.
Música:	A. Ramírez Ángel y J. Pagan. Registrada en los Estudios EXA por José María Battle.
Ayudante de dirección:	Enrique Bergier.
Montador:	Rogelio Cobos.
Ayudante de montaje:	Juana Moreno.
Auxiliar de dirección:	Francisco Regueiro.
Secretario de rodaje:	Pascual Cervera.
Decorador:	Luis Puig.
Ayudante de decoración:	Enrique Vidal.
Efectos especiales:	Baena, Álvarez y Rivas.
Atrezzo:	Ricardo Juárez.
Sastrería:	Cornejo.
Sonido:	Estudios EXA, Westrex, por Juan Flierbaum.
Laboratorios:	Madrid Film.
Productor ejecutivo:	Juan Julio Baena.
Jefe de producción:	Francisco Molero.
Ayudante de producción:	Pablo Tallaví.
Auxiliar de producción:	Faustino Garcinuño.
Director:	Juan Estelrich.
Supervisor:	Luis G. Berlanga.

Intérpretes: José Luis López Vázquez, Antonio García Quijada, Antonio Martínez, Goyo Lebrero, María Luisa Ponte, Pedro Beltrán, Luis Ciges, María Jesús Lampreave, José María Tasso, Jesús Martín Heredia, José Luis Marín, Lorenzo Robledo, José Orjas y Xan das Bolas.

### OTROS DATOS

Nacionalidad:	Española.
Año de producción:	1959.
Formato:	35 mm, blanco y negro
Duración:	29 minutos.
Lugar de rodaje:	Madrid.



Para realizar esta ficha he respetado el orden establecido por los propios títulos de crédito, así como los datos que en ellos se ofrecen, antes y después del filme. Ahora bien, a propósito de esta información cabe apuntar varias cuestiones. Por un lado, las responsabilidades y funciones que se atribuyen a Estelrich y Berlanga, parecen no corresponderse con la realidad de los hechos durante el rodaje. Un asunto del cual me ocuparé en el desarrollo de mi exposición. De otra parte, entre los intérpretes debería figurar el nombre del director valenciano, quien se pone por primera vez delante de la cámara para realizar una actuación inédita que no será la última: «La secuencia se produce al final del cortometraje, cuando sólo la intervención policial impide que Julián ‘el Toribio’ le venda un globo aerostático, trócola incluida, al rústico interesado en el regadío de la naranja interpretado por Berlanga».<sup>79</sup>

## Sinopsis

En el patio de una cárcel, un simpático recluso nos cuenta la historia de su detención mientras sus compañeros juegan al hula-hoop, o al diábolo. Julián, “El Toribio”, no se conformaba con ser un ladrón cualquiera y se había fijado el reto de vender un tranvía municipal ayudado por su banda.

Enseguida podemos ver como un rústico acaudalado que llega a Madrid, para comprar una trilladora, es captado en el Café Oriental por el timador, hablándole del negocio de los tranvías: su recaudación diaria, el bajo mantenimiento y los pocos problemas que plantea. Cuando Felipe, compinche del Julián, realiza su magistral aparición, el terreno está perfectamente preparado. Entonces los demás miembros del grupo entran en escena, montando una verdadera representación para consumir el timo.

Llegado el momento se plantea una breve pero eficaz partida de billar en la parte de arriba del local, con el doble propósito de alejar del negocio a espectadores no deseados, al tiempo que se estrecha el cerco del engaño sobre la presa.

Prácticamente atada la estafa, su desarrollo se torna más difícil todavía. Una operación de tal envergadura –30.000 duros de la época–<sup>80</sup> debe hacerse bien, es decir, hay que valorar la mercancía in situ y constatar sus bondades. Haciendo gala de una sangre fría pasmosa, los timadores se dirigen con su víctima al tranvía donde estratégicamente les espera otro cómplice. Suben al transporte público, como si fuera propiedad del Felipe, y una vez allí, continúan abundando en las cualidades del vehículo: entre otras muchas, modelo extraplano y material austrohúngaro.

Finalmente se cierra el trato con un adelanto de 60.000 pesetas, que el inocente y avaricioso comprador entrega a cuenta, quedando en verse al día siguiente. Para terminar la supuesta adquisición, el paleta se presenta acompañado por un amigo del pueblo que no se fía. Sin embargo, también sucumbe a la aparente rentabilidad del negocio, hábilmente seducido por la excelente interpretación de los cacos, y pide otro tranvía para él. Este segundo timo no llega a consumarse, porque descubren que han sido engañados y se dirigen a la comisaría. Rápidamente vemos la detención del “Toribio”, cuando intenta vender a otro incauto un globo aerostático.

---

<sup>79</sup> “El cine como incidente. Rafael Azcona y sus colaboraciones cinematográficas en los años 50”, *Rafael Azcona: escribir el cine*, (Fernández Hoya, 2011: 30).

<sup>80</sup> Poco más de 900 euros, que suponían una cantidad importante en 1959.

## Recepción crítica

Contemplando la exigua y a menudo inexistente atención que ha tenido *Se vende un tranvía*, en estudios e investigaciones sobre el cineasta valenciano, cabe preguntarse por las razones de esta curiosa circunstancia. Hipotéticamente, el hecho de haber permanecido “oculta” más de dos décadas y, una vez recuperada, no figurar el nombre de Berlanga en los créditos como director, parecen los motivos más probables para que esta deliciosa comedia haya sido recurrentemente olvidada.<sup>81</sup>



Existen sólo dos artículos<sup>82</sup> centrados en esta filmación de veintinueve minutos y otro más, sobre los cortometrajes berlanguianos, cuyo recorrido incluye algunos apuntes sobre la cinta que nos ocupa. Seguidamente voy a situarlos cronológicamente, esquematizando sus respectivas aportaciones.

En 1981, Julio Pérez Perucha coordina un monográfico sobre Berlanga de la revista *Contracampo*,<sup>83</sup> aportando varios textos entre los cuales se encuentra: “Un desconocido trabajo de Berlanga: *Se vende un tranvía*”. Este artículo, referencia obligada para cualquier posterior mención al mediometraje, surge como resultado de un cercano antecedente, donde también participa su autor. Me estoy refiriendo al Homenaje que la 1ª Mostra de Cinema Mediterráneo dedica al director durante 1980. El evento recupera la inédita producción, prácticamente desconocida salvo para quienes participaron en ella, exhibiéndola públicamente por primera vez;<sup>84</sup> al tiempo que edita dos volúmenes de los cuales se encarga Pérez Perucha: *Entorno a Luis García Berlanga* (1980), recogiendo una selección de artículos y opiniones del propio director, y *Sobre Luis G. Berlanga: comunicaciones y debates* (1981).

---

<sup>81</sup> De aparecer firmada por Berlanga seguramente sería distinto. La producción teórica e historiográfica se ocupa, mayoritariamente, de autores y obras consagradas. Esta tendencia no puede significar que muchas creaciones «deban ser condenadas al ostracismo». “*Es mi hombre* (C. Arniches, 1921): adaptaciones cinematográficas durante la censura franquista”, en *Contraluz*., (Fernández Hoya, 2011: 285).

<sup>82</sup> Aspecto ya señalado por Kepa Sojo en su obra *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Marshall* (2009: 68).

<sup>83</sup> Nº 24, año III, octubre de 1981.

<sup>84</sup> Pasados más de treinta años, pueden contarse con los dedos de una mano las proyecciones públicas del filme.

Volviendo al artículo publicado en *Contracampo* por el actual presidente de la AEHC,<sup>85</sup> además de poseer el innegable valor de ser el primero, sorprende su penetración crítica al tratar algunos aspectos, así como los numerosos frentes que abre con apenas cuatro páginas de extensión. Sus párrafos iniciales señalan *Se vende un tranvía* como primera colaboración entre Azcona y Berlanga, situando correctamente la cronología de la obra berlanguiana. Se subsana así la sistemática omisión de este mediometrage al recoger el legado del director, cuya cronología suele pasar directamente de *Los jueves, milagro* (1957) a *Plácido* (1961). Del mismo modo, el trabajo aborda la cuestión autoral, interrogándose sobre la veracidad de la información explícitamente aportada por los créditos en las funciones de supervisión y dirección; para concluir señalando una codirección como realidad más cercana a los hechos, y proponer que se incluya esta cinta entre las obras de Luis G. Berlanga.

[...] Estelrich será el ayudante de dirección de una película de tan complejo rodaje como **Plácido**. Viendo hoy **Se vende un tranvía**, y examinando tanto la posterior obra berlanguiana como el único largometraje que tiene Estelrich en su haber (**El anacoreta**, 1977), podemos suponer que la «supervisión» berlanguiana valía aquí casi tanto, sino más, como una co-dirección. Si a ello añadimos la personalidad de los guionistas, bien puede incluirse este divertido y sabroso mediometrage en el corpus de la obra de Berlanga.<sup>86</sup>

Además de cuestiones relacionadas con la producción y realización del proyecto, el texto se ocupa de algunos elementos referentes al análisis del propio filme, también relacionados con la autoría, hablando brevemente de puesta en escena, personajes, o planos y secuencias que apuntan al «posterior desarrollo del estilo berlanguano».<sup>87</sup> De especial relevancia, en este sentido, son las líneas dedicadas a varios momentos del metraje donde puede verse la supuesta vivienda de los timadores.

Dos secuencias de **Se vende un tranvía**, casi cabría decir el tratamiento fílmico de un mismo espacio que aparece en dos ocasiones, revisten particular interés [...] pasajes del film que transcurren en la azotea donde la familiar banda [...] organiza la estulta mecánica de su estafadora actividad. Aunque “la división técnica” del primer trabajo rateril se resuelva en seis planos [...], dos de ellos, planos generales, resultan inusualmente largos en relación con los cuatro restantes [...], apareciendo como fragmentos de un plano secuencia no asumido. Sin embargo, lo que justificaría ese plano secuencia y hace, por lo demás, que los cuatro planos restantes resulten insignificantes y superfluos, es la concepción misma de la puesta en escena y el tratamiento del espacio (del campo fílmico) [...]. Poco más tarde, organizando en la misma azotea otro chapucero timo, encontramos ya y prácticamente un plano secuencia [...].<sup>88</sup>

Al final del artículo se incluye una ficha técnica y artística con ocho apartados, información recogida de los créditos del filme: Producción, Guión, Fotografía, Música, Decorados, Montaje e Intérpretes.<sup>89</sup>

---

<sup>85</sup> Asociación Española de Historiadores del Cine.

<sup>86</sup> Pérez Perucha, *ib.*, p. 20

<sup>87</sup> *Ib.*

<sup>88</sup> *Ib.*

<sup>89</sup> Entre los cuales se cita por vez primera a Luis G. Berlanga (*Ib.*, p. 22).

Una publicación mucho más reciente, *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*,<sup>90</sup> recupera íntegramente este trabajo de Pérez Perucha, quien aporta un post scriptum final para matizar y corregir algunas cuestiones apuntadas, pero demostrando la validez de ese texto pionero en sus aspectos fundamentales, cuando se cumplen treinta años desde su publicación. Del mismo modo, el autor aborda nuevamente las funciones de Berlanga y Estelrich durante el rodaje, añadiendo varios datos sobre el contexto de producción que sitúan a un nuevo participante: Jo Linten, dueño de Movierecord. Este nombre, importante para el proyecto, coincide con el resultado de mi propia investigación y, más concretamente, con las declaraciones que Rafael Azcona y Eduardo Ducay me brindaron en varias entrevistas realizadas durante 2006 y 2007. No obstante, existen pequeñas diferencias que atañen a las motivaciones de la empresa, y plantearé al hablar de las productoras.

[...] el acuerdo entre la tropa berlanguiana y los Estudios Moro [...] fue posible por el interés que manifestaba Jo Linten, el fáctotum de Movierecord, por iniciar tempranas relaciones estables en el dominio de la ficción en Televisión Española, aprovechando sus fluidos acuerdos con el futuro “Ente” a través del suministro de productos publicitarios [...] la productora no fue obligada a disolverse ni se disolvió. La informal agrupación amistosa acopiada para abordar el rodaje, sí.<sup>91</sup>

Siguiendo con la estructura propuesta, el segundo artículo sobre el medimetraje que nos ocupa es “*Se vende un tranvía* (1959) o el comienzo de una época dorada de Luis García Berlanga”, y aparece publicado en *Cuadernos Cinematográficos*<sup>92</sup> por Kepa Sojo Gil. Durante su desarrollo, el autor suscribe las aportaciones de Pérez Perucha, al tiempo que señala varios asuntos a tener en cuenta. Por ejemplo, realiza una «periodización sobre la obra cinematográfica de Luis G. Berlanga»,<sup>93</sup> estableciendo cinco etapas diferenciadas:

1. Etapa inicial. (1951-1959). [...]
2. Obras cumbre de Berlanga. (1959-1962). [...]. Comienza la colaboración con Rafael Azcona. *Se vende un tranvía* (1959), inauguraría esta etapa [...].
3. Trilogía acerca de la mujer. Experiencias extranjeras y España desarrollista. (1967-1974). [...]
4. La serie Nacional. (1978-1982). Compuesta por la saga de aventuras de los Leguineche [...].
5. Últimas realizaciones tras un breve intervalo de tiempo. Obras descontextualizadas y de diverso interés [...].<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Dirigida por José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha en 2005, con la participación de catorce autores más que colaboran en la citada obra.

<sup>91</sup> *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga* (Pérez Perucha, 2005: 168).

<sup>92</sup> Número 10, 1999.

<sup>93</sup> *Cuadernos Cinematográficos* (Kepa Sojo, 1999: 37).

<sup>94</sup> En este último apartado señala sus películas: *La vaquilla* (1985), *Moros y Cristianos* (1988), *Todos a la cárcel* (1993) y *Blasco Ibáñez* (1997). (Ib., p. 38). Habría que incluir *París-Tombuctú* (1999) y *El sueño de la maestra* (2002), posteriores a la escritura del artículo.

*Se vende un tranvía* es considerado por Kepa Sojo el primer eslabón de la segunda etapa que propone para estructurar la obra de Berlanga, al tiempo que también se plantea la dirección del filme porque, pese a las marcas discursivas de los títulos de crédito ya referidas, «si se compara *Se vende un tranvía* con el resto de la obra de Berlanga, la relación es muy evidente».<sup>95</sup>

En este artículo, el profesor de la UPV<sup>96</sup> nos ofrece una nueva referencia sobre las contadas proyecciones públicas del cortometraje, que pudo verse con motivo del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (1995), y una completa ficha técnico-artística de la cinta.

Transcurridos varios años desde ese primer trabajo, Kepa Sojo continúa apoyando sus argumentos en torno a la dirección de *Se vende un tranvía*, al considerar que Berlanga lo ha «codirigido con Juan Estelrich». Como puede verse en su obra: *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Mister Marxhall*,<sup>97</sup> donde incluye algunas de las conclusiones expuestas anteriormente bajo el epígrafe: “*Se vende un tranvía* (1959). Una curiosa experiencia televisiva”.<sup>98</sup>

Tras el repaso de los dos ensayos dedicados a este cortometraje de 1959, un tercer texto, escrito por Eduardo Rodríguez Merchán en el marco del Festival de Cine de Alcalá de Henares, lo incluye en su desarrollo: “Luis G. Berlanga, Entre Eisenstein y las fallas valencianas”.<sup>99</sup>

Este es el único trabajo que se ocupa globalmente de las películas cortas realizadas por Berlanga, ilustrando una recurrente desatención cuyas posibles causas son señaladas por el autor: «desconocimiento», «imposibilidad de revisarlas», o «quizá también, porque la importancia y celebridad de su obra “mayor” oculta algunas “pequeñas” muestras de su vigoroso talento».<sup>100</sup>

A lo largo de su exposición, Rodríguez Merchán aporta datos sobre todas las filmaciones breves realizadas por Berlanga, incluyendo los primeros cortometrajes rodados durante su etapa estudiantil en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC): *Tres cantos*<sup>101</sup> (1948), *Paseo por una guerra antigua* (1949), y *El circo* (1950). Evidentemente, el ensayo repasa en varios pasajes *Se vende un tranvía*, haciendo referencia a distintas cuestiones: proyecto, desarrollo argumental, etc., y también sostiene la idea de una codirección de Estelrich y Berlanga.

---

<sup>95</sup> Ib., p. 39.

<sup>96</sup> Universidad del País Vasco.

<sup>97</sup> Editado en 2009 por Notorius, (p. 26).

<sup>98</sup> Ib., pp. 40-41.

<sup>99</sup> *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas españoles*, pp. 141-149, obra publicada por la 35 edición del Festival, celebrada en el año 2005.

<sup>100</sup> Ib., p. 141.

<sup>101</sup> De esta práctica, supuestamente realizada en el primer curso de la escuela, «no hay constancia documental, aunque aparece en algunas de sus filmografías» (Rodríguez Merchán, Ib.)

[...] un episodio (programa piloto para una serie) codirigido con Juan Estelrich y escrito en colaboración con Azcona, sobre una idea argumental del prolífico guionista. [...].

En los títulos de crédito, el film aparece como dirigido por Estelrich, con supervisión de Berlanga y con la ayudantía de Francisco Regueiro. Incluso treinta años después, la película conserva toda la gracia y el humor original que sus directores lograron imprimir al divertidísimo guión de Azcona y Berlanga.<sup>102</sup>

Hasta aquí la escasa resonancia crítica que ha tenido *Se vende un tranvía*, superado el medio siglo de “furtiva” existencia. Naturalmente, otros autores se han referido tangencialmente al filme. Por ejemplo, Antonio Gómez Rufo,<sup>103</sup> Bernardo Sánchez Salas,<sup>104</sup> o Carlos F. Heredero, quien le dedica algunos párrafos en *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, citándolo también para su artículo “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”.<sup>105</sup>

[...] oficialmente dirigida por Juan Estelrich, con el director de Calabuch como “supervisor”, [...] organiza una impagable y divertidísima representación a costa de una pareja de pueblerinos, que son capaces de comprarle, no uno, sino dos tranvías, a una ingeniosa y despierta banda de estafadores. La presencia de Berlanga [...] es fácilmente detectable por los fotogramas de sus imágenes.

La dirigiera realmente o no, sus responsabilidades fueran mayores o menores en el trabajo, [...] supone, como bien ha sabido detectar Julio Pérez Perucha, el regreso de Berlanga al ámbito urbano [...].<sup>106</sup>

### Breve historia de un fracaso

Teniendo en cuenta el tiempo transcurrido desde su producción y las especiales circunstancias que han rodeado *Se vende un tranvía*, establecer de manera exhaustiva los pasos para su gestación y posterior estancamiento, resulta una complicada tarea. No obstante, voy a trazar brevemente dicho recorrido esbozando algunas cuestiones que considero importantes.

Durante 1956, con el país económicamente debilitado intentando reponerse de la posguerra, y atravesando una autarquía prolongada durante dos décadas, se inaugura Televisión Española en el Paseo de la Habana de Madrid. Apenas unos seiscientos aparatos pueden captar las primeras emisiones, que deberán esperar hasta 1959 para

---

<sup>102</sup> Ib., pp. 143 y 145.

<sup>103</sup> En *Berlanga: Contra el poder y la gloria*, aparece una breve referencia al proyecto acompañada por una sinopsis de Pérez Perucha (Gómez Rufo, 1997: 281-282).

<sup>104</sup> Lo incluye en la filmografía hecha para *Rafael Azcona: hablar el guión* (Sánchez Salas, 2006: 332-333).

<sup>105</sup> En *Rafael Azcona, con perdón* (Heredero, 1997: 307-328).

<sup>106</sup> *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, donde cita el texto de 1981 escrito por Perucha e incluye una interesante fotografía, con Berlanga dando instrucciones a los actores durante el rodaje. (Heredero, 1993: 332).

cubrir una amplia zona de la geografía española.<sup>107</sup> Son tiempos del Plan de Estabilización, preparando la llegada de los sucesivos Planes de Desarrollo.<sup>108</sup>

Un viento regeneracionista llega al cine español con las primeras promociones de cineastas “universitarios” surgidos del IIEC,<sup>109</sup> que se habían sumado unos años atrás a las Conversaciones de Salamanca<sup>110</sup> para reclamar un cine más conectado con la realidad española. En 1954 se había constituido la productora Estudios Moro, especialmente dedicada al ámbito publicitario, con los hermanos Santiago y José Luis Moro Escalona al frente. Su primer Consejo de Administración ya incorpora a Jo Linten, empresario belga que resulta una figura clave en el rastro de *Se vende un tranvía*.

La aventura televisiva es novedosa e incipiente, en muchos aspectos prácticamente artesanal, tras varios años de prueba antes de ser oficialmente inaugurada TVE. José Luis Colina tiene un papel destacado durante esos balbuceantes inicios, abandonando el medio en 1958, cuando es Jefe de Programas,<sup>111</sup> para ser sustituido por Mariano Ozores, entonces uno de sus colaboradores. El futuro director, que llegará a ser uno de los más prolíficos de nuestro cine, también se marcha unos meses después, en 1959, debutando con *Las dos y media y... veneno*.

En enero de este mismo año se habían anunciado los Premios del Círculo de Escritores Cinematográficos, que reciben Luis G. Berlanga y José Luis Colina por su argumento para el filme *Familia provisional* (Rovira Beleta, 1955).

Berlanga ya es un director “reconocido”, que atesora cinco películas y tiene su lugar en la industria del cine español, cuando los Estudios Moro piensan en él para dirigir una serie de televisión sobre la picaresca y los timos. Un producto que, bajo el título genérico de *Los pícaros*, debía quedar conformado por 36 episodios independientes entre sí, cada uno de ellos con una duración aproximada de media hora.

La idea temática, como hilo conductor del serial televisivo, parte de la productora. Sin embargo, desde el punto de vista de su realización, el proyecto se forma en torno al cineasta valenciano, quien reúne a un grupo de amigos actores y técnicos para llevar a cabo un programa piloto que permita evaluar su viabilidad empresarial.

Tras las pretensiones más ambiciosas para la explotación comercial de la futura serie se encuentra Jo Linten. Con un gran influjo sobre Estudios Moro en esos momentos. Linten mantiene diferentes asociaciones y acuerdos de colaboración desde Movierecord, entre los cuales se encuentra la productora española. Las iniciativas del empresario belga mantienen una expansión imparable, cuyo resultado va a ser un verdadero imperio mediático durante los primeros sesenta, que incluye la exclusividad con TVE y multitud de cines en España para la publicidad, estudios cinematográficos, o ámbitos como la producción discográfica y el mundo editorial.

---

<sup>107</sup> Esta nueva cobertura de la señal será posible gracias a los Estudios Miramar de Barcelona.

<sup>108</sup> A partir de 1964.

<sup>109</sup> Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, fundado en 1947.

<sup>110</sup> Celebradas en 1955, que posteriormente Berlanga calificaría como error, «una equivocación histórica del cine español», (Berlanga, 1996: 40), “Berlanga: perversiones de un soñador”, *Nickel Odeon* nº 3.

<sup>111</sup> Colina continúa en diversas actividades y forma parte del Consejo Nacional de Prensa, reintegrándose a Televisión Española varios años más tarde.

Sin embargo, el mayor interés para Linten, en relación con el programa de televisión del que *Se vende un tranvía* supone la punta de lanza, desborda el mercado español. Sus infatigables planes persiguen establecer una red de emisoras por toda Latinoamérica, y el primer destino pensado para la serie *Los pícaros* es su explotación televisiva internacional. Una vez concluido el medimetraje, «la productora se replantea su idea inicial, abandonando el proyecto»<sup>112</sup>. El resultado del programa piloto se antoja “demasiado localista” para aventurarse con la inversión total, quedando pospuesto ante los numerosos frentes de negocio abiertos, para finalmente caer en el olvido. Nada impide que, posteriormente, intentando rentabilizar mínimamente la filmación, fuese ofrecida a TVE, bien mediante alguna sesión de visionado o a través de algún cargo destacado del Ente Público, cuestión que no he podido confirmar con ninguna de las fuentes consultadas.

Durante todo este recorrido, Joaquín Gurruchaga, Leonardo Martín,<sup>113</sup> y Eduardo Ducay,<sup>114</sup> Jefe del Departamento de guiones de Estudios Moro, fundan la productora Época Films e inauguran su andadura con un título no exento de problemas: *Los chicos* (Marco Ferreri, 1959).

[...] el socio capitalista de la empresa, el que puso el dinero inicial que, junto al prometido apoyo de una distribuidora (Dipenfa), permitió la primera andadura del negocio, fue el vizcaíno Antonio Esparza Gallástegui, un industrial de ideas progresistas que pretendió invertir en la realización de cine de calidad y que impuso, de hecho, en la firma una estructura de cooperativa.<sup>115</sup>

El primer filme producido por Época es toda una declaración de intenciones respecto a la línea elegida por los tres amigos y ex-compañeros del IIEC, pero la nefasta clasificación que le otorga la censura supone un fuerte varapalo económico, y se ven obligados a cambiar el rumbo inicial. De esta forma, la empresa continúa trabajando en régimen de coproducción, pero ahora con un perfil decididamente comercial que posibilita sucesivos trabajos como *Festival en Benidorm* (Rafael J, Salvia, 1960); *Los corsarios del Caribe* (Eugenio Martín, 1961); *Rocío de la Mancha* (Luis Lucía, 1962); o *La chica del trébol* (Sergio Grieco, 1963), entre otras. Eduardo Ducay conoce *Se vende un tranvía* y lo valora muy positivamente. Por dicho motivo, mientras la empresa realiza su habitual búsqueda de proyectos viables, bajo el nuevo planteamiento productivo, tiene la idea de aprovecharlo. En esos momentos proliferan las denominadas películas de *sketches*, que suponen una buena oportunidad para llevar a cabo coproducciones con empresas extranjeras. El resultado suele ser una cinta con un metraje estándar, pero el desembolso que realiza cada productora es mucho menor, al ocuparse de un sólo episodio.

Los planes de Ducay parecen cristalizar cuando en 1964 llega a un acuerdo con varias empresas francesas e italianas para realizar una película. Época Films conseguiría así un producto sumamente atractivo, porque su episodio sería precisamente el medimetraje inédito ya terminado. Por fin, parece que *Se vende un tranvía* podrá ver la luz para el

<sup>112</sup> Ib., (Fernández Hoya, 2010: 18).

<sup>113</sup> Que había colaborado con Berlanga, como ayudante de dirección y guionista en *Calabuch* (1956).

<sup>114</sup> También ayudante de dirección del cineasta valenciano en *Novio a la vista* (1954).

<sup>115</sup> *Productores del cine español. Estado dependencias y mercado* (Riambau y Torreiro, 2008: 246).

gran público, ahora como producto cinematográfico. Sin embargo, cuando los respectivos episodios, francés e italiano, llegan a manos de la empresa española, se produce una gran decepción. Ducay y sus socios consideran que las filmaciones recibidas resultan de una calidad muy inferior al cortometraje escrito por Azcona y Berlanga. El acuerdo se trunca, y la simpática historia de los timadores madrileños vuelve al “anonimato” por segunda vez en apenas cinco años, al tiempo que se barajan y concretan nuevas opciones como *Tengo 17 años* (José María Forqué, 1964), o *Dos pistoleros / Due mafiosi nel Far West* (Giorgio Simonelli, 1965).

### Valor estético e historiográfico

Independientemente de si Rafael Azcona supone un antes y un después en la obra del cineasta valenciano, o es una lógica evolución de sus propios intereses artísticos lo que posibilita algunos cambios en su narrativa fílmica, *Se vende un tranvía* constituye un fructífero trabajo profesional para ambos. A pesar de no haber sido explotado comercialmente, este primer encuentro pone de manifiesto una gran convergencia creativa entre el escritor logroñés y Berlanga, entendimiento que origina un fantástico tándem cinematográfico con una colaboración prolongada durante casi tres décadas y doce colaboraciones,<sup>116</sup> cuya consecuencia directa será *Plácido*.

Director y guionista comparten líneas preferentes de expresión que entroncan con la tradición cultural española, una preocupación por fijar su mirada en la realidad circundante, y el uso del humor como instrumento crítico. De igual modo, *Se vende un tranvía* ofrece un amplio catálogo de rasgos coincidentes entre ambos autores, también reconocibles en el anterior cine berlanguiano: corralidad, polifonía, sátira de costumbres, o la elección de actores-personajes en un minucioso trabajo previo, fundamental para el guión y la propia realización del filme.

Atendiendo a sus futuras colaboraciones, considero que Azcona somete el cine de Berlanga a una suerte de poda diegética en la cual pierde fuerza lo fabulístico, alejándose del aroma de cuento, como apunte natural del relato berlanguiano, para transitar más a “ras de suelo” evitando toda digresión respecto al riguroso avance de la historia. Sin embargo, este medimetraje fusiona las orientaciones personales, ilustrando un verdadero ensayo cooperativo a cargo de dos talentos sobresalientes, que todavía permite observar, con cierta claridad, aspectos más cercanos al trabajo precedente realizado por cada uno de ellos.



---

<sup>116</sup> Recorrido que incluye sus trabajos breves *Se vende un tranvía*, (1959) y *La muerte y el leñador* (1962), para finalizar con *Moros y cristianos* (1987).

La cinta arranca con una importante presencia de la *voz en off*, habitualmente utilizada por Berlanga para sustentar una función ideológica, como primera máscara del autor, concretada en un narrador omnisciente y extradiegético que se sitúa por encima de los personajes, aún pudiendo interactuar con ellos.<sup>117</sup> Este procedimiento está presente en la mayor parte de sus películas anteriores: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952); *Calabuch* (1956); y *Los jueves, milagro* (1957); siendo una problemática de especial interés para el debate narratológico,<sup>118</sup> que igualmente aparece en su debut filmico mediante el uso de otras formas metaficcionales como el teatro dentro del cine. De este modo, *Esa pareja feliz* (1951) comienza directamente con una representación teatral y, durante su desarrollo, los personajes protagonistas interpretados por Fernando Fernán-Gómez y Elvira Quintillá, evolucionan en diferentes secuencias mientras sus *voces en off* suministran información al espectador, simulando un curioso diálogo interior.



