



**Estudios Culturales Hispánicos**  
**5/2023**

# **Estudios Culturales Hispánicos**

Revista editada por el  
Centro de Estudios Hispánicos de la  
Universidad de Regensburg

ISSN: 2701-8636

## **Directores**

Ralf Junkerjürgen  
Jochen Mecke  
Hubert Pöppel  
Dagmar Schmelzer

## **Equipo editorial**

Trinidad Bonachera Álvarez  
Alba González Alamilla  
Lluís Múrcia  
Montserrat Sans Ruiz

Centro de Estudios Hispánicos/  
Forschungszentrum Spanien  
Institut für Romanistik  
Universitätsstr. 31  
93053 Regensburg, Alemania  
Spanienzentrum@ur.de

La versión electrónica (Open Access) de esta  
revista se publica en la página web  
<https://ech.uni-regensburg.de/>,  
Universitätsbibliothek Regensburg

Esta obra se publica bajo la licencia Creative  
Commons Atribución 4.0 (CC BY 4.0).



## **Consejo editorial**

*Lingüística, Literatura y Cultura*

Victoria Escandell (Madrid)  
Marie Franco (Paris)  
Susanne Greilich (Regensburg)  
Marina Hertrampf (Passau)  
Johannes Kabatek (Zürich)  
Wolfram Nitsch (Köln)  
Ulrich Winter (Marburg)

*Arte, Música y Cine*

José Luis Castro de Paz (Santiago de  
Compostela)  
Sally Faulkner (Exeter)  
Rainer Kleinertz (Saarbrücken)  
Michael Scholz-Hänsel (Leipzig)  
Christian Wehr (Würzburg)

*Historia, Política, Sociología y Economía*

Birgit Aschmann (Berlin)  
Walther L. Bernecker (Erlangen-Nürnberg)  
Holm Detlev Köhler (Oviedo)  
Antonio Moreno Juste (Madrid)  
María del Rosario Sánchez Morales (Madrid)  
Fernando Vallespín (Madrid)

*Derecho, Filosofía y Teología*

Mariano Delgado (Fribourg)  
Martin Löhnig (Regensburg)  
Javier Tajadura (País Vasco)  
Ibon Zubiaur (Berlin)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie.

Detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter  
<<http://dnb.dnb.de>> abrufbar.

## Contenido

<b>Sección monográfica .....</b>	<b>5</b>
<i>Josetxo Cerdán Los Arcos, Ralf Junkerjürgen</i> Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga. Introducción .....	7
<i>Marina Díaz López</i> <i>Esa pareja feliz. Última vuelta de tuerca sobre el imaginario</i> <i>de Madrid .....</i>	13
<i>Hans-Jörg Neuschäfer</i> Entre Quevedo y Freud. La función de los sueños en <i>iBienvenido, Mister Marshall! .....</i>	39
<i>Christian Wehr</i> Estructuras dramáticas, teatrales y épicas en <i>iBienvenido,</i> <i>Mister Marshall! .....</i>	49

## Contenido

<i>Dagmar Schmelzer</i> <i>Sancta simplicitas. Figuras de simpleza y cordura en</i> <i>Los jueves, milagro</i> .....	61
<i>Rubén de la Prida</i> Cuestiones narratológicas en la obra de Luis García Berlanga ...	87
<i>Julia Brühne</i> <i>El verdugo: entre risa, esperpento e interpelación, o cómo</i> <i>hacerse sujeto de la dictadura franquista</i> .....	113
<i>Ernesto Pérez Morán</i> Un tenue reflejo: <i>Villarriba y Villabajo</i> (1994) como palimpsesto desvaído del corpus berlanguiano .....	139
<i>Alba Gómez García</i> Claves literarias en la vida y la obra de Luis García Berlanga .....	163
<i>Ralf Junkerjürgen</i> EE. UU. y España. El cine de Berlanga y las producciones internacionales de los años 50 y 60 .....	185
<i>Josetxo Cerdán Los Arcos</i> Celebrando a Berlanga en 2021 y 2022 .....	213
<b>Reseñas</b> .....	227
Violeta Ros Ferrer (2020). <i>La memoria de los otros. Relatos</i> <i>y resignificaciones de la Transición española en la novela</i> <i>actual</i> (Frauke Bode) .....	229
Roland Spiller / Kirsten Mahlke / Janett Reinstädler, eds. (2020). <i>Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y</i> <i>España</i> (Minerva Peinador) .....	238



## **Sección monográfica**



# Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga Introducción

Jose txo Cerdán Los Arcos, Ralf Junkerjürgen

**Resumen:** Introducción al número monográfico sobre una recopilación de nuevas contribuciones a la obra del cineasta español Luis García Berlanga con ocasión del simposio internacional *Furia española. Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga* que se celebró en mayo de 2022 en Ratisbona y Múnich.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; congreso internacional; Ratisbona; Múnich

**Summary:** Introduction to the monographic issue on a collection of new contributions to the work of the Spanish filmmaker Luis García Berlanga on the occasion of the international symposium *Furia española. Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga*, which took place in May 2022 in Regensburg and Munich.

**Key words:** Luis García Berlanga; international congress; Regensburg; Munich

En 2019 parecía que el centenario de Berlanga coincidiría con la participación de España en la Feria del Libro de Fráncfort como invitada de honor. Por lo tanto, tenía sentido combinar los dos eventos, sobre todo porque el director valenciano sigue siendo apenas conocido más allá de los círculos especializados en los países de habla alemana. Acción Cultural Española, la Fimoteca Española, la Universidad de Ratisbona, la Fundación Vielberth y el Instituto Cervantes de Múnich se unieron para rendir homenaje a la importante obra de Berlanga en un simposio internacional con actos en Ratisbona y Múnich en el año del centenario y de la Feria del Libro, y para dejar una huella duradera con la publicación de un libro en

alemán<sup>1</sup>. La pandemia ha obligado a retrasar un año la presencia de España en Fráncfort, lo que también ha provocado que los actos previstos se pospusieran, así que el congreso *Furia española. Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga* tuvo lugar del 19 al 21 de mayo de 2022 y el libro se presentó finalmente en la feria en octubre de 2022.

Aunque algunas de las contribuciones de los dos volúmenes de la obra *Furia española* (véase nota al pie 1) sobre Berlanga, recientemente publicada por José Luis Castro de Paz y Santos Zunzunegui, se dieron a conocer en el simposio, otras se escribieron exclusivamente para esta ocasión. El presente número de la revista *Estudios Culturales Hispánicos* se propone dar un espacio a estas voces. Para completar el panorama de los actuales estudios sobre la obra de Luis García Berlanga, se añadieron otras tres contribuciones, las de Josetxo Cerdán Los Arcos, Ernesto Pérez Morán y Rubén de la Prida, escritas especialmente para este volumen. Con este número, la revista continúa el diálogo con la obra de Berlanga, iniciado en 2021 con una recopilación de entrevistas inéditas con Luis García Berlanga y sus colaboradores<sup>2</sup>.

Los artículos del presente volumen corresponden a dos líneas diferentes. En la primera parte se reúnen los que se concentran en una obra concreta (o a veces más) y se encuentran en orden cronológico, mientras que los tres ensayos de la segunda parte indagan en aspectos que van más allá del ámbito puramente cinematográfico o del enfoque en una obra concreta.

*Marina Díaz López* abre la primera parte con un análisis de *Esa pareja feliz* que la autora entiende como una de las últimas aportaciones al imaginario popular madrileño, que hunde sus raíces en el sainete y la zarzuela. Su interpretación desvela cómo el panorama que ofrece la ciudad como espacio de modernización donde impera el capitalismo que, por su parte, es leído satíricamente, tiene como contrapartida una serie de mecanismos

---

<sup>1</sup> Castro de Paz, José Luis / Junkerjürgen, Ralf / Zumalde, Imanol / Zunzunegui, Santos, eds. *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs*. Marburg: Schüren, 2022. El libro recoge contribuciones de los dos amplios volúmenes de *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*, editados por José Luis Castro de Paz y Santos Zunzunegui en 2021 y añade una entrevista de Matthias Schilhab con el director valenciano.

<sup>2</sup> Ver en línea <https://ech.uni-regensburg.de/issue/view/3>.

de negociación y mediación que proceden de la cultura popular y que forman un equilibrio. No solo a través de su ambientación, sino también por sus personajes y recursos paródicos, la película muestra cómo las incipientes clases medias utilizan los recursos de su identidad tradicional para tratar de asimilar los cambios motivados por la modernización.

La segunda aportación, escrita por *Hans-Jörg Neuschäfer*, enfoca *iBienvenido, Mister Marshall!* para revelar cómo el relato principal irónico, aunque inofensivo, sobre una supuesta visita de 'los Americanos' en un pueblo llamado Villar del Río es minado por unas provocaciones heterodoxas en el episodio de los sueños que, a primera vista, no tiene que ver mucho con la acción principal. Según Neuschäfer, Berlanga utiliza los sueños a la manera de Cervantes o Quevedo para expresar unas críticas que hubieran sido inadmisibles en la trama principal.

También *Christian Wehr* dedica su ensayo a *iBienvenido, Mister Marshall!*, prescindiendo, sin embargo, de su contexto político para fijarse en la compleja teatralidad de la película a través de los temas del juego teatral, del disfraz colectivo y del engaño. Desde este punto de vista, el autor muestra cómo la obra se abre a un nivel político cuyo tema no son tanto los acontecimientos contemporáneos, sino más bien el análisis crítico-burlesco de un tipo particular y carismático de poder.

*Dagmar Schmelzer*, por su parte, analiza cómo Berlanga juega en *Los jueves, milagro* con la supuesta sencillez de la comedia que se revela compleja visto su doble fondo, sus ambigüedades y polivalencias. A partir del motivo del 'santo inocente', la contribución indaga en la cuestión de cómo interactúan simpleza y cordura, principios que suelen regir la lógica de los textos del género picaresco. Se analiza, por ende, una fórmula característica de la comedia temprana berlanguiana: una crítica social perspicaz que se da cara de inocencia.

Si la obra de Berlanga se ha estudiado minuciosamente en cuanto a sus características genéricas y sus implicaciones culturales, no se puede decir lo mismo de sus aspectos formales y narratológicos. *Rubén de la Prida* cumple esta laguna aplicando las categorías de tiempo, modo y voz según el análisis del relato de Gérard Genette a siete filmes del director valenciano, entre los que se prestará una especial atención a *El verdugo*. El ensayo ilumina desde la perspectiva narratológico la nítida brecha entre los filmes

de Berlanga anteriores a la aparición de Rafael Azcona y aquellos coguionizados junto a él. Mientras que los primeros muestran un predominio de la escena como forma temporal fundamental, es a partir de *Plácido* cuando se aprecia una clara tendencia hacia el empleo del plano-secuencia que ya no se abandonará. En ambas partes de la filmografía, no obstante, predomina una estructura temporal cíclica, coherente con el estancamiento como variación fundamental de la estructura del relato.

*Julia Brühne* continúa el análisis de *El verdugo* tratando de la dialéctica entre comedia, tragedia e identificación (imposible) que se despliega en el filme. El marco teórico central de Brühne es el concepto de la ‘interpelación’ que, según Althusser, significa que una institución ideológica llama al individuo con la meta de integrarlo en su norma social. Si el individuo obedece, recibe un papel social y disfruta de una cierta libertad basada en la ilusión de haber escogido su destino. Según la autora, al navegar entre el esperpento y otras formas de humor pertenecientes a categorías descritas por Henri Bergson, Berlanga consigue crear una película fundamentalmente ambivalente que critica con sutileza las interpelaciones del régimen franquista.

Y, por último, *Ernesto Pérez Morán* pone la mira en una obra poco o incluso nada estudiada, la serie televisiva *Villarriba y Villabajo* (TVE) según una idea inicial del propio Berlanga, aunque no queda del todo claro su papel en la redacción del guion. Pérez Morán demuestra a partir de numerosos ejemplos que la serie supone un llamativo rastreo por las películas de Berlanga hibridado con el inmovilismo característico del cine popular tardofranquista que durante los años noventa se refugió en la ficción televisiva. El ensayo repasa los ejes temáticos que la serie y la obra cinematográfica tienen en común, por ejemplo, la relación entre pueblo y ciudad; luego los personajes estereotipados característicos para el director valenciano o simplemente los guiños a su obra que se han insertado en algunos capítulos. Delante de este telón de fondo, se puede considerar *Villarriba y Villabajo* un particular palimpsesto del cine berlanguiano.

La segunda parte del volumen la abre *Alba Gómez García* con un análisis de los aspectos literarios en Berlanga, dado que, de hecho, no era solo un cineasta. Desde sus inicios, literatura y cine iban en paralelo y se vinculan estrechamente en su obra y en su vida. La autora pone de relieve siete claves para esclarecer la pluralidad de estos vínculos: Berlanga fue

un ávido lector durante toda su vida y tuvo una vocación de escritor que más tarde se tradujo también en su trabajo de editor. De ahí que haya muchas influencias literarias que se reflejan en sus filmes, el ejemplo más obvio entre ellas es su producción televisiva *Blasco Ibáñez, la novela de su vida*. Por otro lado, la obra de Berlanga ha inspirado una serie de adaptaciones teatrales y el mismísimo Berlanga se ha convertido en un personaje (auto-)ficticio al aparecer en filmes y programas de televisión burlándose irónicamente de los tópicos que el mismo ha creado.

El acercamiento político entre EE. UU. y España a partir de principios de los años 50 o, en términos más generales, el impacto cultural norteamericano se refleja no solo en el cine de Berlanga, sino también en varias coproducciones internacionales como *The Pride and the Passion* o *Spanish Affair*. *Ralf Junkerjürgen* utiliza estas analogías para perfilar las miradas en parte opuestas y en parte complementarias de ambos lados. A través de aspectos estructurales y focos temáticos, tal comparación permite iluminar el complejo discursivo “EE. UU.-España” desde perspectivas divergentes y determinar con mayor precisión la posición de Berlanga dentro del mismo.

*Y, last but not least, Josetxo Cerdán Los Arcos* resume y contextualiza las iniciativas llevadas a cabo por el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del cineasta. Aunque el año del centenario fue 2021, debido a las condiciones excepcionales que se vivieron por la pandemia mundial, las celebraciones se extendieron a lo largo de los años 2021 y 2022, alcanzando algunos de sus objetivos de carácter patrimonial, como la adquisición por parte del Estado de su archivo personal, a finales de ese segundo año.

Los diferentes enfoques de las contribuciones de este volumen demuestran que la obra de Berlanga dista mucho de estar agotada y debería ser una prueba más de su densidad artística y complejidad temática el hecho de que siga inspirando y desafiando nuevas perspectivas. Queremos agradecer a todos los participantes su excelente colaboración y su generosa disposición a contribuir con un artículo.

Madrid y Regensburg, en noviembre de 2023



## ***Esa pareja feliz*. Última vuelta de tuerca sobre el imaginario de Madrid<sup>1</sup>**

Marina Díaz López

**Resumen:** La ópera prima de Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, *Esa pareja feliz*, se puede leer como una de las últimas aportaciones al imaginario popular madrileño, que hunde sus raíces en el sainete y la zarzuela. A través del análisis de su ambientación, sus personajes y sus recursos paródicos, la película muestra cómo las incipientes clases medias utilizan los recursos de su identidad tradicional para tratar de asimilar los cambios motivados por la modernización.

**Palabras clave:** cultura popular; modernización; capitalismo; teatro popular; sociedad de consumo

**Abstract:** Luis G. Berlanga and Juan Antonio Bardem's opera prima, *That Happy Couple*, can be read as one of the last contributions to the Madrilenian popular imaginary, which has its roots in the *sainete* and the *zarzuela*. Through the analysis of its setting, its characters and its parodic resources, the film shows how the incipient middle classes use the resources of their traditional identity to try to assimilate the changes brought about by modernization.

**Key words:** popular culture; modernization; capitalism; popular theatre; consumer society

Durante las jornadas del seminario internacional dedicado a Luis G. Berlanga en el que se presentó una primera versión de este artículo (celebradas en la Universidad de Ratisbona, entre el 19 y el 21 de mayo de 2022),

---

<sup>1</sup> El estudio de este artículo es deudor de lo aportado por los autores y autoras del libro *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas* (Díaz López 2021). Se trata de un libro editado por el Festival de Málaga con ocasión de la restauración de la película a cargo de Filmoteca Española.

pregunté al profesor Hans-Jörg Neuschäfer qué le parecía que había cambiado entre la España que conoció en la década de los cincuenta y la sociedad que compone ahora el país. Entre sus jugosas respuestas, me dijo, con cierta tristeza que comparto con él, que los españoles habíamos perdido nuestra espontaneidad para resolver los problemas pequeños, puntuales y humanos, que antes se solucionaban gracias a la solidaridad entre la gente. A la memoria de esta idiosincrasia española, especialmente madrileña, está dedicado este artículo. *Esa pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, se nos antoja una de las últimas construcciones de esta identidad perdida, que funcionó como emblema de autenticidad para describir a los sectores populares y que el cine se encargó de mantener viva hasta bien entrado el siglo XX. Se trata de una forma de ser que fue fabricada minuciosamente en el diálogo entre las diversas tradiciones musicales y escénicas de representación de un pueblo urbano y popular que se generalizan con la comercialización del ocio, iniciado, precisamente, un siglo antes de la fecha de la realización de esta película. Por tanto, esta película atiende a la construcción de la identidad que el pueblo de Madrid, convertido en público, hizo suya y remodeló a su gusto; esta imagen propia en las primeras instancias de la modernidad con articulaciones complejas que van de lo rupturista hasta lo contundentemente conservador<sup>2</sup>. Quizás, la clase popular que nos muestra la película pudo ser la que conociera el profesor Neuschäfer cuando acudió a estudiar a la Universidad Complutense de Madrid; probablemente él pudo acceder a algo de esa verdad perdida que se podía vivir todavía en la cotidianidad de la ciudad.

La producción de la ópera prima de estos dos jóvenes directores tiene lugar en un momento en el que los cambios van a ser inevitables para el cine español. Bardem y Berlanga pertenecen a la primera generación de cineastas con formación académica, obtenida tras pasar por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que se había fundado en 1947. A esta circunstancia hay que añadir una cinefilia pertinaz, en la que habían forjado su amistad, que les empujará a materializar

---

<sup>2</sup> A diferencia del cine, que todavía tiene poca bibliografía sobre sus públicos populares, el historiador Serge Salaün (1983 y 2011) ha realizado una investigación impresionante sobre las relaciones entre el público del teatro popular y la relación con sus propias representaciones.

nuevas prácticas formales y expresivas. Además, *Esa pareja feliz*<sup>3</sup> es la segunda película de la productora Industrias Cinematográficas Altamira (Riambau / Torreiro 2008: 451), que habían fundado varios de los profesores y estudiantes del IIEC con la pretensión de hacer un cine diferente. La enunciación casi política de sus principios no se deja esperar: la película comienza con la secuencia de un rodaje de cine histórico, un género que había detentado la productora Cifesa durante la segunda parte de los años cuarenta, donde se parodia *Locura de amor*, drama sobre la vida de la reina Juana I de Castilla. Según ellos, este era un cine pomposo y muy alejado de la realidad.

Sin embargo, la historia de *Esa pareja feliz* nos acerca a la cotidianidad de Juan (Fernando Fernán Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá). Este joven matrimonio lucha por mejorar su vida en Madrid. La penuria económica y las precarias condiciones habitacionales espolean sus expectativas de vida hacia un futuro que el incipiente capitalismo se encarga de nutrir con sueños más o menos ilusos donde la felicidad se identifica con el consumo<sup>4</sup>. Sin embargo, si la peripecia ¿romántica? se ofrece como narración principal, estos dos personajes parecen desprenderse de un escenario que enfatiza claramente el contexto. La trama revela ciertos elementos cruciales para leer la película desde la crónica social contemporánea, pero también desde las formas de representación de las clases populares y de su agencia para entenderse en el espacio público y político. De manera

---

3 Con la imprecisión de una productora incipiente y de unos directores noveles, la película tarda en iniciar su carrera comercial y tiene sus primeras proyecciones en sesiones privadas y en el cineclub Cinaes de Valencia, el 30 de diciembre de 1951; un estreno oficioso donde acuden los directores y el actor protagonista Fernando Fernán Gómez. El estreno en Madrid y Barcelona tiene lugar en agosto y septiembre de 1953, respectivamente; dos años después de terminada (Rubio / Potes 2020: 362-363).

4 Una pequeña sinopsis de la película ayudará a interpretar los momentos que se incluyen en el análisis: “En el Madrid de los años cincuenta, el modesto matrimonio compuesto por Juan y Carmen vive realquilado en una habitación con derecho a cocina. Juan trabaja como eléctrico en el cine y es un hombre desencantado que intenta progresar en la vida de un modo práctico. Para ello, realiza un cursillo por correspondencia para ser técnico de radio y, más tarde, intenta montar un negocio de fotografía utilizando las colas de película virgen de su estudio, lo que le lleva a perder su propio trabajo. Por su parte, Carmen es una costurera idealista, que se refugia en el cine y la radio, mientras vive convencida de que la solución a sus problemas llegará a través de la lotería o de los concursos. Su sueño se hace realidad cuando ella y su marido son elegidos por la marca de jabones Florit como la ‘pareja feliz’” (Centro Virtual Cervantes).

episódica y contundente, la película constata el cambio de mentalidad en el que estas clases populares irán paulatinamente abandonando su sentido de comunidad, y la mentalidad asociada a ella, para convertirse en un sector surgido con la modernización posterior a la Guerra Fría: la clase media.