*Se vende un tranvía* tiene como principal y único espacio filmico la ciudad de Madrid, regreso de Berlanga a la gran urbe desde su citada ópera prima junto a Bardem, como ya señala Pérez Perucha en su primer artículo de 1981. Aquí me parece importante la aportación de Azcona, quien lleva aproximadamente ocho años manteniendo un estrecho contacto con la capital y conoce perfectamente los alrededores del lumpen, la bohemia, pensiones y cafés... Precisamente, el café Oriental, importante para el desarrollo del relato, es un homenaje al Comercial, conocido establecimiento madrileño en el que surge el guión de este filme y donde el guionista logroñés pasa buena parte de su tiempo durante los años cincuenta.

Tras su inicial codirección, Berlanga prefiere situar sus historias en contextos rurales, para diseccionar aquellos ambientes que mejor conoce, mientras siente cierta inseguridad al ubicarlas en Madrid. Se trata de una cuestión apuntada por él mismo, y a la que se ha referido para hablar sobre *Plácido*:

La historia estuvo siempre pensada para hacerse en una ciudad de provincias. Yo, que soy provinciano por naturaleza, estaba intentando pasar de los pequeños pueblos donde hasta ahora había situado todas mis películas, a la pequeña ciudad, para desde aquí intentar luego el salto a Madrid.<sup>119</sup>

<sup>117</sup> Este autor implícito sienta las bases del discurso filmico, señala el tono, afectando por consiguiente a su recepción.

<sup>118</sup> «Verosimilitud y semántica del relato», *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea* (Fernández Hoya, 2011: 71-81).

<sup>119</sup> En declaraciones a Gómez Rufo: *Berlanga, contra el poder y la gloria* (Berlanga, 1997: 305).

Según lo expuesto, la presencia de Azcona en este guión inicial escrito con Berlanga, resulta de gran importancia para una decidida ambientación madrileña. Tras este primer ensayo, *La muerte y el leñador* supone un nuevo trabajo cuyos personajes transitan por Madrid, antes de que la ciudad vuelva a tener un importante protagonismo en un largometraje del director valenciano: *El verdugo* (1963).<sup>120</sup>

Esta historia de picaresca urbana y subdesarrollo, es una fábula de inspiración realista, anárquico-festiva y caótica, con toques de jolgorio fallero, que se aprecian especialmente en algunos momentos. Por ejemplo, durante la presentación de los timadores en la terraza de su aparente guarida, sinécdoque espacial que esquematiza la morada y el Madrid suburbial de la época. Pérez Perucha ha señalado en estas escenas algunos apuntes de un plano-secuencia que pasará a ser una seña de identidad en el cine berlanguiano, a partir de su siguiente película, recurso ya atisbado durante varios instantes de *Calabuch* (1956).

Esta supuesta vivienda de los simpáticos ladrones, muestra una banda formada por hombres y mujeres que parecen convivir juntos, hacinados, pero en una suerte de alegre libertad cuya moral se antoja muy lejos de las férreas prescripciones del poder político, ostentado por el régimen franquista.



Pienso que esta localización, reconocible centro neurálgico del Madrid actual, es un hecho meditado por los autores. En 1959 se inaugura la línea 27 de la EMT que conecta Embajadores con Plaza de Castilla, una zona cuya estación de metro deberá esperar varios años más. Estudiando algunos trabajos literarios de Azcona como *Los ilusos*, o *El pisito*, y sus primeros guiones con Marco Ferreri, es posible señalar el influjo del guionista en la elección de un lugar periférico por parte de Berlanga, extrarradio madrileño a finales de los cincuenta. Esta yuxtaposición del centro urbano y agobiante, junto a los arrabales de una capital que crece desordenadamente, desplazando al gentío procedente de la migración interior hacia nuevos asentamientos marginales y fronterizos, queda aquí apuntada escueta pero decididamente.

Para cualquier especialista, o buen aficionado, al cine de Berlanga, esta cinta remite de manera obstinada a la obra del aclamado cineasta. Creo que está estrechamente vinculada al triángulo creativo posibilitado por el trabajo de Azcona entre 1958 y 1963,

---

<sup>120</sup> Evidentemente, ambos guiones escritos con la colaboración de Azcona.

con sus guiones para Marco Ferreri y Luis G. Berlanga. Películas que «participan de una cierta y apreciable unidad estético-ideológica».<sup>121</sup> A los estilemas ya señalados pueden añadirse nuevos temas y rasgos recurrentemente atribuidos al director valenciano como el autoengaño, la falsa caridad y el arco berlanguiano. Incluso el término austro-húngaro, que dista mucho de ser una mera anécdota, tiene una presencia explícita a través de los diálogos. Además, esta auténtica firma, palabra talismán del realizador, vuelve a ser nuevamente utilizada por el relato filmico, subrayando lo que parece un intencionado guiño cómico y autoral.

Calixto: ¡Mira! ¡Mira! ¡Qué preciosidad! Material australiano, ¿verdad don Hilario?

Felipe: Si señor, la última palabra.

Julián: Y encima material australiano, Mi cuñado...

La autoría cinematográfica supone un verdadero problema para el deslinde creativo, haciendo difícil evaluar la auténtica responsabilidad individual en el resultado último. Pensemos en la importancia de los actores, sempiterno reconocimiento de Berlanga a la hora de atribuirse posibles logros personales. También habría que sopesar la presencia de Rafael Azcona, cuya importancia para el filme resulta evidente. Contra su proverbial modestia, el escritor riojano ha sido considerado coautor de muchas películas, como atestiguan los directores con quienes ha trabajado. Las palabras del director salmantino, García Sánchez, al respecto, resultan contundentes: «desafío a cualquier integrista de la “política de autores” a imaginar que serían la obra de Berlanga, Saura, García Sánchez, o Trueba, sin Azcona, para que se le cure su momentánea ceguera».

Ahora bien, si como pretende Tarkovski, el máximo y último responsable en la autoría de una película es su director, considero a Luis G. Berlanga autor de *Se vende un tranvía*. Un dato que surge de la investigación realizada durante varios años, con un detallado análisis filmico y la consulta a diversas fuentes documentales, entre ellas, sendas entrevistas con Azcona, Eduardo Ducay y Chus Lampreave. En 1996, Luis Ciges realiza unas interesantes declaraciones sobre esta cuestión: «A Juan Estelrich, en *Han robado un tranvía*, no lo conocía. Es posible que estuviese de visita en el rodaje. Como intervino en labores de auxiliar de dirección, recibía órdenes de Berlanga»<sup>122</sup> Este filme debe ser incluido entre las películas de Luis G. Berlanga, abundando en los trabajos críticos mencionados al comienzo, cuyas argumentaciones apuntaban ya la idea de una codirección, frente a lo indicado en los títulos de crédito

De haber dirigido Juan Estelrich esta filmación breve, no variaría su actual reconocimiento en el marco del cine español, únicamente lo haría la fecha de su debut en la dirección, adelantándose veinte años. La sólida formación del cineasta madrileño, junto a un polifacético perfil, posibilitan su incursión en distintas funciones cinematográficas durante su vida. Por ejemplo, una gran responsabilidad ejecutiva para varias superproducciones de Samuel Bronston realizadas en nuestro país, que le permiten trabajar a un nivel impensable para el cine español del momento. Por otro lado, Estelrich ha demostrado una evidente solvencia en la dirección, con un excelente título como *El anacoreta* (1979), escasamente valorado.

---

<sup>121</sup> Fernández Hoya, ib., p. 4.

<sup>122</sup> Escueta entrevista de Juan Cobos: “Se vende un tranvía. Charla con Luis Ciges” (Ib., p. 222).

Sin llegar a la cima estética del cine berlanguiano, compartida por *Plácido* y *El verdugo*, y a pesar de las limitaciones con las que nace, *Se vende un tranvía* es una comedia con muchas virtudes, cuya vigencia se mantiene, más si cabe, en la actual coyuntura socioeconómica. Se trata de una apreciación que considero invariable, independientemente de conocerse o no el director del filme, es decir, incluso si se tratase de una creación anónima.

## Bibliografía

- ÁLVAREZ, Joan, *La vida casi imaginaria de Berlanga*, Barcelona, Prensa Ibérica, 1996.
- BERLANGA, Luis G., “Así se escribió este guión más o menos”, prólogo al guión de *Plácido*, Madrid, Alma-Plot, 1994.
- CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto, “Asalto al humor. Azcona en *La codorniz y Pueblo*”, en VV.AA. *Rafael Azcona, con perdón*, Luis Alberto Cabezón García (coord.), Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1997.
- CANEQUE, Carlos y GRAU, Maite, *¡Bienvenido Mr. Berlanga!*, Barcelona, Destino, 1993.
- CASTRO DE PAZ, José Luis y PÉREZ PERUCHA, Julio (dir.), *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga*, Ourense, Festival de Cine Independiente de Ourense, 2005.
- COBOS, Juan, “Se vende un tranvía. Charla con Luis Ciges”, *Nickel Odeon*, nº 3, 1996, pp. 221-222.
- COBOS, Juan, GARCI, José Luis y VALCÁRCEL, Horacio, “Berlanga. Perversiones de un soñador”, *Nickel Odeon*, nº 3, 1996, pp. 36-150.
- \_\_\_\_\_ “Conversación con Rafael Azcona”, *Nickel Odeon*, nº 3, 1996, pp. 152-159.
- HERNÁNDEZ LES, Juan e HIDALGO, Manuel, *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*, prólogo de Francisco Umbral, Barcelona, Anagrama, 1981.
- FERNÁNDEZ HOYA, Alberto, *Influencia cinematográfica en la narrativa española contemporánea*, prólogo de Norberto Mínguez Arranz, Madrid, *Pliegos*, 2011.
- \_\_\_\_\_ “El cine como incidente. Rafael Azcona y sus colaboraciones cinematográficas en los años 50”, *Rafael Azcona: escribir el cine*, Federico García Serrano (coord.), Madrid, CAVP 1, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 1-52.
- \_\_\_\_\_ “*Es mi hombre* (C. Arniches, 1921): adaptaciones cinematográficas durante la censura franquista”, *Contraluz.*, Revista de Investigación Teatral de la ESAD de Málaga, nº 5, 2011, pp. 267-287.
- FRANCO, Jesús, *Bienvenido Mister Cagada: memorias caóticas de Luis García Berlanga*, Madrid, Aguilar, 2005.
- GÓMEZ RUFO, Anronio, *Berlanga: Contra el poder y la gloria*, Barcelona, B.S.A., 1997.
- HEREDERO, Carlos F., *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Madrid, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, 1993.
- \_\_\_\_\_ “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”, *Rafael Azcona, con perdón*, Luis Alberto Cabezón García (coord.), Logroño, Gobierno de la Rioja, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 307-328.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (coord.) *Berlanga 1. Entorno a Luis García Berlanga*, textos reunidos y presentados por Julio Pérez Perucha, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1980.
- \_\_\_\_\_ (coord.) *Berlanga 2. Sobre Luis G. Berlanga: comunicaciones y debates*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1981.
- \_\_\_\_\_ “Un desconocido trabajo de Berlanga: *Se vende un tranvía*”, *Contracampo*, nº 24, octubre 1981, pp. 13-32.

RIAMBAU, Esteve, y TORREIRO, Casimiro, *Productores del cine español. Estado dependencias y mercado*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2008.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, Eduardo, “Luis García Berlanga: Entre Eisenstein y las fallas valencianas”, *Cortos pero intensos. Las películas breves de los cineastas Españoles*, Pedro Medina y Luis M. González (coord.), Madrid, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2005, pp. 141-149.

SÁNCHEZ SALAS, Bernardo, *Rafael Azcona: hablar el guión*, Madrid, Cátedra, 2006.

SOJO GIL, Kepa, “*Se vende un tranvía* (1959) o el comienzo de una época dorada de Luis García Berlanga”, *Cuadernos Cinematográficos*, nº 10, 1999, pp. 37-42.

\_\_\_\_\_, *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*, Madrid, Notorius Ediciones, 2009.

VV.AA. *¡Viva Berlanga!*, prólogo de Manuel Vicent, epílogo de Jorge Berlanga, Madrid, Fundación Municipal de Cine, Cátedra, 2009.

### **Otras fuentes**

FERNÁNDEZ HOYA, Alberto, entrevista inédita a Rafael Azcona [octubre 2006].

\_\_\_\_\_, Entrevista inédita a Eduardo Ducay [noviembre 2007].

\_\_\_\_\_, Entrevista inédita a Chus Lampreave [julio 2007].

**Alberto Fernández Hoya**

**Bienvenido Mister Marshall.  
Película fundamental del cine español**

**Kepa Sojo (Universidad del País Vasco)**

## **BIENVENIDO MISTER MARSHALL. PELÍCULA FUNDAMENTAL DEL CINE ESPAÑOL**

**Kepa Sojo Gil (Universidad del País Vasco)**

### **1. UN ARGUMENTO INOLVIDABLE.**

A inicios de los años cincuenta, un delegado del gobierno español llega un buen día a la olvidada aldea castellana de Villar del Río, con la noticia de que los americanos, inmersos en el Plan Marshall, van a visitar España y van a pasar cargados de dólares por las modestas calles de la localidad. También llega al pueblo, poco antes, el empresario de espectáculos Manolo (Manolo Morán), y lo hace con la nueva estrella de la canción andaluza, Carmen Vargas (Lolita Sevilla). Manolo, analizando la situación de la venida de los extranjeros, propone al alcalde (José Isbert), un plan para organizar la llegada de los americanos a Villar del Río. Casi todos los poderes fácticos del pueblo colaboran en el plan. Algunos de los habitantes de la aldea como son el párroco, don Cosme y el hidalgo venido a menos, don Luis, muestran su oposición. Pero la expectación ante la llegada de los estadounidenses cargados de dólares es grande y algunos habitantes del pueblo se ilusionan como si llegaran los Reyes Magos. Ante los consejos de Manolo; que la imagen bucólica de España en el mundo es la de Andalucía -con su folklore, los toros, los sombreros cordobeses y toda una serie de tópicos más acordes con una España feliz que con un miserable y subdesarrollado pueblo castellano-, las autoridades de la aldea deciden engalanar y disfrazar la localidad de villorrio andaluz para sorprender a los distinguidos visitantes.

### **2. ¿LA PELÍCULA MÁS IMPORTANTE DEL CINE ESPAÑOL?**

*Bienvenido, Mister Marshall* (1952) es una de las películas más importantes del cine español de todos los tiempos. Como dice el crítico televisivo Fernando Morales: “(...) en la opinión de muchos, son los 75 minutos más importantes del cine español (...)”<sup>123</sup>. Su director, Luis García Berlanga, fallecido a finales de 2010, probablemente sea el más destacado de la historia del cine nacional. La película se lleva a cabo en un momento

---

<sup>123</sup>. MORALES, F. *Reseña televisiva de Bienvenido, Mister Marshall*. El País. 19-09-2002. p.70.

histórico fundamental para el cine español, los inicios de los años cincuenta. Una nueva generación de cineastas salidos del I.I.E.C., Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, junto a otros resortes como revistas, cine-clubs o productoras, llevarán al cine español a sentarse en 1955 en las Conversaciones Cinematográficas de Salamanca, donde se intentarán analizar los males del cine español y se pretenderá llevar a cabo una regeneración de la cinematografía hispana, proceso que ya había comenzado con los atisbos y ecos neorrealistas de las primeras películas de este grupo de jóvenes rebeldes capitaneado por Berlanga y Bardem, entre otros. En este contexto, en 1952, se había rodado *Bienvenido, Mister Marshall*, punta de lanza de una nueva tendencia cinematográfica disidente con el convencional, fatuo y políticamente correcto cine del régimen franquista. La repercusión internacional y el éxito nacional de la película da paso a un nuevo tipo de cine que, aunque mantiene aspectos innegables de la cultura española de todos los tiempos, abre nuevas puertas y da una bocanada de aire fresco en el desolador panorama cinematográfico español de los primeros cincuenta.

*Bienvenido Mister Marshall* representa muchas cosas en la memoria histórica de la España de los años cincuenta. Pasados los fastos conmemorativos del cincuentenario de la filmación de la película en 2002 y 2003 con congresos, ciclos de conferencias, publicaciones y una curiosa recreación de la llegada de los americanos en Guadalix de la Sierra, localidad madrileña donde se rodó la película, el filme sigue vigente en la sociedad española actual por su temática, extrapolable a cualquier momento histórico y por su universal sentido del humor. Berlanga sabe sacar de lo local una problemática universal que bien pudiera localizarse en cualquier recóndito pueblecito del mundo como veremos en un punto posterior. Y es que las estrambóticas situaciones de *Bienvenido Mister Marshall* inauguran en la cultura hispana el término berlanguiano que se da a todas aquellas situaciones que parecen sacadas de las películas del genial director valenciano<sup>124</sup>). En uno de los diarios más importantes de este país se hizo un concurso de frases célebres en el cine español. La ganadora fue: “(...) Como alcalde vuestro que soy os debo una explicación (...)”, el famoso discurso de Isbert y Morán a los parroquianos de Villar del Río vestidos de andaluces desde el balcón del Ayuntamiento. Esta frase ganó a réplicas de películas más cercanas en el tiempo como *Airbag* (1997) y *Torrente, el brazo tonto de la ley* (1998). Veremos si dentro de cincuenta años se recuerdan estos dos filmes como *Bienvenido Mister Marshall* hoy.

Y es que la genial película de Berlanga es muchísimas cosas. Por un lado es una comedia rural con personajes pintorescos asequible para el gran público, aunque soterradamente es una voraz crítica a la penosa situación del campo español y a la angustiada situación de autarquía económica y subdesarrollo agrario en que estaba sumida la España de Franco. Por otro lado, *Bienvenido Mister Marshall* también puede ser un filme del sobrevalorado aunque popular género musical que enmascaraba la verdadera situación de Andalucía por medio de artificio y faralaes. La película es certera

---

<sup>124</sup>. Siempre que se da una situación grotesca, esperpéntica o absurda en el ámbito político y socio-cultural español se suele aludir a ella con el término berlanguiano. Recordemos, por ejemplo el episodio de la Isla Peréjil, o muchos de los tejemanejes relacionados con la corrupción. En 2009, el director de cine y académico José Luis Borau reclamó la inclusión del término berlanguiano en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua: BERLANGUANO, NA. adj. Propio y característico de Luis García Berlanga, o que tiene semejanza con el estilo de las obras de tal cineasta.

Véase el artículo de BORAU, J.L. *Berlanguiano*. Revista El Cultural de El Mundo. 16-10-2009. En citado artículo Borau compara el término berlanguiano con arnichesco, goyesco o solanesco, términos referidos a otros tres grandes de la literatura, el arte y la cultura hispana.

arremetiendo contra el cine folklórico pero también mete una puya contra el género cinematográfico historicista que tantas glorias dio a su principal valedora, la productora Cifesa, sobre todo a finales de los años cuarenta. De 1952 es el gran éxito grandilocuente, falso, historicista, antiguo y decimonónico *Alba de América*. La gesta del descubrimiento del nuevo mundo es parodiada en la secuencia de la pesadilla del hidalgo venido a menos (Alberto Romea), como un año antes Berlanga y Bardem habían parodiado otro éxito de Orduña y Cifesa; *Locura de amor* (1948), por medio de la brillante secuencia inicial de la fantástica *Esa pareja feliz* (1951), donde se ponía de manifiesto el desacuerdo de los jóvenes realizadores contra el lamentable cine de cartón piedra oficializado por el Régimen de Franco<sup>125</sup>).

Pero *Bienvenido Mister Marshall* es muchas más cosas aún. No es un western pero imita muy bien algunos de los planos del final de *Stagecoach* (*La diligencia*, 1939) de John Ford, en la secuencia de la pesadilla del alcalde ambientada en el far west. También tiene homenajes al cine policiaco americano y al expresionismo caligariano en la secuencia del sueño del cura, referencias a Pudovkin y Eisenstein en planos concretos que recuerdan a *Koniets Sankt Petersburga* (*El fin de San Petersburgo*, 1927) y *Staroye i novoroye* (*Lo viejo y lo nuevo*, 1929), obras respectivas de los dos cineastas soviéticos citados. Y no hemos de olvidar la evidente relación por admiración de Berlanga, sobre todo, a lo que se hacía en el neorrealismo italiano, ya que el valenciano se convierte en un gran admirador de Cesare Zavattini, con el que escribe algunos guiones que no salen adelante y de esa manera todo lo relacionado con el campesino Juan, personaje tratado con dignidad, heredero del Juan campesino de *La aldea maldita* (1930), de Florián Rey, recuerda a ese neorrealismo agrario y amargo que da un giro hacia la comedia en el cine de Berlanga, aunque en el fondo haya amargura.

### 3. GÉNESIS DE LA PELÍCULA.

La idea de *Bienvenido, Mister Marshall* apareció de una manera un tanto curiosa, ya que la productora cinematográfica Uninci<sup>126</sup>, encargó a Berlanga y Bardem una película

<sup>125</sup>. Al respecto de la secuencia inicial de *Esa pareja feliz* y su relación con el cine historicista de Cifesa es fundamental la consulta del artículo de FANÉS, F. *En torno a una secuencia de Esa Pareja Feliz*. Dentro de *Berlanga II. Sobre Luis García Berlanga. Comunicaciones y debates*. Ayuntamiento de Valencia. Valencia 1981.

<sup>126</sup>. La productora Uninci (Unión Industrial Cinematográfica S.A.), fue fundada en 1949 y controlada en un principio por Francisco Canet y Vicente Sempere. A la empresa, se incorporaron los hermanos Reig, Joaquín -que se convirtió en presidente de la entidad-, y su hermano Alberto, -subdirector del NO-DO, hasta 1952-, año en que lo comenzó a dirigir. La primera película importante que produjo Uninci fue *Cuentos de la Alhambra* (1950), una de las obras más crepusculares de Florián Rey. Posteriormente, encargó a Bardem y Berlanga el guión de *Bienvenido, Mister Marshall*, película que nos ocupa, y que logró un gran éxito de crítica y de público, tras su estreno. La productora contaba, entre sus accionistas, con los citados Berlanga y Bardem (aunque éste la abandonó, posteriormente, por problemas de dinero), y con otro comunista reconocido como era Ricardo Muñoz Suay. Todos ellos hicieron replantearse a la productora sus objetivos, y ésta se arriesgó en proyectos diferentes como *El gran festival* y *Cinco historias de España*, con guiones del italiano Cesare Zavattini, Berlanga y Muñoz Suay, no realizados definitivamente. Las películas; *Fulano y Mengano* (1955), de Joaquín Luis Romero Marchent, con la interpretación de José Isbert, y la coproducción *Tal vez mañana* (1958), de Glaucio Pellegrini, con intervención asimismo de Muñoz Suay en el guión, demostraron junto al predominio de Bardem -convencido por Muñoz Suay para que regresara de nuevo-, la mayor adscripción de la compañía a los postulados comunistas del PCE, a nivel ideológico, y la utilización de la compañía como tapadera para

folklórica, al servicio de la starlette Lolita Sevilla, en la que ésta debía interpretar varias canciones dentro de la estructura del filme<sup>127</sup>. La positiva impresión que *Esa pareja feliz* (1951), había causado en los dirigentes de Uninci<sup>128</sup>, provocó que éstos se fijaran en los dos jóvenes realizadores<sup>129</sup>. Una de las líneas argumentales que prepararon Bardem y Berlanga era dramática. La otra, la que al fin y a la postre llevaron a cabo, era cómica. En un principio, los directores plantearon un guión que giraba en torno a las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-Cola y los problemas que ello acarrearía

---

llevar a cabo sus actividades económicas desde 1958. En esta época Bardem realizó para Uninci, *Sonatas* (1959) y *A las cinco de la tarde* (1960).

Véase HEREDERO, C.F. *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Filmoteca Española y Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Madrid 1994. pp. 311-320. y MONTERDE, J.E. *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. dentro de GUBERN, R. et alii. *Historia del cine español*. Ed. Cátedra. Madrid 1995. pp.260-261.

<sup>127</sup>. Según Francisco Canet: “(...) Uninci no se creó como empresa mercantil sino como una empresa para hacer buen cine (...)”. Respecto al surgimiento de Uninci, en opinión de Bardem: “(...) Joaquín Reig era bien visto por el Régimen porque había sido cura y hablaba alemán, y había hecho documentales antisoviéticos (...)”. Recordemos que uno de los objetivos del cine oficialista del franquismo era el discurso anticomunista, con lo cual Reig quedaba fuera de toda duda ante los ojos del Caudillo. Paradójicamente, comunistas como Muñoz Suay o Bardem estaban detrás o relacionados con Uninci.

Declaraciones tomadas del documental realizado por PALACIOS, M. *50 años esperando a Mister Marshall*. Realizado por Produce + para Canal +. 2002. También observa Alicia Salvador que la presencia de Lolita Sevilla en la película era previa al guión de la misma: SALVADOR MARAÑÓN, A. *De Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana. Historia de UNINCI: una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Ed. Egeda y 8 y medio. Madrid 2006. p. 164.

<sup>128</sup>. *Ibidem*. pp.31-32. De este modo relataba Bardem el encuentro con Francisco Canet y los ejecutivos de Uninci: “(...) El 13 de octubre de 1951. Lo sé porque el día anterior, 12 de octubre, habíamos organizado una proyección de *Esa pareja feliz* para amigos y curiosos en el cine Pompeya, y fue tal el éxito que hubo que repetirla. Íbamos bajando la calle Barquillo, ya a la altura de Alcalá, Berlanga, un servidor y Ricardo Muñoz Suay. Y Ricardo se encontró con un tal Francisco Canet, al que conocía no sé si de la guerra. Éste era el constructor de decorados de los estudios CEA, que estaba en una productora recién creada llamada Uninci. Antes habían participado en una película, los *Cuentos de la Alhambra*, que sirvió de lanzamiento a otra cantante, Carmen Sevilla. Canet y sus socios estaban buscando talento joven para hacer algo diferente. Muñoz Suay le dijo a Canet: ... pues si quieres te paso la copia y ves la película de estos chicos ..., y esa misma tarde les llevé la cinta (...)”.

Según Francisco Canet, el encuentro se produjo de la siguiente forma: “(...) Ricardo me trajo la película, y me gustó. En aquel momento el cine español producía películas de misiones, históricas, algunas muy respetables y de mucho éxito, y también algunas folklóricas. Yo vi en *Esa pareja feliz* algo distinto, algo nuevo. Trataba un tema actual. Era lo que buscábamos. Entonces le pedí a Ricardo que me dejara la copia y accedió. Yo le llevé la cinta a Joaquín Reig y estuvo de acuerdo conmigo. Propuso hacer una reunión con los socios de Uninci, la mayoría valencianos, y encomendar a Bardem, Berlanga y Muñoz Suay la creación de un departamento de producción dentro de la empresa. Y dije, bueno, pues mira, hemos acertado. Como yo era amigo de Ricardo quedé encargado de proponérselo, lo hice y aceptaron. Luego se montó una asamblea que fue larguísima, en la que se habló del cine, de las artes y de todo (...)”.

<sup>129</sup>. *Ibidem*. Declaraciones de Canet: “(...) El tema de *Esa pareja feliz* me produjo una sensación en la forma de tratar los problemas de la vida en esos momentos y me impresionó (...)”.

en la España de la época, merced a la instalación de una fábrica de Coca-Cola en un lugar concreto<sup>130</sup>. No obstante, tras visionar varias veces *La kermesse heroique* (*La kermesse heroica*, 1935), de Jacques Feyder, se pusieron manos a la obra en un guión que se asemeja bastante al definitivo. La productora Uninci contrató a Bardem y Berlanga por el guión de *Bienvenido, Mister Marshall*, una vez aceptada la historia, y pagó cincuenta mil pesetas, veinticinco mil a cada uno de los dos guionistas<sup>131</sup>. El filme finalmente costó alrededor de tres millones de pesetas. La verdad es que la idea general de la película, plasmada en el guión, estaba realizada al cincuenta por ciento por Bardem y Berlanga. En un principio, se pensó que las aportaciones de Mihura en el guión fueron puntuales, pero recientemente se ha comprobado la mayor intervención del dramaturgo en el guión definitivo, sobre todo en la mayoría de los chispeantes diálogos entre los que se encuentra el célebre discurso del Ayuntamiento<sup>132</sup>.

#### 4. UN RODAJE PROBLEMÁTICO.

Entre el 21 y el 23 de septiembre de 1952, comenzó el rodaje de la película en el pueblecito madrileño de Guadalix de la Sierra. De todos modos, antes de dar con Guadalix, se visitaron unos treinta o cuarenta pueblos, hasta hallar finalmente el mítico a la postre Villar del Río. Fue un rodaje problemático, que debió durar unas nueve o diez semanas, aunque las previsiones del plan de rodaje solo fuesen siete. Lo que siempre ha recalcado Berlanga es la buena disposición para la figuración, en algunos casos con frase, de los habitantes de Guadalix de la Sierra. En el homenaje tributado al valenciano en la localidad madrileña con motivo del cincuentenario del rodaje del filme, Berlanga declaraba, en cordial conversación con los guadaliseños que: “(...) jamás he encontrado en ningún otro rodaje en pueblos la disposición de los habitantes para filmar

---

<sup>130</sup>. El historiador Román Gubern añade que la temática inicial referida a la implantación de la fábrica de Coca-Cola en España, provocaría en el filme una auténtica revolución en las costumbres y tradiciones nacionales, siendo este ya un tema relacionado con la naciente sociedad de consumo (como ya se podía observar asimismo en *Esa pareja feliz* (1951), e incluso en *Aquí hay petróleo* (1955)).

Ver GUBERN, R. *La "presencia" de Bardem en los inicios de la obra de Berlanga*. En PÉREZ PERUCHA, J. *Berlanga II. Sobre Luis García Berlanga. Comunicaciones y debates*. Archivo Municipal. Ayuntamiento de Valencia 1981. p.33.

<sup>131</sup>. Berlanga cobró diez mil en metálico y quince mil en acciones de la empresa. Bardem, por contra, invirtió los términos cobrando quince mil en dinero contante y sonante, quedando las diez mil en acciones de Uninci.

Véase en CASTRO, A. *Un renovador del cine español. Juan Antonio Bardem. Entrevista*. R. Dirigido por. N° 245. Abril 1996. pp.52-63.

<sup>132</sup>. LARA, F. y RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. Miguel Mihura. En el infierno del cine. Seminci. Valladolid 1990. pp.200-211.

SOJO, K. *La importancia del guión en Bienvenido, Mister Marshall (1952). Aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura*. Dentro de CARRATALÁ, J.A. y SANDERSON, J.D. *Relaciones entre el cine y la literatura: El guión*. Ed. Universidad de Alicante. Alicante 1997. pp. 57-65.

mi película como la acaecida en Guadalix respecto a *Bienvenido, Mister Marshall* (...)"<sup>133</sup>

En líneas generales casi nadie creía en la película excepto Ricardo Muñoz Suay, ayudante de dirección, y algunos actores como Elvira Quintillá y Félix Fernández, con los que ya había trabajado Berlanga en *Esa pareja feliz*. El equipo técnico no era el mismo de su ópera prima -gentes allegadas del I.I.E.C.-, y Berlanga era entonces muy joven y dudaba en cada plano<sup>134</sup>. Hubo también problemas con el director de fotografía, Manuel Berenguer, por la secuencia del tractor con el paracaídas -sueño de Juan-, y por la de la pelea del "saloon" -sueño del alcalde-. Rodajes tan tensos como éste sólo recuerda Berlanga el caso de *La vaquilla* (1985), donde también hubo grandes problemas con el equipo técnico<sup>135</sup>.

La filmación de la película, que se desarrolló durante veintiséis días, en Guadalix de la Sierra y los estudios CEA de Madrid, finalizó el 18 de octubre de 1952, aunque quedaron algunas secuencias, las referentes a algunos de los sueños, pendientes de filmar<sup>136</sup>.

## 5. REPERCUSIÓN DEL FILM.

*Bienvenido, Mister Marshall* fue estrenada en el Cine Callao de Madrid, el 4 de abril de 1953, y permaneció en cartel cincuenta y un días, concretamente hasta el 24 de mayo, lo que la convierte en el primer éxito comercial y artístico de la filmografía de Berlanga<sup>137</sup>.

---

<sup>133</sup>. Declaraciones de Berlanga. 50 aniversario del rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* (1952). Intervienen: Luis G. Berlanga, Agustín Tena y Kepa Sojo. Guadalix de la Sierra, 11-10-2002. A este respecto los habitantes del pueblo y Berlanga recordaron anécdotas del rodaje y departieron sobre momentos específicos de la filmación, sobre los salarios pagados a los figurantes etc etc.

<sup>134</sup>. De esa manera, Berlanga era apodado Viladomat, en referencia al director Domingo Viladomat, famoso por sus dudas en los rodajes y director, entre otras, de *Cerca del cielo* (1951) y *Gayarre* (1958). El valenciano tenía entonces, tan sólo, 31 años. También durante este rodaje nació un apelativo utilizado posteriormente por Berlanga que es *Mister Cagada*, ya que al finalizar el rodaje de muchos planos el valenciano solía decir: *Vaya cagada*. También era llamado Berlanga por Bardem *fanfarrón negativo* ya que éste solía alardear pero al revés. Véase en FRANCO, J. *Bienvenido Mister Cagada*. Ed. Aguilar. 2005.

<sup>135</sup>. Y así y todo, *La vaquilla*, es una de las obras más interesantes del valenciano, que, a pesar del fuerte varapalo dado por la crítica, fue un rotundo éxito de público. Por otro lado, dos de los filmes más desafortunados de Berlanga, *Moros y cristianos* (1987) y *París-Tombuctú* (1999), se llevaron a cabo en medio de maravillosos rodajes, según ha declarado en diversas ocasiones el director valenciano.

<sup>136</sup>. En PICÓN, S. *Bienvenido, Mister Marshall en su 50º aniversario*. Ed. Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra (Madrid) 2002. p.11., se citan la fecha de inicio y la del final del rodaje de la película en el pueblo, en un apartado de la obra titulado: "Como nace *Bienvenido, Mister Marshall*".

<sup>137</sup>. TENA, A. *50 aniversario de Bienvenido, Mister Marshall*. Ed. Tf. Madrid 2002. pp.120 y 121. El autor de este libro añade: "(...) El estreno tiene lugar (...) a las once de la noche, en el cine Callao de Madrid. Inmejorables el lugar y la fecha. El sábado posterior al Viernes Santo fue durante décadas el día ideal para lanzar un producto teatral o cinematográfico. (...)". SALVADOR MARAÑÓN, A. *De Bienvenido Mr. Marshall a Viridiana ...* op.cit. p.195. Nota a pie de página 35: Según Alicia Salvador, la

El estreno en Barcelona se produjo el 29 de abril de 1953 en el cine Coliseum de la Ciudad Condal. En la capital catalana la película estuvo cuarenta días en los cines. Más importante fue el paso del filme por el Festival de Cannes, donde obtuvo dos galardones: Premio a la mejor película de humor y Mención especial al mejor guión (<sup>138</sup>). El éxito del filme en la Costa Azul no estuvo exento de polémica y el actor estadounidense Edward G. Robinson, miembro del jurado, acusó al filme de antiamericano merced a un plano en el que por una alcantarilla discurre una bandera norteamericana. Además el equipo del filme fue acusado de falsificación de moneda al lanzar unas octavillas que se asemejaban a dólares con las efigies del elenco de la película. Todo ello sirvió para dar más publicidad a la obra y propició una interesante distribución internacional de la película, aspecto que no propició que a Berlanga se le conociera internacionalmente como a Buñuel o Almodóvar.

## 6. ANTECEDENTES Y CONSECUENTES DE LA PELÍCULA.

A pesar de ser una indudable obra maestra, la idea de *Bienvenido Mister Marshall* no procede de la nada. Desde el punto de vista cinematográfico Berlanga se nutre para confeccionar el filme de cuatro películas que tienen bastante que ver con el filme que nos ocupa. Nos referimos a *Wild and woolly (De lo vivo a lo pintado, 1917)*, de John Emerson, la ya citada *La kermesse heroica*, de Jacques Feyder, *Passport to Pimlico (Pasaporte para Pimlico, 1949)*, de Henry Cornelius y *Miracolo a Milano (Milagro en Milán, 1950)* de Vittorio de Sica.

Con el filme mudo del norteamericano Emerson coincide Berlanga en el asunto de travestir y falsear un pueblo ya que la idea de transformar Villar del Río de pueblo castellano a aldea andaluza proviene del pueblecito de *Wild and woolly* que es convertido en una aldea del far west cuando los vaqueros e indios habían pasado a mejor vida ya en 1917, año de realización de la película. Además, el empleo del cartón-piedra y la falsedad de los decorados es similar en ambos filmes. En el caso del filme americano, deben hacer recordar a sus antepasados vaqueros y en el caso de la película española, deben viajar mentalmente seiscientos kilómetros al sur y convertirse en andaluces como espejo de España (<sup>139</sup>).

En lo que concierne a *La kermesse heroica*, Berlanga siempre ha reconocido que en el origen de *Bienvenido* está el recibimiento que hacen los flamencos del siglo de Oro a los invasores españoles (los americanos de aquella época). En el caso de la película de Feyder, se ve claramente la sumisión del pueblo de Flandes a la gran potencia del

---

película perdió el ranking de permanencia en las salas, siendo superada por *La guerra de Dios* (1953), de Rafael Gil.

<sup>138</sup>. Correctamente citados los dos galardones del certamen galo fueron: Premio internacional a la mejor película de Humor del Festival de Cannes 1953, y Mención especial al mejor guión (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura) de la FIPRESCI.

<sup>139</sup>. SOJO GIL, K. *Americanos os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*. Ed. Notorious. Madrid 2009. p.177.

momento que no era otra que España, mientras que en la obra de Berlanga sucede lo propio entre los españoles ávidos de ayudas y los imperialistas norteamericanos (<sup>140</sup>).

Con respecto al filme de la factoría Ealing *Pasaporte para Pimlico*, el barrio de Londres donde se ambienta la película tiene un anhelo parecido al de Villar del Río y a pesar de la penosa situación de postguerra que padece, por medio de la solidaridad de sus habitantes se intenta sacar adelante la situación, como sucede en la película española. Además, hay varias secuencias en el filme británico que anteceden claramente a lo que sucede en el filme de Berlanga: la emisión del noticiario Gaumont en la película Ealing y el NO-DO sobre los Estados Unidos en la española, los aviones que lanzan víveres a Pimlico en los que se basa la secuencia del sueño del labriego Juan, o la llegada de la lluvia regeneradora al final de ambas obras (<sup>141</sup>).

Por último, en lo que concierne a *Milagro en Milán* hay coincidencias y divergencias en el filme de Berlanga. Mientras en la película española la realidad prevalece frente a la fantasía: los Reyes Magos no existen y pasan de largo, en el filme italiano la fantasía predomina sobre la dura realidad: la paloma de Totó concede deseos, pero el dinero no da la felicidad (<sup>142</sup>).

En lo que atañe a los consecuentes, *Bienvenido Mister Marshall*, como cualquier otro gran éxito de la historia del cine generó una serie de películas españolas en la misma década de los cincuenta que, partiendo de una premisa similar relacionada con la política internacional del momento y ambientadas principalmente en el medio rural castellano, intentaron con mayor o menor fortuna lograr el éxito de la película de Berlanga. Entre los títulos más destacados que siguieron la estela del filme del valenciano se encuentran: *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955), de Rafael J. Salvia, sin duda la mejor del lote, *El puente de la paz* (1957), también del prolífico Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis Romero-Marchent (<sup>143</sup>).

---

<sup>140</sup>. *Ibidem*. p.178.

<sup>141</sup>. *Ibidem*. p. 180.

<sup>142</sup>. *Ibidem*. p. 182.

<sup>143</sup>. Abordamos de manera monográfica este tema en el siguiente artículo: SOJO GIL, K. *La comedia rural española de los cincuenta como consecuente de Bienvenido Mister Marshall*. Revista Latente, nro. 7. Universidad de La Laguna. Tenerife 2009. pp. 45-59.

HEREDERO, C.F. *Las huellas del tiempo ...* op.cit. 1993. p.241. “(...) Hay una comedia populista de ambientación rural y de inspiración básicamente italiana -casi siempre degradada- que tiene en títulos como *Aquí hay petróleo* y *El puente de la paz*, dirigidos ambos por Rafael J. Salvia, dos propuestas bien elocuentes. La segunda conlleva, incluso una alusión paródica al conflicto del año anterior en el Canal de Suez: un recurso tendente a comentar los sucesos de actualidad que había inaugurado con más sentido y menos oportunismo *Bienvenido, Mister Marshall*. Puede distinguirse, incluso, una vena satírico-moral de equivalente herencia italiana en fábulas tan inclasificables como la fantasiosa mezcla genérica que exhibe *El diablo toca la flauta*, o en la recreación idealista y libre de un cuento de Washington Irving que supone *Todo es posible en Granada*, de Sáenz de Heredia (...)”.

MONTERDE, J.E. *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. Dentro de VARIOS: *Historia del cine español*. op.cit. p.272. “(...) Paralelamente al desarrollo de esa comedia urbana, se alineó una variante rural, impulsada por el éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*, de Berlanga y de *Pane, amore e fantasia* de

También en los sesenta y setenta se ven ecos del filme que nos ocupa en subproductos como *El turismo es un gran invento* (1968), del prolífico Pedro Lazaga con el inefable Paco Martínez Soria a la cabeza o *Cuando el cuerno suena* (1974), de Luis M. Delgado. Sin embargo el caso más llamativo de película inspirada en *Bienvenido Mister Marshall*, aspecto que muestra la vigencia y perdurabilidad del filme original, es el largometraje egipcio *Ziyara as said ar rais* (*La visita del señor presidente*, 1994), de Munir Radi, obra descaradamente inspirada en la película de Berlanga ambientada en una pequeña aldea egipcia en la década de los setenta, cuando los países árabes abandonaban la influencia soviética para acercarse a los Estados Unidos (<sup>144</sup>). La premisa argumental es similar y los habitantes del pequeño pueblo egipcio esperan la llegada del presidente de los Estados Unidos a su aldea y para ello hacen una serie de preparativos que caen en saco roto como sucede en la película de Berlanga ya que en esta ocasión los americanos también pasan de largo y dejan a los pobres egipcios sumidos en la misma desesperanza que los habitantes de Villar del Río.

## 7. RELACIÓN CINE-HISTORIA. EL REFLEJO DE LOS AÑOS CINCUENTA EN BIENVENIDO MISTER MARSHALL.

Por medio del cine de Berlanga es posible estudiar perfectamente la historia de la segunda mitad del siglo XX en España. En *Bienvenido Mister Marshall* aparece marcada de manera certera la penosa situación subdesarrollada del campo español que pide a gritos una mecanización, que llegará por los tractores que tiran desde el cielo los americanos del Plan Marshall. La situación de pobreza es atroz. Así y todo los habitantes de Villar del Río son presentados con dignidad. Siempre que se habla del anónimo campesino Juan se hace de esta manera. Hay ridiculización y caricatura cuando se habla de las fuerzas vivas del pueblo, sin embargo la dignidad del campesino anónimo se torna en denuncia en momentos como el del discurso del alcalde y el promotor desde el balcón del ayuntamiento en que Manolo se refiere a los habitantes de Villar del Río como “inteligentes y despejaos” y acto seguido aparecen en pantalla dos rostros subdesarrollados propios del Zuloaga segoviano (<sup>145</sup>).

La oligarquía del pueblo está compuesta por los poderes fácticos, o fuerzas vivas de la aldea, es decir, por los caciques locales que en el caso del filme que nos ocupa, están tratados de una manera amable coincidente con el tono de comedia que dota Berlanga a la película. No obstante, la llegada de las autoridades centrales para anunciar la arribada de los americanos, es recogida con un cierto temor por parte de esta oligarquía rural partícipe de múltiples chanchullos con las tierras y cosechas. Esta oligarquía caciquil que se atisba en *Bienvenido, Mister Marshall*, y que se repite en otros filmes de Berlanga, así como en películas posteriores que aprovechan el éxito de la obra que nos

---

Risi; en esa línea se situarían films como *El diablo toca la flauta* (1953), *Todo es posible en Granada* (1954) de Sáenz de Heredia, *¡Aquí hay petróleo!* (1955), *El hombre del paraguas blanco* (1957) y *El puente de la paz* (1957), aunque ninguno alcanzó los valores de su modelo (...)

<sup>144</sup> . Como avance a esta investigación, publicamos en 1997 un artículo en la revista *Secuencias*, de la Universidad Autónoma de Madrid, en el cual dimos una primera aproximación a este descubrimiento tan novedoso y original. La ficha completa del artículo en cuestión es: SOJO GIL, K. *Una versión egipcia de “Bienvenido, Mister Marshall”*: “*La visita del señor presidente*”. *Revista Secuencias*. Nº 6. Ed. Universidad Autónoma de Madrid. Abril 1997. pp. 51-64.

<sup>145</sup> . SOJO GIL, K. *Americanos os recibimos con alegría....* op.cit. p.130.

ocupa, y acerca de las cuales ya hablábamos en otro punto de este trabajo, son principalmente el alcalde, el cura, el médico, el hidalgo venido a menos ... En fin, se trata de las fuerzas vivas del pueblo que eran quienes, claramente, detentaban el poder de una forma arbitraria, siguiendo la corriente al poder provincial y, por supuesto, al central. No podemos considerar la presencia en el filme de ningún terrateniente claro, aunque, como corresponde a la estructura de la propiedad en Castilla, es posible que el hidalgo venido a menos pudiera detentar algunas tierras, aunque este hecho no se da a entender en ningún momento, y Berlanga presenta al personaje como a un símbolo de la España del pasado, con sus glorias históricas y militares de las que sólo quedan los recuerdos, como se parodia claramente en el sueño de este personaje<sup>146</sup>. Respecto al resto de personajes de las fuerzas vivas, podríamos englobarlos dentro de un grupo que sería el de las clases medias, donde conviven individuos pertenecientes a profesiones liberales: maestra, médico, farmacéutico., junto a pequeños terratenientes como el alcalde, del cual, sí queda claro que posee tierras y que desea evitar toda clase de problemas con la administración, ya que sus desmanes y abusos de poder le dejan en una posición privilegiada en el pueblo.

Otro aspecto remarcable de la película es su alusión explícita a los Planes Marshall de los que España se estaba quedando fuera ya que Europa occidental entraba en la órbita capitalista tras el fin de la II Guerra Mundial y a España le costaba salir de su propia postguerra. Además en nuestro país había una dictadura a la que estaba costando entrar de nuevo en el panorama diplomático mundial. La cruzada anticomunista y la supeditación a Estados Unidos eran una prioridad para Franco que veía a los americanos pasando de largo, como en la película, si bien la rúbrica de los Acuerdos bilaterales entre España y Estados Unidos del 26 de septiembre de 1953, alinearon a España en el bloque capitalista y dinamizaron la presencia paulatina del estado en el concierto internacional como precedente del desarrollismo de los años sesenta (<sup>147</sup>).

Para finalizar, es preciso comentar que en *Bienvenido Mister Marshall* y otros filmes del período se observa una ideología regeneracionista que recupera esta corriente de pensamiento de fines del XIX y que comparte una orientación noventayochista muy típica de periféricos enamorados de Castilla como es el caso del valenciano Berlanga (<sup>148</sup>). Este regeneracionismo basado en la solidaridad, en el pensamiento de que el esfuerzo cotidiano va a dar frutos y en la renuncia a ayudas externas, va a tomar varias vertientes que confluyen en *Bienvenido Mister Marshall*. Desde el falangismo desencantado de algunos artífices del filme, al comunismo clandestino de otros, todo ello recupera la idea de regenerar a España desde diversas ópticas y muestra que a pesar de que los americanos pasen de largo, cosa que no sucedió finalmente, la solidaridad de todos los habitantes del pueblo que contribuyen en pagar la mascarada y la lluvia regeneradora (el agua como elemento fundamental para articular el trabajo rural), originen un esperanzador mensaje implícito en este gran filme, seguramente el más importante del cine español.

---

<sup>146</sup>. Incluso se le podría buscar una adscripción política monárquica.

<sup>147</sup>. SOJO GIL, K. *La presencia estadounidense en Bienvenido Mister Marshall (1952) y en otras películas españolas de los cincuenta*. Dentro de BARRIO ALONSO, A., DE HOYOS PUENTE, J. Y SAAVEDRA ARIAS, R. (eds.) *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*. Ed. PubliCan. Universidad de Cantabria. Santander 2011.

<sup>148</sup>. SOJO GIL, K. *Sobre el ideario regeneracionista en Bienvenido Mister Marshall y en el cine español de los años cincuenta*. Revista Film Historia. Nº 10. Barcelona 2011.

## 8. FICHA TÉCNICA Y ARTÍSTICA DEL FILM.

### Datos previos:

AÑO DE PRODUCCIÓN: 1952. ESTRENO: 4 de abril de 1953. NÚMERO DE ESPECTADORES: 25.260. RECAUDACIÓN: 39.346,58 euros. TÍTULO ORIGINAL: Bienvenido, Mister Marshall. LARGOMETRAJE: B/N 35 mm. NACIONALIDAD: España. DURACIÓN: 75 minutos. VERSIÓN: Doblada. FORMATO DE PROYECCIÓN: Normal. DISTRIBUIDORA: Edici. LUGARES DE RODAJE: Guadalix de la Sierra (Madrid). CALIFICACIÓN OFICIAL: Interés Nacional.

### Ficha técnica:

DIRECCIÓN: Luis García Berlanga. AYTE. DIRECCIÓN: Ricardo Muñoz Suay. SECRETARIO DIRECCIÓN: Francisco Yllera. PRODUCCIÓN: Uninci, S.A. JEFE DE PRODUCCIÓN: Vicente Sempere. AYUDANTE PRODUCCIÓN: J. C. Valencia. SECRETARIO PRODUCCIÓN: Pablo Tallaví. ARGUMENTO: Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga. GUIÓN: J. A. Bardem, L. G. Berlanga y Miguel Mihura. REGIDOR: Federico del Toro. FOTOGRAFÍA: Manuel Berenguer. OPERADOR: Eloy Mella. AYTE. DE CÁMARA: Jesús Rosellón. FOTO FIJA: Miguel Guzmán. DIRECCIÓN ARTÍSTICA: Francisco Canet Cubil. AYTE. DECORACIÓN: Enrique Vidal. CONSTRUCCIÓN DECORADOS: Francisco R. Asensio. FIGURINISTA: Eduardo de la Torre. MUEBLES Y DISEÑO: Mateo y Luna. MÚSICA: Jesús García Leoz. CANCIONES: José Antonio Ochaita, Xandro Valerio y Juan Solano. MONTAJE: Pepita Orduña. AYUDANTE MONTAJE: Alicia Castillo. VESTUARIO: Eduardo de la Torre y Peris Hnos. MAQUILLAJE: Antonio Florido. PELUQUERÍA: Charito Vaquera. SONIDO: Antonio Alonso Ciller. AYUDANTE SONIDO: Lorenzo Laínez. ESTUDIOS: CEA, Madrid.

### Ficha artística:

Lolita Sevilla (Carmen Vargas), Manolo Morán (Manolo), José Isbert (El alcalde, don Pablo), Alberto Romea (El hidalgo, don Luis), Elvira Quintillá (Srta. Eloísa, la maestra), Luis Pérez de Leon (El parroco, don Cosme), Félix Fernández (el médico, don Simón), Fernando Aguirre (El secretario del ayto.), Joaquín Roa (El pregonero), Rafael Alonso (El enviado), Fernando Rey (El narrador), Nicolás Perchicot (boticario), Emilio Santiago (barbero), José Franco (el delegado general), José María Rodríguez (José), Ángel Álvarez (Pedro), Elisa Méndez (doña Rosario), Matilde López Roldán (doña Matilde), José Vivó (secretario delegado), Manuel Alexandre (secretario delegado), José Castillo (secretario delegado), Aquilino Ballesteros, Pepito Vidal (Pepito), Pablo Tallaví (juez del CAA), Manuel Rosellón (rey mago), José Rodríguez Lapuente (rey mago), Enrique Macedo (rey mago), Rafael Cortés (vaquero), Joaquín Bergía (vaquero), José Riesgo (vaquero), Antonio Florido, Emilio Vidaurreta, José Alburquerque, Bernardino Laso, Francisco Bonilla.

### Premios y menciones:

Premio internacional a la mejor película de Humor del Festival de Cannes 1953. Mención especial al mejor guión (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura) de la FIPRESCI. Festival de Cannes 1953. Primer Premio del Sindicato Nacional del Espectáculo. Premio del CEC al mejor argumento original (Luis García Berlanga, Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura) y a la mejor música (Jesús García Leoz) 1953. Premio a la mejor película del año para la revista "Triunfo".

**Kepa Sojo**

***Marqués de Leguineche & son***  
***Análisis de La escopeta nacional, Patrimonio Nacional, Nacional III y***  
***de los proyectos cinematográficos Nacional IV y ¡Viva Rusia!***

**Luis Deltell (Universidad Complutense de Madrid)**

***Marqués de Leguineche & son***  
***Análisis de La escopeta nacional, Patrimonio Nacional, Nacional III y de los proyectos cinematográficos Nacional IV y ¡Viva Rusia!***

**Luis Deltell (Universidad Complutense de Madrid)**

**A modo de introducción**

Pocos ejercicios artísticos resultan tan complejos y tan costosos como concluir un largometraje en España. El guionista, el productor y el director deben mostrar tanta constancia y tanta osadía como el mejor de los atletas de resistencia. La mayoría de las películas españolas se parecen a pedradas, algunas son certeras, como la lanzada por David sobre Goliat, sin embargo, la mayoría se arrojan con fuerza pero, desgraciadamente, desatinan en su diana y ni el público ni la crítica las apoyan. Así, la mayor parte de la producción anual la realizan directores que no volverán a firmar grandes obras y productoras que en el mejor de los casos solo pueden afrontar un título al año. La repetida metáfora que compara al cineasta español con un francotirador aislado en una industria hostil no refleja con claridad el problema, más bien se tratan de héroes osados que disparan hondazos.

Las películas de la saga de la familia Leguineche y Canivell se presentan como un caso único, solo igualado por el esbirro Torrente<sup>149</sup>. Se rodaron tres películas: *La escopeta nacional*, *Patrimonio Nacional*, *Nacional III* y se conocen dos guiones escritos más: “Nacional IV” y “¡Viva Rusia!” (segunda versión del anterior). Por lo tanto, se trata no de un guijarro aislado sino de una verdadera propuesta de saga cinematográfica que nació sin intención de serlo. Algo completamente insólito. Si, además, pensamos que este “proyecto” no se planteó en su nacimiento como varias películas, pero al final se extendió desde 1978 hasta 1992, podemos afirmar que se trata de una de las propuestas fílmicas más singular y asombrosa.

Tanto Rafael Azcona como Luis García Berlanga, coguionistas en todos los textos, sentían admiración y cariño hacia estas obras. Azcona en un ataque de sinceridad le confesó a Pedro Olea que no quería trabajar más con él, porque lo único que le gustaba era escribir películas que protagonizase José Luis López Vázquez (piedra fundamental de la saga, “hijo del Marqués de Leguineche”) y García Berlanga explicó que si no

---

<sup>149</sup> La saga dirigida y protagonizada por Santiago Segura ha superado en público a la trilogía nacional. *Torrente* comparte muchos de los aspectos de casticismos y trasgresión que analizaremos en el artículo.

hubiese fallecido Luis Escobar (“Marqués de Leguineche” en la saga) podría haber rodado una infinidad de obras sobre la familia nobiliaria. Sin duda, si se hubiese producido “¡Viva Rusia!” y ésta hubiese sido rentable económica, se habrían filmado una quinta, tal vez, una sexta y, quizás, una séptima entrega.

El público y la crítica no compartieron de forma general la fascinación de Rafael Azcona y Luis García Berlanga por la familia Leguineche. Es cierto que hubo grandes defensores y valedores; críticos como Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás que aparecieron como personajes secundarios en *Nacional III*, Dominec Font alabó la primera obra de la saga; el citado Pérez Perucha incluyó *La escopeta nacional* en la selección de la prestigiosa “Antología crítica del cine español 1906-1995”; los tres largometrajes acabados recibieron apoyos e importantes ayudas de las incipientes estructuras democráticas y los espectadores abarrotaron las salas en la película germinal. Sin embargo, en la segunda entrega y, sobre todo, en la tercera el éxito se esfumó, el número de espectadores se redujo significativamente y la crítica mayoritariamente desatendió y zahirió las piezas por entenderlas como simulacros absurdos o colección de gags.

Nos encontramos, por tanto, con una serie de proyectos, algunos filmados y otros no concluidos, que configura un universo único en la historia del cine español. La saga del Marqués de Leguineche y de sus amigos se debe comprender como un suceso asombroso y poderosamente único. Esta singularidad nos hace enfrentarnos con una perspectiva también original. No se trata solo de analizar una película, sino de entender nada menos que cinco proyectos independientes pero deudores cada uno de los antecesores. Entrar en esta comunidad tan basta supone seleccionar y escoger una mirada para obviar algunos aspectos y centrarse únicamente en otros. Nuestra mirada al analizarlos se enfocará en lo absurdo, en entender este gigante proyecto, nacido por el éxito de una película, como un homenaje a lo incoherente y al dislate.

### **Canivell cae ante los Leguineche: *La escopeta nacional***

*La escopeta nacional* comienza en 1977 cuando la democracia acaba de alumbrarse. Aunque la Junta de Clasificación y Censura ha perdido su poder, aún quedarán intentonas de control y golpes de rabia por parte de los sectores conservadores. Sin embargo, la sociedad española conseguirá defender la libertad de expresión y de creación que se entenderá como un derecho básico. Así Berlanga y Azcona, dos de los autores más atacados y maltratados por la censura, lograrán rodar esta saga sin el sobre peso injusto y castrador de la dictadura. Ninguna de estas obras hubiese sido imaginable tan solo unos años atrás, cuando ambos creadores tuvieron que filmar o escribir para productoras extranjeras para evitar ser cercenados y hendididos en España.

Berlanga y Azcona se enfrentan no con su primer proyecto en libertad, ya que la *Boutique* y, sobre todo, *Tamaño natural* deben entenderse como obras “libres” (al menos en sus copias extranjeras) de la censura española, sino que se trata, más bien, del primer empeño en libertad española. *La escopeta nacional* se concibe como una película aislada y única, ni los guionistas ni el productor planearon en el nacimiento de una trilogía. La trama se ambienta en el círculo de poder del franquismo: ministros, falangistas, militares sudamericanos, sacerdotes preconciarios, burguesía catalana, marqueses trasnochados y hasta el Opus Dei. Podríamos pensar que se trata de una

revancha o de una venganza. Después de años en los que estos autores han visto como sus guiones se rechazaban, se ignoraban, se manipulaban y hasta se transformaban en otras cosas por censores y lectores religiosos incompetentes; ahora, Berlanga y Azcona describen al poder franquista.