Con el fin de elaborar la forma en la que la película expone el tránsito entre este imaginario tradicional de convivencia (y su importancia en la historia de la construcción de la clase popular madrileña) hacia esa otra identidad mesocrática que alumbró la sociedad de consumo, exponemos el manejo de los referentes que utilizan los cineastas para abordar su comedia. Este análisis desvelará cómo el panorama que ofrece la ciudad como espacio de modernización, donde impera el capitalismo que es leído satíricamente, tendrá como contrapartida una serie de mecanismos de negociación y mediación que proceden de la cultura popular y que se ofrecerán como contrapeso. Aun siendo posibles estas lecturas de resistencia, en realidad, dichas herramientas de identidad constatan las formas en las que las clases menos pujantes afirman los idearios y hábitos de antaño a los que los cineastas se acercan con ternura, pero también con ironía. De hecho, la parodia es uno de los elementos troncales de la tradición literaria y musical aludida<sup>5</sup>, en la que *Esa pareja feliz* se inscribe con soltura afirmando sutilmente sus alcances.

En primer lugar, partiendo del diálogo evidente entre los referentes sainetescos y su relación con la construcción de la capital como lugar de modernización, colocaremos dichos *loci* y personajes según la revisión que ofrece su propuesta cinematográfica. Por ello, la alusión al ejercicio previo de las prácticas cinematográficas de Berlanga y Bardem en el IIEC plantea las muestras de su voluntad creativa respecto a este imaginario que parece asociarse con su voluntad de realismo y con el ejercicio de las posibilidades para materializarlo desde el cine. También anotaremos el

---

<sup>5</sup> Más allá de la incesante producción explícitamente paródica de los éxitos teatrales (muchos de ellos títulos internacionales como *La traviata* o *Aída*, aunque también sufra ese destino el *Don Juan* de Zorrilla), los recursos paródicos ribetean la producción de la zarzuela, el teatro breve y las expresiones cómicas de distinta naturaleza. Resulta fácil reconocer sus rasgos (intertextualidad, esquematismo, sentido de la caricatura, galería de tipos populares, situaciones cómicas, ubicaciones contemporáneas, ausencia de argumento, según Romero Ferrer 2005: 32-33) como evidencias de la cultura comercial popular.

diálogo con los ejemplos del cine internacional que los dos directores señalaron como referentes en la ideación de su ópera prima, cuyo resultado es traído al contexto que buscan reflejar. En este punto se organiza la consolidación de su vuelta de tuerca a la representación del pueblo de Madrid, donde nos detendremos en la representación de la corrala y la verbena como los entornos más reconocibles del madrileñismo popular.

Dentro del grado de conciencia que se proponen respecto a este imaginario, la utilización de los entornos culturales y de ocio escénico no es una elección banal, y vuelve sobre su importancia para la construcción de la identidad de la ciudad. Los diferentes espacios escénicos y cinematográficos sirven para evidenciar su rol en la construcción de las identidades de los públicos, cuya tradición también ha ido imponiendo unas marcas y que, en 1951, proponen distintas superficies de colisión y de asimilación. En especial, la comparecencia episódica de la zarzuela ofrece un segundo estadio que propicia la visión paródica de este ámbito cultural. La aparición de dos pequeños clips musicales sirve para parodiar este espacio y transitarlo desde el recurso cómico del *slapstick* que proporciona, además, dos de los momentos más graciosos de la película. Al igual que el cine histórico se proponía para apuntar la caricatura más intuitiva del cine contra el que comparecían como cineastas, el mundo del teatro musical sirve para evidenciar cómo el pueblo, representado por el mundo de los trabajadores del teatro, es el demiurgo que sigue haciendo posible un espectáculo demodé y burgués que, no obstante, los protagonistas de la película se encargan de dinamitar. Frente a este entorno cultural, el cine como lugar social y vecinal se ofrece como el verdadero espacio para las nuevas clases populares, que sustituye el papel que, precisamente, el teatro por horas de finales del siglo XIX había tenido hasta los años treinta del XX para estos mismos públicos<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> “[C]on el establecimiento de los teatros por horas a finales del siglo XIX en Madrid se produce un fenómeno de importancia capital en la historia sociológica del teatro español: el acceso al teatro (aunque sea un teatro de carácter popular) de las clases medias bajas y de trabajadores, aunque estos últimos solo en los niveles superiores. La constitución del pueblo llano en público de los teatros hará estallar en improperios a la prensa y crítica elitistas, que desde el siglo XVIII, venían considerando el espectáculo teatral como esparcimiento popular de las clases acomodadas, aunque no faltaran voces a favor de esta aproximación del teatro del pueblo, en la gran polémica que se desencadenará durante toda la época de la Restauración sobre la existencia de los teatros

## ¡Viva Madrid, que es mi pueblo!<sup>7</sup>

La organización de la puesta en escena y el sentido evocador de la ciudad de *Esa pareja feliz* parte del imaginario del sainete madrileño, donde se hacen reconocibles sus *loci* primordiales: la corrala y la habitación realquilada (con sus sonidos de vecindario que comienzan en el agrado de los saludos de bienvenida para pasar a las grescas verbales, lugar común del género), la verbena y la calle. De hecho, esta última se ofrece como un espacio de modernización que, como una línea de puntos pintada en un hipotético mapa, va indicando sus distintas zonas y los idearios asociados a ellas. La presencia de la calle en la película cambiará progresivamente para ir evidenciando los rasgos de la nueva ciudad; del tumulto causado por el accidente en el primer trayecto del programa del premio (donde se arremolina el gentío en torno al camión que ha dejado caer toda su fruta) hasta las luces de la Gran Vía como nervio cultural. La ciudad es un eje moderno, transido por el movimiento y por los medios de transporte que ya son imprescindibles, pues la dimensión humana no sirve ya para cubrir andando todo su espacio. Así, vemos los grandes coches que todavía no son utilitarios (los vecinos y los niños se amontonan en torno al que servirá a la “pareja feliz” para vivir su recorrido), el taxi que conduce Manolo (Antonio García Quijada), uno de los vecinos, que les lleva a la pensión donde vivirán su noche de bodas, y el tranvía que sirve al personaje del tramposo Rafa (Félix Fernández) para huir de Juan, en un ejercicio de ilusiónismo escapista extraordinario, característico del personaje, que es actor figurante.

El cine era un símbolo crucial de esta modernización en la ciudad de Madrid, que seguía protagonizando ese proceso. Por ello, las primeras escenas de ambientación de la película muestran a Juan saliendo de los Estudios Cea, situados en la Ciudad Lineal, la parte oeste hacia donde

---

por horas, su público y su género teatral específico, el llamado “Género Chico” (Espín Templado 1995: 73). En 1951, según nos muestra la película, se habría obrado una nueva segmentación, donde la clase popular ya no es el público de la zarzuela ni de la revista musical.

<sup>7</sup> Título de una película dirigida por Fernando Delgado en 1928, que retoma el título del pasodoble con música de Luis Barta y letra de José Soriano editado al año siguiente. La frase evidencia cómo las culturas populares no ven en la capital una ciudad, sino un pueblo más de la geografía nacional.

avanzaba la ciudad, como una de sus líneas de “ensanche” (Vicente Albarrán / Carballo / Pallol 2008: 2) antes de que el eje norte se configurara como un espacio de nueva urbanización, ya en la década de los sesenta. Además de esta concesión cinéfila de los directores de hacer de su protagonista un eléctrico, la alusión a la industria de sueños es un elemento que ubica contemporáneamente su importancia para la visión moderna de la ciudad, también como capital del cine español.

Esta modernización aludía a una forma de organización en la que la ciudad se sigue estructurando en torno a espacios que responden a la disposición espacial de las clases:

Los procesos de socialización y sociabilidad se desarrollaban, en numerosas ocasiones, a escala del barrio y la ciudad se presentaba como una realidad difusa, cuando no ajena, en la fijación de las coordenadas y sistemas de referencia de sus habitantes. La estratificación social en las grandes aglomeraciones urbanas quedaba mediatizada por la jerarquización social presente en los barrios, generando procesos diferenciados en la construcción de las identidades y en las manifestaciones sociales, políticas y culturales. La distinción no sólo operaba bajo el supuesto piramidal de la estructura social, también lo hacía espacialmente (Otero Carbajal 2007: 259-260).

Y, sin embargo, la cultura popular y comercial impondrá una lógica distinta para romper este cerco simbólico con la imposición de sus lugares populares para materializar el imaginario de la ciudad. El lugar escénico de la corrala y el patio de vecindad será un calco del espacio urbanístico que atesora la representación y la identificación de las clases populares, donde se ensaya cierta idea de ciudadanía que propicia un modelo de espacio público. Por tanto, la corrala será un lugar bien identificado históricamente desde sus inicios en la incipiente ciudad barroca, que había evolucionado, a su vez, desde el corral árabe con su adarve, el patio de vecinos cristiano, el *qurrālāt* mozárabe en las juderías con una sola entrada de varias viviendas y la casa solariega hidalga y de partido (Sánchez Sanz 1979), con patio y dos plantas. Este modelo urbanístico se traspone al propio corral de comedias donde se escenifica esta corriente de expresión desde el siglo XVI. La idea de colectividad se fragua inevitablemente con la incesante inmigración que experimenta la ciudad, donde los edificios

no dejarán de añadir pisos para proveer de espacio habitacional a todos los que van llegando:

Los inquilinos, normalmente de procedencia rural, no debieron acusar desfavorablemente esta obligatoria promiscuidad social, sino que, al contrario, debieron aprovecharla para desarrollar, a la pequeña escala de su edificio, un sustituto de la vida pueblerina y recoleta que abandonaron para venir a vivir a Madrid, y protegerse así de la dispersión y marginación que la ciudad les imponía (Otero 1975: 75).

En resumen, la realidad social<sup>8</sup> de esta vida necesariamente comunitaria había sido utilizada como marco de expresión del sainete teatral haciendo de su espacio público un ejemplo de exhibición de los entornos populares que identificaban y protagonizaban para la clase media (que era la que escribía las obras)<sup>9</sup> la representación más apropiada de la ciudad. Aunque el sainete también agudizaba la mirada sobre aquellos elementos conservadores que impedían mejorar políticamente las condiciones de vida que demandaba la modernización.<sup>10</sup> La vertebración narrativa en torno al

---

<sup>8</sup> Obviamente, la descripción teatral no hacía evidente las condiciones de inhabitabilidad de estos espacios. Según especifica un artículo aparecido en *Tiempos Nuevos*, nº20, 10 de febrero de 1935, pp. 45-52: “Más del 19% de las familias españolas viven en una sola estancia todos sus miembros. El 27% de los alojamientos, imás de la cuarta parte!, están superhabitados, si de tal los calificamos, desde el momento en que más de dos personas duermen y hacen su vida ordinaria en una sola pieza. De este 27% de viviendas, el 10% están ocupadas por tres personas; el 18% por cinco; el 32%, por seis o siete y el 40%, por más de siete personas” (citado en Arias González / de Luis Martín 2006: 19-20). Agravada por la posguerra, la situación no será muy diferente en el retrato que ofrece *Esa pareja feliz*, factor social que será una preocupación constante para el cine de los años cincuenta (Aguilar y Cabrerizo 2022: 173-202).

<sup>9</sup> “A falta de un verdadero proletariado, las capas populares están formadas por artesanos, dependientes y criados. Y hay una gran cantidad de gentes marginales que viven de la mendicidad y de la delincuencia [...] Las clases medias no se desarrollan hasta bien entrado el siglo XX. Viviendo alrededor del Gobierno, como antes de la Corte, había toda una caterva de empleados públicos, que pasaban por etapas de cesantía según los vaivenes políticos. [...] De esta clase media, empobrecida y sin posibilidad de acceder a los círculos del poder, salen, sin embargo, la mayor parte de los escritores e intelectuales que hacen de esta época una edad de plata de la cultura española” (Doménech Rico 1998: 12)

<sup>10</sup> Siguiendo a Kim (2008: 1026-1027), el sainete combina dos funciones, deontológica y contemporizadora, pues, aunque crítica las actitudes y modelos erróneos tanto de las

espacio interior, pero público, de la corrala será el lugar necesariamente escénico donde se ubica el desarrollo ideológico asociado al costumbrismo y a la pulsión por fijarse en la realidad que venía propelerada por el desarrollo literario de los medios periodísticos y su pretensión de documentar la actualidad (Varela 1970: 11):

Se trataba [...] de prestar mayor atención a una realidad concreta e inmediata, [...] la de una capital de finales del XIX. El objetivo era teatralizar una contemporaneidad reducida a lo intrahistórico, delimitada por las materias habitualmente consideradas propias del costumbrismo teatral y fija por su voluntad de convertirse en una tradición que reforzara la identidad colectiva. Al mismo tiempo el sainete contaba con la frescura que le daba su relativa apertura a un presente que coincidía con el de los espectadores. [...] [E]ra preciso conjugar la tradición del género con una orientación costumbrista, que llevaba a Carlos Arniches y sus colegas a los barrios populares o “bajos”. No con una voluntad realista o documental, sino con el deseo de tomar notas para configurar la estilizada imagen de un Madrid alegre y satisfecho, inmerso en una intrahistoria que resultaba más reconfortante que la polémica y, a menudo, convulsa historia de la España de entresiglos (Ríos Carratalá 2008: 993-994).

Este locus compositivo representa un recinto sagrado que salvaguarda, en *Esa pareja feliz*, las esencias de este pueblo por el que ya ha pasado demolidora una guerra civil y que dialoga de manera menos creyente con su predominancia en el papel de la modernización. De hecho, pronto veremos que las corralas que van apareciendo en el cine de la década<sup>11</sup> se formulan, bien como espacios de nostalgia que aluden al pasado donde se forjó la identidad del pueblo de Madrid, bien como lugares de denuncia social por las pésimas condiciones de vida que ofrecían a sus vecinos, que era un tema crucial para un cine más comprometido con el presente.

---

clases burguesas como las populares, nunca se cuestiona la idoneidad de la propia sociedad.

<sup>11</sup> Sin ánimo de hacer un inventario final, las corralas aparecen en *La revoltosa*, *El último caballo*, *Día tras día*, *Surcos*, *Nadie lo sabrá*, *Así es Madrid*, *Muerte de un ciclista*, *Un abrigo a cuadros*, ... *Compadece al delincuente*, *Expreso de Andalucía*, *Fulano y Mengano*, *Música de ayer*, *El pisito*, *Historias de Madrid*, *La reina del Tabarín*, *Don Lucio y el hermano Pío*, *Los golfos*, ...

La corrala en la que viven realquilados Juan y Carmen contiene todos estos elementos. Vemos en el patio a la chiquillería ruidosa y dispersa jugar y gritar, inundando también los pasillos y las escaleras de subida a los pisos. Las conversaciones en los tránsitos no respetan la intimidad, como si fueran parte de la comunicación familiar, y evidencian la sorna y el lenguaje sin indirectas que caracteriza el habla popular. La corrala de la película servirá para presentar al personaje de Luis (José Luis Ozores), amigo de Juan y socio en sus ruinosos negocios, y al taxista Manolo, también de pronta camaradería masculina y barrial. El espacio doméstico, ya de puertas adentro, abre un nuevo dominio público donde conocemos a los dueños del piso, el matrimonio de Esteban (Manuel Arbó) y Amparo (Matilde Muñoz Sampedro), el abuelo (Antonio Estévez) y su hija Amparito (Mapy Gómez) que también aportan una sociabilidad próxima y familiar a la vida de la pareja.

Los vecinos y las personas del barrio encarnan al resto de los personajes, unos actores secundarios que ya tienen algo diluidas sus atribuciones estereotípicas del sainete del que proceden.<sup>12</sup> Todos conforman el espíritu de una comunidad de antaño, donde se trabaja para el sustento y el mayor lujo es ir al cine, a la verbena o pasar el día en la Casa de Campo. Entre todos se define esa cotidianidad mansa donde parece que nunca pasa nada más que el día a día. Estos personajes imponen, además, otro elemento crucial de este tropo teatral que es el habla de Madrid que Carlos Arniches (Seco 1970: 20-29) fijó como estereotipo. Aquello que Salaün (1983: 256-257) enuncia como práctica festiva del lenguaje, se detiene en el recurso

---

<sup>12</sup> Los personajes de la película ya no tienen una mirada normalizadora por parte de los directores, sino más bien empática. La funcionalidad de los personajes había partido del teatro por horas de donde: “[L]a tipomanía se hace patente en la prensa y el teatro festivos a lo largo del siglo XIX precisamente para tranquilizar su [la de la burguesía] inseguridad, complacer sus pretensiones sociales y saciar su curiosidad, retratándoles no solo su realidad circundante, sino corrigiéndoles [a los personajes populares] la conducta mediante la moral católica por un lado y la positivista contemporánea por otro” (Membrez 1996: 76). Arniches pondrá al día la composición de estos personajes a los que articula de otra manera: “Siguen funcionando los estereotipos o arquetipos, pero su finalidad y su relación con la realidad ha cambiado; no se trata ya de provocar la risa intrascendente y digestiva del sainete costumbrista, sino de abrir perspectivas, de provocar una toma de conciencia; la risa se integra ahora en un sistema regido por la farsa o lo grotesco que evocan necesariamente unos modelos existentes” (Salaün 1996: 23).

desestructurante de la comedia irónica y se percibe como acento y expresión cuando la pareja habla con los demás: Juan se ríe de Luis porque dice que le fusilarán en la mili si se presenta sin la boina del uniforme. Como elemento de comunicación en el espacio público, se define también lo belicoso por no contemporizar con los problemas. De hecho, son precisamente los momentos de réplica o de enfrentamiento verbal donde es más fácil percibir dicho habla. Por ejemplo, el momento del accidente en el rodaje<sup>13</sup>, cuando Juan se escabulle de dar soluciones; cuando vocifera en la avería de la noria después de varias horas en lo más alto; o el momento de la disputa conyugal que se resuelve con una escena de comedia física donde los cuatro personajes (Juan, Carmen, Esteban y Amparo) se van persiguiendo en torno a la mesa camilla de la sala para evitar que se consuma la amenaza de agresión de Juan a Carmen. De hecho, la violencia física es uno de los elementos clave para identificar negativamente a las clases populares en el sainete y su tradición, y para satirizarlos. En la película, se vuelve sobre este lugar común, pero la forma de resolverlo es mediante un recurso que, si bien procede del teatro físico y circense, el cine había utilizado provechosamente para sus vertientes más cómicas, ayudado por el montaje de insertos.

En resumen, el barrio y el microcosmos de la corrala proponen el retrato coral, donde la película se inscribe en la tradición ya enunciada, respondiendo a un universo donde ubicar el concepto de clase. De hecho, se trata de una de las primeras ocasiones (en el cine posterior a la Guerra Civil) de un retrato de las clases trabajadoras que supondría un anuncio de los cambios en el relato nacional que demandaba el cine y que comprartió con la más sonada *Surcos*. El interés en el entorno popular ya se había desvelado en la práctica de la escuela de Berlanga, *El circo* (1950), que describe la presentación del circo de Buffalo Bill, desde su desfile por la Gran Vía, Cibeles y la calle Alcalá para llegar a instalarse en la calle de la Plaza de Toros que, actualmente, es la avenida de Felipe II. La cámara no puede dejar de detenerse en las gentes de la calle, los niños que observan

---

<sup>13</sup> La actriz que interpreta a la reina (Lola Gaos) se tira por el ventanal y cae encima de los eléctricos que no han estado preparados para evitar que se cayera al suelo. Cuando el director le pregunta qué ha pasado, Juan responde chulo: “Que se me ha caído encima una tía”, hablando de la pobre Gaos como reina.

el desfile, pero, sobre todo, en los vecinos de la plaza que, desde su cotidianidad, en las azoteas, las ventanas y la propia calle, exhiben sus quehaceres cotidianos mientras el circo se instala.

Junto a la corrala, se ubica el uso de la verbena como locus, que también había sido característico del género chico, uno de cuyos emblemas es *La verbena de la Paloma*. Este espacio aparece en la película en un *flash-back*, en un momento en el que, solos en la azotea de la casa y para paliar la amargura del fracaso de la radio *amateur* hecha por Juan, ambos recuerdan cómo se conocieron.<sup>14</sup> En esa tarde, asistimos al lugar de juegos, al baile, al callejón de los espejos deformantes (alusión al famoso callejón del Gato) y, finalmente, a la noria donde, debido a una avería, se quedan horas varados en lo alto, circunstancia que les permitirá conocerse mejor, hablar de su pasado y de sus ideas de futuro, para terminar congelados de frío con la llegada de la noche.

En este episodio, la influencia aludida de la película *Lonesome* es evidente. Donde la feria en torno al parque de atracciones de Coney Island servía como lugar de encuentro de dos jóvenes de clase trabajadora neoyorquina que, tras diversas circunstancias, parecían separados quizás para siempre, en *Esa pareja feliz*, este espacio de ocio es utilizado para acercar definitivamente a los protagonistas. La verbena sirve para que puedan reconocerse como parte de la ciudad vista desde lo alto de la noria. Como si fuera un mapa, observan Madrid, ubican sus casas, los barrios, las iglesias, los lugares donde viven sus amigos... La naturaleza de la ciudad de Nueva York aislaba hasta la soledad a sus gentes, como bien indicaba el título de la película de Fejos; contrariamente, en Madrid, la feria funciona como espacio para comunicar a las personas, para convertir el espacio de fiesta en un lugar donde sentirse dichoso por vivir en una ciudad que se sabe propia, donde cada persona se sabe parte del relato colectivo. De hecho, no es casualidad que el momento en el que la pareja hace

---

<sup>14</sup> Castro de Paz y Cerdán (2011: 60-63) realizan un análisis crucial sobre la importancia de esta escena para la memoria de la guerra y su herida social. La posibilidad de hablar de la guerra sin enunciarla, norma no escrita de la cultura del franquismo de este momento, está también en la práctica conjunta de Bardem y Berlanga desarrollada en el IIEC, *Paseo por una guerra antigua* (1949), cuyo negativo original ha desaparecido, pero cuyos descartes han dado lugar al interesante trabajo de remontaje auspiciado por Filmoteca Española, a cargo de Nùria Giménez, Fernando Franco, Carolina Astudillo y Elías L. Siminiani (2022).

una terrible anagnórisis sobre el fracaso de Juan y sobre la esperanza callada e irredenta de Carmen de una vida mejor, ambos coincidan en recurrir a este lugar lúdico y complaciente, donde dejar atrás los problemas, que se cierra dejando atrás la ensoñación que han tenido observando los tejados, como aquella vez en lo alto de la noria. El cierre de la secuencia, con los dos protagonistas vistos como pequeñas figuras en la panorámica de la ciudad, y en picado, desvela un pesimismo silencioso, pero tajante, que huye de todo atisbo romántico de la escena y del valor del matrimonio.