Sin embargo entender esta película como simple revanchismo carece de sentido porque curiosamente la descripción que hacen de los dirigentes, el trazo con el que los dibujan y la mirada desde que los contemplan es libérrima pero, a la vez, cercana a la misma óptica con las que contemplaron a los personajes de *Plácido*, de *El verdugo* e, incluso, similar (aunque sin ternura) a la que se utilizó para mostrar a los habitantes de Villar del Río en *Bienvenido, Mister Marshall*. Pero, como señala D. Font, sí hay un salto importante que resulta imposible ignorar:

Por de pronto, la caracterización social de sus clichés: del organillero, el verdugo, el vendedor de barquillos y el oficinista aburrido hemos saltado al marqués, el cura de la salvación nacional y el beatífico aspirante a ministerio: del oficio marginal dominado por la subsistencia, al ocio marginal que define otra subsistencia, del espacio lumpen sellando los restos de una formación social a punto de extinguirse a una zona de poder en pleno auge dentro de la formación social capitalista<sup>150</sup>.

Efectivamente, existe este “salto” de presentar a la clase media, a los desfavorecidos y a la burguesía provinciana se pasa a escudriñar el centro mismo del poder; el centro de las decisiones del franquismo. No obstante, en las películas anteriores, fuertemente vigiladas por la censura, ya existían “poderosos”, asesores de ministros, alcaldes entrañables (pero dictatoriales) y clases bienpensantes y opulentas. Las verdaderas diferencias son la mirada y el salto histórico, como observó Fernando Trueba:

En *La escopeta nacional* se echa de menos la ternura de *Plácido*. Pero es que los personajes de esta película son los poderosos, los pringados, los ministros, los pelotas, los miserables por vocación. Y Berlanga por ellos siente el más cordial de los odios<sup>151</sup>.

Aún más importante que esta mirada iracunda es el salto temporal. Durante todas sus películas anteriores la pareja Azcona-Berlanga habían retratado lo contemporáneo, es decir, lo que acontecía precisamente en ese momento. Salvo en *Novio a la vista*, Luis García Berlanga no se había interesado en lo “histórico”<sup>152</sup>. Esteve Rimbau<sup>153</sup> centró su crítica a la película precisamente en este aspecto “histórico”. *La escopeta nacional* nos ofrece la manera con que Berlanga y Azcona habrían mostrado a las autoridades y a los dirigentes franquista si les hubiesen dejado en su momento, pero esta contemplación ya no es contemporánea sino “histórica”. No ocurre como en *El verdugo* o en *Plácido* donde la crítica a la política y a la sociedad del franquismo se produce simplemente al narrar unos hechos contemporáneos y crueles, sino que en *La escopeta nacional* hay

---

<sup>150</sup> Domenech Font: Crítica a “La escopeta nacional”. Fotogramas. 1978. Disponible en el archivo virtual del Ministerio de Cultura. Cervantesvirtual.

<sup>151</sup> Crítica de *La escopeta nacional* de Fernando Trueba en el periódico El País. 19/09/1978.

<sup>152</sup> *Novio a la vista*, como bien han explicado, Román Gubern y otros autores es un proyecto que se engloba con más claridad en el universo castizo y sentimental de Edgar Neville generador del guion y en la puesta en escena del promotor el director y productor Benito Perojo. Por ello este largometraje de Berlanga se asemeja más a la zarzuela “Bohemios” (adaptación madrileña de La Bohème) y a la obra de teatro de “Quince años” de Edgard Neville que al realismo grotesco y bufo que construirán Rafael Azcona y Berlanga.

<sup>153</sup> Esteve Rimbau: “Crítica a La escopeta nacional” en Dirigido por, Núm 57. Págs. 33-34. 1978.

que retroceder en el tiempo. Estas acciones ya no son tan reales y resultan algo más artificiosas. El imaginar personajes ficticios y el no recurrir a datos precisos transforman la película en una gran metáfora, pero pierde en valentía y no se expresa de una forma tan osada como los largometrajes rodados a finales de cincuenta y principio de los sesenta.

La propia narración de la historia es difícil de situar temporalmente con precisión. Por los vestidos, los modelos de los coches parece situarse a finales de sesenta y principios de los setenta (se supone que se trataría de 1972). Mas, el giro final de la trama, el cambio de la vieja guardia franquista por una nueva jerarquía que surge del Opus Dei apela al cambio de gobierno de 1959, cuando se produce la “renovación” del entorno ideológico del Pardo. Situada en el momento histórico que sea, la película se dirige directamente hacia el corazón del franquismo y hacia las grandes pasiones del mismísimo Franco: la caza y la montería.

*La escopeta nacional* comienza con un largo plano general, desde una torre se observa una gran dehesa y una gran villa, el campo parece un lugar apacible y saludable, sin embargo, como observó José María Folgar de Calle<sup>154</sup>, la placidez se rompe rápidamente. De golpe arrancan los sonidos de un rebaño: los balidos de las ovejas, el percutir de los cencerros. Estos sonidos aparecen de una forma sutil que encaja con el ligero paneo con el que comienza el plano, pero pronto se transforman ensordecedores y los animales ululan desesperados. El rebaño, que no aparecerá nunca en el largometraje, se atoja inmenso y gigantesco. Berlanga une metafóricamente a las ovejas invisibles que balan con los nombres de los actores y los del equipo técnico<sup>155</sup>. Y precisamente cuando el alboroto termina de golpe aparece la pareja protagonista: el industrial catalán Canivell (José Sazatornil) y su amante. Este bello plano y su excelente sonido nos sitúan en la trama y en el tema de la película: no habla del campo o de la trashumancia, sino del rebaño que ha sido toda España durante años<sup>156</sup>.

Jaume Canivell, encarna el modelo de héroe berlanguiano, en el esquema propuesto por Gómez Rufo<sup>157</sup>. Empieza en una situación desesperada y termina en una posición peor. En un manual de guion clásico sería el protagonista fundamental<sup>158</sup>. Este industrial

---

<sup>154</sup> FOLGAR DE CALLE, José María: “La escopeta nacional”. En PEREZ PERUCHA, Julio: *Antología crítica del cine español 1905-1996*. Cátedra / Filmoteca Española. Madrid. 1997. Pág. 776-778.

<sup>155</sup> El primer crítico que se percató de los balidos y de que esto sería “un juicio de valor sobre lo que vamos a ver a lo largo de la obra” fue Ángel Pérez Gómez en “Los tiros de Berlanga”. Razón y fe. Diciembre 1978. Pág. 467.

<sup>156</sup> José María Folgar de la Calle compara acertadamente esta metáfora con la usada por Charles Chaplin en *Tiempos Modernos*. Sin embargo, la “metáfora” se antoja más moderna en la película de Berlanga ya que no ese establece un paralelismo tan simple como en el largometraje de Chaplin: plano de ovejas y plano de multitud de obreros; sino que se realiza de forma más moderna: con el uso del sonido y sin recurrir a mostrar visualmente a ninguno de los términos de la comparación. Ni el rebaño ni la sociedad española aparecen visualmente mas el espectador capta el significado.

<sup>157</sup> Sobre el arco berlanguiano existe un interesante capítulo de síntesis en el libro del profesor Perales. PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1977. Pág. 121.

<sup>158</sup> Así en la crítica del estreno de la película en la “Hoja del lunes”, Ángel Crespo titula su comentario con el nombre del personaje: “Jaume Canivell”. Hoja del lunes. 18/09/1978. También y de forma mucho más significativa el porfolio de la película y el catálogo de mano repartidos el día del estreno y conservados en la Filmoteca Española, B11193, presentan una sinopsis donde el único protagonista de la película es Canivell. El marqués de Leguineche si no aparece si quiera en este resumen: “Jaime Canivell, fabricante de porteros mecánicos, asiste en los alrededores de Madrid a una cacería importante, porque le han dicho que es, en estos acontecimientos, donde se puede relacionar con las personas que son

catalán, ha costeado una cacería en la hacienda del Marqués de Leguineche, su interés no es la cinegética, sino lograr un acuerdo con el Ministro (¿de Industria?) para que se instalen los porteros automáticos que fabrica su empresa. Sin embargo, todo resulta más complejo y desafortunado de lo que piensa: su automóvil Mercedes-Benz se ha estropeado, llega tarde al evento, que ha comenzado sin él la primera partida y batida y, para colmo, sufre un desafortunado encuentro con Luis José, hijo del Marqués de Leguineche (José Luis López Vázquez), al que descubre masturbándose mientras espía a una modelo (Bárbara Rey) que también ha sido invitada a la cacería.

Luis José Leguineche podría parecer uno de esos personajes dislates y obsesos sexuales que abundan en el cine “S” español de los setenta y principios de los ochenta. Sin embargo a diferencia de todos ellos, que se esmeran en ligar y hasta en trabajar, él es un hijo de nobles y espera vivir y seducir con el mínimo esfuerzo. El único acto osado que hará durante el film es raptar a la modelo y encerrarse con ella y con su fiel mayordomo en una casa de la finca. Esta mujer masoquista, ridícula y estulta carece de personalidad y de la fuerza para tener deseos volitivos. Su único objetivo se basa en protagonizar una película. Tanto Azcona como Berlanga han sido señalados y acusados de misóginos en muchas ocasiones. Sin duda personajes como éste sobrepasan la caricatura y la transforman en un mero objeto, poco se diferencia a esta mujer de la muñeca de *Tamaño Natural*.

Las ilusiones comerciales de Canivell se desmontan pronto. Nadie en la cacería sabe que él es quién les agasaja. El Marqués Leguineche se lleva la fama y consigue mostrarse como un grande de España. Unos y otros mienten y se disfrazan; juegan y se engañan. Como en *Las reglas del juego (La règle du jeu, 1939)* de Jean Renoir, los protagonistas parecen estar interpretando diversos personajes según cual sea el personaje con el mantienen una conversación. Canivell comprende que será casi imposible conseguir la atención y el favor del Ministro. Entonces, a la finca llega la noticia del secuestro de la modelo y en una gran algarabía corren a la casa donde se esconde el hijo de Leguineche con su víctima.

Canivell no puede comprender nada. Ante sus ojos de “honrado” industrial que acude al poder para corromperlo, la situación le supera. El espectador dentro del caos que se impone solo entiende a Canivell. Este personaje recuerda poderosamente a los personajes “inocentes” de Franz Kafka que una mañana se encuentran con una citación para un proceso, desconocen la delación y acuden a un gran castillo para realizar un encargo pero nadie sabe decirles cuáles son los detalles de la acusación o del contrato. Hay una diferencia fundamental: mientras que los personajes kafkianos han sido arrojados o capturados por el destino ilógico que les devora, Canivell, como la mayoría de los personajes de Berlanga, puede renunciar y huir pero es él mismo el que decide seguir entrando y cayendo en su propia trampa.

Luis García Berlanga encuentra la inspiración de este personaje no tanto en el universo kafkiano sino en el absurdo del teatro popular español:

La historia reproducía un poco las situaciones que se crean en el teatro de Jardiel Poncela, o sea, un personaje neutral (que sería Canivell), por ejemplo un fontanero, que se ve metido en un follón colosal. En este caso, el personaje del industrial catalán, que

---

influyentes en la buena marcha de su industria. Tras relacionarse con diversos personajes. Jaime se convence de que el mejor sistema para vender sus productos, es el tradicional: los viajantes”.

quiere montar un negocio, es superado por unos problemas a nivel de Estado que nunca acaba de entender<sup>159</sup>.

Como bien observa Folgar de la Calle, Berlanga y Azcona escriben el diálogo de Canivell en catalán, lo cual suena extraño y raro en una película española de los 70. Es cierto que el catalán y otras lenguas de España se habían oído durante el franquismo pero eran mínimos los ejemplos<sup>160</sup>. Canivell al hablar en catalán se vuelve en parte incomprensible para los espectadores que son incapaces de entender lo que sucede.

El arranque de la película nos muestra algunos de los mejores aciertos de la trama y de la estructura. En primer lugar, en *La escopeta nacional* se presenta el universo coral y plagado de secundarios que tanto apasionaban al dúo Berlanga y Azcona. Pero, sobre todo, al igual que en *Plácido* se nos muestra que todos los personajes se comportan como poliédricos y se mueven y hablan de forma distinta según los interlocutores, las situaciones o los actos. La riqueza de estos personajes sobrecoge. Cada uno de ellos resulta atractivo e interesante.

Sin duda, Canivell funciona como anzuelo para el espectador (el español medio) que no sabía cómo se desarrollaba una “cacería”. El público descubre junto a Canivell en qué consiste este acto. Sin embargo, como hemos visto, el público también se distancia del industrial en seguida, el uso del catalán en conversaciones públicas con otros no catalanoparlantes y la arrogancia de sus actos.

El siguiente gran personaje de la obra, que ya se manifiesta en el arranque como hemos visto, es el ministro. Un hombre de la vieja guardia franquista que sabe que su poder está menguando rápidamente. Él parece autoritario y seguro de sí mismo pero se derrumba ante la modelo, su amante, que lo trata con desprecio y desdén.

Los otros héroes, o villanos, en importancia narrativa son la propia familia Leguineche: el marqués y su hijo Luis José. Estos nobles nada tienen en común con el famoso y tierno hidalgo de *Bienvenido, Mister Marshall*, ambos se comportan de forma disparata, caótica y extraña. El marqués de Leguineche lo interpretaba Luis Escobar, que ostentaba en la vida real el título de marqués de las Marismas del Guadalquivir. Desde el golpe militar de 1936 Luis Escobar se había posicionado a favor del bando nacional. Es cierto, que su estilo de vida, su identificación sexual y su manera de entender el arte le alejaban del franquismo más religioso, pero supo coexistir con él: dirigió películas y, sobre todo, se encargó de ordenar el teatro español de la posguerra. Luis Escobar pertenecía por genética a esa nobleza que se retrata en el film, pero no se le podía identificar con ella.

La actuación y la interpretación del marqués hipnotizan. Pocas veces, un actor ha conseguido “encarnar” con tanta fuerza y expresividad un papel en el cine español. Aunque su presencia en el film es menor que la de Canivell, que la de su propio heredero o la del ministro, *La escopeta nacional* es, sobre todo, la primera película del marqués de Leguineche. Luis Escobar llena de registros y sutilezas al personaje. Los magníficos y disparatados diálogos de Berlanga y Azcona se vuelven creíbles en la boca

---

<sup>159</sup> CAÑEQUE, Carlos y GRUA, Maite: *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Destino, Barcelona, 1993. Pág. 138.

<sup>160</sup> La primera película importante que se rodó con diálogos completamente en catalán fue *El judas* (1952) de Ignacio F. Iquino. Por su temática de inspiración religiosa llegó a obtener la máxima calificación que daba el franquismo (Interés Nacional) en 1952.

de este anciano. Frases delirantes como “*llamad a la servidumbre, que esto* (su propio funeral) *les encanta*” se vuelven no solo verosímiles, sino hermosas. No es extraño que tras el éxito de esta películas no le faltaran ofertas de personajes a este “nuevo” actor, desgraciadamente la mayoría de estas nuevas apariciones se basaran en parodias o en imitaciones de esta creación berlanguiana<sup>161</sup>.

El marqués se Leguineche, en la narración, había logrado su fama por su curiosa afición: coleccionista de vello púbico femenino. Durante años había guardado, documentado y archivado pequeños mechones de pelos de las mujeres a las que había amado y con las que había gozado. Su colección ocupa todo un armario, pero la esposa de su hijo, en un ataque de rabia, le acusa de la infidelidad y de la indolencia de su vástago y le destroza su colección. El anciano marqués caen mortal hendido y el dolor de la pérdida es tan grande que debe postrarse en la cama agonizante.

La esposa de Luis José tampoco representa un papel femenino positivo. Ella es neurótica, caprichosa, histérica y parece que su único deseo consiste en poseer y destruir a su marido, el cual la aborrece. Una de las ideas con las que germinó *La escopeta nacional* fue la anécdota que circulaba en España en los años sesenta que afirmaba que en la primera cacería a la cual Manuel Fraga acudía, este político hirió fortuitamente con perdigones a la hija de Franco en las nalgas. Lo único que queda de esta anécdota es que la esposa de Luis José es tuerta porque su marido la disparó por error y ella perdió el ojo derecho.

Sin duda, el personaje clave aunque menor en un principio es Luis José. Heredero del marquesado y de los títulos nobiliarios, carece de voluntad y sus únicas pasiones son el sexo, el voyerismo y la masturbación. Seguido, acompañado y motivado por su fiel mayordomo, Segundo, forman una pareja ridícula, rijosa, estrafalaria y penosa. Durante el tardofranquismo, las autoridades habían comprendido que la censura debía ser férrea con lo político pero a cambio, como válvula de escape, debía consentir una tolerancia con lo sexual. Así desde finales de los sesenta surgirá el landismo. Como bien refleja Emilio C. García Fernández, el landismo es un fenómeno únicamente español, no solo porque el actor que lo encarna mayoritariamente sea de este país, sino porque es un género despectivo con los extranjeros y, a la vez, con los propios hispanos.

La trama de estas historias es más o menos sencilla: un español (y algún amigo suyo) feo, bajito y bruto decide seducir a una mujer europea (preferiblemente sueca) bella, alta, inteligente y libre. Incomprendiblemente en algunas de estas obras el protagonista logra su objetivo: la mujer se enamora del neandertal ibérico. Luis José podría ser en parte un personaje heredero del landismo. Sin embargo, no es así. Luis José sufre una terrible indolencia, todo se le presenta como inalcanzable, exageradamente complejo y vago. A diferencia de los personajes landistas que se enzarzan en las situaciones más disparatadas o construyen complejas artimañas para lograr a sus amadas suecas, Luis José se esfuerza lo mínimo y con gran facilidad se conforma con el onanismo solitario o compartido con su fiel mayordomo. Luis José es un voyeur.

Así con una trama central basada en la corrupción y el cohecho y un sinfín de subtramas sexuales, la película no se presentaría como una verdadera crítica del franquismo, sino fuese por el momento “histórico” en que se produce: la cacería y el

---

<sup>161</sup> Luis Escobar que había dirigido varias películas y había coordinado teatros durante décadas terminará repitiendo el mismo personaje en películas de serie B.

cambio político. Durante la obra los protagonistas infieles, erotómanos, voyeurs y rijosos se encuentran con dos pequeñas comunidades religiosas: por un lado, un cura preconiliar que recomienda la castración para la infidelidad y, por otro, un grupo de miembros del Opus Dei. Canivell, el ministro e incluso Leguineche muestran durante el primer y el segundo acto un absoluto desprecio hacia ellos, pero el tercer acto comienza cuando se recibe un telegrama que avisa que uno de los numerarios es el nuevo ministro, el político saliente ha sido defenestrado y con él todos los proyectos de Canivell. Por supuesto, este “cambio” en el franquismo, que comenzó en 1959 y se desarrolló durante todos los años sesenta a favor de los “tecnócratas” del Opus Dei no supone un gobierno más clemente.

Toda la película podría haber caído en un terrible dislate inverosímil que provocase que el espectador no sintiera la crítica al franquismo. En este punto es donde Rimbau centró sus reservas a la película ya que la obra no parece ni señalar ni culpar. Como también escribió el crítico de El Correo Catalán: “¿La historia? Pues no hay. Se trata de un trocito, inventado de una historia que andaba por ahí, fabricándose alegremente”<sup>162</sup>. Es cierto que se habla vagamente de la nobleza (con un marqués real), que se cita al Opus Dei y que se critica a la Falange, pero todo queda diluido y filtrado por la bufonada y por la ausencia de una trama política clara. Sin embargo, este dislate, esta locura es en sí la mejor crítica posible del franquismo, régimen que mudó de ideología y de gobiernos con una facilidad extraordinaria y pasmosa. Así, como bien, descubría Diego Galán, *La escopeta nacional* no se entretiene en describir la crueldad del franquismo sobre sus ciudadanos sino que se adentra al centro mismo del poder:

“La escopeta nacional” es de ministros, marqueses, constructores, accionistas, industriales, ministrables, curas y zascandiles. En la película donde la represión no se explica ya por terceros sino por sus más inmediatos propulsores; donde la destrucción del individuo por el entorno puede entenderse mejor ya que los propios creadores del entorno se aniquilan a sí mismos. Trapisonditas y miserables se muerden y se envenena defendiendo puestos de papel...<sup>163</sup>

En este film, pocas cosas son tan reales y verosímiles como el propio espacio: la finca donde se produce la cacería de las aves y donde se agolpan y se golpean estos crápulas y tarambanas. La hacienda se transforma en palacio y cárcel. Los personajes insultados, maltratados y humillados no desean huir de la hacienda (como ocurría en la surrealista *El ángel exterminador* de Buñuel<sup>164</sup>), sino todo lo contrario quieren mantenerse en la casa par lograr sus objetivos. Ellos aceptan ser humillados, insultados, golpeados y estafados. Solo el miembro del Opus Dei (y sus compañeros), cuando ha sido nombrado de forma oficial Ministro, decide abandonar el lugar.

---

<sup>162</sup> Crítica al estreno de *La escopeta nacional* en El Correo Catalán. 12/10/1978.

<sup>163</sup> GALAN, Diego: Carta abierta a Berlanga. Semana de Cine Iberoamericano, Huelva, 1978. Pág. 46 y 47.

<sup>164</sup> Algunos autores relacionan *La escopeta nacional* con *El ángel exterminador*. Es cierto que en ambos casos el espacio se muestra claustrofóbico y opresivo; un palacio o una mansión se transforma casi de golpe en prisión y zaurda. Sin embargo, hay una diferencia fundamental y esencial: la actitud de los personajes. Mientras en la película de Buñuel los personajes intentan huir de ese caos y opresión surrealistas; en la película de Berlanga ninguno de los invitados a la cacería se alejan o se distancia, todo lo contrario saben que si se marchan de la hacienda perderán automáticamente sus objetivos económicos, sociales o políticos. Buñuel crea una pesadilla de la que no se puede huir, mientras que Berlanga construye una pesadilla porque sus héroes no quieren abandonar el mal.

La finca y la casa-mansión de *La escopeta nacional* se transforman en un lugar fundamental del relato. Esta finca pertenecía a la propia familia del general Franco. Según cuenta Francisco Perales, García Berlanga consiguió que el sobrino del dictador aceptara que se rodase la película en su posición, esta certera decisión ayuda a construir y el universo y la crítica al franquismo.

Fue Francisco Franco (Francis Franco), nieto del general, quien solucionó los problemas de localización, y gracias a él se consiguieron los permisos de rodaje para la filmación en aquella finca que reunía las condiciones ideales. Además asesoró a Berlanga sobre asuntos de cacería y suministró material de atrezzo, que por otra parte hubiera sido bastante difícil de obtener<sup>165</sup>.

Antonio Gómez Rufo también cita la ayuda del Franco en la preproducción y en el rodaje. Incluso recuerda una anécdota berlanguiana, y por esos mismo muy posiblemente falsa, en la cual en una escena del rodaje “faltaba” un ligero y el director le rogó a Francis Franco que le prestase alguno de su propia familia<sup>166</sup>. Resulta difícil de imaginar y ni el mismo Rafael Azcona hubiese podido crear una situación tan estrambótica y tan cruelmente cómica: la primera película que en la democracia critica directamente el franquismo, tiene como asesor técnico y artístico a Francis Franco; utiliza como decorado una hacienda de la familia Franco; el mobiliario, el vestuario y el material de atrezzo del propio dictador e, incluso, el ligero de alguna sobrina o familiar del Caudillo.

Sin embargo, la crítica al franquismo no se basa en la acusación directa. Luis García Berlanga no está interesado en mostrar un hecho real y denunciar lo ocurrido en un momento exacto, sino que su decisión es delatar cual era el caos moral, ético, religioso y social en el que vivió parte de la cúpula del poder de la dictadura. Efectivamente, como dicen sus detractores, no hay concreción ni delación precisa, más bien lo que se presenta es el propio esperpento del franquismo.

La película concluye con un texto, ampliamente criticado: “y ni fueron felices ni comieron perdices... desgracia habitual mientras existan ministros y administradores”. Sin duda, como observa Rimbau y en cierta media Folgar de Calle este cartón final supone un problema para la tesis de la película: primero, como dice Folgar de Calle, porque es en exceso explicativo y rompe lo propio del lenguaje audiovisual y segundo, como explica Rimbau, porque compara e iguala a los ministros franquistas con los ministros de la incipiente democracia<sup>167</sup>. Sin embargo, el texto condensa el sentido “berlanguiano” de la política: un anarquismo libérrimo pero a la vez tranquilo y conservador. Fernando Fernán Gómez acertó en su análisis de la película, Berlanga no criticaba solo al franquismo sino, también, y de forma valerosa la democracia que nacía como heredera directa de la dictadura y, por tanto, aunque pacífica y necesaria, conformista y también carente de valores importantes:

---

<sup>165</sup> PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1997. Pág. 290.

<sup>166</sup> GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Ediciones Temas de hoy, Madrid. 1990. Pág. 359.

<sup>167</sup> En la misma línea se manifestó Pedro Crepo, crítico de ABC, en el estreno de la película: “Sería injusto remitir <La escopeta nacional> exclusivamente a los tiempos que pasaron ya. Berlanga utiliza un humor de hoy para expresar un tema que es del ayer cercano en primera instancia, pero que tiene después una superior andadura satírica en cuanto a la crítica que él se hace a la sociedad...”. ABC. 16/09/1978.

Lo que le pasa a la gente es que cuando ve “La escopeta” cree que sucede ahora; no se ha enterado de que es una película que narra, critica, satiriza costumbres antiguas superadas por la luminosa democracia. La gente cree que ahora hay cacerías como las de la película, y que a las cacerías se va para ver a los ministros, a los directores generales, a trabajarse el asunto, a colocar el rollo, a medrar, a trepar, a enchufarse. Y que si no eres del grupito, te quedas a la luna de tu pueblo. Y que si no vas de cacería, mal te veo. (...) Y la gente se ríe -¿con risa amarga?- de los que hay, no de los que había. Por eso se ríe más fuerte<sup>168</sup>.

*La escopeta nacional* muestra la crueldad y la miseria de los poderosos del franquismo, pero su criticado cartón final, como profecía de una desafortunada Casandra, avisa a los espectadores españoles que aún en la Democracia, en el modelo de gobierno más pleno que ha habido nunca en el país, aún en ese sistema, el poder se reparte y se vende en monterías, cacerías y partidas cinegéticas.

### **Los Leguineche en Madrid: *Patrimonio Nacional***

La continuación lógica de *La escopeta nacional* habría sido seguir a Canivell. Él había marcado la trama inicial y principal de la historia en la película previa. Con Canivell entrábamos en la cacería, nos hacía comprender sus negocios espurios y lo que es más importante gracias a su “claridad” podíamos comprender mejor la astracanada que se vivía en la finca de los Leguineche. El crítico José Luis Guarner ya había invitado al productor y a los guionistas a filmar una secuela en su comentario en Fotogramas<sup>169</sup>, pero fue el clamoroso éxito de público lo que obligó a idear una continuación.

Rafael Azcona y Luis García Berlanga han negado que el proyecto surgiera como una continuación directa<sup>170</sup>. Su intención, según ellos, era escribir otro guion distinto, con otras personas y otra trama pero en palabras del director: “<Patrimonio Nacional> vino de un atolladero en el que estábamos metidos Rafael Azcona y yo al escribir un guion. Dijimos: <¿Y si esto le pasa al marqués de Leguineche que viene a Madrid y ...?>. Y así encontramos la salida...”<sup>171</sup>.

Sin duda, todo en la película ni se planificó ni se ideó en el mismo momento que *La escopeta nacional*. Esta nueva entrega presenta diferencias fundamentales con la primera entrega. Para empezar Canivell desaparece<sup>172</sup>, ahora toda la trama central cae sobre padre e hijo. Ambos generan toda la aventura con su decisión de volver a Madrid y de disfrutar de la “segunda restauración borbónica”. Esto supone una ruptura radical y más que una secuela parece “el aprovechamiento de unos personajes”<sup>173</sup>. Para ellos lo democrático significa la vuelta al modelo alfonsino, donde cortesanos y nobles tendrán un papel fundamental en la vida pública y social.

<sup>168</sup> Fernando Fernán Gómez: “Sigue la cacería”, revista Interviú. Noviembre. 1978.

<sup>169</sup> José Luis Guarner. Fotogramas.

<sup>170</sup> Aunque en casi la totalidad de las entrevistas concedidas por Luis García Berlanga dice que la película no era producto pensando, sí confiesa a Jess Franco, que era coherente rentabilizar el producto.

<sup>171</sup> Entrevista Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les: “Así se filmó Patrimonio Nacional”.

<sup>172</sup> El industrial catalán ha desaparecido del relato. Solo un personaje secundario, un ujier del Palacio de Oriente (interpretado por Antonio Mingote) cita a un tal Canivell que precisamente en ese momento debe estar instalando un portero automático en el Palacio de Oriente.

<sup>173</sup> Pérez Gómez: Ángel: “Patrimonio nacional. Segundas partes...”. Vida Nueva. 2/05/1981.

El marqués de Leguineche se presenta como un negociante nato; un artista del birlibirloque. Mientras que en la primera película, el páter de familia adolecía de cierta vagancia y era claramente frívolo y rijoso, ahora se transforma en un estafador y, a la vez, en un altivo noble. Su objetivo es reconstruir el palacio de su abuelo y volver a llevar una vida intensa y plena de alegrías en la corte. Sin embargo, en este objetivo hay un óbice: el palacio de Madrid, no está deshabitado, sino que allí vive su exmujer.