### **De Enrique Rambal a *La gata con alas***

La metamorfosis de Madrid en el primer tercio del siglo XX, y particularmente en los años que siguieron a la Gran Guerra, incluyó [...] la confirmación de un régimen demográfico de tipo moderno, una marcada renovación de su economía, y la irrupción de nuevos comportamientos sociales y de nuevos usos y costumbres. El Madrid de los años treinta tenía poco que ver con el Madrid de 1900. En vísperas del inicio de la Guerra Civil, la capital de España era una metrópoli que había sobrepasado la simbólica cifra del millón de habitantes, impregnada de cosmopolitismo y modernidad. Una gran ciudad de obreros que se extendían por las afueras y enjambres de trabajadores de cuello blanco en las oficinas instaladas en el centro, donde también abrían sus puertas los nuevos y atrayentes locales de ocio y esparcimiento, cuya oferta se diversificaba día tras día (Rodríguez Martín 2015: 64)<sup>15</sup>.

Esta cita de la historiadora Rodríguez Martín ubica esa población madrileña marcada por el trabajo y por el ocio, los dos elementos característicos

---

<sup>15</sup> Esta descripción contrasta vivamente con esta otra relativa a 1900, pero ambas sirven para recuadrar la realidad social de las clases populares: “La población madrileña de centenares de miles de personas, la inmensa mayoría de gorra, blusón y alpargatas, tenía un jornal mísero y vivienda lóbrega que poco le importa a la élite. El salario medio de un obrero sin cualificar venía a ser de doce a dieciséis reales diarios, hacia 1890, y el de una trabajadora, de ocho reales. El gasto de una familia compuesta por tres personas era de cuatro pesetas diarias, entre casa, comida, carbón... incluso tabaco. Este Madrid reducido, granujiento, provinciano y algo embarrullado, como lo califica Bravo Morata, era, hacia finales de siglo, la capital española considerada como una de las más caras del mundo” (García Franco 2004: 216).

en los que se interpreta el capitalismo. Como hemos visto en el apartado anterior, el sustrato ambiental más que argumental del sainete permite a los directores noveles situar el horizonte de clase de sus protagonistas. Sin embargo, hay una evidente redefinición de esa entendida proletarización ambiental a la hora de definir los espacios profesionales de los protagonistas y de los demás personajes de la historia. Todos ellos pertenecen al sector servicios, uno de los elementos característicos de la capital desde su fundación como lugar de la corte, donde la administración central tardó mucho tiempo en desarrollar industrias que emplearan a la población que, hasta entonces, eran artesanos, criados y gente del mundo de la farándula<sup>16</sup>.

Quizás por el buen conocimiento que tenía Bardem del mundo de los actores por su entorno familiar y de la pulsión hacia ellos que siempre demostrará Berlanga, la visión de los espectáculos y entretenimientos en *Esa pareja feliz* no puede ser una cuestión sin importancia. Luis trabaja de tramoyista en un teatro de zarzuela y allí acude a verlo Juan, en dos ocasiones muy diferentes que cuentan la subtrama protagonizada por ellos y el timador Rafa. En las dos escenas vemos cómo Juan incursiona entre bastidores hasta llegar, o intentar llegar, donde su amigo está trabajando para hablar con él. En la primera escena, se encuentra en la parte superior del escenario tirando confeti sobre la marcha del ejército romano (que remeda los pétalos de rosas que se echaban sobre la cabeza de los vencedores) ante el último fracaso de Catilina, quizás como forma de buen augurio de haber interceptado sus planes dictatoriales. Mientras charlan, Juan asume naturalmente la tarea y ayuda a Luis a tirar los trocitos de papel. Cuando Juan pregunta que cómo está, Luis le dice que agotado, que con esa obra no hay momento de descanso; que parece de Rambal: un guiño a los conocedores del teatro de temática policiaca o folletinesca que el actor Enrique Rambal consolidó como director teatral.

---

<sup>16</sup> Respecto a estos últimos, y para el periodo de 1890-1910, dice Salaün (2005: 19): “La paradoja es que España es el país que posee seguramente el mayor número de actores e intérpretes de toda Europa (equivalente, si no superior, al número de maestros de escuela en toda la península) y el país que, tradicionalmente, más ha descuidado la formación profesional del actor y del cantante”. Estos intérpretes eran los que mantenían viva la red de teatro popular musical por horas.

Y en la segunda escena de zarzuela, la obra se desarrolla en una escena marina y Luis es el encargado de sujetar la tramoya que simula una barca tras la que el tenor entona su despedida. Absorto a pesar de la potencia de la música, Luis lee un libro, que parece una novela popular, mientras apoya sobre su hombro el artificio. Juan intenta hablar con él desde el extremo izquierdo para anunciarle que le han despedido de los estudios al descubrir sus trapicheos con el negativo fotográfico, negocio que le había propuesto el figurante Rafa. Como, a pesar de los aspavientos de Juan, que está fuera de sí, Luis no consigue entender qué dice, va acercándose poco a poco llevando consigo el tablón que representa la barca hasta dejar al descubierto la tramoya, para desesperación del cantante, que huye detrás de él abandonando la escena.

Estas dos pequeñas escenas musicales cantadas en *playback* por el actor José Franco (cuyo cuerpo redondeado y rotundo, y su gesto pánfilo pero arrogante, podían pasar por la fisonomía de los tenores de poca monta que plagaban las salas de teatro zarzuelero) ejemplifica los espectáculos de zarzuela que sobrevivían en este momento en condiciones más o menos precarias. El mundo del teatro musical había sido el ocio hegemónico de los madrileños desde 1850, con infinidad de revisiones y transformaciones durante ese siglo de existencia. Aunque la revista musical todavía tendrá un periodo de esplendor en el mundo de las varietés y las *vedettes* en los cincuenta, hasta entrar en su propio declive en la década siguiente (Montijano Ruiz 2010: 163-165), el espectáculo de la zarzuela vive en la década de los cincuenta su periodo de claudicación (Temes 2014: 102-108) para convertirse en un nicho de ocio minoritario y falto de renovación de títulos y de formas; en resumen, sobrevive como un espectáculo decadente.

Se trataba de un tipo de ocio que aludía a cierta burguesía conservadora y convencional. Para los dos jóvenes directores y su entorno cultural de renovación, este tipo de teatro representaba el mundo rancio de la sociedad biempensante que, en la película, tratan de desmontar críticamente desde la agencia de los protagonistas populares. De nuevo, la fórmula será la parodia, como había pasado con el cine histórico del que se mofaban al principio de la película. En ambas escenas, se obra una interesantísima deconstrucción de las derivaciones de la cultura oficial y tradicional que aquí encarna este tipo de teatro. Por un lado, se dota a la representación

de la zarzuela de elementos ridiculizantes que ya exhiben la mirada satírica y burlona que buscan los cineastas. Y, por otro lado, los personajes populares desbaratan la ilusión de la representación escénica con elementos que proceden del *slapstick* y de la composición narrativa del cine. A través del guion, de la composición de los personajes característicos y del montaje de ambas escenas, el cine se enseorea como una forma más verdadera para hablar de la representación del mundo y de la sociedad. Estas dos parodias suponen una verdadera afirmación política de la apuesta del cine como medio popular. Como había pasado con el sainete, será ahora el cine el que atesore la experiencia del público como foro de identidad. Así se ofrece como contrapartida la representación del consumo del cine, donde la inclusión de los espectadores de la sala muestra al público al que pertenecen todos los personajes; son el público real (el pueblo real) para los cineastas. Aunque también se describan de manera burlona, se trata de una ironía mucho más tierna que la del mundo de la zarzuela.

La operación musical de desmantelamiento de los referentes zarzueleros como pertenecientes a un mundo ajeno hubiera sido imposible sin la participación del autor de la banda sonora. Los cuatro números musicales (“Marcha I”, “Florit”, “Marcha II” y “Swing”) y los dos números teatrales (“Escena de romanos” y “Coro de pescadores”) son del compositor Jesús García Leoz, cuya valía en el panorama de los músicos de la Edad de Plata le confiere un lugar primordial. Su trayectoria profesional comienza llevándole a trabajar en Argentina, donde vive y trabaja en entornos populares, para regresar a España, donde desarrolla una interesante formación y creación que hacen de él uno de los compositores más versátiles y complejos en la renovación de la música orquestal y escénica. Su trabajo durante la Segunda República en el Teatro de Arte y Propaganda de Rafael Alberti y María Teresa León y en el Teatro de Guerrillas le valió un proceso de depuración, del que salió a mediados de los años cuarenta, momento en el que retoma activamente su trabajo en cine hasta su repentina muerte en 1953 (Celaya Álvarez 2015: 112-117).

García Leoz se hace cómplice de la parodia. Si bien las letras que alcanzamos a entender de ambas obras son probablemente fruto de la pluma de los dos directores, la referencia burlona a la música define claramente la operación de caricatura. En el número romano vemos a Cicerón (José

Franco) que, iniciando el aria, dice “Catilina, Catilina, buena la has armado...”; esta expresión coloquial y nada propia de uno de los padres de la Retórica es seguida por el coro que abunda en la recriminación a un cariacontecido Catilina. Mientras, el ejército que pasa por el fondo del escenario avanza bajo la lluvia de pétalos que tiran Luis y Juan. Estos soldados son una decena de centuriones que van marchando y que vuelven a pasar por delante de los espectadores dando la vuelta detrás del telón. Esta simulación hace pensar que son cientos los que desfilan ante el senado. Uno de ellos es Rafa, que va manteniendo con sus dos futuras víctimas la conversación sobre cómo llevar a cabo su proyecto de negocio fotográfico. Como se va retrasando por la charla, cada vez que entra en escena corre empujado por las prisas de manera que da un frenazo a mitad de escena para ponerse al lado de su compañero. Este caos (donde vamos escuchando al regidor que acucia al personaje para que no se retrase: “vamos, Rafa, vamos Rafa”) hace que todo el ejército que marchaba solemnemente se vea contagiado por su falta de coordinación y acaban corriendo desordenadamente. La clave cómica de esta escena está en que los únicos que perciben el caos son los espectadores de la película, no los del teatro, que quizás lo adviertan, pero no explícitamente. Ofreciendo la visión completa de delante y detrás del telón, la comedia cierra semánticamente el efecto de descomposición de la verosimilitud del teatro.

La segunda escena de la revista es una escena marítima en la que la parodia se centra específicamente en la ópera *Marina*<sup>17</sup>, obra que se dice que era la favorita de Francisco Franco. La escena del coro de pescadores acompaña al capitán/tenor que se despide de ellos, como trata de hacer el personaje de Jorge en la ópera en el tercer acto: el coro de la zarzuelita de *Esa pareja feliz* se asemeja melódicamente con la escena X del acto segundo de la ópera, en una alusión que tampoco podía pasar desapercibida para los espectadores que conocieran el referente. La letra remeda igualmente la lírica romántica de Camprodón con un regusto que en 1951 suena antiguo y, quizás, empalagoso o cursi.

El rodaje de estas dos secuencias tuvo lugar en el Teatro Alcázar de Madrid, donde precisamente en ese momento triunfaba Celia Gámez con la

---

<sup>17</sup> *Marina* fue estrenada como zarzuela en 1855 y convertida en ópera en 1871, que es como se representa en la actualidad (Espín Templado 2017).

revista *La hechicera en Palacio*<sup>18</sup>, fiel representante de la alternativa musical que suponía este género que se había forjado en el uso de acontecimientos contemporáneos para ridiculizarlos. Este espectro de *vedettes* y música más fresca también tiene su protagonismo en la película. La revista que van a ver Juan y Carmen como parte del premio, *La gata con alas*, se basaba en un suceso reciente en el que se había descubierto un minino con estas extremidades impropias de su especie, animal que resultó sufrir una enfermedad dermatológica que desbarataba la supuesta naturaleza sobrenatural del animal (Gil Vázquez 2022: 127-129). Estas invitaciones a ir a una revista en la Gran Vía como parte del premio<sup>19</sup> contrastan con el consumo cotidiano del cine, donde Carmen espera a Juan viendo películas en una de las salas del barrio; allí cenarán un bocadillo de mortadela, como hacían muchos de los españoles de la época.

En esta escena percibimos la cinefilia fascinada de Carmen viendo *Tú y yo* (*Love Affaire*) de la que la escena de *Esa pareja feliz* rompe y desordena su metraje para mostrar distintos momentos que convienen al diálogo donde, mientras Carmen se esmera en contar la trama a Juan que llega con la película muy avanzada, incidiendo en la comedia romántica, Juan aprovecha para explicar qué son las transparencias y los *travellings*, causando la reprobación de un espectador vecino, vestido con un mono de trabajo, que le llama “el Juan de Orduña éste”. No solo se solazan los directores Berlanga y Bardem en hablar de las herramientas del cine para crear su ilusión<sup>20</sup>, también demuestran cómo esa magia sigue siendo algo cotidiano para mucha gente: entre el público están Florentino (Antonio

---

<sup>18</sup> La representación estuvo tres años en cartel, hasta junio de 1953, con más de mil quinientas representaciones, lo que habla a las claras del éxito de Celia Gámez y del formato.

<sup>19</sup> Dejamos fuera del análisis el cierre de la noche en la sala de fiestas donde asisten a la interpretación colectiva de la canción “Pareja feliz” (“Marcha II”), que escuchan azorados, y también conscientes de la mofa hacia ellos mismos. La cancioncilla acaba con la paciencia de Juan, que da inicio a una pelea que les conduce a comisaría. Evidentemente, los profesionales de la sala de fiestas también se ríen del concurso y de lo que significa, y lo anuncian con esta parodia del supuesto “amor romántico”.

<sup>20</sup> El juego de los dispositivos que ponen al descubierto la tramoya lingüística de *Esa pareja feliz* llega hasta un enfático fundido en negro absolutamente extradiagético que hay tras el beso que se dan Juan y Carmen en su noche de bodas. Dicho fundido sería una marca dejada por los cineastas a los censores para indicarles dónde tendrían que utilizar sus tijeras, como bien demuestra Heredero (2022: 61-62).

Garisa) y Lolita (Pilar Sirvent) con su bebé<sup>21</sup>, un hombre que duerme, una chica que se enfada cuando se percibe el corte de censura del beso... El cine es, al fin, donde se resguarda ese pueblo madrileño cuya identidad como público oficia la construcción de su imaginario. En este espacio de modernización se fraguan los procesos de didáctica y de reconocimiento de las nuevas pautas sociales donde todos, individuos, comunidades o nichos sociales, han de encontrar su espacio de negociación para seguir siendo fieles a sí mismos.

### **Mediación del capitalismo**

Aunque en la última parte de la película se expone la mirada crítica a la nueva sociedad de consumo, el primer indicio de escepticismo procede del interesante personaje de Rafa, que encarna el papel de estafador, uno de los pocos arquetipos de la picaresca, el cuadro de costumbres y el sainete que mantiene la película, aunque actualizado. El pícaro es un personaje cuya misión, según Membrez (1996: 79), es “tranquilizar al espectador y probarle que los pobres se las arreglan como pueden”, también proporciona la línea de lectura que la película propone respecto a lo popular. No es casual que el actor que lo interpreta sea uno de los polifacéticos actores de reparto que participa en buena parte de la filmografía de Berlanga y que trabajó en más de ciento ochenta películas. Como ha demostrado recientemente Gil (2021: 40-48), la forma en la que el cuerpo y la palabra de los actores de teatro se incorporan al cine plantea una topografía nueva y propia para pensar en esta constante del cine español con el fin de ofrecer nuevas pautas de identidad y de identificación para los públicos en su reinterpretación de los personajes populares, siempre adláteres. La memoria que los espectadores tienen de ellos, su reconocimiento como “otro

---

<sup>21</sup> Esta escena está copiada de *De hoy en adelante (From this Day Forward)*, otra de las referencias confesas de la película, donde una pareja proletaria trata de sobrevivir, a pesar del fracaso y desempleo de Bill (Mark Stevens) y el tesón y la esperanza de Susan (Joan Fontaine). Como a Juan y a Carmen, otra pareja les deja un bebé mientras salen al ambigú en el intermedio. Sin duda, la proyección de los roles y la construcción de los personajes en la lógica de la pareja tiene una enorme similitud característica con la que comportan los personajes de *Esa pareja feliz*.

tipo” de estrellas, explica claramente su importancia para adueñarse del espacio desde el margen de la trama y de la Historia<sup>22</sup>.

A través del personaje de Rafa, Fernández oficia una doble operación frente a los ilusos Juan y Luis; consigue habilitarles para el empoderamiento (a través del negocio de las fotografías callejeras), pero también les coloca en la posición de fracasar en su intento de ser emprendedores capitalistas (Rafa se lleva el dinero y los materiales). El juego con los distintos lemas y eslóganes que se repiten en distintos momentos alude a la normalización de una nueva lógica social que en su énfasis cómico cierra el marco de incredulidad, tan propia de la cultura popular, ante los demiurgos del capitalismo que propone la película. Sin duda, esta nueva ideología transmitida por los elementos del incipiente *marketing* suena a nuevo opio del pueblo. Las propias víctimas enfatizan la ironía con la repetición conativa de la frase de Rafa (¡Sentido comercial!) en la primera noche que se conocen, volviendo borrachos a casa, o la mención con cierta retranca de Esteban del lema de la escuela de radio (¡A la felicidad por la electrónica!) que augura el fracaso de la presentación pública del aparato de radio confeccionado por Juan. Parece difícil ser feliz, si eso consiste en consumir o en producir riqueza basada en la tecnología.

*Esa pareja feliz* ensaya un proceso de interpretación de resistencia y de mediación de la modernidad que imprime el capitalismo de la posguerra (mundial) que conviene reconocer para enfatizar aún más el valor de su propuesta. La composición del nuevo mundo de la sociedad de consumo<sup>23</sup> se repite aceleradamente en una suerte de sucesión compulsiva de las actividades que implican el haber ganado el premio a la “pareja feliz”. El día se reparte entre una zapatería de lujo, una empresa de seguros, unos grandes almacenes, un restaurante de menú con los platos enunciados en

---

<sup>22</sup> A Fernández lo acompañan otros actores de reparto imprescindibles: Alady como enviado de la Academia Rius, Francisco Bernal como el chófer del coche del concurso, Rosario Royo y Concha López Silva como dueña y huésped respectivamente en la pensión de la noche de bodas, Rafael Alonso en el papel de vendedor de pólizas de seguros, José Orjas como camarero, José Luis López Vázquez como dependiente en los grandes almacenes, Antonio Ozores como director de la orquesta en la sala de baile, Paquito Cano como el cantante y Rafael Bardem como comisario.

<sup>23</sup> Rodríguez Martín (2021: 203-236) analiza la publicidad contemporánea y las herramientas de *marketing* de todos los productos que se exhiben en la película como bienes modernos.

francés, el teatro de revista y la sala de fiestas donde se desencadena la pelea que hace que nuestros protagonistas den con sus huesos en una comisaría. Juan y Carmen acaban su jornada regresando a su lugar de origen, reconociéndose fuera de la lógica de bienestar que se ha desvelado como fatua. De hecho, el final de la película critica la posición de hegemonía cultural que esta incipiente clase media siente en este mundo de conceptos y hábitos nuevos, pues los protagonistas se desprenden de todo lo adquirido en el premio del concurso dejándoselo a un grupo de hombres sintecho que duermen apaciblemente en los bancos que jalonan la calle María de Molina a medio construir. Se trata de un plano hermoso de dos líneas ascendientes cuyo punto de convergencia es el rascacielos de Avenida de América en proceso de edificación. A pesar de todo, la película termina con un beso, y la cámara desciende para ver cómo Carmen se descalza incapaz de aguantar los zapatos adquiridos.

Este final poético y cómplice resume la identificación con estos personajes, abandonados a la suerte de seguir viviendo en una cotidianidad, más o menos gris, pero donde su propia relación (que se reivindica con ese beso final) y el vínculo con su comunidad de proximidad les ofrece una identidad más fuerte que la impostada por el consumo o por el sueño de un futuro de bienes tan absurdos como inservibles.<sup>24</sup> El análisis de los espacios que reifican la vida de la convivencia de clase hasta el uso de la cultura como forma de entenderse dentro del espacio de mediación que siempre aporta la cultura hacen de esta película un interesante cuadro de costumbres que enarbola esa identidad colectiva y popular. Al menos, su memoria nos dotará de una cartografía física y sentimental de Madrid donde enraizar nuestras habilidades ciudadanas futuras.

## **Filmografía**

*4 visiones de Paseo por una guerra antigua.* España: 2022. Duración: 70 min. Dirección: Núria Giménez, Fernando Franco, Carolina Astudillo y Elías L. Siminiani.

---

<sup>24</sup> La pareja va abandonando en cada posta del día del premio una aparatosa pistola de pesca submarina, que representa, una vez más, la trampa de objetos de utilidad nula de la que han sido meras marionetas.

- Así es Madrid*. España: 1953. Duración: 89 minutos. Dirección: Luis Marquina.
- ...Compadece al delincuente*. España: 1956. 73 minutos. Dirección: Eusebio Fernández-Ardavín.
- Día tras día*. España: 1951. Duración: 90 minutos. Dirección: Antonio del Amo.
- Don Lucio y el hermano Pío*. España: 1960. Duración: 84 minutos. José Antonio Nieves Conde.
- El circo*. España: 1950. Duración: 18 minutos. Dirección: Luis G. Berlanga.
- El pisito*. España: 1958. Duración: 87 minutos. Dirección: Marco Ferreri.
- El último caballo*. España: 1950. Duración: 74 minutos. Dirección: Edgar Neville.
- Esa pareja feliz*. España: 1951. Duración: 91 minutos. Dirección: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem.
- Expreso de Andalucía*. España e Italia: 1956. Duración: 90 minutos. Dirección: Francisco Rovira Beleta.
- From this Day Forward*. EEUU: 1946. Duración: 95 minutos. Dirección: John Berry.
- Fulano y Mengano*. España: 1955. Duración: 94 minutos. Dirección: Joaquín Romero Marchent.
- Historias de Madrid*. España: 1957. Duración: 90 minutos. Dirección: Ramón Comas.
- La reina del Tabarín*. España y Francia: 1960. Duración: 100 minutos. Dirección: Jesús Franco.
- Lonesome*. EEUU: 1928. Duración: 69 minutos. Dirección: Paul Fejos.
- Los golfos*. España: 1960. Duración: 85 minutos. Dirección: Carlos Saura.
- La revoltosa*. España: 1949. Duración: 90 minutos. Dirección: José Díaz Morales.
- Locura de amor*. España: 1947. Duración: 107 minutos. Dirección: Juan de Orduña.
- Love Affaire*. EEUU: 1939. Duración: 87 minutos. Dirección: Leo McCarey.
- Muerte de un ciclista*. España e Italia: 1955. Duración: 92 minutos. Dirección: Juan Antonio Bardem.

*Esa pareja feliz*. Última vuelta de tuerca sobre el imaginario de Madrid

*Música de ayer*. España: 1959. Duración: 110 minutos. Dirección: Juan de Orduña.

*Nadie lo sabrá*. España: 1953. Duración: 89 minutos. Dirección: Ramón Torrado.

*Paseo por una guerra antigua*. España: 1950. Metraje desconocido. Dirección: Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem.

*Surcos*. España: 1951. Duración: 105 minutos. Dirección: Juan Antonio Nieves Conde.

*Un abrigo a cuadros*. España: 1956. Duración: 93 minutos. Dirección: Alfredo Hurtado.

*Viva Madrid, que es mi pueblo*. España: 1928. Duración: 55 minutos. Dirección: Fernando Delgado.

## **Teatro musical**

*Aida*. 1871. Libreto de Antonio Ghislanzoni y música de Giuseppe Verdi.

*La hechicera en Palacio*. 1951. Libreto de Arturo Rigel y Francisco Ramos de Castro, y música de José Padilla y L. Ferri (quizás Lydia Ferreira).

*La traviata*. 1853. Libreto de Francesco Maria Piave y música de Giuseppe Verdi.

*La verbena de la Paloma*. 1894. Libreto de Ricardo de la Vega y música de Tomás Breton.

*Marina*. 1871. Libreto de Francisco Camprodón y música de Emilio Arrieta.

## **Teatro**

*Don Juan Tenorio*. 1854. José Zorrilla.

## **Bibliografía**

Aguilar y Cabrerizo (2021). “Chabolistas, desahuciados, realquilados, propietarios: el problema de la vivienda en el cine español predesarrollista”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 173-202.

- Arias González, Luis / de Luis Martín, Francisco (2006). *La vivienda obrera en la España de los años 20 y 30 de la «corrala» a la «ciudad jardín»*. Salamanca: Fundación Cultural del Colegio Oficial de Arquitectos de León.
- Barta, Luis / Soriano, J. (1929). *¡Viva Madrid, que es mi pueblo!*. Madrid: Unión Musical Española.
- Celaya Álvarez, Laura (2015). *Vida y obra de Jesús García Leoz (1904-1953)*. Tesis, Universidad de Navarra.
- Centro Virtual Cervantes, hojas de sala. «Esa pareja feliz». s. f. Disponible en: <https://cvc.cervantes.es/artes/cine/hojas/esa-pareja-feliz.htm> [consultado 07.03.2023].
- Castro de Paz, José Luis / Cerdán, Jostexo (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.
- Díaz López, Marina, ed. (2021). *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga.
- Doménech Rico, Fernando (1998). *La zarzuela chica madrileña: La Gran Vía, La verbena de la Paloma, Agua, azucarillos y aguardiente, La Revoltosa*. Madrid: Comunidad de Madrid, Castalia.
- Espín Templado, María Pilar (1995). *El teatro por horas en Madrid (1870-1910)*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero.
- Espín Templado, María Pilar (2017). “Marina, de zarzuela a ópera”. En: *Marina*. Madrid: Teatro de la Zarzuela, 32-47.
- García Franco, Manuel (2004). “Estampas de un ambiente popular y musical”. En: del Moral Ruiz, Carmen, ed. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid: Alianza Editorial, 197-266.
- Gil Vázquez, Asier (2021) *Personajes femeninos de reparto en el cine español. Mujeres excéntricas y de armas tomar*. La Coruña: Vía Láctea.
- Gil Vázquez, Asier (2022): “Ese paisanaje no tan feliz: intérpretes de reparto en *Esa pareja feliz*”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 107-140.
- Herederó, Carlos F. (2021). “El cine, la vida...”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 49-69.
- Kim, Jaeseon (2008). “Los autores y las obras. La tradición sainetesca. Ramos Martín”. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro breve*

- en España. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 1023-1033.
- Membrez, Nancy J. (1996). “La (re)invención de Madrid en el teatro por horas: tipomanía y lenguaje”. En: Ríos Carratalá, Juan A., ed. *Estudios sobre Carlos Arniches*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 75-89.
- Montijano Ruiz, Juan José (2010). *Historia del teatro frívolo español (1864-2010)*. Madrid: Fundamentos.
- Otero Carvajal, Luis Enrique (2007). “La reducción de escala y la narrativa histórica”. En: *Cuadernos de historia contemporánea*, Ejemplar dedicado a: Homenaje a los profesores Guadalupe Gómez-Ferrer y Antonio Fernández, 245-64.
- Otero, Gloria (1975). “Las corralas madrileñas: historia y submundo”. En: *Tiempo de Historia*, 9, 70-83.
- Riambau, Esteve/ Torreiro, Casimiro (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra, Filmoteca Española.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2008). “La tradición sainetesca. Arniches”. En: Huerta Calvo, Javier, ed. *Historia del teatro breve en España*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 993-1010.
- Rodríguez Martín, Nuria (2015). *La capital de un sueño. Madrid en el primer tercio del siglo XX*. Madrid: Asociación de Historia Contemporánea, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Rodríguez Martín, Nuria (2021). “¡Yo hablo en nombre de la felicidad! Publicidad, ocio y consumo en el Madrid de Esa pareja feliz”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 203-238.
- Romero Ferrer, Alberto (2005). *Antología del Género Chico*. Madrid: Cátedra.
- Rubio, Ramón / Potes, Alicia. (2020). *Catálogo del cine español. Largometrajes 1951-1969*. Vol. 1. F 5.1. Madrid: Filmoteca Española.
- Salaün, Serge (1983). “El “género chico” o los mecanismos de un pacto cultural”. En: *El teatro menor en España a partir del siglo XVI: actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982*. Anejos de la Revista Segismundo 5. Madrid: CSIC, 251-62

- Salaün, Serge (1996). “Política y moral en el teatro comercial a principios del siglo XX”. En: *FGL. Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20, diciembre, 27-47.
- Salaün, Serge (2005). “Autopsia de una crisis proclamada”. En: Salaün, Serge / Ricci, Evelyne / Salgues, Marie, eds. *Del castizo al fresco: tipología y ambientes en el teatro cómico (1890-1910) y su adaptación al cine*. Madrid: Fundamentos, 7-21.
- Salaün, Serge (2011). “El público de los espectáculos (mal llamados) menores (1879, 1936)”. En: Carrera, Miguel et al., eds. *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*. Madrid: CSIC, 139-57.
- Sánchez Sanz, María Elisa (1979). “Vivir en ‘una Corrala’”. En: *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, 13, 3-8.
- Seco, Manuel (1970). *Arniches y el habla de Madrid*. Madrid: Alfaguara.
- Temes, José Luis (2014). *El Siglo de la Zarzuela. 1850-1950*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Varela, José Luis, ed. (1970). *El costumbrismo romántico. Mesonero Romanos, Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, Duque de Rivas, Larra*. Madrid: Magisterio Español.
- Vicente Albarrán, Fernando / Carballo Barral, Borja / Pallol Trigueros, Rubén (2008). “Entre palacetes y corralas: procesos de segregación socioespacial en el nuevo Madrid (1860-1905)”. En: *Ayeres en discusión: temas clave de Historia Contemporánea hoy*, 66-76.

**Sobre la autora:** Marina Díaz López es Doctora en Historia del cine por la Universidad Autónoma de Madrid. Trabaja como técnica de cine y audiovisual en el Departamento de Cultura del Instituto Cervantes. Ha publicado artículos sobre cine español y latinoamericano en diversos libros de edición y revistas académicas. Su línea de investigación es la naturaleza transnacional del cine en español, con especial interés en el cine popular y musical del siglo XX.

## Entre Quevedo y Freud La función de los sueños en *iBienvenido, Míster Marshall!*<sup>1</sup>

Hans-Jörg Neuschäfer

**Resumen:** Una de las grandes satisfacciones que dan buenos libros y buenas películas es que nos abren los ojos, hasta en tiempos inquisitoriales, para verdades alternativas, distintas de las versiones oficiales que nos quieren imponer los que tienen la sartén por el mango. En *iBienvenido, Míster Marshall!* construye Berlanga (junto con Bardem y Mihura) por un lado un relato principal irónico, pero inofensivo sobre la aparición de ‘los Americanos’ en la vida modesta y resignada de un pueblo llamado Villar del Río. Un relato que tuvo el beneplácito hasta del mismo ‘Caudillo’. Por otro lado, sin embargo, esconde, como un buen contrabandista que quiere esquivar la vigilancia de los censores, una carga de sarcasmo y de provocaciones heterodoxas en un episodio intercalado que, a primera vista, parece ser un ‘extra’ que no tiene que ver mucho con la acción principal. Me refiero a los sueños de cura, hidalgo, alcalde y labrador, que parecen, además, carecer de importancia. A estos sueños, cuya función se puede comparar con la de los episodios intercalados en el *Quijote*, los *Sueños* de Quevedo y la *Interpretación de los sueños* de Freud, se dedica el artículo que a continuación se lee.

**Palabras clave:** censura; heterodoxia; parodia; sueño; ilusión; desengaño; Plan Marshall; fascismo; historia principal; episodio intercalado

**Abstract:** One of the great satisfactions of good books and films is that they open our eyes, even in inquisitorial times, to alternative truths, different from the official versions that want to impose on us those who have the upper hand. In *iBienvenido, Míster Marshall!* Berlanga (together with Bardem and Mihura) constructs on the one hand an ironic but inoffensive main story about the appearance of ‘the Americans’ in the modest and resigned

---

<sup>1</sup> Conferencia inaugural de “Furia española. Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga”, Seminario Internacional en Ratisbona (Instituto de Lenguas Románicas de la Universidad) y Múnich (Instituto Cervantes). Organizado conjuntamente por la Universidad de Ratisbona y la Filmoteca Española entre los días 19 y 21 de mayo de 2022.

life of a village called Villar del Río. A story that even received the approval of the 'Caudillo' himself. On the other side, however, it hides, like a good smuggler who wants to evade the vigilance of the censors, a lot of sarcasm and heterodox provocations in an intercalated episode which, at first sight, seems to be something additional that has little to do with the main action. I refer to the dreams of the priest, the nobleman, the mayor and the farmer, which seem, moreover, to be of no importance. It is to these dreams, whose function can be compared with that of the intercalated episodes in *Don Quijote*, Quevedo's *Sueños* and Freud's *Interpretation of Dreams*, that the following article is devoted.

**Key words:** censorship; heterodoxy; parody; dream; delusion; disillusionment; Marshall Plan; fascism; main story; intercalated episode

*¡Bienvenido, Mister Marshall!* fue la primera película española que vi, en octubre de 1955 siendo estudiante, en un cine de barrio de Madrid. A ella vuelvo ahora, después de 67 años, comenzando con un breve resumen de su estructura básica.

Al principio aparece Villar del Río como un lugar muy modesto y cerrado sobre sí mismo, como lo era todavía España entera en 1952. Pero Villar del Río parece también ser un pueblo auténtico, consciente de la estrechez de sus posibilidades y lejos de hacerse ilusiones sobre su futuro. Hasta que un día irrumpen el Delegado Nacional, 'camarada' falangista, en esta especie de idilio forzoso para anunciar la llegada de los americanos y con ellos la de una posible lluvia de dólares que permitiría mejorar las circunstancias de vida para todos, como ya había pasado con el famoso Plan Marshall en otros países que no eran España. Un empresario estafador llamado Manolo logra, en colaboración con una atractiva cantante andaluza, hacer de una pequeña esperanza una gran ilusión que llena de entusiasmo a toda la población, pero que al mismo tiempo la enajena de su autenticidad, al convertir a sus habitantes en comparsas de una tan grandiosa como costosa mamarrachada folclórica. Ésta culmina en un desfile multitudinario con el que se anticipa la llegada de los tan deseados americanos que, gracias al esfuerzo propagandístico de Manolo, terminan por convertirse, en el imaginario popular, en una especie de Reyes Magos.

Al final, sin embargo: desencanto general. Los americanos pasan sin parar y a gran velocidad por el pueblo; de los coches se ven solo los maleteros. Después de explotar la burbuja de la Gran Ilusión hay que volver a aceptar las modestas realidades de antes, hay que volver a trabajar y

hay, encima, que pagar entre todos el coste de la Gran Ilusión. Solo Manolo, el tramposo seductor, ha hecho su agosto.

Hay, pues, tres fases en la vida del pueblo: humildad realista al principio, ilusionismo engañoso en el medio, desengaño y vuelta a la humildad al final. Estas tres fases forman la estructura básica y casi barroca de una muy clásica comedia española. Estructura muy parecida, por cierto, a la del *Quijote*, donde vemos al principio a un modesto, pero por todos apreciado hidalgo que se deja seducir por la lectura de libros engañosos al asumir el papel ilusorio de un grandioso liberador, para terminar en el desengaño y aceptar que no es Don Quijote de la Mancha, sino sencillamente Alonso Quijano el Bueno, cuyo mérito más grande consiste en haberse hecho, durante el transcurso de la novela, amigo de un simple labrador llamado Sancho Panza. No para aquí el paralelismo con el Siglo de Oro. Ambas obras, la de Cervantes y la de Berlanga, aparecieron en una época controlada por una feroz censura que los obligaba a proceder con cautela y a respetar las exigencias de la ortodoxia reinante. La película cumple con este requisito adaptándose a la doctrina de austeridad del régimen franquista, que exigía defender la autarquía de España contra falsas promesas que venían de fuera. Gracias a este sometimiento, *Bienvenido* obtuvo la calificación de “apto para todos los públicos” y el beneplácito del mismísimo ‘Caudillo’, que, por más que nos pese, fue un entusiasta del cine.

Pero no todo es ortodoxia, ni en el *Quijote* ni en *Bienvenido*. En Cervantes hay, y no solo en la primera parte de la novela, episodios intercalados, narraciones que, a primera vista, nada tienen que ver con la acción principal. Parecen ser meras digresiones, y hay no pocas ediciones en las que se suprimen. También en *iBienvenido, Mr. Marshall!* hay un largo episodio intercalado que parece ser un extra del que se podría prescindir, sin estorbar con ello la comprensión de la acción principal. Me refiero a lo que quiero llamar “Los Sueños de Berlanga”, en alusión a *Los Sueños* de Quevedo. En mi libro *La ética del Quijote* (Neuschäfer 1999) espero haber demostrado que, precisamente en los episodios intercalados, se esconde y se camufla lo que se podría llamar los ‘heterodoxos’ de Cervantes. Heterodoxos que se refieren, por ejemplo, a la relación entre los sexos y a la tolerancia religiosa.

En lo que sigue me propongo a ofrecer una lectura ‘heterodoxa’ de los sueños intercalados en *iBienvenido, Mr Marshall!*, sueños en los que Berlanga, en colaboración con Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura, ha metido toda la carga satírica, dubitativa y crítica que en la acción principal hubiera sido inadmisibles. Se atienen, pues, tanto Cervantes como Berlanga a la técnica del contrabandismo que expone bien a la vista la mercancía permitida y esconde en lugares no llamativos los objetos que, al ser descubiertos, costarían el castigo correspondiente. Cervantes esconde los suyos en novelitas a las que él mismo, expresamente, quita importancia; Berlanga los viste, como Quevedo, de sueños que, por ser considerados confusos, parecen no tener que ser tomados en serio. *Träume sind Schäume* –“los sueños son espuma”– dice el refranero popular alemán. Nosotros, sin embargo, advertidos por la *Traumdeutung (La interpretación de los sueños)* de Sigmund Freud, los vamos a tomar en serio.<sup>2</sup>

Los “sueños de Berlanga” duran nada menos que quince minutos y se encuentran hacia el final, más exactamente: justo antes del corto desenlace de una película que en su totalidad dura no más que 75 minutos. Es la secuencia más larga del filme y, con mucho, la más ambigua, abierta a interpretaciones bien variadas. Como se sabe, Freud concibe los sueños como una maniobra del subconsciente para reflejar deseos y temores que a la luz del día nos parecen inconfesables. Tres de los cuatro sueños de la película son claramente pesadillas: los del cura don Cosme, del hidalgo don Luis y del alcalde don Pablo, todos ellos notables de Villar del Río. Solo el sueño de Juan, el único proletario en el cuarteto, es un ensueño auténtico, una *fata morgana*, un *Wunschtraum*, una *ilusión*. Veámoslos más detenidamente.

## El sueño del cura

El sueño, mejor dicho, la pesadilla del cura don Cosme mete al representante de la Iglesia desde un principio en la posición del acusado en un juicio final. Al comienzo vemos una especie de procesión de Semana Santa

---

<sup>2</sup> Sobre Freud, la censura y los sueños cfr. mi libro *Macht und Ohnmacht der Zensur*, de 1991, y su traducción española (Neuschäfer 1994).

con encapuchados y acompañamiento de música marcial. Hasta aquí: puro hispano-catolicismo. Lo que, sin embargo, llama la atención desde un principio es la cara asustada del cura. Pronto vemos el porqué, ya que los encapuchados, convertidos de repente en hombres del Ku Klux Klan americano, que a su vez se parecen a los encapuchados de la Inquisición española, lo llevan, *presto, presto* y muy contra su voluntad, ante un personaje que parece ser un juez o un fiscal. Este está sentado en lo alto de un cadalso desde donde dirige, en un murmullo ininteligible, sus acusaciones a un don Cosme que, muy abajo, agachado en una posición casi fetal, se desespera cada vez más. Al final de sus elucubraciones y con cara de muy malas migas pulsa el acusador una palanca que parece poner en marcha una guillotina cuya sombra se vislumbra en la pared. En la parte inferior del cadalso se lee claramente la inscripción: “Comité de actividades antiamericanas”, es decir, una alusión al tristemente famoso tribunal fascistoide del senador republicano “Joe” McCarthy que, en los años cincuenta, desencadenó una verdadera caza de brujas contra todos los que él consideraba ‘comunistas’. Al lado del fiscal entronizado en lo alto, se encuentra el banquillo de un jurado cuyos miembros dirigen, con los dedos gordos hacia abajo, cuatro veces la palabra “pecado” contra el acuclillado curita, mezclando así los gestos del ostracismo romano con los de una excomunión inquisitorial y católica, o sea, imponiendo un castigo realmente católico-romano.

Bien audibles son también, en la voz del propio cura, las severas críticas que este había opuesto, con anterioridad, y ya en la acción principal, al discurso que dio la maestra para instruir a la atónita población de Villar del Río sobre las gigantescas cifras de productividad estadounidense. “Pero también hay”, gritaba entonces el cura que ahora ha de oírse a sí mismo, “49 millones de protestantes, 10 millones de anabaptistas, 10 millones de cuáqueros, 1 millón de mormones, 400.000 indios, 200.000 chinos, 5 millones de judíos, 13 millones de negros y 10 millones de nada”: una enumeración que deja entrever claramente el desprecio que tiene el cura hacia otras razas y hacia otras religiones.

Al final del sueño vemos cómo baja lentamente una soga desde el margen superior de la imagen hasta el cuello del cura que permanece sentado en el margen inferior. La amenaza de una muerte inminente y humillante le asusta tan profundamente que se despierta aterrorizado, teniendo que

ser tranquilizado por la calmosa voz del narrador que, con su tono amablemente irónico, acompaña el desarrollo de toda la película como si de un documental etnológico se tratara.

El sueño del cura puede considerarse, pues, como una revuelta del subconsciente en la que se mezclan el antiamericanismo con el racismo y la intolerancia hacia todas las religiones que no sean la católica, y en la que se confunden los recuerdos de la Inquisición con los del Ku Klux Klan y los del neofascismo al estilo del senador McCarthy. Durante el sueño, en el que el subconsciente da rienda suelta a los pensamientos reprimidos, parece percatarse la mente del cura de los parecidos entre el neofascismo americano y las intolerancias del nacionalcatolicismo español. Hay que tener en cuenta, además, que ya muy al comienzo de la acción principal se alude involuntaria pero significativamente a esta cercanía. Es cuando el ridículo delegado general y su séquito le informan al alcalde de la inminente llegada de los americanos, a los que se les tilda de “estos excelentes camaradas”. Con este *lapsus linguae* puramente freudiano se convierten los amigos americanos, como quien dice, en viejos camaradas de la Falange, con la ironía adicional de que el mismo delegado y su grupito ya se han desprendido de la camisa azul para vestir traje oscuro con camisa blanca, o sea, el uniforme de la nueva élite de los negocios. Ya se anticipa aquí claramente a un *best seller* de 1976, titulado *De camisa vieja a chaqueta nueva*, escrito por Fernando Vizcaíno Casas. Ahora bien: lo que en la acción principal quedaba aún en el nivel de una ironía audaz, pero superficial, se convierte en el sueño, aunque mezclado con comicidad, en una duda mucho más existencial.