La mujer del marqués de Leguineche, como todas las mujeres, de la saga es una persona terrible y castradora. Lleva desde el 1946 tumbada en una cama. Aunque en secreto anda e incluso realiza ejercicios en una bicicleta estática, ella finge estar inválida y recibe a las visitas y conocidos postrada en el lecho. El conflicto entre los Leguineche y ella es total; unos y otros se odian. Para poder echar a su esposa de la casa el marqués debe conseguir que un juez la incapacite por locura y para ello debe conseguir la autorización de un primo lejano: “un playboy que vive de la ceca a la meca”, que interpreta José Luis de Vilallonga.

El personaje que menos fluctúa entre la primera y la segunda película es el de Luis José, el hijo heredero se comporta del mismo modo que en la primera película. Es un obseso, un indolente y un zalamero que se enreda y comete las mayores torpezas imaginables por estar cerca de cualquier mujer, siempre que esta no sea su propia esposa a la que repudia. Así, Luis José cae prendido con la pareja de su pariente lejano, con las mujeres que ve por la calle o, incluso, con las manifestantes comunistas que se encuentra en las calles.

Berlanga y Azcona utilizan estos personajes surrealistas y alocados para construir una trama inverosímil y extraña: primero la relación con la madre-loca, después un problema con Hacienda a la que llevan sin pagar desde el año 1931, el playboy de la familia... Todas las acciones y los acontecimientos que les suceden y provocan son puro dislate y locura. Y, sin embargo, el espectador se deja atrapar y llevar por la historia. Gran parte del acierto y de la virtud de la película, es la excelente selección de actores y la brillante puesta en escena, Jesús Fernández Santos llegó a escribir:

Es también la mejor de su filmografía por el modo preciso en que ha sido rodada: con una técnica cuyo mejor valor es que apenas se nota, a pesar de sus planos-secuencia prolongados, repletos de figuras que cruzan, se detienen, se siguen o dialogan entre muros desnudos y habitaciones desoladas<sup>174</sup>.

Efectivamente el gran acierto de Berlanga es lograr que sus planos secuencias encajen uno tras otro sin que el espectador los perciba. Cada plano dura de media 4 ó 5 minutos. En ellos la coreografía de los actores y los movimientos de la cámara han sido estudiados y meditados no para asombrar y embobar al crítico sino para que el espectador medio se sienta atrapado y llevado de un sitio para otro. El cine de Berlanga y, sobre todo, su puesta en escena parecen ideados para arrastrar al espectador.

El espacio de esta película también fue escogido con enorme acierto: el palacio de Linares<sup>175</sup> de Madrid. Situado en pleno centro, en la plaza de Cibeles, lugar donde celebran los éxitos los aficionados del equipo de fútbol más importante de la capital.

---

<sup>174</sup> Jesús Fernández Santos “El marques y su palacio”. El país. 31/11/81.

<sup>175</sup> Las dificultades para rodar en él palacio de Linares y los trámites para solventarlos están excelentemente descritos por Francisco Perales: Op. Cit. Pág. 296 y 297.

Este palacio se presenta como un superviviente de aquellos hoteles, palacetes y mansiones de la nobleza española que se construyeron en el eje de la castellana en el siglo XIX y principios del XX. El caso de este edificio es realmente significativo: en primer lugar no solo es el mejor conservado y uno de los más espectaculares en tamaño y forma del Madrid de la Restauración, sino que además era un edificio simbólico por el misterio de la familia que allí vivió: un matrimonio de hermanos. Luis Escobar, que conocía la historia del edificio, la relató en un artículo del periódico El País. En ella narraba como el hijo heredero de la familia Murga, marqueses de Linares había caído prendido de la hija de la estanquera de la calle Hortaleza de Madrid. Su padre al enterarse del amor de su vástago lo envió a Londres. Sin embargo el marqués falleció, y el hijo regresó para heredar el marquesado y casarse con la estanquera pero entonces descubrió que la mujer era en realidad su hermana bastarda:

El mundo se abrió bajo los pies del infortunado joven. Ante tan insólita situación, el matrimonio decidió recurrir al papa León XIII, y este sabio y santo varón dictó una bula que se tituló *Casti convivere* (vivir juntos, pero en castidad). Fue entonces cuando el joven marqués emprendió la construcción del magnífico palacio de la plaza de Cibeles. En él se reservaba el marqués la planta baja y los semisótanos, donde instaló sus oficinas y la gerencia de su gran fortuna. La planta noble estaba toda destinada a la marquesa, y en el piso tercero situó algunos cuartos de huéspedes y las habitaciones del servicio. Todo ello soberbio y espacioso. La decoración fue encargada a los principales artistas de la época (las últimas décadas del siglo XIX). La magnífica escalera imperial con las balaustradas de mármol, los techos pintados.... Nada se escatimó en la suntuosa mansión que había de velar la castidad de los enamorados cónyuges<sup>176</sup>.

La historia recordada por Luis Escobar podría encajar en alguna de las subtramas de la trilogía nacional, pero además y para aumentar el dislate berlanguiano, años después de estrenada la película, el Palacio de Linares se reabrió para ser transformado en la Casa de América. Cuando se iniciaron las obras de rehabilitación en su interior se escucharon ruidos y psicofonías que llevaron a hablar de fantasmas, visiones y de gritos de los dos hermanos que convivieron.

En cualquier caso el espacio de la película está magistralmente resuelto. La decadencia de los Leguineche, la ruina económica se ve refleja en ese vastísimo edificio que los protagonistas no pueden ni conservar ni mantener. El final del largometraje, supone la bancarrota de la familia que debe transformar el palacio en un museo para poder supervivir. Marqués e hijo posan en uno de los salones ante la mirada y curiosidad de los turistas que pagan por ver sus aposentos y por hacerse fotos con los últimos nobles europeos.

La película fue alabada por grande parte de la crítica. El público se interesó por la obra, pero no tuvo el impacto social de la primera entrega. *Patrimonio nacional* carecía de la fuerza y de la solvencia narrativa de *La escopeta nacional*. Julián Marías acertó en encontrar uno de los “fallos” de la película, el “guiño” fácil:

La película es una serie interminable de guiños a un público doméstico, perteneciente a un ambiente muy restringido y que está en el ajo. Fuera de dicho ajo, gran parte de los

---

<sup>176</sup> Luis Escobar: “El fruto del incesto”. El diario El País. 02/04/1989.

que allí se hace y dice no tiene mucho interés; ni siquiera es demasiado inteligible. Se podría decir que no es una película rigurosamente pública<sup>177</sup>.

Si bien el espacio es certero y la puesta en escena y la interpretación son prodigiosas, el problema de la película se encuentra en la bufonada y el continuo “guiño”. No tanto en lo incoherente del relato, sino en la celeridad que los guionistas se dieron en resolver la película. A partir de finales del segundo acto, cuando el Marqués de Leguineche debe enfrentarse a un duelo con el amante de su esposa, se suceden en la trama acontecimientos y acciones que poco o nada influyen en los personajes. El guion, que como todas las obras de Azcona-Berlanga, mantiene su precisión y su elegancia narrativa hasta ese momento pero a partir de este punto se vuelve endeble y recurre con facilidad a la casualidad e incluso al *Deus ex machina*, para resolver alguna de las subtramas.

Berlanga insistía que prefería el término “dislate” para referirse a sus obras, no le convencían ni esperpento ni sainete grotesco. Sin duda, dislate es el adjetivo que mejor se ajusta a la trilogía nacional y muy especialmente a *Patrimonio Nacional*.

### **Caída y fuga de los Leguineche: *Nacional III***

De las tres películas de la saga *Nacional III* es la única que sus autores reconocían como un “encargo” y fruto de las decisiones de los productores más que de sus propios deseos y expectativas creativas. Entre *La escopeta nacional* y *Patrimonio Nacional* había un salto de temática y de protagonistas, los héroes eran distintos y desaparecía toda la trama de Canivell. Sin embargo, entre *Patrimonio Nacional* y *Nacional III* la evolución es mucho menor y se entiende con facilidad como una secuela, o una trama heredada de la anterior. Cualquier espectador puede contemplar la segunda sin haber contemplado la primera, pero ver la última de las obras sin conocer la película anterior resultaría complejo y, muy posiblemente, aburrido.

Ni Berlanga ni Azcona se sentían completamente satisfechos con el guion. Berlanga se lo describe con humor a Jess Franco:

Es lógico: querer sacarle jugo a una historia, a una idea, a unos personajes, suele funcionar en una o dos entregas, pero después se viene abajo. Ni siquiera el robot dorado y el robot bajito de *La guerra de las galaxias* se han mantenido a la misma altura que en las primeras entregas<sup>178</sup>.

La trama se basa en la bancarrota total de los Leguineche, que sobrevivían del dinero conseguido con la venta del palacio familiar. Luis José inventa proyectos y patentes imposibles. La esperanza de la familia llega con la muerte del padre de Chus, la mujer de Luis José. La familia viaja a Extremadura con la intención de que la esposa se apiade de su exmarido y vuelva a aceptarlo de tal forma que así todos puedan vivir de la fortuna de ella. Allí en una finca en la dehesa la familia se reconcilia. Pero pronto volverán a complicarse la situación ya que Luis José vende la propiedad de su mujer y decide huir con el capital a Francia.

---

<sup>177</sup> Julián Marias: “El guiño como género cinematográfico. Gaceta ilustrada”. 03/05/1981.

<sup>178</sup> FRANCO, Jess: *Bienvenido Mister Cagada*. Pág. 180.

Las tres películas de la saga cumplen con el esquema berlanguiano, el protagonista no solo no consigue solucionar o alcanzar sus objetivos, sino que además su situación empeora considerablemente. En cada película los protagonistas concluyen más alejados de sus sueños y de sus deseos, con menos posibilidades de lograrlos y, además, para colmo son peores personas. Si en la ópera prima de Berlanga, rodada y escrita junto a Juan Antonio Bardem, los protagonistas perdían los regalos y los sueños que habían logrado durante un día de *Esa pareja Feliz* (1951), al menos les quedaba el consuelo de que se amaban. En la trilogía nacional no cabe consuelo, los Leguineche se empobrecen y se envilecen en cada largometraje un poco más.

*Nacional III* fue la película que peores críticas obtuvo, los periodistas y también los investigadores que se han acercado a la obra con posterioridad observan que el guion está desestructurado todo parece fluir sin demasiado sentido. Las acciones de los personajes se vuelven inconexas y torpes. Sin embargo, no es cierto que la película recibiese solo reseñas nefastas. Ni mucho menos, algunos de los críticos importantes elogiaron y celebraron el film: Manuel Hidalgo, Diego Galán, Antonio Lara, Carlos Ferrando...

La película se plantea como una fuga desenfadada: Chus y Luis José quieren escapar al extranjero con el capital, el marqués de Leguineche sueña con abandonar a su ama de llaves (Viki) que se ha enamorado de él... estas huidas se mostrarán imposibles y los personajes caerán en trampas más complejas. En el final de la película, la familia en un casino de Bayona parece feliz, ellos están contentos. Chus está embarazada y, por lo tanto, Luis José aportará un nuevo heredero a la saga Leguineche. Pero rápidamente se desata la tempestad y todo se vuelve hostil: por un comentario de Chus comprendemos que el hijo que espera no es de Luis José sino que será un bastardo y minutos después el casino es tomado por los camareros, cocineros y mayordomos que celebran el triunfo del Mitterrand en Francia y, por lo tanto, el fin de las posibilidades económicas de los Leguineche.

#### **“Nacional IV” y “¡Viva Rusia!”**

*Nacional III* había sido una película rentable económicamente, pero su éxito de público y de crítica menguó exponencialmente, se trataba de un proyecto que había agotado la veta de los Leguineche. Alfredo Matas fue el primero en considerar que carecía de sentido mantener la saga y él, como productor, y los guionistas se prepararon para realizar otra de sus grandes producciones: *La vaquilla* (1985). Este largometraje, con el presupuesto más caro de la historia del cine español hasta el momento, hubiese sido inimaginable sin la trilogía nacional. Tras el éxito de *La vaquilla* (que puede ser considerada como su película más popular junto a *Bienvenido, Mister Marshall*), Luis García Berlanga rodará *Moros y cristianos* (1987), una de sus obras menos admirada y que es recibida sin interés por los espectadores.

En 1990, el director y el guionista comienzan la escritura de una cuarta entrega de la saga: “Nacional IV”. Este proyecto se escribe para ser interpretado por Luis Escobar y por José Luis López Vázquez y se entendía como una continuidad clara de Nacional III. El productor Andrés Vicente Gómez se interesa en producir esta nueva secuela y comienza a realizarse las negociaciones con actores y equipos. Sin embargo, en febrero de 1991 Luis Escobar muere. El guion sin el Marqués de Leguineche carece de sentido.

Luis García Berlanga cree que aún cabe una salida y piensa en reescribir la historia, algo que no le interesa demasiado a Rafael Azcona que ya ha comenzado a entrar en el nuevo universo el de Fernando Trueba. Sin embargo, ambos con la ayuda de Manuel Hidalgo y Jorge Berlanga, el hijo del director, presentan una nueva versión del texto, titulado ahora: “¡Viva Rusia!”.

Andrés Vicente Gómez presenta el guion a las ayudas del Ministerio de Cultura de España en la primera convocatoria de 1991, pero el proyecto es rechazado por falta de interés y en la segunda convocatoria del mismo año donde se le vuelve a negar la financiación. Sin la entrada de capital estatal levantar una película es sumamente complejo en España y el productor abandona el proyecto.

Años después Juan Miguel Lamet<sup>179</sup> que fue el Director General de Cinematografía de esos años escribió un artículo explicando el porqué se rechazó en sendas ocasiones el proyecto. Esta cancelación no se debía a que el guion careciera de interés sino a que Andrés Vicente Gómez no había documentado ni explicado con claridad el proyecto de producción de la obra. Aún más según los barómetros culturales y artísticos del Ministerio de Cultura se trataba de un proyecto creativo excelente.

Además, Juan Miguel Lamet facilita la única sinopsis de “¡Viva Rusia!” conocida, aunque la cita es larga la incluimos en su totalidad para poder imaginar cuál sería la trama de esta cuarta obra:

Consecuentemente con el óbito, la historia comienza con el entierro del finado marqués, a quien la muerte había sorprendido, según el responso del padre Calvo, Agustín González, otro clásico de la serie, «*en plena lujuria*» con Viti, el ama de llaves de difunto. Antes de esta escena, y como arranque de la narración, Luis José, el impagable López Vázquez de las películas anteriores, es detenido en el aeropuerto cuando baja la escalerilla de un avión entre ancianos decrepitos que despliegan una pancarta que reza: «*Los últimos exiliados saludamos a la España del 92*». Del apuro es rescatado por un político de nuevo cuño, Álvaro, marido actual de Chus, la ex mujer que venía encarnando Amparo Soler Leal.

Toda la familia Leguineche se da Cita, pues, en el cementerio para, desde allí, partir hacia Serranillo del Cigarral, donde Jaume Canivell (Sazatornil) y Mercé (Mónica Randall), su esposa, actuales propietarios de la finca, ahora Can Canivell, habían cedido al desaparecido marqués la casa de los guardeses y el pozo contiguo, que será motivo de litigios secundarios a lo largo de la historia, pues, mediada la misma, aparecerá en escena Sisita, una hermana monja de Luis José, que viene desde África rodeada de negros para disputarle el título y dedicar la heredad a montar una aldea para emigrantes. Este nuevo personaje es descrito como «*veterana dama de figura delgada y mirada algo demente, vestida con una mezcla de atuendo árabe y hábito a lo Madre Teresa*».

Sin embargo, el núcleo de la acción girará en torno a unos invitados que el difunto marqués hospedaba en su casa: la condesa Olga Anitchova («*la cabaretera con la que se casó en París tío Luis Ricardo*»), el barón Igor Zhilinsky, el pope Nikolai y «*Su Alteza Imperial Alexis, bisnieto del Zar Nicolás y la Zarina Alexandra, nieto de la duquesa Tatiana*», quien, al parecer, fue violada por un cosaco de la guardia, «*dando a la lumière una niña, Irina*», de la que se hizo cargo el peluquero de la corte, padre de la

---

<sup>179</sup> Juan Miguel Lamet: “¡Viva Rusia!”. Se puede consultar en <http://www.readme.it/libri/Letteratura%20spagnola/Viva%20Rusia.shtml>.

condesa. Casada Irina en Guatemala con un agricultor platanista, alumbró a su vez al llamado Alexis, heredero, pues, del trono de Rusia.

Conociendo de otras andanzas a Luis José, es fácil adivinar que de inmediato pone en marcha su actividad preferida: convencer a Canivell (halagando su vanidad con la promesa de un título nobiliario imperial y estimulando su codicia con el espejismo de grandes negocios moscovitas) para que financie la restauración de la monarquía en Rusia, que, según todos los indicios, «*está a punto de abandonar el comunismo*». A partir de este momento la inusitada trama da entrada a los políticos (en un anticipo más sutil de lo que después sería *Todos a la cárcel*), quienes, finalmente, aduciendo la razón de Estado, se quedan con la *troupe* rusa, secuestrándola en un helicóptero ante las narices de Luis José y Canivell, el estafado, como siempre, de la historia.

Hay dos elementos importantes en “¡Viva Rusia!” que habría que destacar: primero que no apareciera el heredero de Luis José y su esposa, al final de *Nacional III* se habla del embarazo (e incluso se intuye que debe ser un hijo bastardo, aunque Luis José no lo sepa)<sup>180</sup>. Por otro lado, la llegada de una hermana monja resulta interesante para la trama, pero parece poco verosímil ya que durante tres largometrajes no se ha hecho ninguna referencia directa o indirecta. Aún así, la sinopsis que presenta Lamet de “¡Viva Rusia!” es sugestiva e interesante. En ella no parecía que el dislate y locura se suavizase; todo lo contrario unos y otros se enfrentaban más y de forma más alocada. Aunque valorar un proyecto audiovisual solo sobre su guion no realizado se antoja ridículo, si parece obvio que hubiese sido una película digna de la saga.

Curiosamente “¡Viva Rusia!” vendría a reforzar opinión de Fernando Fernán Gómez que descubría que lo más interesante de *La escopeta nacional* no es que hablase del pasado franquista, sino de los vicios y corruptelas de los españoles en general. El cuarto guion supondría no equiparar o comparar al franquismo con la corrupción en la democracia, lo cual nunca harían ni Berlanga ni Azcona, sino mostrar que el sistema actual, indudablemente más justo y humano que la dictadura, también presentaba fracturas y defectos.

### **A modo de conclusión: tres películas sin música**

Durante el análisis realizado hemos obviado intencionalmente un elemento fundamental de la estética cinematográfica: la música. Estas tres películas son los únicos largometrajes que carecen de música extradiegética o diegética de toda la producción de Berlanga y la única trilogía de la historia del cine español, desde la incorporación del sonido, que voluntariamente huye de la música, de todo rasgo de música.

Luis García Berlanga no puede ser considerado como un director amusical. No tiene como Luis Buñuel aversión a la música extradiegética o como Bresson una repulsa de lo musical. Todo lo contrario su cine se desarrolla con música. Desde *Esa pareja feliz* y muy especialmente desde *Bienvenido, Mister Marshall* (que se puede entender como

---

<sup>180</sup> La esterilidad de Luis José, supondría el final del linaje nobiliario. Algo que enzarza con la propia Historia de la nobleza y realeza española: Casa de los Austrias o de la familia Murga de los marqueses de Linares (citado por Luis Escobar).

una versión personal de las películas de coplas<sup>181</sup>) la música es fundamental en sus obras. Existen artículos y capítulos de libros que se esfuerzan en entender su estilo y sus formas, no en balde Berlanga trabajó con los mejores músicos españoles y extranjero, como Maurice Jarre.

Tan Berlanga como el tímido Azcona en los últimos años de sus vidas concedieron entrevistas, dieron conferencias y publicaron trabajos sobre sus obras. Nunca se habló sobre la ausencia de la música en estas tres películas. Juan Francisco Álvarez, plantea que pudiese ser por el enfado y frustración que le supuso trabajar con Maurice Jarre, al cual no entendió. Sin embargo, esta explicación parece un poco endeble ya que Berlanga había tenido monumentales enfados con otros colaboradores y había repetido con ellos (para empezar con Juan Antonio Bardem) y además podría haber colaborado con cualquier compositor nacional para olvidarse de Jarre.

Sin duda, la explicación hay que buscarla en las propias películas. En la historia del cine hay muy pocos directores que prescindan de la música. Tal vez uno de los más significativos sea Fritz Lang que rodó en los años treinta y principios de los cuarenta varios largometrajes sin música en la banda sonora: *M*, *El vampiro de Düsseldorf* (*M*, 1931) rodado en Berlín, pero también la filmada en Hollywood *Los verdugos también mueren* (*Hangmen also Die!*, 1943). Algunos directores celeberrimos por su música se atrevieron a filmar sin melodías en su banda sonora es el caso de la enigmática *Los pájaros* (*The Birds*, 1963) de Alfred Hitchcock. Sin embargo, Berlanga no pretende causar o provocar con la ausencia de música, su intención no es mostrar un escándalo más bien surge como algo natural que se deduce de su propia estética.

En todas sus películas los diálogos son esenciales. Ni Berlanga ni Azcona aceptaban los cánones de representación de Hollywood, cualquiera de sus películas tendría problemas para ser aceptada por un lector de oficio de Hollywood ya que la mayoría de sus diálogos son “anodinos”, no aportan información a la trama y desde luego no aumentan la acción. Los dos guionistas españoles se saltan o ignoran los consejos de los grandes teóricos de la escritura cinematográfica norteamericana: diálogos concisos, claros y que aceleren la acción. Nada de eso es lo que pretenden nuestros autores. Todo lo contrario, el diálogo en la obra de Berlanga y, sobre todo, en la trilogía nacional es un ronroneo continuo. A veces, incluso este ronroneo se transforma en gritos y alaridos hasta convertirse en una incomprendible algarabía.

El único director de Hollywood que utiliza tanto diálogo es sus películas era Joseph Leo Mankiewicz, pero a diferencia del creador español, los diálogos del norteamericano suelen aportar información sobre sus tramas. En la trilogía nacional, los personajes hablan y hablan, se interrumpen, se pisan y se cortan sus frases. Ninguno parece escuchar o entender al otro, sino que solo está preocupado en decir, en explicar o comentar. No hay silencios ni tiempos muertos donde los protagonistas callen y contemplen. Las escenas, como los diálogos, se siguen uno de tras de otro con rapidez, sin descansos, sin paradas y sin pausas.

Lógicamente se entiende que sin silencio la música extradiégetica no encuentra puntos de entrada coherentes. Por ello, estas tres películas se expresan y se entienden mejor sin

---

<sup>181</sup> En realidad parte del encargo que realizan los productores a los guionistas Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem es precisamente hacer una película con un determinado número de piezas musicales.

música. La no inclusión de la música permite comprender y entender con más claridad que estos personajes no tienen mucho que decirse y es precisamente esto el gran acierto de las obras; pues se habla y se habla hasta la locura y el dislate.

La única melodía que se escucha en toda la trilogía es al final de *Nacional III*, los primeros acordes de “La Internacional” que surgen de un transistor, pero la música queda ahogada entre los gritos de felicidad y chillidos de los camareros y cocineros que celebran el triunfo de Mitterrand y tararean de forma incomprensible dicha canción. El triunfo del socialismo francés, es para los Leguineche el fin de su sueño monetario, cuando la familia parecía haber salvado su riqueza, de nuevo vuelven al caos y a la inestabilidad. No es casual, sin duda, que en una saga de largometrajes donde el interés individual y la codicia personal son el motor de las acciones, sea precisamente “La Internacional”, el canto de los parias del mundo, el que se escuche aunque sea solo unos segundos. Berlanga contaba cuáles eran sus intenciones en ese momento:

El caso es que en esa secuencia yo pretendía que la salida de los cocineros fuera alegre, gozosa, con una utilización casi galante de las rosas rojas, que no hubiera desafío<sup>182</sup>.

La trilogía nacional asombra porque es un proyecto extraño y singular en la cinematográfica española. Fue realizada como crítica de una dictadura pero la profundidad y la complejidad de su mensaje la transforman en un reflejo de la corrupción política e ideológica en general. Su carácter delirante y su incoherencia narrativa convierten a estos tres largometrajes en piezas absolutamente fuera de serie en el cine español.

### **Bibliografía (sobre trilogía nacional)**

- ALVAREZ, Joan: *La vida imaginaria de Berlanga*. Editorial Prensa Ibérica, Barcelona, 1996.
- CANEQUE, Carlos y GRAU, Maite: *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Destinolibro, Barcelona, 1993.
- FRANCO, Jess: *Bienvenido Mister Cagada*. Aguilar, Madrid, 2005.
- GALÁN, Diego: *Carta abierta a Berlanga*. Semana de Cine Iberoamericano-Huelva, Huelva, 1978.
- GALÁN, Diego: *Diez palabras sobre Berlanga*. Instituto de estudios turolense de la Excma. Diputación de la provincia de Teruel, Teruel, 1990.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (Coordinador): *Historia del Cine*. Fragua, Madrid, 2010.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *Historia ilustrada del cine español*. Espasa, Madrid, 1984.
- GÓMEZ RUFO, Antonio: *Berlanga. Contra el poder y la gloria. Escenas de una vida*. Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1990.
- GÓMEZ BERMUDEZ DE CASTRO, R: *La producción cinematográfica española: 1976-1986*, Mensajero, Bilbao. 1989.
- HOPEWELL, J.: *El cine español después de Franco: 1973-1988*. El arquero, Madrid, 1989.
- HERNÁNDEZ LES, Juan y HIDALGO, Manuel: *El último Austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Anagrama, Barcelona, 1981.
- PERALES, Francisco: *Luis García Berlanga*. Cátedra, Madrid, 1997.
- PEREZ PERUCHA, Julio: *Berlanga*. Mitemas, Valencia y edición facsímil. 1999.
- PEREZ PERUCHA, Julio (Editor): *Antología crítica del cine español*. Cátedra, Madrid. 1997.
- VV.AA: *Poética Berlanga*. CAVP 2. Madrid. 1993.

---

<sup>182</sup> Manuel Hidalgo: “Berlanga y el gran capital”. Diario 16. 5/12/1982.

### **Hemeroteca (trilogía nacional)**

- Alberich, E: "Patrimonio Nacional". Dirigido por. Núm. 83. 1981.  
Alberich, E: "Nacional III". Dirigido por. Núm. 99. 1982.  
Apostua, Luis: "La escopeta nacional". Ya. 20/09/1978.  
Arroita-Jauregui, Marcelo: "Una lección de cine: crítica de La Escopeta Nacional". Arriba. 27/09/1978.  
Boyero, Carlos: "Patrimonio nacional". Guía del ocio. 6/04/1981.  
Carabinas, Josefina: "Entrevista rodaje de La escopeta Nacional". Ya. 15/12/1977.  
Crespo, Pedro: "La escopeta nacional". ABC, Madrid. 16/09/1978.  
Crespo, Pedro: "Jaume Canivell". Hoja del Lunes. 18/09/1978.  
Crespo, Pedro: "Patrimonio nacional". ABC, Madrid. 31/03/1981.  
Crespo, Pedro: "Nacional III". ABC, Madrid. 8/22/1985.  
Escobar, Luis: "El fruto de un incesto". El país. 02/04/1989.  
Fernán Gómez, Fernando: "Sigue la cacería". Interwú. Noviembre, 1978.  
Fernández Santos, Jesús: "El marqués y su palacio". El país. 31/11/1981.  
Ferrando, Carlos: "Nacional III". Diario 16. 7/12/1982.  
Font, D: "La escopeta nacional". Nuevo Fotogramas. 1978. Archivo virtual del Ministerio de Cultura.  
Galán, Diego: "Nacional III. Nuestros miserables ricos". El país. 07/12/1983.  
Gil de Muro, E. T.: "Urge una renovación. Nacional III". Vida Nueva. 18/12/1978.  
Guarner, José Luis: "Retrato de grupo con marqués". Nuevo Fotogramas. Núm. 1661. 1978.  
Guarner, José Luis: "Leguineche 2. Nacional III". Nuevo Fotogramas. Núm. 1682. 1983.  
Harguindey, Ángel S.: "La saga picaresca de la aristocracia española". El país semanal. 21/09/1978.  
Hidalgo, Manuel: "Así se filmó Patrimonio Nacional". Nuevo Fotogramas. Núm. 1659. 1981.  
Hidalgo, Manuel: "Berlanga y los milagros del gran capital". Diario 16. 5/12/1982.  
Lamet, J.L.: "¡Viva Rusia!". Cervantesvirtual.  
Lara, Antonio: "Más aventuras de los Leguineche". Ya. 7/12/1982.  
Marías, Julián: "El guiño como género cinematográfico". Gaceta ilustrada. 3/05/1978.  
Marinero, F.: "De safari, La escopeta nacional". Diario 16. 16/09/1978.  
Martínez Tomas, A: "La escopeta nacional". La Vanguardia. 17/09/1978.  
Pérez Gómez, Ángel: "Los tiros de Berlanga. La escopeta nacional". Razón y Fé. Diciembre, 1978.  
Pérez Gómez, Ángel: "Patrimonio nacional. Segundas partes...". Vida Nueva. 02/05/1978.  
Puerta, Tomás G de la: "La escopeta nacional". Pueblo. 19/09/1978.  
Rimbau, E: "La escopeta nacional". Dirigido por. Núm. 57. 1978.  
Rodero: José Ángel: "Nacional III, historia de evasión". Tiempo. 20/12/1982.  
Santos Fontanela, César: "Cuando Berlanga hace diana". 21/09/1978.  
Trueba, Fernando: "La escopeta nacional". El país. 19/09/1978.