Hemos visto cómo ya tan solo el sueño del cura tiene un potencial de ambigüedades críticas y de dudas heterodoxas que jamás hubiera podido enunciarse en la acción principal. Sobre todo, la facilidad con la que se confunden el nacionalcatolicismo español y el neofascismo americano es lo que le da un susto de muerte a don Cosme; al mismo don Cosme que, en la presentación del personal de Villar del Río al principio del filme, parecía aún un personaje bien asentado, amable y seguro de sí mismo. Hay que tener en cuenta, además, que el fascismo nacional o clerical español ha tenido graves y nefastas consecuencias tanto para el origen como para el desarrollo y las consecuencias de la Guerra Civil española. Es esto un

contexto sumamente peligroso que, en 1952, no se podía exponer de ninguna manera a la luz del día, sino, en todo caso, enunciar, como lo hizo ya Quevedo con los tabúes de su época, en forma de un sueño confuso.

### **El sueño del hidalgo**

Mucho más corto que el sueño del cura, pero no menos provocador, es el sueño del hidalgo don Luis. Su tema es nada menos que el colonialismo español, o sea, la conquista y el sometimiento del continente americano. Sometimiento que en la época en la que se gestaba el filme se seguía considerando, en el relato del Franquismo, un logro humanitario. No en balde permanece colgado en la pared de la escuela un mapa de España con las fronteras del Imperio austrohúngaro.

Pues bien: en el sueño vemos a don Luis, despedido por un séquito de ilustres admiradores, subir a una carabela en la que le acompañan dos frailes. Con fiero ademán y sobre las ondas de cartón de ópera wagneriana cruza el Atlántico. Al llegar al nuevo continente, sale con expresión auto-complaciente para, en primer lugar, plantar, ya en la playa, las insignias del Imperio. Luego recibe con gesto de grandilocuente benevolencia a los indígenas que acuden, ya con cara socarrona, a recibirle y a invitarle a ir con ellos. Pero, ¿qué es lo que hacen al llegar a su pueblo? Con alevosía se adueñan del cuerpo del hidalgo, del cuerpo del hombre que ha llegado con tan buena fe, para lanzarlo sin miramientos a una gigantesca olla con agua hirviendo, actuando como los antropófagos “que ya se sabe”. Lo último que vemos de don Luis, antes de despertarse, es el dedo con el que prueba asustado la ya muy crecida temperatura del agua. Resumen sarcástico de este sueño, menos ambiguo y más abiertamente satírico que el primero: las víctimas de la conquista no son los indígenas, que son unos salvajes, sino los biempensantes y cultivados conquistadores españoles.

### **El sueño del alcalde**

El sueño más extenso es el del alcalde don Pablo, un sueño que al mismo tiempo es una divertida parodia del género de los wéstern. El alcalde sale

vestido de *sheriff* y embelesado con la atractiva cantante. El café del pueblo se ha convertido en *saloon*. Manolo es el malo de la película, como ya lo indica su foto en la orden de búsqueda y captura (*Wanted*) que está bien a la vista. El punto culminante es el cómico duelo entre el *sheriff* y su peligroso contrincante, esa lucha entre la ley y el desorden que está claramente inspirada por el famoso wéstern *Solo ante el peligro* (también de 1952) de Fred Zinnemann, con Gary Cooper en el papel estelar.

Pero también aquí se esconde, tras la fachada paródica, un sentido más profundo. En el fondo, la confrontación entre el *sheriff* y el malhechor no es más que la consecuencia de un disenso que ya se había anunciado en la acción principal, y precisamente en la famosa escena del balcón, en la que el alcalde intenta repetidas veces, pero en vano, dirigir la palabra a los lugareños con su famosa frase “y como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación”, siendo esto, a su vez, una parodia de los discursos de Franco dirigidos desde el balcón del Palacio Real al pueblo madrileño reunido en la Plaza de Oriente. En la escena de *Bienvenido*, sin embargo, los intentos del alcalde de hablar a los lugareños de Villar del Río son continuamente frustrados por Manolo, que comienza por empujar al mandatario a un lado del balcón y termina por hacerse él mismo, ocupando el centro, dueño de la palabra. Una vez instalado como tribuno del pueblo, Manolo logra seducir a las masas, con la promesa de una fabulosa ganancia, a aceptar su enajenación en esa gigantesca mamarrachada folklórica que ocupa todo el centro del filme.

Volviendo ahora al sueño del alcalde, da la impresión de que este quiera, por fin, oponerse en serio y con toda su valentía a un personaje por el que se ha dejado envolver, pero del que, en su subconsciente, sabe perfectamente que es el enemigo del orden que un alcalde, si es que quiere ser un alcalde de los buenos, debería hacer respetar. Pero lo que se pone de manifiesto a continuación no es precisamente la valentía, sino la cobardía del alcalde que, al acercarse más y más a su contrincante, con la mano en el revolver, comienza a temblar de miedo y termina optando por esquivar el encuentro. Y como lo mismo le pasa al no menos cobarde Manolo, el tiroteo mortal no tiene lugar y el conflicto queda sin solucionar. Las consecuencias de no haber intervenido el alcalde se ven claramente al final del sueño, donde reina el caos total entre una ciudadanía completamente desenfrenada y dada a las botellas de *whisky* y a la acumulación de más y

más dinero mediante apuestas y juegos de azar. Al final vemos una confrontación multitudinaria, con un tiroteo indiscriminado de todos contra todos. Es este final anárquico, resultado de su no intervención por falta de valentía, lo que por fin despierta al alcalde, cogido, en vez de a la pierna de la cantante, a la silla de su despacho.<sup>3</sup>

## El sueño de Juan

El último sueño, el del sencillo labrador Juan, se desmarca, como ya he dicho, significativamente de los anteriores. Juan sueña con poder liberarse de un trabajo agotador, es decir, tiene el típico sueño del proletario. Por una vez, la película deja entrever aquí incluso una heterodoxia 'socialista'. Los otros sueños eran sueños de notables que, desde luego, tampoco son ricos, pero que gozan, sin mucho trabajo, de un modesto y seguro bienestar. Juan, en cambio, es el que tiene que trabajar duramente para asegurar el precario día a día de su familia. Sueña con un avión de transporte americano, cuya tripulación lleva, en vez de uniformes, la indumentaria de los Reyes Magos. Colgado de un gigantesco paracaídas, dejan caer un flamante tractor justo por encima del campo en el que Juan trabaja. Mientras este corre con cara de felicidad hacia la máquina, le despierta la emoción. Pero el suyo es también un despertar distinto. Mientras que, tras los sueños de los notables, era el despertar un alivio, en el caso de Juan lleva consigo un triste desengaño. Lo vemos de nuevo inclinado sobre su primitivo arado, y esta imagen abre, al mismo tiempo, la perspectiva sobre el desengaño final de *todos* los habitantes de Villar del Río que, a su vez, despiertan de un sueño dorado que se ha esfumado. Todos, tras ver el paso de los vehículos americanos y el rápido adiós del especulador Manolo, se ven aún más empobrecidos que antes, ya que les toca pagar, entre todos,

---

<sup>3</sup> Aquí veo una clara reminiscencia de otro filme americano de la época en el que se tematiza la degradación de una comunidad que se entrega incondicionalmente a la acumulación de dinero. Me refiero a la famosa película *Qué bello es vivir* de Frank Capra, protagonizada por James Stewart y ubicada en un ficticio Villar del Río americano llamado Bedford Falls. Supongo que esta película, producida ya en 1946, llegó con retraso a España, ya que el Régimen de Franco no se abrió hasta los años 50 a las naciones que habían contribuido a derrotar el nazismo alemán.

las deudas que se han acumulado al comprar los requisitos de la Gran Ilusión: la ilusión del dinero fácil.

Hay que advertir también que Juan es el único héroe positivo de la película, casi un héroe del trabajo al estilo del ‘realismo soviético’. Los notables, por el contrario, son, a la luz de sus sueños, tan solo caricaturas de lo que quieren representar: el cura, de la fiabilidad de la Iglesia; el hidalgo, del prestigio colonizador, y el alcalde, de la integridad de un alcalde de Zalamea.

Resumiendo: los sueños de Berlanga son, un poco al estilo de los de Quevedo, lo que convierte en sátira amarga el risueño conformismo de la acción principal.

## **Bibliografía**

Neuschäfer, Hans-Jörg (1999). *La ética del Quijote. Función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos, 1999.

Neuschäfer, Hans-Jörg (1994). *Adiós a la España Eterna. Novela, teatro y cine bajo el Franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.

**Sobre el autor:** Hans-Jörg Neuschäfer (\*1933) es catedrático emérito de filología románica en la Universidad del Sarre y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Vive en Berlín.

## Estructuras dramáticas, teatrales y épicas en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*

Christian Wehr

**Resumen:** *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), de Luis Berlanga, suele interpretarse como una película política que hace referencia al contexto político de la época en que se realizó. Esto ignora a menudo el hecho de que, en muchas escenas, son otros los temas que destacan, sobre todo el juego teatral, el disfraz colectivo y el engaño. Estos niveles de representación sirven de punto de partida para un análisis dedicado a la compleja teatralidad de la película. Al hacerlo, se mostrará cómo la obra se abre a un nivel político cuyo tema no es tanto los acontecimientos contemporáneos como el análisis crítico burlesco de un tipo particular y carismático de poder.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; teatralidad; crítica; poder carismático

**Abstract:** *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952) by Luis Berlanga is usually interpreted as a political film that refers to the political context of the time in which it was made. This often ignores the fact that for long stretches of the film, other themes are foregrounded, especially theatrical play, collective disguise, and deception. These levels of representation will serve as the starting point for an analysis dedicated to the complex theatricality of the film. In doing so, it will be shown how the play opens onto a political level whose subject is not so much contemporary events as the burlesque critique analysis of a particular, charismatic type of power.

**Key words:** Luis García Berlanga; *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; theatricality; criticism; charismatic power

El clásico *¡Bienvenido, Mister Marshall!* de Luis Berlanga, de 1950, marcó un punto de inflexión en la historia del cine español en varios aspectos. Sobre todo, contrasta con las producciones de los estudios de los años 30

y 40, que todavía estaban fuertemente influenciadas por la política cultural franquista y que evocaban los valores reaccionarios de una España eterna en el cine histórico o las españoladas. En este contexto, no es de extrañar que la gran mayoría de críticos interpreta la película de forma política. La pluralidad y contradicción de las distintas interpretaciones es sorprendente.<sup>1</sup> Sin embargo, a menudo se basan en generalizaciones de aspectos individuales que no son representativos de las estructuras de la película en su conjunto. La comedia de Berlanga, en nuestra opinión, no puede reducirse a una clara declaración política y social. No se trata de una obra monológica, sino abierta y dialógica<sup>2</sup>, que transmite ofertas de interpretación y recepción diferentes, incluso contradictorias.

Por esta razón, a continuación, no nos centraremos tanto en identificar las afirmaciones relacionadas con el contenido político, sino en los temas que trata la película principalmente: el disfraz (Santiago Vila 2003), el engaño, el disimulo y la mascarada, los cuales constituyen una fuerte dimensión autorreferencial. Es solo en este ámbito donde será posible mostrar que *iBienvenido, Mister Marshall!* también expone una forma lúdica de análisis del poder. En cuanto a la metodología, tomaré como punto de partida un enfoque que Wolfgang Matzat desarrolló originalmente en su análisis del teatro, pero que puede aplicarse conceptual y analíticamente de forma directa al medio cinematográfico.

## **El nivel dramático: mimesis e identificación**

Matzat distingue en su tipología básicamente tres modos de representación y sus correspondientes figuras de recepción. El primero es la perspectiva dramática, típica del teatro aristotélico, cuyo carácter mimético crea la ilusión de que se trata de hechos reales (Matzat 1982: 23-39). En este tipo domina la intriga dentro del mundo ficticio y la identificación por parte del público: el espectador no es consciente de la ficcionalidad de la representación filmica o teatral y percibe el escenario como parte de un mundo real más amplio. La condición del efecto mimético es que el actor

---

<sup>1</sup> En una interpretación muy común, la película se entiende como “metáfora regeneracionista”. Véase, por ejemplo, Company 2003.

<sup>2</sup> Véase Bachtin 1979, 172, 195, 244, 246.

se identifique completamente con su papel. En términos hegelianos, este tipo de ficción es absoluto, porque oculta la dimensión de juego que se destaca en el siguiente tipo de representación teatral. En el segundo modo teatral, el acto de la representación se actualiza de manera implícita o explícita (39-55). Consecuentemente, el acto de representar se da a conocer ya sea implícitamente, por medio de exageraciones artísticas de los papeles como pantomima, o, de forma explícita, con referencias directas a la teatralidad. En este ámbito se establece una interdependencia entre el acto de representar y el de mirar, que puede llegar hasta la integración del espectador en la situación teatral, como en algunas comedias de Shakespeare. Un efecto importante es que la distancia que separa el escenario, como lugar del mundo mimético, de los espectadores pierde su carácter de frontera absoluta mediante la teatralidad de la representación. Finalmente, el tercer y último modo se vincula con la épica, en términos brechtianos (56-68). En este nivel, la ficción fílmica o teatral se rompe de manera programática para crear referencias al mundo real del espectador. Los procedimientos respectivos son, entre otros, los comentarios explícitos de los actores sobre sus papeles y su dimensión política.

En cuanto al nivel dramático, la construcción de la ilusión fílmica se puede resumir en pocas palabras: el pueblo castellano de Villar del Río y su alcalde don Pablo andan revueltos porque se ha anunciado la visita de una delegación estadounidense para negociar si el pueblo puede participar en los fondos del Plan Marshall. El empresario Manolo se propone transformar el lugar en una típica aldea andaluza para que se ajuste al estereotipo de España desde el punto de vista americano y estimular así la generosidad de los donantes. La transformación del pueblo se lleva a cabo según lo previsto, ya que todos los habitantes participan enérgicamente en los trabajos. Sin embargo, en el día decisivo, las grandes expectativas se ven bruscamente defraudadas. Todo el mundo está preparado para dar la bienvenida a los invitados estadounidenses, pero la comitiva atraviesa el pueblo sin detenerse. La lluvia que cae a continuación acaba disolviendo los bastidores; en uno de los últimos planos se puede ver la bandera estadounidense flotando en el arroyo. Al menos las precipitaciones son buenas para la esperada cosecha y los habitantes del pueblo se unen solidariamente para pagar las deudas, cuya asunción era necesaria para la mascarada y la transformación del pueblo.

Así, se constituye un mundo ficticio cerrado al nivel dramático de la historia narrada. Los procedimientos de representación revelan claramente la influencia del neorrealismo italiano (Schmelzer 2012: 52-52). Berlanga recurre a un buen número de actores *amateurs*, prescinde en gran medida de los platós cinematográficos artificiales y rueda en localidades originales y en condiciones de iluminación natural (exceptuando las secuencias oníricas). En efecto, esta perspectiva dramática corresponde al viejo precepto aristotélico de la probabilidad, lo que diferencia claramente la película de las producciones artificiales de los años 30 y 40. La peripecia decisiva y final recurre a la dialéctica entre engaño y desengaño, la cual domina la literatura española desde el Siglo de Oro (Schulte 1969). En el centro está la naturaleza ilusoria del mundo retratado, que se mantiene por todos los medios durante un cierto tiempo, para ser desenmascarado de forma más radical al final. La caracterización de los personajes también se inspira, en parte, en las tradiciones literarias. El tipo de alcalde avaro que utiliza deliberadamente su sordera para manipular su entorno puede entenderse, en este sentido, no solo como una actualización del pícaro, sino también como una variante moderna del gracioso, es decir, de la figura cómica del teatro barroco. Asimismo, las figuras del sacerdote terco o del noble empobrecido pueden leerse como actualizaciones de tipos recurrentes de la sátira medieval. Estas figuras, estereotipadas y poco individualizadas, se integran en un mundo realista que, como se verá a continuación, constituye la base de toda una serie de procedimientos teatrales y autorreferenciales.

### **El nivel teatral: mascarada y autorreferencialidad**

La teatralidad se entiende como la actualización implícita o explícita del carácter escénico de una obra literaria o fílmica. Esto incluye, entre otras, las escenas de corte o de fiesta, las diversas formas de juego dentro de la obra o ciertos tipos de papeles que sugieren la representación teatral, como los disfraces, los cambios de papeles o ciertas exageraciones artísticas de un papel como la pantomima. Dado que la representación teatral tiende a romper la identificación, su relación con el nivel dramático sigue

siendo compleja y contradictoria: juega con el conocimiento del espectador de que el mundo representado es solo una ficción.

El elemento teatral más llamativo en *iBienvenido, Mister Marshall!* es, por supuesto, la mascarada central, es decir, la transformación de todo el pueblo en una aldea folclórica andaluza. Los habitantes de Villar del Río se visten con trajes tradicionales, construyen telones de fondo y ensayan espectáculos taurinos y de danza y música bajo la dirección del empresario Manolo. La mímica folclórica culmina en una especie de ensayo general que recuerda inmediatamente a los últimos preparativos para un estreno teatral. Especialmente en la segunda mitad de la película, la teatralidad se convierte en la propia trama, por así decirlo. Mediante varias representaciones ante grupos de espectadores, la artificialidad del medio fílmico se refleja y se duplica una y otra vez dentro de la ficción. Esto incluye también la relación antagónica y a la vez complementaria entre don Pablo y Manolo, que se presentan como figuras de director y ayudante de dirección respectivamente. Esta teatralidad fundamental se ve complementada y profundizada por una multitud de otras escenas que se caracterizan por representaciones artísticas y ficcionales. Entre ellas se encuentran las actuaciones de la cantante Carmen, una visita al cine o los sueños de los notables del pueblo, que están diseñados según ciertos modelos genéricos y que se insertan en la película principal como si fueran películas en miniatura. Como se verá en la conclusión, Berlanga utiliza las numerosas estructuras teatrales y autorreflexivas para abrirlas a una crítica lúdica del poder político.

### **El nivel épico: construcción de la nación y crítica del poder**

En el plano épico, las subversiones teatrales de la ilusión hacen que el espectador adopte una distancia crítica y reflexiva respecto al mundo retratado. Un procedimiento típico, que también se utiliza ocasionalmente en el cine negro clásico, es el uso de una voz en *off* a cargo de Fernando Rey. Como corresponde al papel de narrador omnisciente, esta instancia comenta los acontecimientos, a veces con seriedad, a veces con ironía y distancia. En su omnipotencia, este narrador puede adentrarse en los pensa-

mientos de los personajes e incluso detener y manipular los acontecimientos a voluntad. En las secuencias oníricas, los efectos de enajenación épica se vuelven entonces tan fuertes que el espectador es llamado casi inevitablemente a identificar referencias políticas, por ejemplo, entre la historia del catolicismo español, el Ku Klux Klan y la era McCarthy.

A continuación, examinaremos dos ejemplos en los que la interferencia entre las estructuras dramáticas, teatrales y épicas nos parece especialmente profunda y compleja. La primera secuencia se refiere a la noche en la que se proyecta una película del Oeste en el cine local. La sesión está precedida por una reunión del pueblo en la que, primero, la maestra Eloísa presenta datos estadísticos sobre Estados Unidos y, luego, el cura lanza una invectiva antiamericana. En forma de sermón, este presenta un verdadero catálogo de los pecados que los americanos importarían a la España católica (00:19:20 - 00:21:50).



*Figura 1a: La reunión del pueblo (00:19:55)*



*Figura 1b: La reunión del pueblo (00:21:97)*

En la secuencia confluyen diferentes niveles teatrales. En primer lugar, la maestra y el sacerdote se presentan ante un público, intercambiando sus argumentos como antagonistas en un escenario teatral. Durante el discurso de doña Eloísa, su mejor alumno realiza el papel del apuntador. La pregunta retórica del sacerdote a su público, “¿qué nos va a dar América?”, conduce con una sorprendente elipsis a una segunda secuencia que vuelve a tener un carácter autorreflexivo múltiple. El público del cine local aparece ahora viendo el telediario del NO-DO —obligatorio en la época— justo antes de la proyección de la película del Oeste (Gómez Rufo 1997: 254). La escena es doblemente teatral: por una parte, repite la representación de una película dentro de la ficción y, además, muestra en la pantalla un discurso ante un público. Aquí, en un salto metaléptico a través de dos niveles ficticios, el locutor del telediario responde a la pregunta del sacerdote con una tercera estadística que enumera las organizaciones benéficas y lo provechoso que sería el Plan Marshall. Esto también crea una referencia explícita al contexto político inmediato de la película. Ya se ha hecho referencia, y con razón, a un acuerdo que tuvo lugar en los años 50 entre España y EE.UU. que permitía a los americanos establecer bases militares en territorio español a cambio de ayuda económica (Schilhab 2002: 30).

Sin embargo, las dimensiones políticas realmente interesantes de la película, que surgen de sus estructuras teatrales, permanecen implícitas. Manolo sostiene que el color local andaluz se considera el epítome de lo español en el extranjero y, por tanto, debe ser el rasgo estilístico que defina la transformación del pueblo. Estructuralmente, esto se corresponde con la figura retórica de la sinécdoque, que representa el todo por una parte. El semiólogo francés Roland Barthes lo llamó totalitario porque nivela la diversidad y heterogeneidad real, reduciéndola a aspectos individuales (Santiago Vila 2003: 83-84). Dado que la sinécdoque es el principio de una construcción paródica de la nación en *iBienvenido, Mister Marshall!*, podemos recurrir de nuevo a Barthes, quien demostró que los mitos y estereotipos nacionales se constituyen por un proceso de naturalización. Al hacerse irreconocible su carácter originalmente construido, pueden ser considerados cuasi naturales, por lo que se convierten en modelos de identidades colectivas. Esto sugiere la hipótesis de que Berlanga utiliza las diversas formas de teatralización para revelar la artificialidad de los estereotipos nacionales. Le sirven como herramientas de deconstrucción satírica y desnaturalización de ciertos tópicos y lugares comunes. De ahí solo hay un paso a las teorías constructivistas de la *Nationbuilding*, de las cuales el estudio clásico de Benedict Anderson sobre las comunidades imaginadas es el más importante (Anderson 2006). Utilizando ejemplos del siglo XIX en particular, Anderson examina el hecho de que los colectivos nacionales nunca se basan en hechos esencialistas, sino que son siempre artefactos que se construyen mediante medios de comunicación como la prensa y el cine.

En este sentido, *iBienvenido, Mister Marshall!* muestra, por una parte, el imaginario colectivo de una comunidad retrógrada, imperial, católica y agraria: este es el caso en las clases de la escuela —donde todavía se puede ver el mapa del imperio austrohúngaro—, en los fantasmas retrógrados y coloniales del noble descendiente de los conquistadores, o en las invectivas antiamericanas del cura. En la asamblea ciudadana, estas posiciones chocan con las de don Manolo y don Pablo, que reclaman una autoconstrucción basada en la actualidad y la adaptación a las dinámicas globales. En este contexto, el mencionado episodio cinematográfico también muestra hasta qué punto los medios visuales sustituyeron a la prensa como instrumentos de construcción nacional en el siglo XX. Desde esta

perspectiva me parece de importancia secundaria si la película puede identificarse con ciertas posiciones y corrientes políticas como el regeneracionismo. Más importante es, en mi opinión, que tanto la mascarada colectiva como la (auto)identificación con estereotipos regionales y nacionales demuestran de forma paródica el carácter performativo y constructivo de las comunidades nacionales, así como su dimensión mediática.

Por último, esta observación puede vincularse directamente con la puesta en escena de un tipo específico de poder: el caudillismo, cuya dimensión teatral y, al mismo tiempo, religiosa se evidenció en un trabajo del historiador Georg Eickhoff (1999). Según este estudio, es la presencia física del gobernante la que está en el centro del caudillismo. Se manifiesta en demostraciones ceremoniales de poder que se remontan a raíces bíblicas. Eickhoff subraya que el caudillismo representa la forma secularizada de una comunidad que es originalmente apostólica. De estos orígenes testamentarios, dos aspectos en particular regresan de forma anacrónica: en primer lugar, el pacto arquetípico de obediencia y, en segundo lugar, el ritual teatral, que responde a una necesidad de visibilidad que ya se menciona en el Libro del Éxodo. Ambos aspectos se expresan de forma paradigmática en el escenario de la aclamación (18). Como las figuras de los santos en las balaustradas de las iglesias católicas, el caudillo aparece en el balcón del Palacio de Gobierno para ser confirmado por el pueblo. El conjunto arquitectónico del Palacio y el balcón funciona como lugar que asegura la memoria colectiva de la instalación del gobernante en el poder. Según Eickhoff, el poder del caudillo es carismático en el sentido original de la palabra. No se trata de una característica original de su portador, sino que es otorgada por las masas y es, por tanto, de naturaleza performativa.

En *iBienvenido, Mister Marshall!*, la famosa escena del balcón puede mostrar con qué precisión Berlanga se refiere satíricamente a esta forma teatral del poder político. Es en ese “escenario” en el que Manolo y don Pablo intentan conseguir el consentimiento del pueblo para el proyecto de la autotransformación colectiva (00:39:40):



*Figura 2: El escenario de la aclamación (00:39:40)*

Desde una perspectiva iconológica, el escenario puede situarse directamente en una serie de imágenes que muestran a Cárdenas, Perón o Franco en los balcones de sus Palacios de Gobierno, donde son aclamados y legitimados por el pueblo. Implícitamente, el alcalde resulta ser una parodia de Franco. El efecto cómico se acentúa por el hecho de que el empresario, que manipula profesionalmente al público, le quite las riendas: Manolo le interrumpe constantemente y demuestra ser él el verdadero maestro de las masas. En este contexto resulta igualmente interesante que Berlanga quisiera añadir originalmente un cuarto sueño, el de Eloísa, que no se realizaría hasta medio siglo más tarde, en 2002, como cortometraje titulado *El sueño de la maestra* (Molina Foix 2003). Aquí se muestra a Franco hablando a las masas en la Plaza de Oriente. Berlanga le hace decir: “Como

Caudillo vuestro que soy, os debo una explicación”, una frase que es réplica exacta del discurso de don Pablo en el que decía “Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación”. Aquí, la dimensión política de la teatralidad en *iBienvenido, Mister Marshall!* se hace evidente una vez más, sin embargo, no a nivel de contenido, sino en la exacta correspondencia estructural con los rituales del poder y de la autoconstitución del pueblo.

## Filmografía

*iBienvenido, Mister Marshall!* España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga (DVD: Mercury Films).

## Bibliografía

- Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bachtin, Michail (1979). *Die Ästhetik des Wortes*, ed. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Company, Juan Miguel (2003). “Una metáfora regeneracionista”. En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 63-76.
- Eickhoff, Georg (1999). *Das Charisma der Caudillos: Cárdenas, Franco, Perón*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B.
- Matzat, Wolfgang (1982). *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink.
- Molina Foix, Vicente (2003). “Berlanga último (*El sueño de la maestra de Bienvenido Mister Marshall, 50 años después*)”. En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 243-260.

- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de.
- Schmelzer, Dagmar (2012). "Luis García Berlanga: *iBienvenido, Mister Marshall!* (1952)". En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 45-69.
- Schulte, Hansgerd (1969). *Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München: Fink.
- Vila, Santiago (2003). "Identidades: disfraz y deseo". En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 77-98.

**Sobre el autor:** Christian Wehr es catedrático de literaturas románicas en la Universidad de Wurzburg. Sus áreas de trabajo abarcan la literatura francesa del siglo XIX y XX, la literatura y cultura españolas del Siglo de Oro, la novela latinoamericana y el cine francés, español y latinoamericano.

## ***Sancta simplicitas. Figuras de simpleza y cordura en Los jueves, milagro***

Dagmar Schmelzer

**Resumen:** Siguiendo las variaciones motivicas de la figura del ‘santo inocente’ en *Los jueves, milagro*, la contribución indaga en la cuestión de cómo interactúan ahí simpleza y cordura, principios que suelen regir la lógica de los textos del género picaresco. Se analiza, por ende, una fórmula característica de la comedia temprana berlanguiana: una crítica social perspicaz que se da cara de inocencia.

**Palabras clave:** Santo <motivo>; Luis García Berlanga; picaresca; crítica social; cine español de los años 50

**Abstract:** Following the variations of the ‘santo inocente’ motif in *Los jueves, milagro*, the contribution explores the question of how simplicity and wits, the principles that often govern the logic of picaresque texts, interact there. It thus analyses a formula characteristic of early Berlanguan comedy: an insightful social critique that masquerades as innocence.

**Key words:** Saint <motif>; Luis García Berlanga; picaresque; social criticism; Spanish cinema of the 1950s

En *Los jueves, milagro* (1959) –como en varias películas tempranas del director valenciano Luis García Berlanga (1921-2010)<sup>1</sup>– los protagonistas

---

<sup>1</sup> *Milagro* es el quinto largometraje de Berlanga. Las películas de su primera fase, antes de *El verdugo* (1962), de las que *Milagro* es la última, han sido caracterizadas como de temática rural, “Dorffilme” (Schilhab 2002: 3s.; Schilhab 2021: 58). Se trata de una coproducción hispano-italiana con un reparto internacional de actores. Debido al “azote de la censura” (Sojo 2009: 36) que sufrió la película, “la gran pesadilla [que le] sucedió con *Los jueves milagro*” (Perales 1997: 89), el mismo Berlanga y también la crítica no la apreciaron tanto (cf. para más detalles nota 12). Recibió, sin embargo, varios premios: la mención especial en el Festival de Cine de Valladolid y el Premio al mejor argumento original otorgado por el Círculo de Escritores Cinematográficos. Se

se ven confrontados con una penuria económica que restringe sus posibilidades y se proponen, con ingeniosidad y perspicacia, remediar esta situación de una vez por todas mediante un plan maestro diseñado creativamente. En este caso, las fuerzas vivas de una ciudad de provincias idean, literalmente, un milagro: todos los jueves un santo hará su aparición para hacer venir turistas al balneario y dinero a las arcas de la villa y las carteras de la burguesía local. Desde la perspectiva del espectador, este plan parece condenado al fracaso prematuro, ya sea porque parte de una premisa absurda o porque un vistazo al simpático, pero intelectualmente inocente arsenal de personajes nos hace dudar de su habilidad para lograr sus objetivos. La trama carnavalesca se basa, por lo tanto, en la figura reversible cordura / simpleza y de ella tira mucho su potencial cómico. La figura se combina –conforme al tema milagroso– con el motivo de la santa inocencia.

Partiendo de la figura del santo inocente en sus varias facetas, nos gustaría mostrar cómo la película hace interactuar y, a veces, colapsar las nociones de credulidad y superstición, de astucia y necedad, de ingeniosidad y torpeza, de sentido común y ceguera cognitiva, de apariencias y realidades, o sea, de simpleza y cordura. Se juega con la polisemia de ‘inocente’, palabra cuya semántica oscila entre exento de culpa, cándido, sencillo e incluso estúpido. La santa inocencia se manifiesta en varios niveles, empezando por el más concreto: la iconografía del creyente asombrado delante de la grandeza del milagro. Resulta ser fundamental en cuanto a la caracterización de los personajes, auténticos inocentes, y en el desarrollo de una intriga de tipo picaresco. En última instancia, se plantea la cuestión de la simpleza y cordura de la comedia berlanguiana como tal, que, frente a la censura, tal vez se apoye en la inocencia para poder ser crítica con impunidad. Se sirve de mecanismos sencillos de la comedia, como son la inversión carnavalesca de la situación o la repetición exagerada, trucos que precisamente por ser tan esquemáticos ganan en potencial crítico y aportan sabias enseñanzas justamente por su sencillez.

---

estrenó en España en febrero de 1959, clasificada de 3R, para “mayores con reparos” (Matellano 2021: 43).

## **Un discurso narrativo de doble fondo: no te fíes de la simpleza de las palabras**

La película se ambienta en la pequeña ciudad ficticia de Fontecillas, olvidada por la historia, donde el tren –símbolo colectivo del progreso– ya no se detiene (00:00:12) y donde la lluvia se filtra por el techo del balneario (00:01:43) al que apenas llegan huéspedes. Una voz narrativa omnisciente en *off* nos informa de la situación precaria que el lugar, microcosmos metonímico de España, comparte “con tantos pueblos”. La voz tiene el matiz cálido de la ternura típica de Berlanga<sup>2</sup>: presenta a los habitantes como entrañables y sencillos representantes de la vieja España que se aferran a sus costumbres de siempre. Los hombres siguen cultivando la misma parcela, las mujeres siguen yendo a la iglesia a rezar por las pequeñas cosas de la vida cotidiana; un típico entorno de “drama rural” (Gómez Rufo 1997: 253), en el que el tiempo parece ralentizado. La perspectiva omnisciente de tutela y la voz narrativa de matiz bonachón otorgan al universo diegético su “ingenuidad casi infantil” (Perales 1997: 44) y minimizan los apuros económicos de los habitantes, que parecen preocupaciones nimias que se contemplan ‘desde arriba’ con simpatía benevolente.

La ironía consiste en que las imágenes, que a primera vista parecen funcionar como mera ilustración del discurso del narrador, exageran las afirmaciones de este último y le contradicen en detalles. Revelan, por lo tanto, por un superávit de información, el carácter eufemístico y parcial de la presentación. Mientras la voz narrativa nos informa de que los habitantes de Fontecillas siguen esperando la renovación del alcantarillado, la cámara nos presenta un plano completo de una calle que, por su estilo cuadro costumbrista (ilustración 1), evoca la vida rural, supuestamente idílica, de siglos pasados. Visiblemente, los habitantes están acostumbrados a tirar sus desechos por la ventana a una calle de tierra batida, sin pavimento alguno, en la que seguramente nunca existió “alcantarillado” (Castro de Paz / Paz Otero / Gómez Beceiro 2021: 65).

---

<sup>2</sup> Manuel Hidalgo sostiene que la ternura berlanguiana se nutre, entre otras cosas, de un neorrealismo de raíz cristiana (2003: 152).



*Ilustración 1: La vida idílica de Fontecillas (Milagro 00:00:41)*

Al mismo tiempo, las imágenes desenmascaran la interpretación del narrador como selectiva y unilateral; se atiene a reforzar los rasgos pintorescos de la vida tradicional: las labores del campo, la fe católica, etc. En la calle, sin embargo, vemos claramente el sempiterno carro de madera a la derecha, pero también una bicicleta bien contemporánea a la izquierda. Un pueblo cuyo quiosco vende Coca-Cola junto al agua curativa local pertenece, sin duda, a la realidad de los años 50 (ilustración 2).



*Ilustración 2: El quiosco se prepara para la venta de agua bendita (Milagro 00:01:10)*

Ya con esta situación de partida, la película nos invita a confiar en nuestros ojos y a cuestionar la voz de la omnisciencia paternalista que parece tan de abuelo. La crítica ha subrayado que esta “constante presencia de

efectos deconstructores que desvelan de algún modo el carácter artificial de la representación” (Castro de Paz / Paz de Otero / Gómez Beceiro 2021: 58) es un rasgo típico del cine de posguerra y tiene raíces no solo en el cine internacional del momento (Frank Capra, *It’s a Wonderful Life*, 1946), sino también en la cinematografía nacional (José Luis Sáenz de Heredia, *El destino se disculpa*, 1945) (58). No olvidemos que también *iBienvenido, Mister Marshall!* empieza con un juego metanarrativo muy similar (cf. Schmelzer 2012: 66-68). En relación con nuestro tema de la simpleza y cordura es importante retener lo siguiente: el barniz de fina ironía<sup>3</sup> con que se tiñe tanto la historia como su modo de representación nos advierte que no nos fiemos de las apariencias y nos invita desde el principio a un juego de engaño / desengaño de doble fondo.

### **Simpleza y cordura de las fuerzas vivas: el mundillo picaresco de Fontecillas**

La trama toma su punto de partida con un anacronismo exagerado: mientras hojea un número de la colección de la revista ilustrada *La Esfera*, editada en Madrid de 1914 a 1931 (00:02:21), el dueño del balneario, don Ramón (Alberto Romea), encuentra, en un volumen de 1917, una supuesta solución a la miseria económica de la ciudad: ise necesita un milagro al estilo de la aparición mariana de Fátima! O, más castizo: de la localidad castellonense de Cuevas de Vinromá, ¡la aparición corpórea de un santo! Un lugar de peregrinación atrae a los turistas y permite comercializar a gran escala las aguas curativas antaño tan apreciadas de Fontecillas.

“[E]l grupo dominante” de las “fuerzas vivas” (Schilhab 2021: 43), la élite del pueblecito, astuta y emprendedora, se reúne a toda prisa para ingeniar los detalles del plan. Con la idea de hacer aparecer a un santo a ritmo semanal, o sea, todos los jueves, se apoyan en la ingenua credulidad y la piedad popular de los demás para obtener beneficios materiales. Po-

---

<sup>3</sup> Según Vicente Molina Foix, Berlanga comentó, en 1958, después de terminar el rodaje de *Milagro*, en la revista *Film Ideal*: “No estoy de acuerdo con los que me encasillan como satírico. Barnizar con una fina ironía, quizá por vergüenza de expresar abiertamente nuestra ternura, todo aquello que nos rodea” (Molina Foix 2009: 47).

nen en escena un juego de apariencia y realidad, demostrando así ser verdaderos pícaros, herederos de Lazarillo, cuyo modelo de negocio se basaba, en gran medida, en la credulidad de sus semejantes y el doble rasero de la sociedad<sup>4</sup>.

Como ya en *Bienvenido* (cf. Schmelzer 2012: 56-59) y como es característico para las películas de Berlanga en su primera fase, es una colectividad, no un individuo, la que está en el centro de la acción (Perales 1997: 170); muchas escenas tienen una “estructura coral”, siendo el protagonista un “colectivo social” (Sojo 2009: 190; 186). La élite está formada por los dos latifundistas rivales, don José (José Isbert) y don Antonio (Juan Calvo), el segundo también alcalde, además del barbero, don Manuel (Manuel de Juan), el médico, don Evaristo (Félix Fernández), el dueño del balneario, don Ramón, y el maestro, don Salvador (Paolo Stoppa), los cuales dan una imagen estereotipada de la estructura social de la vieja España<sup>5</sup>. Muchas veces los protagonistas se reúnen en un plano (ilustración 3). Actúan (y fracasan) como agente colectivo, aunque su individualidad picaresca de caracteres estereotípicos de comedia se mantenga en la expresividad de sus gestos y su mímica. Esta expresividad de los cuerpos tan típica del humorismo popular les resta armonía a los cuadros de grupo, que adquieren un cierto dinamismo de desorden interno que pone en peligro la empresa común y proporciona un rico potencial de comicidad.

---

<sup>4</sup> Según Fernando R. Lafuente, Berlanga recupera, a partir de *Bienvenido*, el género picaresco para la película española: “En esta soberbia, divertida y triste película, Berlanga [...] recupera un género literario para el cine, la picaresca” (2021: 14). Algunos autores matizan la noción: “En la filmografía [de Berlanga], la novela picaresca no está presente de un modo estricto ni canónico: la figura literaria del pícaro tiene muy concretas características. No obstante [...] es obvio que tanto ciertos protagonistas como no pocos personajes secundarios de los filmes de Berlanga se comportan como lo que coloquialmente [...] entendemos como pícaros, esto es, como individuos en estado de necesidad que tratan de salir adelante con trampas y añagazas” (Hidalgo 2021: 127s.).

<sup>5</sup> Curiosamente, falta el sacerdote don Fidel (José Luis López Vázquez), que se mantiene escéptico acerca del milagro hasta el final –lo que se considera una exigencia de los censores y de la empresa productora perteneciente al Opus Dei– (cf. nota 12).



*Ilustración 3: El coro de las fuerzas vivas (Milagro 01:19:44)*

Íñigo Laurrauri sostiene que las películas de Berlanga viven de la tensión entre unos personajes que están “encargados de conducir el argumento, personajes de destino u horizontales” (2021: 227) y personajes de fondo o tapiz, los “cómicos de tripa” o “de carácter” (218) que, con su particular presencia física, evolucionan –o justamente no evolucionan– en “un círculo en perpetua repetición” (219), en contraste con la linealidad de la trama. En la primera parte de *Milagro*, es el colectivo de las fuerzas vivas el que toma la iniciativa –sin frenar la energía del movimiento propio ‘circular’ de sus miembros. Los planes de este mundillo picaresco de Fontecillas se caracterizan por una ingeniosidad simpática, creativa, improvisada, pero ineficaz y condenada al fracaso.

Desde el principio, el azar está en juego en la ejecución del plan. Incluso si creen que lo controlan todo, la acción estratégica de los personajes está, hasta cierto punto, regida por elementos “mecánicos” en el sentido de Henri Bergson (1956: 8; 22s.; 29). Esta dependencia de coincidencias externas hace que los protagonistas aparezcan bajo una luz cómica: en la búsqueda de un santo adecuado en el arsenal de la iglesia local, la elección recae en San Dimas y, como intérprete ejecutor, en el cándido terrateniente don José, únicamente por el parecido físico del último con la estatua de madera tallada. Desde el punto de vista del público conocedor, la selección no está exenta de ironía dramática, ya que San Dimas es el

patrón de los ladrones y él mismo ladrón converso<sup>6</sup>. El hecho de que sea él quien tenga el patrocinio de las maquinaciones hace que los intereses materiales de las fuerzas vivas se vean reflejados. La escena emblemática en la que los conspiradores afinan sus estrategias durante una partida de billar antes de que la mecánica bien planeada de causas y efectos se ponga en marcha de un solo tiro<sup>7</sup> es sustituida en *Milagro* por una gran toma de la ruleta en el salón de juego abandonado del balneario (00:10:08): un comentario implícito e irónico sobre la capacidad de planificación de la clase dirigente local.

De hecho, los actuantes demuestran ser francamente novatos en la ejecución técnica del milagro. Confunden los discos de la música que se va a interpretar, de modo que, en lugar de música sacra, resuena “Fígaro”. El actor principal se olvida del texto, por lo que el maestro, mal disfrazado tras una palmera artificial, tiene que entrar en escena como apuntador. Aunque unos pocos crédulos pican al principio, el tercer jueves la representación fracasa estrepitosamente, ante un público que ha ido creciendo, porque el sistema de efectos luminosos provoca un cortocircuito y falla la corriente. Esto hace que la empresa se paralice por el momento. La acción se desarrolla según el típico “arco berlanguiano” (cf. p. ej. Perales 1997: 121-129; Sojo 2009: 142-145), una “‘hopes raised/hopes dashed’ moral fable” (Rolph 1999: 10), o, como lo expresa el propio Berlanga, “mis películas terminan siempre con un fracaso, con la ironía de un fracaso” (Cañeque / Grau 1993: 82).

### **“Para ser santo no se ha de saber nada”: de santos inocentes**

La intriga de la élite se basa en la ingenuidad de la clientela a la que se dirige y se sirve de una serie de mentes especialmente simples para su puesta en práctica.

---

<sup>6</sup> Dato al que se refiere varias veces en la misma película: don Salvador empieza a leer la leyenda de San Dimas justamente en la escena de la ruleta (00:10:14), el párroco don Fidel lo llama “el buen ladrón” (00:24:31) y Martino, recién llegado a la estación y jugando con las esposas de las que acaba de liberarse, le revela a Mauro que su santo de predilección “fue ladrón” (00:42:32).

<sup>7</sup> Cf. p. ej. *Calle Mayor* de Juan Antonio Bardem (1956: 00:25:19).

El primero y más importante de estos es José Isbert como don José. Como el personaje de una comedia de tipos, tiene una característica dominante que predetermina su comportamiento: la avaricia. Típico de la época, esto se manifiesta en el impago de sus contribuciones como gran terrateniente (00:15:02) y en las deudas que tiene con todos sus semejantes en el pueblo (00:39:57)<sup>8</sup>. Teniendo en cuenta su posición económica y social, este esbozo de carácter es latentemente crítico. Obviamente, no debe su posición social a su competencia, sino a las rémoras de un orden feudal (cf. Schilhab 2021: 43).