### **Webgrafía**

Álvarez, Juan Francisco: "La música en el cine de Luis García Berlanga".  
<http://www.encadenados.org/nou/bandas-sonoras/la-musica-en-el-cine-de-luis-garcia-berlanga>

Lara Jornet, Ignacio: "La trilogía nacional y Viva Rusia".  
<http://www.encadenados.org/nou/n-64-luis-g-berlanga/la-trilogia-de-nacional-y-viva-rusia>

**Luis Deltell**

## **Berlanga y la publicidad**

**María Luisa Pinar Selva (Universidad Complutense de Madrid)**

## Berlanga y la publicidad

María Luisa Pinar Selva (Universidad Complutense de Madrid)

Berlanga, Jose Luis García Berlanga, ha sabido recoger de manera extraordinaria ese *tandem controvertido* que constituyen el cine y la publicidad. El mundo de la publicidad viene reflejado en diversos momentos de su obra<sup>183</sup>, bien por las referencias y alusiones que, de manera más o menos implícita, lleva a cabo a lo largo de determinadas películas; bien porque la misma publicidad constituye el hilo conductor o motor de arranque de algunas de las películas que dirigió y en las que compartió guión con autores tan sobresalientes del cine español como Juan Antonio Bardem o Rafael Azcona.

A lo largo de la intensa obra del autor se suceden títulos tan irresistiblemente publicitarios como *Esa Pareja Feliz*, primer largometraje del director, a principios de los años 50, o, ya avanzada la década de los 80, otra película que, con una temática y en una línea completamente diferente, hace una extraordinaria lectura de la publicidad y su influencia en la sociedad de finales de los 80, *Moros y Cristianos*. Sin dejar en el olvido la popular serie de televisión *Villa Arriba Villa Abajo* que fue el germen de una fructífera y larga serie de anuncios para un lavavajillas.

Adelantado a su época, Berlanga fue capaz de intuir y recoger la influencia que ejercía, y que con más fuerza ejercería, la publicidad en la sociedad. Así como la incipiente sociedad de consumo que se iba, tímidamente, gestando a principios de los años 50.

En este breve texto se llevará a cabo un pequeño recorrido por dos de las películas que, desde nuestro punto de vista, mejor recogen la relación del cine de Berlanga con la publicidad, *Esa Pareja Feliz* y *Moros y Cristianos*, y nos centraremos muy especialmente en la campaña publicitaria que protagonizó en la etapa final de su vida, ésta vez delante de la pantalla. Una campaña realizada para Médicos sin Fronteras<sup>184</sup>

---

<sup>183</sup> Conviene puntualizar que excede a nuestro objetivo el análisis pormenorizado de la prolija obra de Berlanga y únicamente nos centraremos en una reducida parte de su trabajo que sintoniza con el objeto de este texto: el autor y la publicidad.

<sup>184</sup> Médicos sin fronteras es una de las mayores organizaciones humanitarias independientes del mundo, cuya misión consiste en asistir a poblaciones en situaciones de crisis, sin discriminación por raza, religión o ideología. En 1999 recibió el premio Nobel de la Paz.

bajo el título: *Pastillas contra el dolor ajeno*<sup>185</sup>. Éste será el último rodaje del autor que hizo acopio, una vez más, de esa sensibilidad social y calidad humana de la que impregnó su obra.

### **Berlanga y la publicidad, *Esa Pareja Feliz*.**

*Esa Pareja Feliz*, 1951, fue el primer largometraje dirigido por Berlanga, comedia co-dirigida y escrita junto a Juan Antonio Bardem.

La película lleva a cabo un profundo recorrido por el Madrid de los años cincuenta; palabras como posguerra, censura, economía de subsistencia o aislamiento serán las que ilustren una época en la que la máxima preocupación del español será *llegar a fin de mes*. Sumido en este ambiente deprimido y poco favorable, una pareja sueña con salir de la miseria, con encontrar la fortuna, y eso, sencillamente, es lo que ofrece una pastilla de jabón, Florit.

Carmen, la protagonista, disfruta de la proyección de una película en su cine de barrio al tiempo que devora un “exquisito” bocadillo de mortadela; de manera extremadamente hábil, se lleva a cabo una profunda crítica del cine de la época: cine rancio y forzosamente dulzón con cierta vocación de adormecer a una población que vivía bajo unas circunstancias extremadamente duras. Al término de la película llega el turno de la publicidad, en aquella época concebida como mero espectáculo, como la continuación de la película. La publicidad se realizaba de forma intuitiva y bajo los criterios de las personas apasionadas por el cine, con ausencia de medios pero con mucha voluntad e ingenio; publicidad un tanto “naif” para un público que carece de conocimiento del lenguaje publicitario.

En la película, la publicidad reviste cierto halo mágico porque simboliza una camino hacia la felicidad, más bien la suerte. La suerte se erige como una solución casi única para salir de la situación de angustia y miseria en la que vive la población; en diferentes escenas, Carmen repite con entusiasmo: “probar la suerte no es tirar el dinero”... frase que recoge la desesperación de la pareja.

La fortuna de Carmen y Juan parece cambiar cuando se convierten en los ganadores del concurso del Jabón Florit y son etiquetados como “La pareja feliz”. Entusiasmada, sobre todo ella que es la que confía ciegamente en los concursos, la pareja se dispone a disfrutar del premio. El premio consiste en un surtido de regalos, todo ellos fuertemente deseados y símbolo de una, “en teoría”, mejora de las condiciones de vida, entre los que se encuentran: “bailar con la mejor orquesta, los trajes más fastuosos, comer exquisitos manjares...”.

En el anuncio, un portavoz<sup>186</sup> de la marca enuncia, de manera forzada y como si de un charlatán se tratase, los regalos que ofrece el concurso al tiempo que se presenta como

---

<sup>185</sup> La campaña de publicidad tiene por objetivo estimular la conciencia de la sociedad española sobre la falta de acceso a medicamentos básicos en los países en vías de desarrollo y dar la oportunidad a los ciudadanos de solidarizarse con todas estas personas a través de la compra de estas *pastillas contra el dolor ajeno*, que son caramelos de menta cuyo precio simbólico irá destinado a financiar proyectos de tratamiento de enfermedades olvidadas.

poseedor de la felicidad: “yo hablo en nombre de la felicidad...todo Madrid para Ud. durante 24 horas, ¿ y quién da esa felicidad? Jabón Florit”. Berlanga recoge de manera extraordinaria el carácter aspiracional y ensoñador del mensaje publicitario. La felicidad como concepto, tal y como se puede constatar en la película, lejos de pertenecer a la época actual<sup>187</sup>, es un concepto inherente al discurso publicitario audiovisual desde sus orígenes.

Pero el ingenio de Berlanga supera la astucia del mensaje publicitario y la bondad del jabón Florit. Así, la cantidad de regalos que van recibiendo la pareja, lejos de aumentar su felicidad, no provocan sino el desencuentro, la frustración y el aburrimiento. La película concluye con un generoso plano donde aparece la pareja, tras haberse ido desprendiendo de todos los regalos, que vuelve a recuperar la paz y tranquilidad de que disfrutaba, si ser consciente, antes de ganar el concurso feliz. El director aprovecha para hacer una crítica sutil, al tiempo que mordaz, de la incipiente sociedad de consumo que empezaba, tímidamente, a instalarse en España.

La publicidad se introduce en el film con la misma naturalidad que lo va haciendo en la sociedad y constituye un magnífico testimonio del nacimiento de la publicidad audiovisual, en el seno del cine, y de las características y función que desempeñó en la época.

### **Cine y publicidad, *Moros y Cristianos*.**

*Moros y Cristianos*, cuyo guión fue realizado junto a Rafael Azcona, fue dirigida por Luis García Berlanga en 1987. Lejos de recrear escenarios grotescos en los que nunca llegan los americanos, superadas las paupérrimas y calamitosas escenas o las revelaciones divinas, Berlanga arranca con un dulce sabor de boca. En esta ocasión, será el tradicional y españolísimo turrón de Jijona el desencadenante de la historia. La película narra las peripecias de una pequeña empresa familiar, de provincias y de larga tradición turrонера que busca la proyección y el éxito de su negocio a través de la publicidad. La publicidad aparece como algo mágico y milagroso, una especie de actividad “sobrenatural” capaz hacer realidad los sueños y ansias de riqueza de una familia del más puro estilo berlanguesco<sup>188</sup>.

Con su particular visión, desgarradora e irónica, el director lleva a cabo una dura crítica de la actividad publicitaria en la época, al tiempo que una cruel caricatura de la sociedad española a través de la familia Planchadell y Calabuig, propietaria de la empresa turrонера. El tono divertido y pretendidamente frívolo que emplea permite olvidar la crudeza del trasfondo que va dibujando. A finales de la década de los 80, la sociedad española se sigue caracterizando por un acusado machismo; una de las primeras frases

---

<sup>186</sup> El formato del portavoz es uno de los formatos más empleados durante las primeras décadas de la publicidad audiovisual en España; se trata de un formato puramente racional en el que una persona que representa a la marca explica las características, usos o funciones del producto o, como es el caso que nos ocupa, los pormenores del concurso del jabón Florit.

<sup>187</sup> En la última década, el concepto de felicidad ha sido fuertemente capitalizado por la marca Coca Cola.

<sup>188</sup> Al mencionar el “estilo berlanguesco” se hace referencia a la extravagancia y surrealismo, casi ficción, con que el director lleva a cabo una labor eminentemente crítica, consiguiendo, en la mayor parte de los casos, arrancar la más profunda carcajada en el receptor.

con las que se inicia la película: “solo los hombres van a Madrid”; un ambiente rancio, con importantes dosis de corrupción, de analfabetismo e incultura.

El director demuestra un magistral dominio y dirección de los actores, que dan lo mejor de sí interpretando a unos personajes desvirtuados, desdibujados y patéticamente divertidos. El reparto está liderado por un insuperable Fernando Fernán Gómez, en la película padre de Agustín González y Pedro Ruiz, ambos ansiosos por heredar el negocio familiar a cualquier precio, y Rosa María Sardá, *Cuqui*, que sueña con convertirse en Ministra y empieza a dar sus primeros pasos en la esfera política de la mano de un asesor de imagen. José Luis López Vázquez interpreta a ese “asesor de imagen”, experto en marketing y publicidad, despiadado e inmoral, que aprovechando la debilidad e ignorancia de la familia, se enriquece gracias a la “confianza ciega” (más bien ingenuidad o ignorancia) que la familia deposita en la actividad publicitaria como única vía para alcanzar el éxito.

Fernán Gómez, en el papel de patriarca, líder y cabeza visible del imperio familiar, es un personaje que desconfía y duda, hasta el final, de la publicidad y de su función. De talante sórdido y desconfiado, el fin del personaje no podía estar más en sintonía con la particular visión que mantiene la película de la actividad publicitaria.

Sin dejar atrás la extraordinaria interpretación de Florinda Chico, Andrés Pajares, Verónica Forqué o María Luisa Ponte, entre otros.

El humor, casi la sátira, en un ambiente extravagante, casi esperpéntico, dan luz a una comedia que pone de manifiesto la genialidad de un director que ha sabido hacer del humor una herramienta de denuncia sumamente eficaz, herramienta con la que ha sido capaz de sortear las vicisitudes político- sociales de cada momento.

### **Berlanga y su infatigable compromiso con la sociedad. *Las pastillas contra el dolor ajeno*.**

“*Pastillas contra el dolor ajeno*” es el *claim* de la campaña que, a finales de 2010, lanzó la ONG Médicos sin Fronteras con el fin de sensibilizar a la población de la existencia de enfermos y enfermedades olvidadas, campaña que fue protagonizada, a pesar de su débil estado de salud, por Luis García Berlanga. La idea creativa, motor de la campaña, nace en el seno de una agencia de publicidad ubicada en Murcia, Germinal, cuando su director creativo, Jorge Martínez<sup>189</sup>, organiza una exposición de fotografía sobre enfermedades olvidadas, realizadas por Juan Carlos Tomasi<sup>190</sup>, bajo el título *Voces contra el olvido*.

El director creativo, fuertemente implicado y sensibilizado con el tema, decidió poner su talento al servicio de aquellos que sufren “ese olvido” y, a partir de ese momento, empezó a trabajar en el desarrollo de una idea publicitaria. Indagando y recopilando información encontró un dato que resultaría clave: seis de los diez medicamentos más

---

<sup>189</sup> Para la realización de este texto se han llevado a cabo diversas entrevistas con Jorge Martínez, director creativo de la agencia de publicidad, y responsable de la idea, que generosamente nos ha contado con detalle la estrategia creativa, desde sus orígenes, así como el largo proceso y vicisitudes que han acompañado el desarrollo de la campaña. Incluso nos ha facilitado la carta que escribió, a título personal, a la familia de Luis García Berlanga para explicar los motivos por los que la presencia del director era tan relevante.

<sup>190</sup> Juan Carlos Tomasi es el fotógrafo de Médicos sin Fronteras se encarga de documentar los conflictos que no tiene cabida en los informativos, las hambrunas, los campos de refugiados y los desastres naturales ... la miseria e injusticia que sigue existiendo en el s.XXI.

vendidos en las farmacias españolas son analgésicos para algún tipo de dolencia. De ahí surgiría el concepto alrededor del cual giraría la estrategia publicitaria: *EL DOLOR AJENO; curar el dolor de los que no tienen pastillas*. Jorge Martínez creó un concepto y de él nacería una extraordinaria campaña publicitaria, *las pastillas contra el dolor ajeno*.

“unas pastillas que, tomándolas, curaran el dolor de los que no tienen pastillas... mitigando el dolor de los demás, y haciéndonos sentir mejor a nosotros gracias a nuestra capacidad para ayudar, y soñé en convertirlas en el medicamento más vendido en España. Sonaba realmente bien, pero como suele pasar en estos casos, sonaba un tanto utópico”<sup>191</sup>.

Tras la acogida favorable y aprobación de la idea creativa por parte del anunciante, daría comienzo una larga batalla institucional y burocrática, que duraría cerca de un año, con el firme propósito de sacar las pastillas al mercado. Ironías de la vida, las pastillas no eran del todo “legales” porque la legislación europea prohíbe vender como medicamento algo que no lo es. Tras una importante labor e implicación de Colegios de Médicos y Farmacéuticos, Faramundi y del Ministerio de Sanidad, y el empeño inagotable de anunciante y agencia, *las pastillas contra el dolor ajeno* se hicieron realidad. En palabras de Jorge Martínez: “conseguimos poner en marcha una extensa cadena de colaboraciones desinteresadas que harán viable el proyecto”.

Todavía a la venta, se trata de envases con seis caramelos de menta<sup>192</sup>, con un formato que simula un medicamento, que se venden en las farmacias españolas por 1 euro.



## ¿ Por qué Luis García Berlanga ?

Jorge Martínez, el director creativo, sentía una profunda y sincera admiración por el director de cine, de hecho, desde su concepción, consideró las pastillas como algo “berlanguesco” y quería que su anuncio para televisión lo protagonizara “un abuelo de esos que se toman muchas pastillas al día”. Desde Germinal, la agencia, y Malvarrosa

<sup>191</sup> Fragmento extraído de la carta que el director creativo envió a la mujer de Luis García Berlanga para explicar el concepto que había creado y que nos fue generosamente facilitada para elaborar este texto.

<sup>192</sup> Los seis caramelos de menta representan las seis enfermedades olvidadas contra las que lucha la iniciativa: la del sueño, la tuberculosis, el kala azar, el mal de Chagas, la malaria y el SIDA infantil. Los fondos se destinarán a financiar proyectos de Médicos Sin Fronteras para el tratamiento de estas dolencias, que se cobran la vida de 14 millones de personas, un 90% en países en vías de desarrollo.

Media, la productora, se pusieron en contacto con Luis García Berlanga y con su familia. A estas alturas del proyecto, puestos a soñar, pidieron la colaboración del director de fotografía Javier Aguirresarobe<sup>193</sup>. Éste no tardó en aceptar: se trataba de Berlanga y de Médicos sin Fronteras.

La salud del cineasta era débil y la familia, concretamente la mujer del director, acabó rechazando la idea de que Berlanga protagonizase el spot, alegando algo que conocía de primera mano: “Los rodajes son un follón”<sup>194</sup>. Pero el empeño de Jorge Martínez, y su voluntad de contribuir, desde su oficio de creativo, a una causa que consideraba justa, le llevó a escribir una sincera y deliciosa carta, de la que extraemos un fragmento, en la que explicaba que la presencia de Berlanga era fundamental para el desarrollo de la campaña:

“Entonces escribí un guión, sencillo, hermoso, que cuenta la historia de un abuelo, un viejo que, aún a sabiendas de que está ya en las últimas, todavía conserva esas ganas de creer, de aferrarse a la vida, devolviéndole una pequeña parte de lo que esta le ha dado. (...). Pero este abuelo es especial, y cree que el motivo de seguir entre nosotros no son las pastillas que le receta su médico, sino la felicidad que le reporta saber que está haciendo algo por los demás. (...) Sería maravilloso que Luis sirviera de ejemplo para mucha gente, otra vez”.

Tras recibir la carta, la familia del cineasta, con su mujer al frente, no dudó en aceptar; Berlanga, que desde el primer momento accedió a colaborar, demostró su fuerza y coraje al afrontar el que sería su último rodaje. El “dolor ajeno” cala en la sociedad y las farmacias se vuelcan con el proyecto adornando sus escaparates y mostradores con las cajas de pastillas y la imagen de la campaña. Antes de que la campaña apareciese en medios convencionales se han vendido 1.500.000 de unidades.

El anuncio se estrenó el 11 de noviembre de 2010, dos días después fallecería Luis García Berlanga<sup>195</sup>. Todos los informativos se sirvieron de la campaña para ilustrar la noticia del fallecimiento del gran cineasta. Durante la primera semana de campaña, la web recibe más de 50.000 visitas, y el spot protagonizado por Berlanga es difundido y compartido por los espectadores, a través de Internet, como libro de firmas para lanzar un último mensaje al director.

Las cifras son buena prueba del éxito: Se produjeron 1,5 millones de cajas de pastillas que se agotaron en apenas 20 días; a día de hoy, se han vendido más de 4 millones de cajas y se espera llegar a los 6 millones. *Las pastillas contra el dolor ajeno* están entre los 10 medicamentos más vendidos del país.

El éxito de la campaña publicitaria es incuestionable y recibe el reconocimiento del sector creativo nacional e internacional, obteniendo los máximos galardones en festivales como el FIAP, CdeC, Aspid, Laus o el Festival Iberoamericano de la publicidad<sup>196</sup> que otorgó el Gran Premio de Platino a la campaña. Pero el éxito de la

---

<sup>193</sup> Javier Aguirresarobe es uno de los directores de fotografía de mayor reconocimiento del cine español así como internacional. En 2004 obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía.

<sup>194</sup> Conversación que tuvo lugar entre el productor ejecutivo de Malvarrosa y la mujer de Berlanga días más tarde de la visita de agencia y productora a casa del director.

<sup>195</sup> Poco antes de fallecer, Luis García Berlanga cedió su imagen para esta campaña, como también lo hicieron Alejandro Sanz, Xabi Alonso, Andrés Iniesta, Andreu Buenafuente o Ferrá Adría, entre otros.

<sup>196</sup> La campaña triunfó en la 26ª edición del festival y consiguió uno de los más codiciados galardones, en una edición en que 6 de los 11 grandes premios quedaron desierto.

campaña no puede medirse en cifras, ni en ventas, ni en galardones publicitarios, el verdadero éxito radica, a nuestro juicio, en conseguir que un país “despierte” y sea capaz de involucrarse en una causa tan justa y humana. Gracias al creativo por su idea, gracias al cineasta por hacerla realidad.

**María Luisa Pinar Selva**

**BERLANGA, UNA ENTREVISTA INÉDITA.  
SOBRE EL CINE, EL EROTISMO Y LA MEMORIA**

**Gema Fernández Hoya (Universidad Complutense de Madrid)**

## **BERLANGA, UNA ENTREVISTA INÉDITA. SOBRE EL CINE, EL EROTISMO Y LA MEMORIA**

**Gema Fernández Hoya (Universidad Complutense de Madrid)**

Fui a entrevistar Luis García-Berlanga sobre un buen amigo suyo que había fallecido en los años setenta, pero la memoria del director había empezado a fallar. Con la mañana por delante, el privilegio de sentarme con Berlanga y su total entrega para dedicarme el tiempo que fuese necesario, dejé la entrevista a un lado y escuché...

Me recibió en febrero de 2006 en su oficina del barrio de Moncloa. Era un piso: en una de las habitaciones estaba su despacho y en otra el de su secretaria, Cristina. Las conversaciones a voces entre ambos eran propias de un guión berlanguiano. Tras las oportunas presentaciones y en cuanto accedí a tutearle me trató con una confianza asombrosa, parecía habitual que yo estuviese allí sentada. *¿Hay que marcar el 0 antes de todo? ¡Cristina!* – Gritó desde su silla- *¿Hay que marcar el 0 para llamar a mi casa? Fíjate que llevo siete años aquí y aún no se no sé cómo hay que llamar a mi casa. Para que veas lo que es mi cabeza...* -Desiste en la llamada telefónica- *¡Cristina! ¿Tenía algo más está mañana? ¿Asómate, por favor, un poquito y dímelo? Bueno... voy yo... ¡aunque sabes que estoy cada vez más cojo...!* (Suena el teléfono) *¡Ah! ¡Cristina!, ¡qué hablamos por teléfono como los novios...!*

En una de las estanterías de la oficina hay una pequeña escultura de un zapato de tacón plateado y brillante. Mientras Berlanga habla, me levanto a ver aquel zapato sin su par.

B: ¿A ti te gustan los zapatos? Pues ahora te hablaré de una cosa... ¿Te gustan los zapatos de tacón?

G: Claro.

B: ¿Y los más altos del mundo?

G: Sí...

B: ¡Ah! ¡Pues hombre! ¡Ahí sí que nos vamos a entender bien...! Hemos creado una Fundación, que nos ha costado un año, Fundación de la serias, como son las fundaciones. Está relacionada con Museo del Calzado de Elda. Yo soy un loco de los zapatos de tacón, ¡pero un loco! ¡Si vieras la cantidad de libros que tengo y todo lo relacionado con el tacón! Y hemos creado una fundación que la bautice yo como La Academia del Tacón de Aguja, de acuerdo con el Museo del Calzado de Elda. Ahora hay que ver quién es el presidente de la Fundación y qué

cosas queremos hacer... Pero ya dimos un premio el año pasado en el Festival Erótico de Barcelona a la mejor película sobre el fetichismo. Que curiosamente no hubo ninguna, dimos el premio por darlo, no había ninguna que lo mereciese, ¡fue horrible...! todas eran películas de las que yo llamo “de embolo”, (risas) ¡me aburren a morir! A mí me invitan al Festival Erótico de Barcelona todos los años... Y este año a ver si presentan alguna película para que le podamos dar el premio.

**G: Y además del premio en este Festival de Barcelona ¿Qué tenéis previsto organizar desde la Fundación?**

B: Cuando tengamos alguna financiación o subvención queremos hacer exposiciones..., también una biblioteca sobre el tema... ¡Hombre con lo que yo tengo en casa ya se podía hacer una exposición! Yo además tengo casi todos los zapatos acompañados de algo que me gusta mucho, que es todas estas... cosas... de atar. Todas estas cosas que aparecen en los comics de John Willie. De este tipo de dibujantes yo he intentado recopilar lo que he podido y también a ellos nos gustaría hacerles un homenaje desde la Fundación. Un homenaje a todos estos dibujos maravillosos.

Ahora no le dan importancia al zapato. En este evento tan grande de la moda de todos los años, la Pasarela Cibeles, nunca bajan la cámara para que se vea el zapato que llevan. Aunque están con una moda que me horroriza: las plataformas. Los cronistas sólo hablan de los modistos pero de los zapatos y las medias... no hablan nada. Cuando para el 80 o 90% de los hombres que yo conozco el zapato en una mujer es muy importante. La mayoría de las personas que se quieren apuntar a mí Academia del Tacón de Aguja son hombres. Más del 50% de amigos que tengo se quieren apuntar. Los fetichismos les gustan más a los hombres que a las mujeres. Tengo en mi casa tres cajones enormes de zapatos de tacón y alguna vez he regalado algunos. En una broma que me hicieron unos amigos, como saben mi gusto por todo esto, me regalaron un zapato de tacón, pero ese no lo he podido regalar... a no ser que fuese a una coja.

**G: Estas preferencias aparecen en tus últimas películas...**

B: Yo tengo una idea de una película o un cortometraje, que como lo cuento siempre seguro que alguien ya me lo ha copiado. Es un hombre que va a una playa nudista y encuentra a una chica maravillosa pero desnuda y entonces la película trata de todos los esfuerzos que él tiene que hacer para poder llevársela a su casa y vestirla. Y una vez vestida, en su casa, hacerle el amor. Es que a mí el desnudo no me dice nada, esa película sería un poco lo que yo soy. El mundo erótico que más me gusta es el de todo lo que hay encima del desnudo, eso es el fetichismo.

Tengo dos pasiones, por encima del cine y de todo, que son el fetichismo y el sadomasoquismo. Y esa mi tragedia porque no he logrado llegar a ello. A mí el erotismo me gusta vivirlo y lo he vivido el 5% de lo que me hubiera gustado. En el mundo del erotismo yo llegué a creer que estas dos pasiones más iban a estar en auge y que las mujeres iban acercándose a esto, pero no. Yo tengo un amigo íntimo escritor, no te diré quien es porque lo conocerás seguro, y me ha explicado que a ninguna de sus muchas amantes les interesan estos temas. Hace unos años, en España había bastantes revistas eróticas sobre esto. En muchas he colaborado o me las regalaban, había diez o quince y ahora sobrevivía sólo una en Sevilla, *Sumisa*, que también ha desaparecido.

**G: La mujer en tu cine...**

B: Las mujeres son unos seres que me interesan mucho. Recuerdo una historia que me pasó con una chica... Estando yo en Valencia en una terraza con unos amigos, pasó una chica acompañada por sus padres. Me fascinó tanto que la seguí hasta la puerta de un hotel. Al día siguiente a las 8:00 de la mañana ya estaba yo en la puerta del hotel esperándola... Después pude citarme con ella y ya en su portal, ha sido la única vez que logré que una chica me dijese al despedirse que éramos novios. Cuando me lo dijo yo no la besé inmediatamente y le dije: "bueno entonces nos vemos mañana en tal sitio..." Y ella me dijo: "Bueno, mejor no somos novios". Y claro ya no volví a llamarla. Me he preguntado muchas veces el porqué de esa reacción ¿Tú porque crees que ella reacciono así?

**G: No sé... A lo mejor ella esperaba un beso al atreverse a decirte que erais novios y se desilusionó... ¿Y por qué no la besaste?**

B: ¡Es que está chica era muy religiosa! Bueno ella no sé..., pero el padre sí. Después cuando me fui a la División Azul le mande miles y miles de cartas que no contesto. Y cuando volví se había hecho novia de mi mejor amigo que era falangista. Yo fui a la División Azul pero por mi padre, aunque era muy amigo de los falangistas y los anarquistas. A nosotros, a todo el grupo este de *La Codorniz*, donde yo no llegué a escribir, se nos consideraba de derechas y no lo éramos, yo por mi parte estaría más próximo a ser un libertario.

Y al cabo de muchos años cuando estaba yo estudiando en el Instituto de Cine, nos pasaron una película y yo entré cuando estaba ya empezada, un poco a oscuras. De repente, cuando se incendió la luz, vi que la que estaba sentada a mi lado era aquella chica. Así fue como volvimos a vernos y estuvimos saliendo

veinte o veinticinco días hasta que ya ella dijo otra vez que éramos novios.

**G: Bueno, al final hubo beso. Sobre lo que me decías del grupo de *La Codorniz*, siempre son considerados de derechas e incluso falangistas. Tú que les conociste de cerca ¿crees que era así?**

B: Yo por lo que he estado con el grupo de *La Codorniz* puedo afirmar con seguridad que no eran falangistas. A lo largo de muchas horas hablando nunca les oí decir que estábamos mejor con Franco y todo eso.... No sé si ellos tenían esta cosa libertaria que yo tengo... Pero desde luego ser de derechas, ir a manifestaciones de estas a levantar el brazo y la camisa azul..., ninguno de estos iba por ahí. Aunque alguna vez a lo mejor tendrían que aceptar algunas cosas.

Del grupo del 27 no se debía hablar como los de *La Codorniz*, sino como el grupo de *La Zamorana*. Aquel grupo fue importantísimo y tuvo dos hijos que fuimos Azcona y yo. El humor que me llegaba de todos estos fue muy importante para introducirlo después en mi cine. Azcona incluso fue discípulo dentro de *La Codorniz*. Las cenas en *La Zamorana* en los años sesenta tenían una magia que era la que se inyectaba en mí y de la que yo aprendía.

**G: ¿Qué recuerdas de aquellas cenas?**

B: Yo me divertí mucho con ellos. Cenábamos juntos casi todas las noches, con Neville, Tono, Mihura también, aunque venía menos. Si nos hubiésemos grabado con Edgar y Tono con una de esas camaritas que hay ahora..., como amigos eran los números uno. Recuerdo alguna anécdota con ellos... Edgar Neville se escapó del sanatorio donde estaba internado para adelgazar y apareció durante la noche en *La Zamorana*. Llegó y le dijimos ¿has cenado?, nos contestó que sí había cenado pero que se tomaría algo y pidió ¡un solomillo! El camarero le dijo si quería algo para acompañarlo, unas verduritas o unas patatitas o algo, y dijo “sí, unas chuletas”. Aunque la anécdota más bestia me la contó Tono. Decía que estaban en la casa de Marbella de Neville y un señor empezó a gritar desde la calle como un loco y cuando salieron les dijo que había un niño subido a la barandilla y Neville contestó “no se preocupe que tengo otro”.

**G: Tono y tú fuiste muy amigos...**

B. Si. Tono era un gran artista gráfico, el mejor de todo el grupo. Me da rabia que no reconocieran como se merecía porque era un gran dibujante y otros pintando cuatro cosas se hacen famosos. Con él no llegué a hacer nada de cine, con Mihura sí que trabajé en el cine. Aunque lo más divertido de Tono eran sus inventos, él

siempre quería inventar cosas. Tono venía a mi casa, el agua de la piscina estaba helada, y quería que la calentásemos. Me proponía agujerear el jardín haciendo unas bañeras comunicadas entre sí y que cada una de ellas tuviese una temperatura, de más caliente a más fría, para ir pasando de una a otra hasta poder llegar a la piscina y que el cuerpo se hubiese aclimatado al agua tan fría. También nos decía que pintásemos la piscina de negro para lograr que estuviese más caliente. A mí me hubiese dado igual pero M<sup>a</sup> Jesús, mi mujer, no quería. M<sup>a</sup> Jesús es la que manda en casa, es la administradora total. Ella se queda todo lo que cobro. A veces le digo que me dé algo y dice “¡es qué es para la casa!” Y le contesto que “yo también soy de la casa”.

**G: ¿Cómo ves el futuro del cine?**

B: Yo no recomiendo a nadie hacer cine, porque el cine está ya... Se van a hacer películas con los móviles... El cine en el sentido que yo lo he vivido, narrativo, que quiera contar algo..., va a desaparecer. Yo he hecho los mejores estudios de Europa y están yendo como Dios, en Alicante. Y ahora se están haciendo superproducciones, están rodando *Asterix*. ¡Llevamos cinco películas y están recién inaugurados! Pero aún y con esto que te digo el cine va a desaparecer. Todo lo que sea el cine como...no sé cómo definirlo... tener una idea y desarrollarla a través del cine, eso va a desaparecer.

**G: El mundo del cine es muy distinto a cuando comenzaste...**

B: Si, ahora es ahora más pobretón. Aunque a mí siendo ya un director famoso que había hecho trabajos como *Bienvenido Mr. Marshall*, ¿sabes lo que me pagaron después de hacer una película? un televisor a los dos años de terminar el rodaje. Me decían que no tenían dinero, que no podían y el director estaba casado con una mujer con mucho dinero. Había muchas cabronadas...me tuvieron 5 o casi 6 seis años sin dejarme hacer películas de las que yo había escrito el guión con gente importante. Nos hacíamos muchas cabronadas, sobre todo en lo que afecta a la política. Todo porque no me pudieron hacer del partido y eso que me explicaban las cosas con una pizarra... pero a mí todo lo que me expliquen con pizarra y que tengan reglamentos y eso, no, no.... Yo soy un libertario que quiere hacer lo que desee en cualquier momento y que nunca ha pertenecido a ningún partido político. Nunca he votado en mi vida a nadie y reconozco que es un deber. Yo por encima de todo soy un hombre al que no le importa nada más que lo que piense yo, lo que me pase a mí... No me reflejo en ninguna cosa que me exija estar sujeto a alguien que me ordena algo.

**G: Aunque estas retirado del cine has puesto en marcha unos estudios en Alicante. ¿Tienes otros proyectos personales-profesionales?**

B: Quiero editar un libro de poesía mía y he invitado estos días a unos editores al estudio de mi casa para que lo lean, pero todos se quedan “pegaos” a las dos hojas. Yo tengo un truco que me explicaron unos amigos que se dedican a presentarse mucho a concursos de literatura, que es poner una gotita de pegamento en dos hojas del principio y otras dos del final. Si te devuelven con esas páginas pegadas aún no se han leído el libro. Si te presentas a algún concurso hazlo. También Iciar Bollain me ha pedido que le haga ahora un papel en una película. Yo soy muy mal actor, me quedo agarrotado cuando dicen acción.

**G: Bueno Luis, supongo que tendrás que hacer...**

B: Oye, si no tienes donde comer, te invito. Además viene a comer conmigo un actor que quiere montar unas obras de teatro ahora en Sagunto y en Valencia. Y que también monta cosas en Mérida... ¿Cómo se llama...?

¡Cristina! ¿Cómo se llama este actor tan famoso que viene a comer conmigo hoy? (*Cristina vocifera el nombre del actor desde la otra habitación*) ¡Ese! Quédate a comer.

En aquel momento la enfermedad letal que le persiguió en los últimos años de su vida comenzaba a hacerse notar, él lo sabía y se negaba voluntariosamente a dejarla avanzar.

B: Lo de la falta de memoria me ha empezado hace dos años, poquito a poquito, ahora ya es total. No recuerdo el nombre de alguien de mi familia, de mis amigos... Y yo te invite a venir porque no quería que pensases que eludía hablar contigo y pensé que quizás hablando me acordase de algunas cosas. No sé como estaré dentro de seis meses porque la pérdida de la memoria es fundamental. El neurólogo más importante de Madrid me ha dicho que no hay solución. Y un médico amigo mío dice que tiene un librito para ejercitar la memoria que es complicadísimo, pero me va a hacer una copia, a ver... Cuando yo era más joven el problema más grande que tenía era el de la censura de mis películas, me enfadaba, no podía dormir... ahora todo eso me parece una tontería comparado con el problema que tengo.

*Cristina nos vuelve a vocear desde la habitación contigua.*

B. ¡Tenemos que bajar a comer!

**Conversación con Luis García-Berlanga,  
en Madrid el 23 de febrero de 2006.  
Gema Fernández-Hoya**

**ANEXOS**

**ARCHIVOS DE AUDIO: CONFERENCIAS**

**XXIV EDICIÓN DE LOS CURSOS DE VERANO DE LA UCM EN EL ESCORIAL**

El archivo de sonido se iniciará al hacer click sobre el icono, utilizando su reproductor de sonido predeterminado.

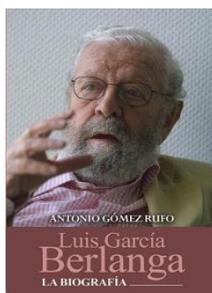
También puede reproducir el archivo directamente desde la carpeta SONIDO



*Los censores de Berlanga.* Román Gubern  
(20 de julio de 2011)



*Largo viaje hacia el crepúsculo: de “La muerte y el leñador”  
a “Tamaño natural”.* Julio Pérez Perucha.  
(21 de julio de 2011)



*Paris-Tombuctú, el último viaje.* Antonio Gómez Rufo  
(22 de julio de 2011)



**DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL  
Y PUBLICIDAD I. FACULTAD DE CIENCIAS DE LA  
INFORMACIÓN. UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID**

Al hacer click sobre el icono, el vídeo se iniciará utilizando su reproductor de vídeo predeterminado.  
Si lo desea puede iniciar el archivo directamente desde la carpeta VIDEOS.



**VIDEOS**

## Todo lo que quiso saber sobre el imperio austro-húngaro y no se atrevió a preguntar

Video homenaje a Luis García Berlanga  
CURSOS DE VERANO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE, MADRID. 2011

Sandra Valdeavero Arévalo  
Guillermo Peñalver Jiménez

# **LUIS GARCÍA BERLANGA**

---

## **FILMOGRAFÍA**



### **ESA PAREJA FELIZ (1951)**

*Juan y Carmen son un humilde matrimonio madrileño. Ella se ocupa de las labores domésticas y él trabaja como electricista en unos estudios de cine. Sus sueños de bienestar se hacen realidad cuando ganan un concurso patrocinado por una marca de jabón. Se trata de la elección de "la pareja feliz": durante 24 horas la pareja seleccionada recibe toda clase de invitaciones y obsequios. Pero, precisamente el mismo día, Juan debe resolver dos serios problemas que Carmen desconoce.*

Luis García Berlanga Juan Antonio Bardem , 1951. 80 minutos.

Argumento :Juan Antonio García Berlanga, Luis Bardem

Guión :Luis García Berlanga , Juan Antonio Bardem

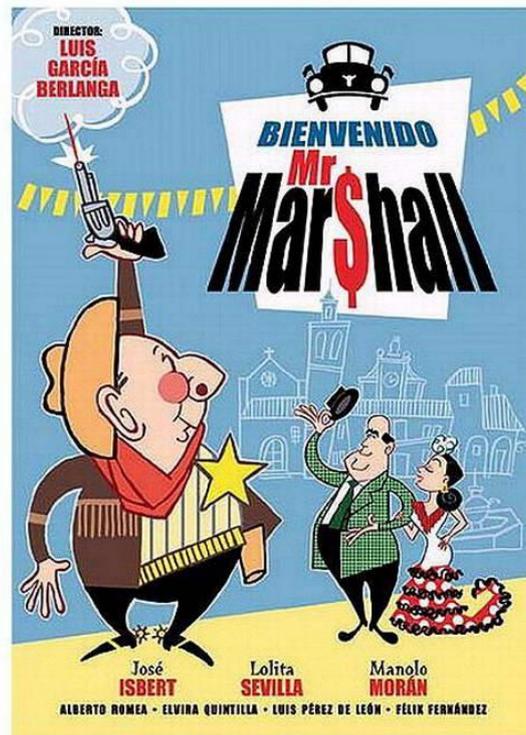
Director de Fotografía :Guillermo Goldberger

Música :Jesús García Leoz

Montaje :Pepita Orduña

Intérpretes:Fernando Fernán Gómez , Elvira Quintillá , Félix Fernández , José Luis Ozores , Fernando Aguirre , Manuel Arbo , Matilde Muñoz Sampedro , José María Rodero , Antonio G. Quijada , Antonio Garisa , José Franco , Alady , Rafael Bardem , Rafael Alonso , José Orjas , Francisco Bernal , Mariano Alcon , Manuel Aguilera , Pilar Sirvent , Carmen Sánchez , Lola Gaos , Antonio Ozores , Aníbal Vela , Matías Voz: Prats

Formato: 35 mm. Blanco y negro. Fecha de estreno: 31-08-1953 Madrid: Capitol.



## BIENVENIDO MISTER MARSHALL (1953)

*Villar del Río es un pueblo pequeño, tranquilo, pobre y olvidado, en el que nunca pasa nada que se salga de la rutina. Sólo la llegada de la cantante folclórica Carmen Vargas y de Manolo, su apoderado y representante, ha supuesto una novedad en la aburrida vida del pueblo. Sin embargo, ese mismo día se presenta de pronto un delegado gubernativo que anuncia que, de un momento a otro, va a llegar una comisión del Plan Marshall (proyecto económico americano para la reconstrucción de Europa). El alcalde del pueblo, un hombre bonachón, decide entonces que toda la población se disfrace al más puro estilo andaluz para causar buena impresión a los visitantes que vienen a repartir dinero.*

Dirigida por:Luis Garcia Berlanga , 1953. 95 minutos

Argumento :Luis Bardem, Juan Antonio. García Berlanga

Guión :Juan Antonio Bardem , Luis García Berlanga , Miguel Mihura

Director de Fotografía :Manuel Berenguer. Música :Jesús García Leoz. Montaje :Pepita Orduna. Decorados:Francisco Canet ,Ayudante dirección:Ricardo Muñoz Suay ,Jefe de producción:Francisco Sempere ,Segundo operador: Eloy Mella ,Figurines:Eduardo de la Torre.

Intérpretes:Lolita Sevilla , Manuel Morán , José Isbert , Alberto Romea , Elvira Quintillá , Luis Pérez de León , Félix Fernández , Nicolás D. Perchicot , Joaquín Roa , Fernando Aguirre , José Franco , Rafael Alonso , Emilio Santiago , José María Rodríguez , José Vivó , Manuel Alexandre , José Castillo , Elisa Méndez , Matilde L. Roldán , Aquilino Ballesteros , Pepito Vidal , Pablo Tallaví , Antonio Florido , Emilio Vidaurreta , José Alburquerque , Angel Alvarez , Bernardino Laso , Francisco Bonilla , Manuel Rosellón , José Rodríguez Lapuente , Enrique Macedo , Rafael Cortés , Joaquín Bergia , José Riesgo , Fernando Narrador: Rey

Fecha de estreno: 20 de diciembre de 2002



## NOVIO A LA VISTA (1953)

*Nada como el pretexto del veraneo para irse hacia las playas en busca de novios posibles para las muchachas casaderas. Esto pensaban las mamás de principios del siglo XX. Loli es una adolescente a quien su madre lleva a una playa de moda, la de San Sebastián, con el secreto propósito de que la chica encuentre un novio conveniente, concretamente un prometedor ingeniero a quien conocen de veranear siempre en ese lugar. Pero ella está enamorada de Enrique, un chico de su edad, obligado por su familia a pasar el verano preparando los exámenes de septiembre.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1953. 83 minutos

Argumento : Edgar Neville

Guión : Edgar Neville , José Luis Colina , Juan Antonio Bardem , Luis García Berlanga

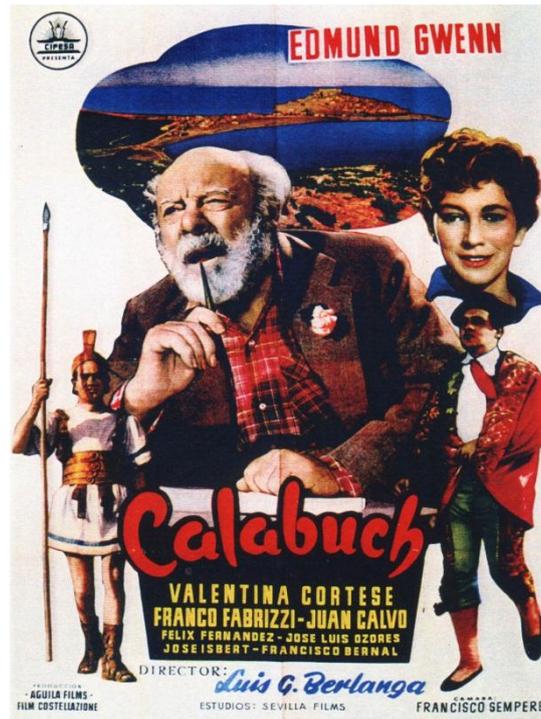
Directores de Fotografía : Cecilio Paniagua , Sebastián Perera , Miguel F. Mila

Música : Juan Quintero

Montaje : Pepita Orduna

Intérpretes: Josette Arno , Jorge Vico , Antonio Vico , José María Rodero , Julia Caba Alba , Fernando Aguirre , Alicia Altabella , José Luis López Vázquez , Luis Roses , Carlos Díaz de Mendoza , Mercedes Muñoz Sampedro , Luis Pérez de León , Concha Fernández , Josefina Bejarano , Elisa Méndez , Juana Ginzo , Elena Montserrat , María Luisa Arias , Concha López Silva , José Alburquerque , Carmen Villa , Antonio Truyols , Enrique Sánchez Guzmán , Terele Pávez , Ana María Caballero , Jaime Ibrán , Rafael Membiola , Mauricio Lapeña , María Teresa del Castillo , Federico Urquidi , María Dolores de La Cámara , Fernando Rojas , Juan Díez Nicolás

Fecha de estreno: 15-02-1954 Madrid: Callao.



## CALABUCH (1956)

*El profesor Hamilton, un sabio ingenuo que creía que las bombas eran buenas para la humanidad, al darse cuenta de su error, huyó y se llevó consigo todos sus inventos. Se escondió en Calabuch, un pueblo maravilloso donde la gente aún conserva el sentido del humor y de la amistad, y espera la muerte como a una vieja amiga que llega sin prisas.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1956, 96 minutos

Argumento : Leonardo Martín

Guión : Leonardo Martín , Florentino Soria , Luis García Berlanga , Ennio Flaiano

Director de Fotografía : Francisco Sempere

Música : Angelo Francesco Lavagnino , Guido Guerrini

Montaje : Pepita Orduna

Director general de producción: José Luis Jerez , Decorados: Román Calatayud , Ayudante dirección: Leonardo Martín

Intérpretes: Edmund Gwenn , Valentina Cortese , Juan Calvo , Franco Fabrizi , Félix Fernández , José Isbert , José Luis Ozores , Nicolás D. Perchicot , Mario Berriatúa , Francisco Bernal , María Vico , Isa Ferreiro , Manuel Guitián , Casimiro Hurtado , Pedro Beltrán , Manuel Alexandre , Lolo García , Manuel Beringola

Fecha de estreno : 01-10-1956 Madrid: Palace / 09-10-1956 Barcelona: Pompeya



## LOS JUEVES, MILAGRO (1958)

*Fuentecilla, un pueblo que vivió tiempos de esplendor coincidiendo con el auge de su balneario, sobrevive a duras penas gracias al campo y a un limitadísimo turismo que apenas deja beneficios. Su empobrecimiento es tal que ya ni el tren para en la estación. Don Ramón, el dueño del balneario, harto de su escasa y poco aristocrática clientela, en connivencia con el alcalde, el maestro, el barbero, el dueño del hotel y don José, un acaudalado propietario del lugar, urde un plan: organizar una "aparición mariana", como la de Lourdes, que atraiga al turismo y a los devotos. Tras mucho cavilar, se dan cuenta del extraordinario parecido que hay entre Don José y una vieja talla de San Dimas, el buen ladrón. Así es como la noche de cada jueves tiene lugar la aparición de San Dimás...*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1958, 85 minutos

Argumento :Luis García Berlanga

Guión :Luis García Berlanga , José Luis Colina

Notas a Dirección :Jorge Grau fue contratado para rodar escenas añadidas por la censura.

Notas a Guión :Hubo distintas versiones del guión, antes y después del rodaje, obligadas por la censura.

Director de Fotografía :Francisco Sempere

Música :Franco Ferrara. Montaje :Pepita Orduña

Intérpretes:Richard Basehart (Martino / San Dimas) , José Isbert (Don José) , Paolo Stoppa (Don Salvador) , Juan Calvo (Don Antonio) , Alberto Romea (Don Ramón) , Félix Fernández , Manuel de Juan , Guadalupe Muñoz Sampedro , Manuel Alexandre (Mauro) , José Luis López Vázquez , Luigi Tosi , Nicolás D. Perchicot , Mariano Ozores , María Gómez , Julia Delgado Caro , Félix Briones , Josefina Bejarano , Concha López Silva , Paz Robles , José Montero, Ríos , Pedro Beltrán , Francisco Amor , Luis Varela , Jesús Rodríguez

Fecha de estreno :22 de agosto de 1957 Italia , 2 de febrero de 1959 Madrid Capitol



## SE VENDE UN TRANVÍA (1959)

*Narra la historia de Julián, un cutre timador, que intenta colocar un tranvía a un rico e inculto agricultor. La crítica social, teñida de farsa con su punto anticlerical son las notas de la historia. En principio iba a formar parte de una serie que sería titulada "Los pícaros", que al final no llegó a realizarse.*

Dirección: Juan Estelrich, Luis García Berlanga, 1959, 28 minutos

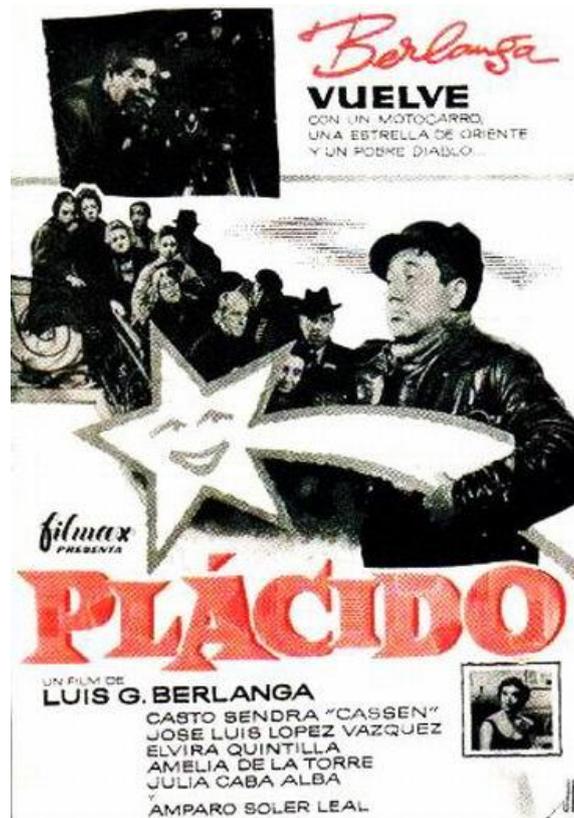
Guión: Rafael Azcona, Luis García Berlanga

Música: José Pagán, Antonio Ramírez Ángel

Fotografía: Francisco Sempere

Estudios Moro

Intérpretes: José Luis López Vázquez, Antonio García Quijada, María Luisa Ponte, Antonio Martínez, Goyo Lebrero, Chus Lampreave, José María Tasso, Luis García Berlanga



## PLÁCIDO (1961)

*En una pequeña ciudad de provincias, a unas burguesas ociosas se les ocurre la idea de organizar una campaña navideña cuyo lema es: "Siente a un pobre a su mesa". Se trata de que los más necesitados disfruten por una noche del calor y el afecto que no tienen, compartiendo la Nochebuena con familias pudientes. En medio de los preparativos se encuentra Plácido, que ha sido contratado para participar con su motocarro en la cabalgata, pero surge un problema que le impide centrarse en su trabajo: ese mismo día de Nochebuena vence la primera letra del motocarro, que es su único medio de vida.*

Dirigida por: Luis García Berlanga, 1961, 85 minutos

Argumento: RAFAEL GARCIA BERLANGA, LUIS AZCONA

Guión: RAFAEL GARCIA BERLANGA, LUIS AZCONA, JOSE LUIS COLINA, JOSE LUIS FONT

Director de Fotografía: FRANCISCO SEMPERE

Música: MANUEL ASINS ARBO

Intérpretes: CASSEN, JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ, ELVIRA QUINTILLA, MANUEL ALEXANDRE, MARI CARMEN YEPES, AMELIA DE LA TORRE, JOSE MARIA CAFARELL, JOSE ORJAS

Fecha de estreno: 1961



## **LAS CUATRO VERDADES (LA MUERTE Y EL LEÑADOR) (1963)**

*Cuatro historias, basadas en cuatro fábulas de Lafontaine, muestran a una mujer que intenta recuperar a su marido, un infeliz que quiere suicidarse, un celoso que se asocia con su rival y una pareja que se queda encerrada en un apartamento.*

Dirigida por:Luis García Berlanga (La muerte y el leñador) Hervé Bromberger (El cuervo y el zorro) Alessandro Blasetti (La liebre y la tortuga) René Clair (Los dos pichones) , 1963, 114 minutos

Intérpretes:Anna Karina , Jean Poiret , Sylvia Koscina , Monica Vitti , Hardy Kruger , Anna Casares , Leslie Caron , Charles Aznavour

Nacionalidad:ESPAÑOLA

Países participantes: ESPAÑA. FRANCIA. ITALIA

Género :Drama.

Productoras:

MARIA ANGEL COMA BORRAS / FRANCO LONDON FILM (Francia) /

MADELEINE FILMS (Francia) / AJACE P.C. (Italia)

EURO INTERNATIONAL FILMS (Italia)

Otros títulos :quatre vérités, Les , quattro verità, Le , Los dos pichones , La liebre y la tortuga , La muerte y el leñador , El cuervo y el zorro

Notas

Notas a Títulos: Película de episodios cuyos títulos aparecen relacionados en el campo "Otros títulos"



### **EL VERDUGO (1964)**

*José Luis, empleado de una funeraria, proyecta emigrar a Alemania para convertirse en un buen mecánico. Su novia Carmen es hija de Amadeo, verdugo de profesión. Cuando éste los sorprende a ambos en la intimidad, los obliga a casarse. Ante la acuciante falta de medios económicos de los recién casados, Amadeo, que está a punto de jubilarse, logra convencer a José Luis para que solicite la plaza que él va a dejar vacante, lo que le daría derecho a una vivienda. Presionado por la familia, José Luis acepta la propuesta de su suegro, convencido de que jamás ejercerá tan ignominioso oficio.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1964, 87 minutos

Argumento :LUIS GARCIA BERLANGA

Guión :LUIS AZCONA, RAFAEL GARCIA BERLANGA , ENNIO FLAIANO

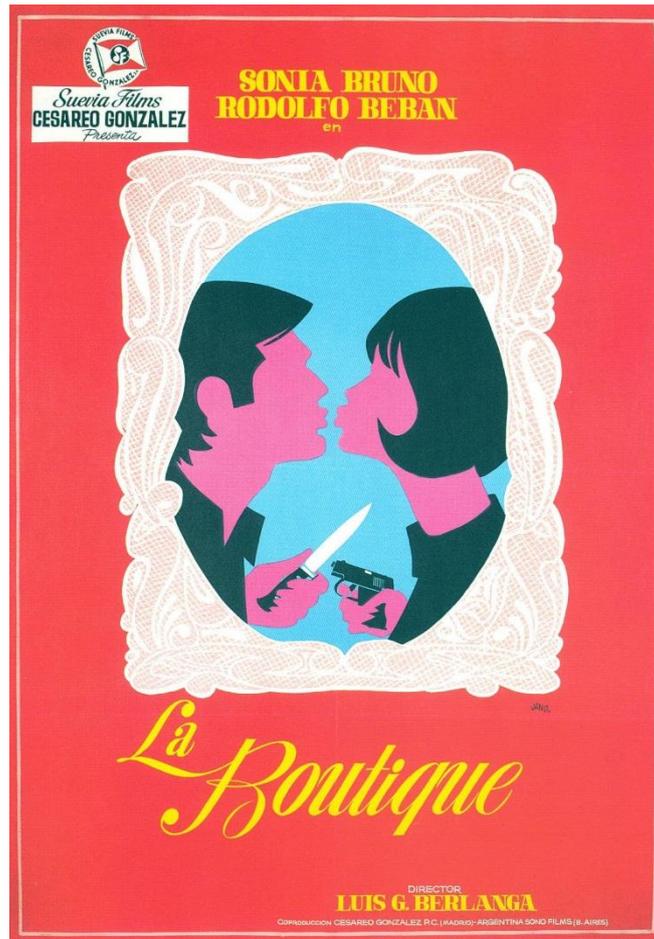
Director de Fotografía :TONINO DELLI COLLI

Música :MIGUEL ASINS ARBO

Intérpretes:NINO MANFREDI , EMMA PENELLA , JOSE ISBERT , JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ , ANGEL ALVAREZ , ELVIRA QUINTILLA , MARIA LUISA PONTE , JULIA CABA ALBA

Blanco y negro.