*Ilustraciones 4 y 5: don José como San Dimas (Milagro 00:09:52 y 00:21:30)*

Se elige a él como santo por una casual similitud física y por la decisión de otros, convirtiéndose don José así en objeto de planes ajenos, que, además, él trata de eludir más de una vez. Incluso antes de que la elección recaiga sobre él, comenta –sin darse cuenta de la ironía– la capacidad requerida para la tarea: “para ser santo no se ha de saber nada” (00:09:33). Que sea el mero parecido físico lo que le califique para el papel (ilustraciones 4 y 5) lo cosifica. Lejos de las decisiones estratégicas de los demás, solo puede reaccionar tácticamente, en el sentido de Michel de Certeau (2008: 60s.), quien atribuye los comportamientos tácticos a personas

<sup>8</sup> En *Bienvenido*, el alcalde, interpretado por José Isbert, esconde sacos de trigo detrás de su puerta cuando recibe la visita del delegado, lo que desmiente su queja de que la cosecha haya sido mala. Evidentemente está involucrado en el estraperlo (cf. Schmelzer 2012: 58).

subalternas y dependientes. Don José intenta a menudo escaparse, por ejemplo, cuando finge tener fiebre calentando el termómetro sobre una vela hasta un punto de calor increíble; pero también interpreta los planes colectivos en su beneficio individual, por ejemplo, cuando, disfrazado de santo, en plena representación, da algunos pasos, se enreda en un matorral y pone en peligro el engaño, solamente para que la aparición tenga lugar en el territorio de su finca y no en el del alcalde.



*Ilustración 6: José Isbert, “cómico de tripa” (Milagro 00:10:00)*

Efectivamente, don José no destaca por su inteligencia. Solo entiende la mitad, se olvida del texto cuando aparece como San Dimas, se resiste a su disfraz y a su papel en la función con una voz quejumbrosa. Su aspecto físico también encaja en el cuadro: como típico vejete de sainete es enjuto y pequeño, tiene gestos y expresiones faciales descontrolados, infantiles y muy expresivos que dan una indicación no disimulada de su estado de ánimo (ilustración 6). En palabras de Santos Zunzunegui, es uno de esos comediantes de la tradición de género chico tan presentes en la comedia cinematográfica española posbélica<sup>9</sup>, “un figurón traído a la escena por

---

<sup>9</sup> Según Ríos Carratalá, algunos de los rasgos del sainete se retoman en el cine español de los 50, entre ellos la estructura coral, el estereotipismo de los personajes que representan las fuerzas vivas del Franquismo tanto como de las aldeas más tradicionales, los rasgos costumbristas de la vida cotidiana y el hincapié en los tics característicos de los personajes (1997: 20-24).

[...] la inmutable presencia de una fisionomía impar” (2018: 420). Berlanga cuenta a Isbert entre la categoría de “animales cinematográficos” (Iglesias 2021b: 211), de los que dice: “Son los monstruos, los cómicos de tripa, aquellos que logran siempre una comunicación súbita, potente y mágica con el espectador que los contempla” (211).

Su característica dominante, la avaricia, da ocasión a escenificar una conversión carnavalesca: su milagrosa transformación en “filántropo” por Martino alias San Dimas. La escena revela, primero, las limitaciones lingüísticas de don José cuando se ve forzado a preguntar qué significa “filántropo” (00:56:30). Cuando se le explica, huye espontáneamente para evitar toparse con cualidades tan amenazadoras como la generosidad y la munificencia. Sin embargo, pecando de ingenuo, no puede resistirse a mirar un supuesto diamante entre los dedos del mago, y ya es víctima de su truco. Una especie de hipnosis le hace objeto de una ‘inversión de carácter’, convirtiéndole justo en lo contrario de lo que era antes: a partir de ahora, saca la cartera en cada oportunidad. Don José es, por lo tanto, un personaje plano, sin psicología compleja y un auténtico inocente.

El segundo inocente es nombrado explícitamente como tal. Como testigo y difusor de la primera aparición milagrosa “falta un alma inocente” (00:15:57), como lo expresa el maestro al enfocar con sus prismáticos a “Mauro, el de la estación” (00:16:18). Mauro (Manuel Alexandre), el tonto del pueblo, “ingenuo vagabundo” (Iglesias 2021a: 156), está durmiendo el sueño de los justos en su hogar, un vagón de tren abandonado, cuando el milagro nocturno lo despierta: del sueño sí, aunque no a la astucia. Teniendo en cuenta el tenor picaresco del relato, se podría interpretar este ‘despertar’ como una variante cómica –por deficiente– del despertar del pícaro<sup>10</sup>. Incluso cuando la primera vez la ejecución del milagro es más que chapucera, Mauro está convencido a pies juntillas de él. Su postura demuestra a las claras el estado súbito de éxtasis: “arrodillado cual mártir, esperando la llegada de la santidad” (Matellano 2021: 40), queda con la boca y los ojos abiertos, la cabeza ladeada e iluminado por la “luz celeste” (ilustración 8).

---

<sup>10</sup> Lázaro de Tormes comenta el asunto: “Parescióme que en aquel instante desperté de la simpleza en que, como niño, dormido estaba” (Anónimo 1984: 69). Rey Hazas define este despertar del pícaro como “la transformación brusca del niño ingenuo e inocente en sagaz truhan y pícaro” (69).



*Ilustraciones 8, 9 y 10: Mauro lidera las filas de los admiradores (Milagro 00:19:47, 00:34:15 y 00:25:52)*

En las apariciones siguientes tiene el liderazgo de la muchedumbre de beatos: congelado en su pose, los brazos en cruz y de hinojos (ilustración 9), permanece inmóvil e inmutable delante de la congregación de fieles. El motivo se multiplica, exagera y refracta en una especie de retablo cuando el ‘santo’ aparece por segunda vez (ilustración 10): han concurrido dos ancianas beatas, Carmela y doña Paquita, el pregonero del pueblo y don Salvador, que ejerce como cronista de la villa, y todos ellos proclaman su asombro en sendas posturas de admiración. El éxtasis del maestro es fingido, pero por eso no menos expresivo. Una de las dos ancianas, Carmela, está dormida, en una postura grotesca, y evidentemente no se da cuenta de nada, lo que no disminuirá su fe ni le impedirá propagar posteriormente el milagro. Así, al menos para los inocentes, parece que –como

en *La vida es sueño* de Calderón– no hay ninguna diferencia en la capacidad de conocimiento estando uno despierto o dormido, siempre y cuando solo se crea.



*Ilustración 11: Carmela se parece a un topo simpático (Milagro 00:04:08)*

El tercer caso, el de las dos ancianas, demuestra que la ingenuidad de los personajes se ve subrayada por las deficiencias físicas. Carmela (Concha López Silvia), criada en el hotel, no solo lleva unas gafas con lentes gruesos, sino que también es en gran medida sorda (ilustración 11). Doña Paquita (Guadalupe Muñoz Sampedro), a la que sus gafas otorgan un cierto parecido físico a Carmela, sufre de repetidos ataques de hipocondría hasta que las aguas milagrosas la ‘curan’<sup>11</sup>.

Los santos inocentes, en conclusión, son excéntricos, están atrapados en su mundo interior, con unos tics que controlan su comportamiento; seres simpáticos, pero socialmente poco aptos, que obviamente actúan con poca autodeterminación y son, por lo tanto, fáciles de manipular.

---

<sup>11</sup> En *Bienvenido*, es el alcalde quien sufre de sordera, lo que utiliza como táctica para hacerse el tonto cuando le parece oportuno (cf. Schmelzer 2012: 58).

## “Necio, aprende: ¡un punto has de saber más que ... ¡el santo!” La aparición de Martino

A diferencia de otras películas berlanguianas, el fracaso de las fuerzas vivas, o sea, el punto final del arco berlanguiano, no coincide con el final de la película. El plan de reanimar el turismo mediante la escenificación de un milagro obtiene una segunda oportunidad con la llegada de un desconocido a mitad de la película<sup>12</sup>. Este baja del tren en la estación (00:40:41), donde escapa astutamente de la policía que lo llevaba esposado, se registra en el hotel del balneario y se presenta en todas partes como Martino (Richard Basehart). Milagrosamente, sabe todo sobre las maquinaciones que rodean la aparición del santo. Con su sorprendente omnisciencia, chantagea a las élites, pero finalmente hace una propuesta de cooperación. Rápidamente demuestra ser el maestro y guía.

La segunda parte de la película se basa, pues, en una iteración con variantes y una exageración, o sea, *aemulatio* de la primera parte. Martino no solo conoce los mejores trucos de prestidigitación –cuya demostración sirve para un metadiscurso sobre el “cine”, el “teatro”, el “circo” y la

---

<sup>12</sup> Berlanga no se cansaba de repetir que fue el Padre Antonio Garau, vocal eclesiástico de la Junta de Censura, quien se encargó de escribir grandes partes del guion alrededor del prestidigitador Martino. Mucho de esta versión pertenece probablemente al reino de los mitos. Zubiaur Gorozika estudió más a fondo el proceso de censura y los cambios habidos y muestra que, ya en una fase temprana de planificación, el mismo Berlanga –bajo la presión de la productora comprada por el Opus Dei– retrabajó grandes partes de la trama, y que la intervención directa del coautor eclesiástico y las instrucciones de remodelación y de supresión de escenas por parte de la censura estatal se referían a secuencias menores (2021: 190-193). Sea como fuere (quedan bastantes ambigüedades), Berlanga siempre ha considerado la película solo parcialmente suya. También en la crítica fue durante mucho tiempo poco apreciada; todavía en 2021 Hidalgo escribió: “La historia [...] funcionaba muy bien en su primera parte, hasta que, forzado por los productores, llega al pueblo el ‘verdadero’ san Dimas [...] y la hasta entonces brillante y muy berlanguiana película se contradice, se hace confusa y se diluye en una sentimentalidad moralista y pseudorreligiosa” (63). Recientemente, la película está siendo rehabilitada. Villanueva la llama “[u]no de los filmes de Berlanga más interesantes en mi opinión de filólogo cinéfilo” (2021: 32), y Castro de Paz, Paz Otero y Gómez Beceiro exponen su importancia para la transición de la fase ternurista, posibilista de Berlanga a la más satírica, más ‘negra’ a partir de *El verdugo* (1962) (2021: 64-67).

“magia” (p. ej. 00:11:50, 00:52:36 y 01:17:36)<sup>13</sup>–, sino que también marea literalmente a su público con su rapidez de pensamiento y de palabra. Prueba más de una vez que dice la verdad cuando afirma: “puedo conseguir que cualquiera de ustedes piense al revés durante cierto tiempo” (00:54:23).



*Ilustración 12: Martino entra en juego (Milagro 0:55:20)*

En el sentido más estricto de la palabra, el coro de las fuerzas vivas de Fontecillas se relega a un segundo plano, como lo ilustra el plano secuencia (ilustración 12): Martino los degrada a meros espectadores asombrados de sus malabarismos. El hecho de que el medio fondo de la imagen permanezca vacío y que la diferencia de tamaño de los personajes representados, creada por la profundidad de la imagen, sea tan pronunciada hace más que evidente la distancia entre Martino y su público boquiabierto. La nítida delineación de los planos, en la que la silueta corporal del prestidigitador marca el primer plano como un bastidor, y en la que el espacio se extiende casi exageradamente hacia el trasfondo, crea menos el *effet de réel* habitual de los planos secuencia (cf. Tschiltschke 2012: 138) que una impresión de teatralidad. Es difícil identificarnos como espectadores con el público ficticio en la pantalla, cuando este aparece tan pequeño en el fondo, en el polo opuesto de la posición de la cámara, prolongando el eje entre aquella y los objetos filmados en el espacio diegético.

---

<sup>13</sup> El médico don Evaristo, digno representante de la ciencia, no está del todo convencido del plan: duda que “un milagrero de estos de cine” (00:11:50) pueda surtir efecto.

En cualquier caso, a partir del momento mismo de su aparición, el protagonismo es del forastero. Sus trucos son más elaborados y al mismo tiempo más sencillos: en lugar de anacrónicas apariciones físicas de santos, recurre a la escenificación de curaciones milagrosas de enfermos, a los que los mismos miembros de la élite deben servir como intérpretes. Se ayuda de su buen entendimiento de la psicología humana y de la lógica del boca a boca en la difusión de historias asombrosas. En lugar de producir efectos especiales con fuegos artificiales y focos<sup>14</sup>, se limita a lanzar simples reflejos de luz con un espejito para dirigir la atención y las miradas hacia la estatua de San Dimas en la iglesia (00:59:37). Logra despertar en su público la fe y la esperanza en multitud de desesperados. En poco tiempo, el pueblo se ve invadido por una infinidad de creyentes a la caza del agua milagrosa. Las élites quieren detener la locura que se les va de las manos, pero nadie les cree cuando intentan desenmascarar el engaño. Su idea ha cobrado un impulso que ya no pueden controlar. Mientras se esfuerzan en vano para convencer a las gentes de que han caído en una trampa, Martino juega con la plaquita metálica con que desviaba la luz del sol hacia la fuente para desencadenar el ‘milagro’ (01:19:01): el espejismo resulta ser más fuerte que la verdad.

El final nos depara un golpe de efecto o “anagnorisis aristotélica”, según Darío Villanueva (2021: 32). Cuando las élites se ponen a buscar al forastero ante el caos descontrolado, este ha desaparecido y las habitaciones del hotel que ocupaba parecen –oh maravilla– como si nunca hubiera estado allí. Sin embargo, ha dejado una carta que contiene la moraleja: una lección sobre el poder de la fe. “Ustedes querían hacer negocio con ella [la fe] sin saber que, al despertarla entre las gentes, las gentes me despertaron a mí” (01:22:24). A la carta se adjunta una foto, la del supuesto (¿verdadero?) San Dimas, a imagen y semejanza del desaparecido Martino, tan distinto de la estatua de madera que representa al santo en la iglesia local. La fe, que mueve montañas, también le ha dado vida a él, al santo legítimo y auténtico, mejor de lo que pudo hacerlo el espectáculo físico malogrado de don José. Así, el verdadero santo les tiene engañados a todos y es él el gran pícaro. Para poderse medir con él, los necios no

---

<sup>14</sup> Berlanga fue gran partidario de las situaciones cómicas inherentes a la “pirotecnia mediterránea” que considera “barroc[a]”: fuegos artificiales, fiestas populares, procesiones y bandas de música (Schilhab 2021: 58).

tendrían que saber “un punto más [...] que el diablo” (Anónimo 1984: 69), como se lo enseña el ciego al pequeño Lazarillo, sino un punto más que el mismísimo santo. En un giro carnavalesco, los burladores al servicio del bien común son ahora los burlados<sup>15</sup>: resultan ser ellos los inocentes, los necios, incluso aunque no estén exentos de culpa ni sean, aún menos, santos.

### **“Si no os convertís y os hacéis como niños” (Mt 18,3): la encarnación del sentido común**

La simpleza de los portavoces adultos de Fontecillas está contrarrestada, sin embargo, por la astucia de la juventud del pueblo. Como en otras películas de Berlanga, los niños desempeñan un papel importante que dialoga con el concepto de niñez y la iconografía típicos del cine español del momento. En películas como la emblemática *Marcelino pan y vino* de Ladislao Vajda (1955) son ellos los paradigmáticos ‘inocentes’ que seducen por su candidez, su bondad natural y una sonrisa radiante (cf. Walter 2012: 76, ilustración 13). En Berlanga carecen de falsedad, pero no son (fácilmente) creyentes, sino buenos observadores, perspicaces, no más dóciles de lo necesario y capaces de aprender por experiencia. De este modo, subvierten y corrigen la imagen franquista de la infancia inocente.

---

<sup>15</sup> Escribe Rey Hazas acerca del *Lazarillo de Tormes*: “Obsérvese que este episodio de la ‘calabazada’ que recibe el ciego [...] es el correlato antitético y simétrico perfecto de la ‘calabazada’ que Lazarillo había recibido [contra el toro de piedra [...]. [...] [E]] conjunto de estas peripecias sigue el tradicional esquema folclórico del ‘burlador burlado’” (Anónimo 1984: 82).



*Ilustraciones 13, 14 y 15: El alumno serio es la encarnación del sentido común (Ladislao Vajda, Marcelino pan y vino, 1955, 00:31:33, Milagro 00:12:53 y 00:12:56).*

Cuando el maestro y sus consortes están en búsqueda de aliados para pagar el milagro, someten a Pepito, el “niño más bueno de la clase” (Jesús Rodríguez), a una prueba de credulidad: a través del sencillo truco habitual, el maestro hace desaparecer una moneda y acompaña su actuación con unos gestos y expresiones faciales de pronunciada teatralidad (ilustración 15). Resulta especialmente gracioso que combine el sencillo truco de magia con un discurso cuasi religioso (y sumamente infantil) al pedir al niño que invoque a los “angelitos” para obrar el ‘milagro’ de la reaparición de la moneda. El alumno no muestra ninguna emoción ante esta charla pueril y nimia. Repite dócilmente lo que el adulto le dice, pero lo hace mecánicamente y sin participación propia. Su mímica inexpresiva e impasible (ilustración 14) hace que el espectáculo del maestro parezca

inapropiado y ridículo. Además, el joven descubre el truco. Dice sin empacho lo que ve, aunque reciba las habituales bofetadas por ello. Que, aparte de su obediencia superficial, tenga una mente propia y sea independiente se demuestra también por el hecho de que no esté del todo concentrado: mira de soslayo a la ventana donde ve a los otros niños jugar. Lo cómico de la situación resulta de la inversión de roles: mientras que el niño parece cuerdo, observador y encarna el sentido común, los adultos no son más que torpes farsantes. Quizá sea oportuno adaptar la enseñanza de la Biblia (Mt 18,3): tendríamos que convertirnos a semejanza de los niños.



*Ilustración 16: El maestro explica la fugacidad de la vida (Milagro 01:04:51).*

Este esquema se repite al final de la trama. El maestro finge estar enfermo para preparar su milagrosa curación por intervención del agua bendita y, para aprovechar la ocasión, reúne a sus alumnos alrededor de su cama para impartirles un “ejercicio teórico-práctico de la fugacidad de la vida” (01:04:36, ilustración 16). Sin embargo, “el primero de la clase” renuncia a diagnosticarle una fiebre al tocarle la frente. La evidencia empírica no le lleva a la fe; por el contrario, como un incrédulo Tomás fallido constata secamente que no le nota ninguna temperatura inusual al farsante del maestro. Al igual que en el ejemplo anterior, el uso del plano secuencia refuerza la teatralidad de la escena en la que el coro de los alumnos observa desde el fondo la actuación del maestro en el primer plano.

Es para el propio maestro para quien la escena se convierte finalmente en una lección. Doña Paquita viene con el agua curativa y entona una letanía que recuerda blasfemamente a las oraciones del oficio divino, sin que la beata –inocente– sepa lo que está haciendo, por supuesto. El maestro, sin embargo, empieza a sentirse realmente enfermo. El “así del cuerpo y del alma” (01:09:39) de la letanía se repite varias veces como en una cámara de eco, cambiando de la voz femenina de doña Paquita a una voz de hombre como si asistiéramos a la celebración de la misa por parte de un cura. Mientras tanto el plano de la imagen se reduce a una toma del supuesto enfermo y marca los ecos en la banda sonora como si estos procedieran de la focalización interna del maestro. Don Salvador se da cuenta de cómo ha abusado de su poder sobre su audiencia tanto juvenil como adulta.

### **“Colorín, colorado”: moraleja(s)**

Berlanga no estaba de acuerdo con esta orientación didáctica de la segunda parte de la película. Según él, la intervención de los censores desvirtuó la intención original del filme y lo dotó de una moral, un rasgo que le desagradaba en principio al director valenciano (Schilhab 2021: 49-51): “[A] mí no me gusta culpar tan claramente a nadie. En mis películas, nadie es culpable” (Cañeque / Grau 1993: 61). Es innegable que el final de la película transmite una moraleja y que son las fuerzas vivas las que han cometido un error y reciben un sermón. ¿Pero está tan clara la moraleja? A pesar de los cambios originados por la censura, o quizás debido a ellos, el mensaje de la película es complejo y ambivalente.

Si bien está relativamente claro que fue la élite del pueblo la que se equivocó, no sabemos muy bien qué culpa se les achaca exactamente. ¿Que se tomaron la libertad de jugar con lo sagrado? ¿Que hicieron juguetas con la buena fe y la confianza de los necesitados? ¿Quizás simplemente no pensaron en las consecuencias de sus actos y se sobreestimaron? ¿O que –a fin de cuentas– tenían en mente el beneficio material, aunque en cierta medida se esforzaran por el bien común? ¿Que confiaban en los mecanismos del capitalismo? ¿Se plantearon objetivos equivocados o fue solo la elección de los medios lo que estuvo mal?

También si la historia se lee como una parábola sobre la situación de España a finales de los años 50, el mensaje mantiene su carácter ambivalente. ¿Se critica la estructura social injusta de la vieja España y la falta de consideración social hacia los necesitados? ¿El pensamiento retrógrado y sus categorías de juicio ‘aldeanas’? ¿La doble moral de una sociedad materialista cuya actitud piadosa es solo de boca para afuera? ¿Es una doctrina socialmente crítica o más bien limitada a lo ético y moral?

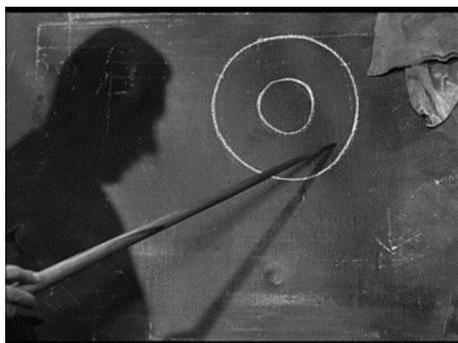
Estas ambivalencias tienen mucho que ver con el planteamiento estético y narrativo de la película. Es cierto que *Milagro* utiliza procedimientos estéticos del neorrealismo: se rueda con actores no profesionales, hay escenas con figurantes al aire libre y con luz natural, se yuxtaponen planos de los llamativos rostros de estos últimos, especialmente en las secuencias finales, cuando los menesterosos acuden en masa al pueblo. No obstante, el supuesto realismo se quiebra de varias maneras: es precisamente a través de las dudas sobre la identidad de Martino, sus poderes mágicos aparentemente reales y los indicios cada vez más frecuentes de que podría tratarse del auténtico santo cómo se refuerza la sensación de cuento de hadas de la historia. En *Bienvenido*, la voz narradora autorial encuadra el relato mediante las fórmulas de “Érase una vez” y “Colorín, colorado”, señalando así explícitamente la ficcionalidad de lo expuesto. En *Milagro*, este procedimiento no es necesario: la trama milagrosa de la segunda parte cumple esta función. El típico pueblo castellano queda transformado en “un mundo fantástico” (Perales 1997: 42).