Fecha de estreno: 1964



## LA BOUTIQUE (LAS PIRAÑAS, 1968)

*Ricardo es un hombre de negocios casado. Mientras su mujer se aburre, él se divierte con las carreras de mini-coches y algún que otro flirteo.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1968, 95 minutos

Productoras:

CESARIO GONZALEZ RODRIGUEZ

ARGENTINA SONO FILM (Argentina)

Argumento :LUIS AZCONA, RAFAEL GARCIA BERLANGA

Guión :LUIS AZCONA, RAFAEL GARCIA BERLANGA

Director de Fotografía :AMERICO HOSS

Música :ASTOR PIAZZOLLA

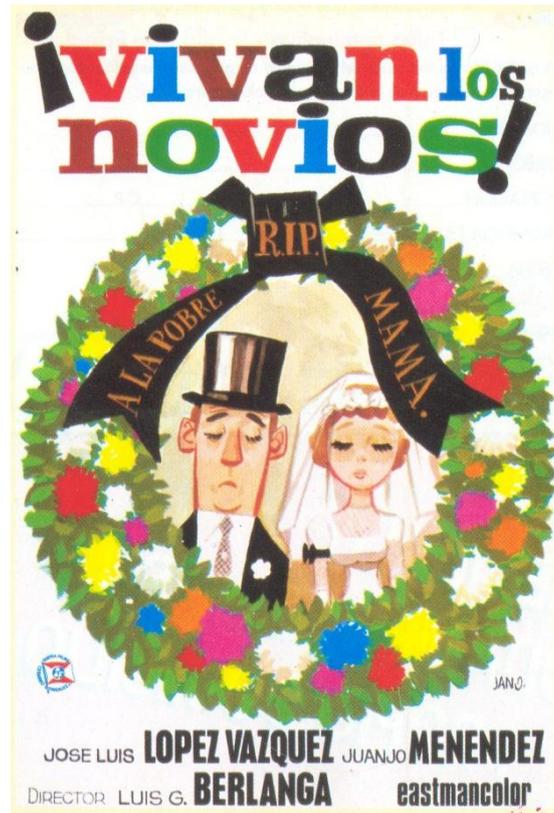
Montaje :JOSE LUIS MATESANZ

Montaje:Jorge Matesanz, Jose Luis Garate

Intérpretes:SONIA BRUNO , RODOLFO BEBAN , Ana Maria Campoy , Osvaldo Miranda , Marilina Ross , Juan Carlos Altavista , Dario Vittori , Javier Portales , Paula Marciel , Juan Carlos Calabro , Lautaro Murua

Fecha de estreno :27-07-1968 Madrid: Amaya , 29-07-1968 Barcelona: Aribau

Intérpretes:SONIA BRUNO , RODOLFO BEBAN , Ana Maria Campoy , Osvaldo Miranda , Marilina Ross , Juan Carlos Altavista , Dario Vittori , Javier Portales , Paula Marciel , Juan Carlos Calabro , Lautaro Murua



## VIVAN LOS NOVIOS (1970)

*Leo Pozas, natural de Burgos y alto empleado de banca, llega a un pueblo de la Costa Brava, acompañado de su madre, para casarse con Loli. Inesperadamente, la madre de Leo pasa a mejor vida. Esto puede significar la suspensión de la boda, un año de luto y, a lo mejor, otro de alivio, de manera que Leo y Loli ocultan el cadáver de la anciana hasta después de los esponsales...*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1970, 83 MINUTOS

Argumento :LUIS AZCONA, RAFAEL GARCIA BERLANGA

Guión :LUIS AZCONA, RAFAEL GARCIA BERLANGA

Director de Fotografía :AURELIO G. LARRAYA

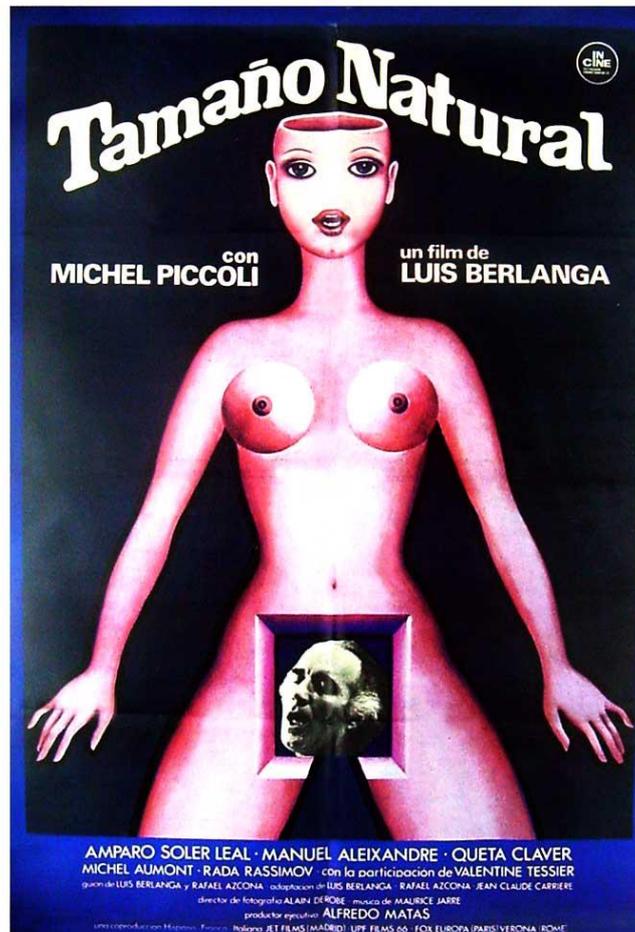
Música :ANTONIO PEREZ OLEA

Productora:

CESARIO GONZALEZ RODRIGUEZ

Intérpretes:JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ , LALY SOLDEVILA , JOSE MARIA PRADA , MANUEL ALEXANDRE , FRANCISCO JAVIER VIVO , TERESA GISBERT

Fecha de estreno: 1970



## TAMAÑO NATURAL (1973/1977)

*Michel, a sus 45 años, tiene todo lo que puede desear: un buen trabajo, una esposa brillante y una amante joven y apasionada. Pero un día adquiere por capricho una muñeca de goma que, según su publicidad, es casi real, descubriendo toda la sumisión y docilidad que no puede encontrar en su esposa. La fijación llega a ser tan grande que empieza a tener celos y a desconfiar de aquellos que puedan desearla o “mancillarla”.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1973 (en España registrada en 1977) 100 minutos

Argumento :RAFAEL GARCIA BERLANGA, LUIS AZCONA

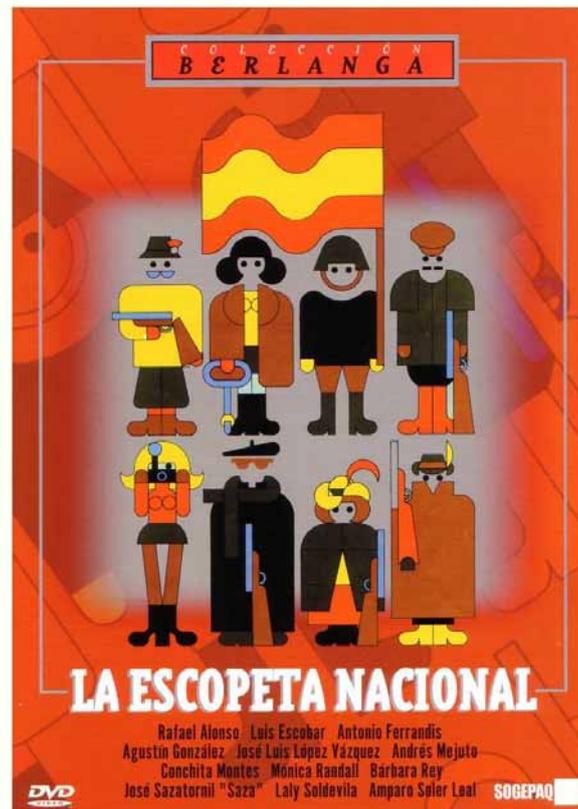
Guión :RAFAEL GARCIA BERLANGA, LUIS AZCONA

Director de Fotografía :ALAIN DEROBE

Música :MAURICE JARRE

Intérpretes:MICHEL PICCOLI , VALENTINE TESSIER , RADA RASSIMOV ,  
AMPARO SOLER LEAL , QUETA CLAVER , JULIETA SERRANO , CLAUDIA  
BIANCHI , MICHEL AUMONT

Fecha de estreno :25-02-1978



## LA ESCOPETA NACIONAL (1977)

*Un fabricante catalán de porteros electrónicos viaja a Madrid, acompañado de su amante, para asistir a una cacería que él mismo ha organizado. Lo que pretende es relacionarse con gente de la alta sociedad para promocionar su negocio. En la finca del marqués de Leguineche conoce a diversos personajes y vive las situaciones más absurdas.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1978, 95 minutos

Argumento :Rafael García Berlanga, Luis Azcona

Guión :Luis García Berlanga , Rafael Azcona

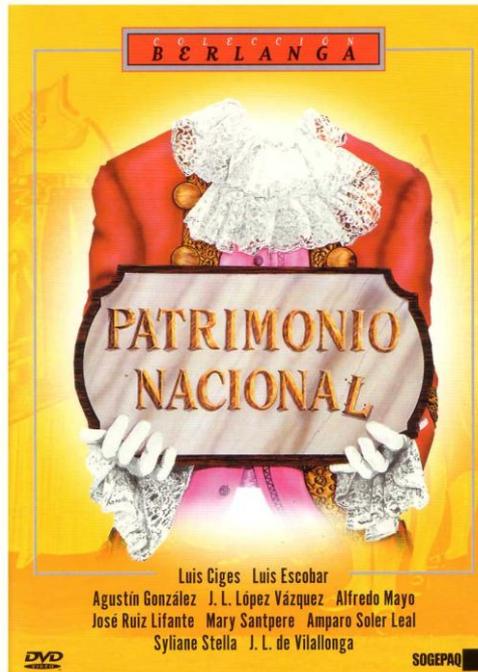
Director de Fotografía : Carlos Suárez

Montaje: José Luis Matesanz

Efectos especiales: Antonio Bueno

Intérpretes:Rafael Alonso, Luis Escobar , Antonio Ferrandis , Agustín González , José Luis López Vázquez , Andrés Mejuto , Conchita Montes , Mónica Randall , Bárbara Rey , José "Saza" Sazatornil , Laly Soldevila , Amparo Soler Leal , Rossana Yanni , Maribel Ayuso , Florentino Soria , Oscar Aguirre , Mari Carmen Alvarado , Angel Alvarez , Luis Ciges , Pascual Costafreda , Zelmar Güeñol , Fernando Hilbeck , Chus Lampreave , Sergio Mendizábal , Mimi Muñoz , Carlos Oller , Luis Politi , José Antonio Rico , Pedro del Río , Félix Rotaeta , Julio Wizuete , Elsa Zabala

Fecha de estreno :14-09-1978 Madrid: Real Cinema, Proyecciones.



## **PATRIMONIO NACIONAL (1980)**

*La Monarquía ha vuelto. Los Leguineche, también. En la segunda entrega de la saga de los Leguineche –precedida por "La Escopeta Nacional" y completada con "Nacional III"-, al terminar el régimen franquista, el marqués de Leguineche regresa a su palacio de Madrid. Tras treinta años de exilio voluntario en su finca Los Tejadillos, tiene el propósito de acercarse al Rey y poder reanudar el boato y la vida cortesana de antaño. Pero todos los intentos por llegar hasta la Casa Real no sólo fracasan, sino que crean disparatadas situaciones entre los curiosos personajes que componen la familia del viejo marqués. Éste acaba por autodeclararse "Patrimonio Nacional", que puede exhibirse a turistas japoneses previo pago de una entrada para ayudar a "su conservación".*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1981, 110 minutos

Argumento :RAFAEL GARCIA-BERLANGA, LUIS AZCONA

Guión :RAFAEL GARCIA-BERLANGA, LUIS AZCONA

Director de Fotografía :CARLOS SUAREZ

Intérpretes:JOSE LUIS LOPEZ VAZQUEZ , MARY SANTPERE , LUIS CIGES ,  
LUIS ESCOBAR , AGUSTIN GONZALEZ , ALFREDO MAYO , AMPARO SOLER  
LEAL , SYLIANE STELLA , JOSE RUIZ LIFANTE

Fecha de estreno: 1981



## NACIONAL III (1982)

*Para resolver sus problemas económicos, la familia Leguineche decide trasladarse a Francia con sus escasas pertenencias. Así, huyen a Lourdes disfrazados de peregrinos con la intención de restablecer el esplendor perdido.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1982, 102 minutos

Argumento :Rafael García Berlanga, Luis Azcona

Guión :Luis García Berlanga , Rafael Azcona

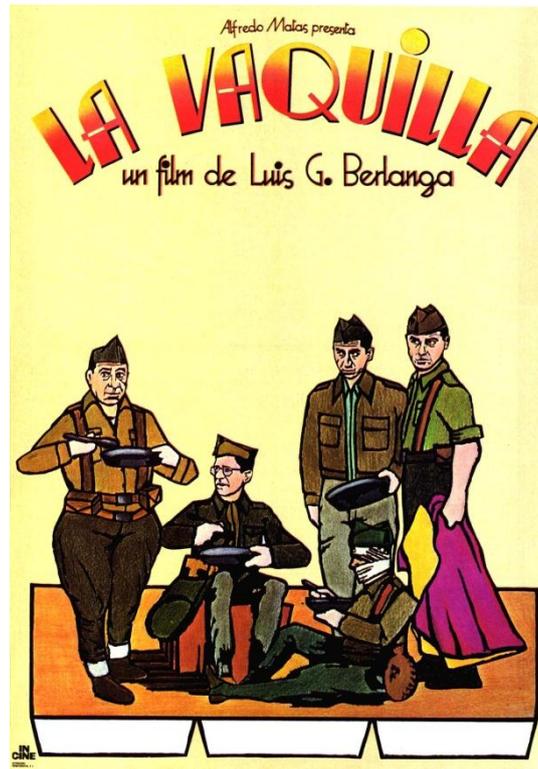
Director de Fotografía :Carlos Suarez

Montaje :José Luis Matesanz

Decorados, ambientación y vestuario: Román Arango , Pin Morales ,Productor: Alfredo Matas

Intérpretes: Luis Escobar , José Luis López Vázquez , Amparo Soler Leal , Agustín González , José Luis de Vilallonga , Luis Ciges , Chus Lampreave , Angel Alvarez , María Luisa Ponte , Roberto Camardiel , Carmen Carbonell , Mabel Escaño , Fernando Merino , Jesús Enguita , María Vico , Concha Rabal , Javier Domingo , Julián Argudo , Oscar San Juan , Florentino Soria , José Vicente Puente , Gregorio de la Peña , Francisco Llinás , Julio Pérez Perucha

Fecha de estreno: 06-12-1982 Madrid: Real Cinema, Carlton, Proyecciones.



## LA VAQUILLA (1985)

*Guerra Civil Española. En el frente, un grupo de soldados se limita a escribir cartas o a dormir. Pero la tranquilidad se rompe cuando un altavoz de la Zona Nacional anuncia que, con motivo de la Virgen de Agosto, se va a celebrar en un pueblo cercano una corrida. Cinco combatientes de la Zona Republicana deciden robar la vaquilla para arruinarle la fiesta al enemigo y conseguir la comida que necesitan.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 1985, 122 minutos

Argumento :Rafael García Berlanga, Luis Azcona

Guión :Luis García Berlanga , Rafael Azcona

Director de Fotografía :Carlos Suarez

Música :Miguel Asins Arbo

Montaje :Jose Luis Matesanz

Intérpretes:Alfredo Landa , Guillermo Montesinos , Santiago Ramos , José Sacristán , Carlos Velat , Adolfo Marsillach , Amparo Soler Leal , Eduardo Calvo , Violeta Cela , Agustín González , María Luisa Ponte , Juanjo Puigcorbé , Amelia de la Torre , Carlos Tristancho , Valeriano Andrés , María Elena Flores , Antonio Gamero , Rafael Hernández , Valentín Paredes , Fernando Sancho , Tomás Zori , Juan Armengol , Pedro Beltrán , Luis Ciges , Ana Gracia , Sergio Mendizábal , Fernando Sala , Francisco Valdivia

Fecha de estreno: 08-03-1985 Madrid: Capitol, Luchana 1, Carton, Candilejas, Europa y , La Vaguada , 06-03-1985 Barcelona: Alexandra, Nuevo, Aquitania, Fontana, Bailen



## MOROS Y CRISTIANOS (1987)

*Una familia, propietaria de una fábrica de turrones, se desplaza a Madrid para promocionar sus productos en una feria gastronómica. Esta decisión la toman contra la opinión del patriarca de la familia y creador de la empresa, don Fernando Planchadell, que, fiel a sus principios, se resiste a toda innovación. Los maestros Berlanga y Azcona, aunque lejos de su mejor época artística, se vuelven a rodear de excelentes actores para conseguir uno de los mayores éxitos comerciales de su carrera.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1987, 116 minutos

Argumento :Luis Azcona, Rafael García Berlanga

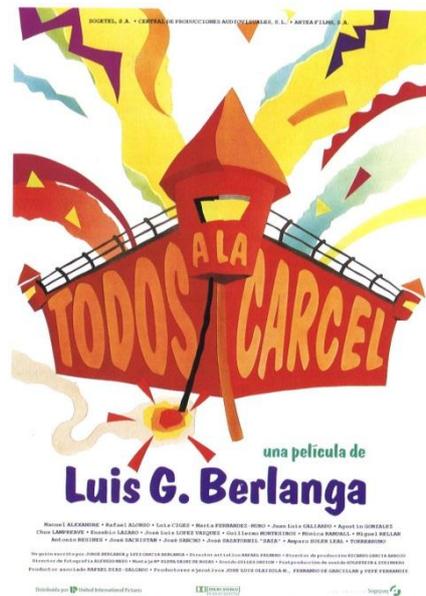
Guión :Luis Azcona, Rafael García Berlanga

Director de Fotografía :Domingo Solano

Montaje :Jose Luis Matesanz

Intérpretes:Fernando Fernan Gomez , Veronica Forque , Agustin Gonzalez , Chus Lampreave , Jose Luis Lopez Vazquez , Andres Pajares , Maria Luisa Ponte , Antonio Resines , Pedro Ruiz , Rosa Maria Sarda , Luis Escobar , Joan Monleon , luis Ciges , Diana PeÑalver , Jorge Luis Roelas , Pedro Romero , Florentino Soria , Emilio Laguna , Chari Moreno , Juan Tamarit , Elena Santonja , Jose Luis Coll , Antonio Senillosa , Felix Dafaue

Fecha de estreno :28-10-1987 Madrid: Coliseum, El EspaÑoleto y La Vaguada , 06-11-1987 Barcelona: Aribau



## TODOS A LA CÁRCEL (1993)

*En la cárcel Modelo de Valencia se va a celebrar el Día Internacional del Preso de Conciencia. Gentes de la política, la cultura y la farándula asistirán al acto y aprovecharán la ocasión para hacer lucrativos negocios.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1993, 99 minutos

Argumento :Luis Berlanga, Jorge. García Berlanga

Guión :Jorge Berlanga , Luis García Berlanga

Director de Fotografía :Alfredo F. Mayo

Música :Luis Mendo , Bernardo Fuster

Montaje :María Elena Sáinz de Rozas , Rori Sáinz de Rozas

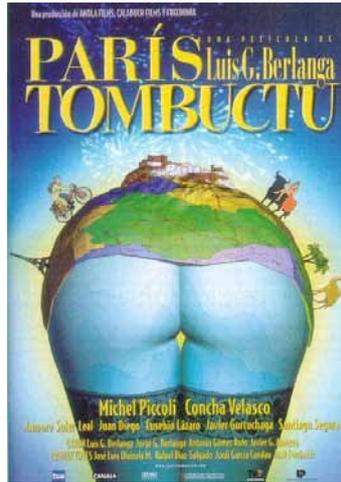
Productor ejecutivo:José Luis Olaizola , Fernando de Garcillán , Pepe Ferrandiz

,Productor asociado:Rafael Díaz - Salgado ,Director de producción:Ricardo García

Arrojo ,Director artístico:Rafael Palmero ,Figurinista:María José Iglesias ,Sonido directo:Gilles Ortion

Intérpretes:Manuel Alexandre , Rafael Alonso , Luis Ciges , Joaquín Climent , Marta Fernández - Muro , Juan Luis Galiardo , Antonio Gamero , Agustín González , Chus Lampreave , Eusebio Lázaro , José Luis López Vázquez , Guillermo Montesino , Mónica Randall , Miguel Rellán , Antonio Resines , José Sacristán , José Sancho , José "Saza" Sazatorníl , Amparo Soler Leal , Torrebruno , Inocencio Arias , José Luis Borau , Gaspar Cano , Teresa Lozano , Francisco Maestre , Aitor Mazo , Francisco Merino , Germán Montaner , Pilar Ortega , José María Sacristán , Ricardo Solfa , José María Tasso , Fernando Vivanco , José Quilis , Víctor de la Rosa , David Domínguez , Candela Montesinos , Santiago Segura , José Yepes , Nacho de Diego , Robert Long , Pedro Falla , Pepín Salvador , Vicente Genoves , Alfonso Martínez , Carlos Alcalde , Pep Cortes , Miguel Monrabal , Pepe Gil , Carles Alberola , Aurelio Monroy , Ploma 2. , Carles Castillo , Ramón Moreno , Rafael Palmero , Maite Merino , Cristina Torrecilla , Andrea Montero , Ata Gomis , Olga Mayoral , Rafael Cruz , Juanjo Prats , Mario Siles , Paco Català , John Krassy ,Juan Mandli , Río. Aurelio , José Sabradello , José Soler , Toni River , Juansa Lloret , Emilio Mencheta , Adelaida Bailarinas cubanas: Herrera , Kassia Perminio , Caridad Linares

Fecha de estreno :19 de noviembre de 1993



## PARÍS-TOMBUCTÚ (1999)

*Michel des Assantes, prestigioso cirujano plástico parisiense, comprueba un buen día que ha tocado fondo: al hastío de su vida con una esposa a la que no ama, un hijo que le es ajeno y unos amigos a los que desprecia, se une ahora la imposibilidad de batallar en lo que considera su última trinchera: el sexo. Sin ánimo para quitarse la vida, Michel compra la bicicleta de un estafalario ciclista que se disponía a hacer la travesía París-Tombuctú y, a lomos de tan frágil vehículo, sigue la misma ruta: en su afán por dejar su vida atrás, Tombuctú se convierte en su imaginación en la Tierra Prometida.*

Dirigida por:Luis García Berlanga , 1999, 107 minutos

Guión :Luis García Berlanga , Jorge García Berlanga , Antonio Gómez Rufo , Javier G. Amezua. Productores:José Luis Olaizola M. , Rafael Díaz Salgado , Jordi García Candau , José Ferrándiz. Jefe de Producción :Javier Zulueta. Director de Fotografía :Hans Burmann. Cámara :Guillermo Molini. Música :Luis Mendo , Bernardo Fuster. Montaje :Iván Aledo. Dirección artística :Wolfgang Burmann. Intérpretes:Michel Piccoli (Michel des Assantes.) , Concha Velasco (Trini.) , Amparo Soler Leal (Encarna.) , Juan Diego (Boronat.) , Eusebio Lázaro (Vicente.) , Javier Gurruchaga (Gaby.) , Santiago Segura (El cura.) , Fedra Lorente (Benilde.) , Manuel Alexandre (Sento.) , Guillermo Montesinos (Planas.) , Enrique San Francisco (Abogado.) , Cristina Collado (La alcaldesa.) , Alexis Valdés (Dani.) , Pilar Ortega (Olga.) , Joaquín Climent (Planelles.) , Mapi Galán (Nicole.) , José María Sacristán (Concejal.) , Luis Ciges (Baamonde.) , Josu Ormaetxe (Sr. Peñarrocha.) , Mabel Lozano (Enfermera.) , José Sancho (Artemio.) , Vivi Alba (Azafata.) , Vicente Amaya (Chofer camión frigorífico.) , Manuel Bretón (Nuevo cliente.) , Pilar Camon (Madre nudista.) , Gaspar Cano (Ojeador 2.) , Paco Catalá (Camionero.) , Livious Dube (Osaska.) , Gus Epam (Negro.) , Karola Escarola (Nieves.) , Sofia Evans (Checa nudista.) , Pablo Garaizabal (Especialista.) , Concha Garcia Conde (Kiosquera.) , Fernando Granell (Ojeador 2.) , Malena Gutiérrez (Conchi.) , María Lidon (Chica joven.) , José María Lorenzo (Sargento.) , Manuel Millán (Agente Piñango.) , Miguel Monrabal (Fotógrafo.) , Javier Pérez (Soldado.) , Carles Pons (Cabo Torralba.) , Pilar Punzano (Zou Zou.) , Silvia Ramírez (Andrea.) , Antonio Resines (Ciclista.) , Jacobo Royo (Agente Mínguez.) , Salomón San Juan (Operario.) , Jorge Sanz (Teniente.) , Julio Silva (Doble del Rey.) , Rossana Yanni (Madame Suzy.)

Fecha de estreno: de septiembre de 1999



### **EL SUEÑO DE LA MAESTRA (2002)**

*El sueño de la maestra cuenta como ésta estando ubicada en un aula con todo tipo de objetos americanos explica a sus alumnos paso a paso y con todo tipo de detalles como es la ejecución en la silla eléctrica, posteriormente a esta clase emerge en una romántica ensoñación.*

Dirigida por: Luis García Berlanga , 2002, 13 minutos

Productor ejecutivo : Roberto J. Oltra

Directores de producción : Cruz Echevarría , Cosme Puertas

Guión : Luis García Berlanga

Director de Fotografía : Domingo Solano

Steadicam : Chiqui Palma

Música : José Antonio Sánchez

Dirección artística : Fernando Miret

Vestuario : Belén Guzmán , Ana Dorador

Maquillaje : Carla Orete

Peluquería : Mariam Arcellus

Sonido : Jorge Sánchez Estrade , Nacho León

Ayudante de dirección : Guillermo García Ramos

Intérpretes: Luisa Martín , Santiago Segura , Manuel Alexandre

Empresa distribuidora: ENRIQUE CERESO PRODUCCIONES  
CINEMATOGRAFICAS,S.A.

Fecha de autorización: 23 de diciembre de 2002

Fechas de rodaje : De 2 de diciembre de 2002 a 8 de diciembre de 2002

**BIBLIOGRAFÍA**  
**SOBRE**  
**LUIS GARCÍA BERLANGA**

## BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

**ABAJO DE PABLOS, Juan Julio.** *Bardem, Berlanga, Buñuel, tres mitos del cine español.* Francy Ediciones, 2006

**ABAJO DE PABLOS, Juan Julio** y otros. *Lo que nunca contó nadie de Luis García Berlanga,* Fancy Ediciones, 2008

**ABAJO DE PABLOS, Juan Julio; MORGUA Y MASTRÉS, Ana de y RODRIGO BARBERO, Luis,** *Un estudio en profundidad sobre Luis García Berlanga,* Fancy Ediciones, 2009

**ALEGRE, Luis** *¡Viva Berlanga!,* Cátedra, Madrid, 2009

**ALVAREZ, Joan.** *La vida casi imaginaria de Berlanga.* Prensa Ibérica, Barcelona, 1996

**BERTHIER, N.** "Fonction et statut de la fête dans "Bienvenido Mister Marshall" de Luis García Berlanga". *Bulletin d'histoire contemporaine de l'Espagne,* nº 30-31, p. 301-313, 2000

**CABEZÓN GARCÍA, Luis Alberto.** *Sin Azcona: conversación con Luis García Berlanga,* L.A.Cabezón, 2008

**CAÑETE, Carlos.** *Bienvenido Mister Berlanga,* Destino,. Barcelona, 1993

**CASTRO DE PAZ, J.L. y PÉREZ PERUCHA, J.** (editores) *La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga,* Ed, Festival de Cine de Ourense, Ourense, 2005.

**CONVERSACIÓN... con Luis García Berlanga,** en *Rafael Azcona, con perdón.* 1997, p. 71-94

**FRANCO, Jesús.** *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga,* Aguilar, Madrid, 2005.

**GALÁN, Diego.** *Diez palabras sobre Berlanga,* IET, Teruel, 1990

**GALÁN, Diego.** *Carta abierta a Berlanga,* Semana de Cine Iberoamericano, Huelva, 1978

**GARCÍA JIMÉNEZ, Jesús.** *La poética de Berlanga.* Tarvos, Madrid, 2000

**GÓMEZ RUFO, Antonio,** *El cine de Berlanga y la censura de la década de los 50.* Tribanda Pictures, Barcelona, 2009

- GÓMEZ RUFO, Antonio.** *Luis García Berlanga: la biografía*, Inst. Alicantino de Cultura, Alicante, 2009.
- GÓMEZ RUFO, Antonio.** *Berlanga, confidencias de un cineasta*. Ediciones JC Clementine, Madrid, 2000
- GÓMEZ RUFO, Antonio.** *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Temas de hoy, Madrid, 1990.
- HERNÁNDEZ LES, Juan e HIDALGO, Manuel.** *El último autro-húngaro, conversaciones con Berlanga*, Anagrama, Madrid, 1981.
- LÓPEZ THOME, P.** *Estudio documental de L.G. Berlanga*, Madrid, 1981.
- LOSADA GONZÁLEZ, Miguel** (Coordinador) *Los cuadernos inéditos de Berlanga*, Pigmalión Edypro, 2011.
- MONTERDE, J.E.** *Ciclo Luis García Berlanga*, Ed Filmoteca Valenciana, 1986
- MUÑOZ PUELLES, V.** *Infiernos eróticos: la colección Berlanga*. Ed La Máscara, Valencia, 1997.
- PERALES, Francisco.** *Luis García Berlanga*, Cátedra, Madrid, 1997.
- PÉREZ LOZANO, J.M.** *Berlanga*, Visor, Madrid, 1958
- PÉREZ OLMOS, Miguel Ángel.** *Berlanga: fallas de celuloide*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2007.
- PÉREZ PERUCHA, Julio.** *Berlanga I*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1980
- PÉREZ PERUCHA, Julio.** *Berlanga II*. Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 1981
- PÉREZ PERUCHA, Julio.** *Berlanga*, Fundació Municipal de Cine, Valencia, 1999
- PÉREZ PERUCHA, Julio.** *Dossier sobre Luis García Berlanga*, Rev. Contracampo, nº 24, año III, Madrid, 1981.
- SEGURA, C.** *Estética esperpéntica en Bienvenido Mr. Marshall de Luis García Berlanga y El cochecito de Marco Ferreri*]. *Especulo*, Nº 28, Año X, noviembre 2004 - febrero 2005, año X
- SOJO GIL, Kepa.** *¡Americanos, os recibimos con alegría! Una aproximación a Bienvenido Mister Marshall*, Notorious Ed, Madrid, 2009
- SOJO GIL, Kepa.** *La posguerra vista por Luis García Berlanga: ¡Bienvenido Mister Marshall*, en “La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el franquismo, p- 57-80, 2000.

**UTRERA, Rafael; PERALES, Francisco y NAVARRETE, Luis.** *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación.* Sevilla, 2005

**VICENT, Manuel** *Viva Berlanga.* ALEGRE, Luis (Editor) Cátedra, Madrid, 2009

**V.V.A.A.** *El cine de Luis García Berlanga, intérprete de la Historia Social de España: Congreso-Homenaje a Luis García Berlanga,* celebrado el 19 y 20 de noviembre de en Alicante, 2009.

**V.V.A.A.** *Con Berlanga hemos topado.* Ed Medios, Castellón, 1989.

#### **RECURSOS ELECTRÓNICOS:**

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/esperpen.html>

[http://www.directorescine.com/director/luis\\_garcia\\_berlanga.html](http://www.directorescine.com/director/luis_garcia_berlanga.html)

<http://www.epdip.com/director.php?id=549>

<http://www.alohacriticon.com/elcriticon/article1846.html>

<http://www.cervantesvirtual.com/hemeroteca/cinema/presentacion.shtml>

<http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=3785&portal=27>

<http://www.notariado.org/publicaciones/escritura/numeros/41/19.htm>

---

Para una bibliografía más amplia puede consultarse la obra de Kepa Sojo Gil