La benevolente ironía de la voz narrativa hacia este mundillo diegético, la actuación de los personajes en clave de comedia y el diseño teatral de muchas secuencias dificultan la identificación emotiva con los personajes:

[The] objective is not to elicit emotive empathy or antipathy for their protagonists, but to open our eyes to our own condition. In a consciously cerebral manner, which recalls Brechtian *Verfremdung*, [the] films encourage us to perceive the distortion of human potential [...]. As such, their creative stance is essentially subversive, not only in its critique of the repressive nature of the system but also in its uncompromising aesthetic refusal to allow us the comfort of a conventional affective relation with their characters (Keown 1996: 72s.).

Así pues, una catarsis en el sentido convencional no es viable. Cabe destacar, por último, que la instancia narradora también resulta desautorizada como portadora fiable de ‘moralidad’. Ya desde el principio, su explicación del mundo se desenmascara como somera y unilateral. Desconfiamos de una autoridad que nos dice con ternura y simpleza que en la simpática Fontecillas todo sigue como siempre: pobreza, el trabajo del campo y pedirle al cielo “las cosas sencillas, como la lluvia” (00:00:58), siendo el agua de necesidad existencial para la agricultura en zonas áridas.

¿Qué lección podemos, entonces, sacar de la película? En última instancia, el maestro don Salvador nos aporta –sin sospecharlo– parte de la respuesta.



*Ilustración 17: Un gráfico simple – y su complejidad (Milagro 00:47:03)*

Ayudándose de un sencillo gráfico (ilustración 17), explica: “Un hombre glotón diría que es un buñuelo, un folclórico que es un sombrero cordobés visto desde arriba. Un geómetra vería simplemente dos circunferencias concéntricas y un miedoso –¿qué diría un miedoso, don José?” (00:47:05-00:47:21). La evaluación de las cosas depende, deducimos, de la perspectiva del observador y siempre hay una variedad de interpretaciones válidas. Sin embargo, no se sabe qué consecuencias prácticas se derivan de esta idea. Tal vez: no hay que dejar el sentido común en la puerta de casa. Estamos llamados a confiar en nuestros ojos y juicio, como los jóvenes de Fontecillas. La sabiduría está quizá en la mirada crítica del niño que no se deja engañar por las apariencias.

La cita de San Jerónimo, “Venerationi mihi semper fuit non verbosa rusticitas, sed sancta simplicitas” (Hieronymus, Epistola 57 ad Pammachium, XII, 1980: 20), se refiere a un ideal de estilo: el estilo sencillo de la Biblia o de los discípulos de Jesús. Incluso después de las modificaciones por la censura, también para *Los jueves, milagro* es aplicable: las comedias ingeniosas de Berlanga son un juego con la supuesta sencillez del género bajo, que se revela complejo visto su doble fondo, sus ambigüedades y polivalencias.

## **Bibliografía**

- Anónimo (1984). *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Ed. Antonio Rey Hazas. Madrid: Castalia.
- Bergson, Henri (1959). *Le rire. Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF.
- Cañeque, Carlos / Grau, Maite (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- Castro de Paz, José Luis / Paz Otero, Héctor / Gómez Beceiro, Fernando (2021). “Berlanga en los años 50: del espejo ligeramente curvado al cóncavo”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 53-67.
- Certeau, Michel de (2008). *L'invention du quotidien*. Vol. 1: *Arts de faire*. Ed. Luce Giard. Paris: Gallimard.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- Hidalgo, Manuel (2003). “El guión. ¿Manos amigas?” En: *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Filmoteca, 145-166.
- Hidalgo, Manuel (2021). *Berlanga y Fernán Gómez, en diálogo*. Madrid: Acción Cultural Española.
- Hieronymus (1980). *Liber de optimo genere interpretandi (Epistola 57)*. Ed. G. J. M. Bartelink. Leiden: Brill.
- Iglesias, Jaime (2021a). “Manuel Alexandre”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 156-157.

- Iglesias, Jaime (2021b). “José Isbert”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 210-211.
- Keown, Dominic (1996). “The Critique of Reification: a Subversive Current within the Cinema of Contemporary Spain”. En: Everett, Wendy, ed. *European Identity on Cinema*. Exeter: Intellect, 61-73.
- Lafuente, Fernando R. (2021). “¡Bienvenido, Mister Marshall!” En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 14-21.
- Larrauri, Íñigo (2021). “Luis García Berlanga y su compañía de cómicos de tripa”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 217-230.
- Matellano, Víctor (2021). “Los jueves, milagro”. En: VV.AA. *Luis García Berlanga*. Madrid: Notorious, 36-43.
- Molina Foix, Vicente (2009). “Berlanga en la huerta”. En: Alegre, Luis, ed. *¡Viva Berlanga!* Madrid: Cátedra, 45-47.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rolph, Wendy (1999). “*¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (Berlanga, 1952)”. En: Williams Evans, Peter, ed. *Spanish Cinema. The Auteurist Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 8-18.
- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de
- Schilhab, Matthias (2021). “Una conversación con Luis García Berlanga en 1991”. En: Schilhab, Matthias / Junkerjürgen, Ralf, eds. *Entrevistas con Luis García Berlanga y sus colaboradores. Estudios Culturales Hispánicos*, 3, 27-84.
- Schmelzer, Dagmar (2012). “Luis García Berlanga: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 45-69.
- Sojo, Kepa (2009). *Americanos. Os recibimos con alegría. Una aproximación a Bienvenido, Mister Marshall*. Madrid: Notorious.

- Tschilschke, Christian von (2012). “Luis García Berlanga: *El verdugo* (1963)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 124-141.
- Villanueva, Darío (2021). “Berlanga en la cultura española: cinefilia y eserpento”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 27-50.
- Walter, Klaus Peter (2012). “Ladislao Vajda: *Marcelino pan y vino* (1955)”. En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 70-86.
- Zubiaur Gorozika, Nekane E. (2021). “Entre caricias y bofetadas. Berlanga y la censura”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 1. Valencia: Institut Valencià de Cultura / Madrid: Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 183-199.
- Zunzunegui, Santos (2018): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Santander: Shangrila.

**Sobre la autora:** Dagmar Schmelzer, Universidad de Regensburg, es profesora extraordinaria de literatura y cultura españolas y francesas y autora de varios artículos sobre el cine español. Ha coeditado recientemente: *Wegmarken der spanischen Literatur des 21. Jahrhunderts* (2022, con Ralf Junkerjürgen, Jochen Mecke y Hubert Pöppel), *El drama histórico en los romanticismos de España e Iberoamérica. Procesos transnacionales de intercambio y renegociación de identidades* (2022, con Susanne Greilich), *Culture Clash und Lach-Gemeinschaft: Interkultureller Humor in den frankophonen Gegenwartsgesellschaften* (2020, con Susanne Greilich).



# Cuestiones narratológicas en la obra de Luis García Berlanga

Rubén de la Prida

**Resumen:** El estudio de las cuestiones formales en la obra de Luis García Berlanga permanece aún en gran manera inexplorado. Partiendo del planteamiento de Gérard Genette (1989), que propone el análisis del relato a partir de las categorías de tiempo, modo y voz, la presente contribución plantea una exploración de los aspectos narratológicos en el cine del cineasta valenciano, a partir del análisis de sus siete filmes de mayor relevancia, entre los que se prestará una especial atención a su obra cumbre, *El verdugo* (1963).

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; narratología; tensión formal narrativa; narrador; punto de vista

**Abstract:** The study of formal issues in the work of Luis García Berlanga remains largely unexplored. Starting from the approach of Gérard Genette (1989), who proposes the analysis of the discourse from the categories of time, mode and voice, this contribution proposes an exploration of the narratological aspects in the cinema of the Valencian filmmaker, from the analysis of his seven most important films, among which special attention will be paid to his masterpiece, *The Executioner* (1963).

**Keywords:** Luis García Berlanga; narratology; formal narrative tension; narrator; point of view

Con motivo de la celebración del centenario del nacimiento de Luis García Berlanga en 2021, diversas iniciativas trataron de poner en valor la relevancia de su obra filmica. Destacan entre ellas la reedición por Alianza Editorial de una larga entrevista con Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les publicada por vez primera en 1981, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (Hidalgo / Hernández Les 2020), así como la publicación de la obra *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta* (Castro de Paz / Zunzunegui

2021), cuidadosamente editada en dos volúmenes por la Generalitat Valenciana y la Filmoteca Española. Más allá de esta obra de carácter académico y del interés de algunos volúmenes biográficos como el indicado o de algunas monografías menores<sup>1</sup>, llama la atención lo exiguo de la literatura científica sobre el cineasta: una breve consulta en la base de datos *Scopus* arroja tan solo siete artículos en revistas indexadas dedicados en exclusiva al autor levantino. En general, el discurso académico sobre Berlanga se concentra en la exploración de elementos temáticos o argumentales recurrentes, en cuestiones relativas a la recepción de su obra, o en el estudio de sus nexos intertextuales y de su lugar en la tradición cultural y artística española. Quedan en gran modo inexplorados, sin embargo, los aspectos más puramente formales, como son las cuestiones narratológicas o referentes al estilo audiovisual, sin detrimento de que algunos estudiosos, como Zumalde (2021) o Zunzunegui e Iturregui García de Motilola (2021), incidan en sus investigaciones en el uso paradigmático del plano-secuencia. En lo tocante a la narratología, tan solo el artículo de Marsh (2008) profundiza en algunas cuestiones relativas a la instancia narrativa y la temporalidad en *iBienvenido, Mister Marshall!* (1953).

Acaso el limitado interés investigador por la obra de Berlanga se deba, no en último lugar, a la irregular calidad de su filmografía, que se debate entre obras que pertenecen, por derecho propio, a la Historia del Cine español y universal, como *iBienvenido, Mister Marshall!*, *Plácido* (1961) o *El verdugo* (1963), y películas confesadamente fallidas, como *La boutique* (1967) o *Tamaño natural* (1974)<sup>2</sup> –sus dos filmes realizados en el extranjero–, mediocres, como pueden ser las entregas segunda y tercera de la *Trilogía Nacional*, o tan prescindibles como *París-Tombuctú* (1999) o *iVivan los novios!* (1969), antesala del destape más machista. A pesar de estos “cadáveres no tan exquisitos” (Zumalde 2021: 119) presentes en su filmografía y que amenazan con emponzoñar el resto de la misma, o de su

---

<sup>1</sup> Véase, por ejemplo, el libro editado por el Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra sobre el rodaje de *iBienvenido, Mister Marshall!* (Matellano 2007).

<sup>2</sup> A propósito de *La boutique*, el propio Berlanga afirmaría que volvió “de Argentina [donde se rodó el film] con la moral por los suelos” y que dijo “a todo el mundo que había hecho una mierda” (Hidalgo / Hernández Les 2020: 138). No sería mejor su valoración de *Tamaño natural*, sobre la cual llegaría a asegurar que, al menos en parte, tiene “un cierto aire de película mala francesa” (159).

manifiesta misoginia<sup>3</sup>, la genialidad de sus grandes películas reclama en justicia una labor del analista cinematográfico que sea capaz de rescatar lo mejor de ellas, sin dejar que el descuido perceptible en otras empañe la obra de quien fue un excelente artesano cinematográfico y, por momentos, un soberano artista.

## **Alcance y método**

El presente texto pretende centrarse en la definición y el análisis de las constantes narratológicas presentes en la obra de Luis García Berlanga. Si bien es cierto que se trata de un cineasta que, al menos en sus filmes más destacables, se caracteriza por una marcada economía narrativa, el estudio detallado de su discurso permite encontrar rasgos recurrentes reveladores de una marcada idiosincrasia autoral. Para acometer este análisis, se parte de los tres vectores fundamentales que, según Genette (1989), configuran la dimensión narratológica de un relato: tiempo, modo y voz. Junto a esta obra fundamental, el marco teórico del presente capítulo bebe de los manuales de análisis cinematográfico de Werner Faulstich (2013) y Francesco Casetti y Federico Di Chio (1994), así como del libro del profesor Sánchez Noriega (2000) *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, cuyo tercer capítulo sigue constituyendo una referencia esencial para la aproximación a los fundamentos de la narratología dentro de la literatura académica en lengua española.

Por otra parte, y por las razones arriba mencionadas, no se analizan en este artículo todas las obras del cineasta, sino solo aquellas que mejor definen su esencia autoral y sin las que Berlanga no ocuparía el lugar que ostenta en el cine español y mundial. Se han seleccionado, en concreto, siete de sus filmes que, por un lado, gozan de reconocimiento casi unánime y que, por otro, ofrecen un espectro suficientemente amplio como para analizar el completo rango de opciones narratológicas que ofrece la filmografía berlanguiana. Nos centraremos, por tanto, en *iBienvenido Mister Marshall!*, *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957), *Plácido*,

---

<sup>3</sup> Cfr. Aznárez (1978), citado por del Rey Reguillo (2021: 219-220).

*El verdugo*, *La escopeta nacional* (1974) y *La vaquilla* (1985)<sup>4</sup>. A pesar de ceñirse a una muestra parcial, se pueden extender los resultados del presente análisis al resto de la obra; en algunos casos, especialmente significativos, se ampliará el alcance por medio de notas a pie de página. Por último, de entre las películas seleccionadas, se ha privilegiado un análisis más detallado de la que posiblemente constituya el *opus magnum* de Berlanga, *El verdugo*, de la que se aportan la segmentación y el análisis de la tensión formal narrativa.

## Tiempo

No es casualidad que, como indican Casetti y Di Chio (1994: 151), la narración sea denominada “el arte del tiempo”. Ciertamente, las relaciones temporales en el interior de un relato no solo contribuyen a definir de modo inequívoco el estilo de su autor, sino que hacen visibles determinadas partes de la historia a través del argumento, otorgándoles, por otra parte, un peso diverso a través de la tensión narrativa, como estudiaremos más abajo. Así, una de las funciones esenciales de todo relato es la de transformar el tiempo de la historia en tiempo del relato (cfr. Genette 1989: 89). El tiempo del relato viene definido por el metraje de la película: en el conjunto de los largometrajes de Berlanga, se encuentra acotado entre los 78’ de *iBienvenido, Mister Marshall!* y los 116’ de *La vaquilla*. Más complejo de determinar es el tiempo de la historia, que varía desde las pocas horas de una Nochebuena en *Plácido*, o el día con su noche durante los que transcurre *La escopeta nacional*, hasta aproximadamente un año –marcado por el paso de las estaciones, el embarazo de Carmen y el nacimiento de su hijo con José Luis– en *El verdugo*, pasando por los bíblicos

---

<sup>4</sup> A pesar de su innegable calidad, se excluye *Esa pareja feliz* (1951) al no estar realizada en exclusiva por Berlanga, quien asumió la dirección técnica, sino en colaboración con Juan Antonio Bardem, que se encargó de la dirección de actores. Se excluyen, asimismo, los cortometrajes, a pesar de la maestría presente, por ejemplo, en *La muerte y el leñador* (1963). Se han usado, en todos los casos, las copias de los filmes de Berlanga disponibles en la plataforma *FlixOlé*, excepción hecha de *El verdugo*, cuyo análisis se ha realizado en base a la versión editada por *Criterion*, única obra de Berlanga que ha pasado a formar parte del prestigioso catálogo.

tres días en los cuales se desarrolla la acción de *iBienvenido, Mister Marshall!* Mayor es la indefinición del alcance temporal de la historia en obras como *Calabuch* o *Los jueves, milagro*, que abarcan razonablemente algunas semanas, siendo difícil –sobre todo en el caso de la primera– ahondar en una mayor precisión.

La mencionada transformación del tiempo de la historia en el tiempo del relato tiene una notable relevancia discursiva, y se establece a lo largo de tres vectores fundamentales: orden, duración y frecuencia (Genette 1989: 89-218). El tiempo definido por estos tres componentes es denominado por Casetti y Di Chio (1994: 151 ss.) “tiempo como devenir”, en contraposición al “tiempo como colocación”, que ubica los hechos del argumento en un determinado momento histórico. Se puede hablar, por último, según he propuesto en otro lugar (de la Prida 2023), de “tiempo como reproducción”, a fin de caracterizar el modo en el que dicho momento histórico se muestra en el film; una categoría, por otra parte, fundamental en el cine del autor considerado. En los párrafos siguientes se disecciona cada una de las tres dimensiones temporales mencionadas.

### ***Tiempo como colocación***

En el cine de Berlanga, el tiempo como colocación suele coincidir con el período histórico en el que fueron rodadas las películas. De entre las películas analizadas, solo *La vaquilla* se sitúa en un período histórico distinto al de su filmación, al estar ambientada durante la Guerra Civil española<sup>5</sup>. No obstante, Berlanga elude de manera sistemática la datación con fechas concretas de la acción de sus películas<sup>6</sup>. Tan solo en *Calabuch*, en particular en el segundo de sus planos, los créditos del noticiero con el que arranca el film revelan que su diégesis se ubica en el año 1956. El narrador

---

<sup>5</sup> Cabe destacar, de entre el resto de la filmografía, tan solo una película de época: *Novio a la vista* (1954).

<sup>6</sup> La excepción que confirma la regla es un filme excluido de la muestra tomada, *Nacional III* (1982), cuya acción principal está enmarcada entre el 23 de febrero de 1981, día del golpe de estado de Antonio Tejero, y la noche del 10 de mayo del mismo año, en la que se produjo la elección de François Mitterrand como presidente de la república francesa.

de la película, sin embargo, parece ignorar este apunte y querer contradecir a las imágenes; de hecho, aunque se aproxima a una datación exacta, acaba por eludirla, generando confusión en el espectador (00:02:37):

Esta es la historia de un pueblo llamado Calabuch, donde un día llegó un hombre llamado Jorge. Este hecho se produjo exactamente el día 17 de mayo de mil novecientos... Bueno, un día cualquiera de ese año en que Rusia firmó el concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa.

Esta indefinición temporal tiende a subrayar el carácter de fábula del film; otro tanto se puede decir de los nombres inventados de los lugares –como Villar del Río, Fontecilla o la propia Calabuch– en los que se desarrollan el resto de las películas pertenecientes a la primera parte de su filmografía. A partir de la irrupción de Rafael Azcona, como consecuencia tal vez del paso de la parodia a la sátira, ya no se enmascaran con nombres ficticios ciudades como Madrid o Mallorca, aunque permanezca la imprecisión de la colocación temporal.

### ***Tiempo como devenir***

Según se ha indicado más arriba, Genette propone la vertebración del tiempo como devenir en tres subcategorías –orden, duración y frecuencia– que se analizan por separado.

*Orden.* Se entiende por orden la manera en la que se estructuran las acciones que acontecen entre el comienzo y el final de un relato. Este, en consecuencia, puede mostrar un orden lineal (cuando el punto de comienzo de la secuencia de acciones y el de partida son distintos), circular (cuando ambos puntos son idénticos), cíclico (cuando dichos puntos son análogos, pero no coincidentes) y anacrónico, si es difícil trazar la secuencia de sucesos que constituye el argumento (cfr. Casetti / Di Chio 1994: 152 ss.). No solo en este último caso, sino también en los otros tres tipos de estructura temporal, pueden aparecer secuencias o partes caracterizadas por la anacronía, es decir, saltos temporales que remiten a otro nivel metadieético anterior (*flashback*) o posterior (*flashforward*) respecto de

la diégesis principal, o bien de otros tipos, como por ejemplo las anacronías heterocrónicas de carácter puramente metadiscursivo (cfr. de la Prida 2023: 4, 8). Próximas a las anteriores, también se podría hablar de anacronías de carácter onírico, como son de hecho las presentes en las secuencias de los cuatro sueños al final de *iBienvenido, Mister Marshall!*, que constituyen los únicos fragmentos anacrónicos de la muestra seleccionada.

En una primera aproximación, pudiera parecer que la estructura temporal de los filmes de Berlanga es fundamentalmente lineal. Aunque ello sea así, de hecho, en algún caso, como sucede en *Los jueves, milagro*, en general parece primar una estructura cíclica. Así, por ejemplo, en *iBienvenido, Mister Marshall!*, el propio narrador subraya, al final del film, el retorno a la vida de siempre tras un momento de alboroto, a una cotidianidad fuera de la cual nada parece existir, porque nada perdura (01:13:46):

En resumen, esos velocísimos americanos han pasado y... Eso es todo. Ninguna influencia. Ningún recuerdo. Vaya, toda va quedando en orden. Nadie se acuerda ya de nada. Ahora la consigna es: no preocuparse [...]. Y Villar del Río vuelve a ser lo que ha sido siempre: un pueblecito cualquiera. Ya se sabe, a veces pasan cosas, pero luego... Luego sale el sol. Todo brilla y todo vuelve a repetirse. El humo, es otra vez tranquilo. Las mujeres cosen en silencio. Las vacas... No, no mascan chicle, lo hacen habitualmente [...]. Suena la campana –la vieja campana– ¿oyen? Y, como siempre, un hombre que está trabajando se levanta y descansa, o sueña mirando hacia arriba, al cielo.

Algo similar sucede en *La vaquilla*, que comienza y termina con una guerra que los contendientes no entienden: los soldados de uno y otro bando, como sus respectivos toreros, deben separarse tras confraternizar. El resultado no es tan esperanzador como en *Bienvenido*: la vaquilla, que ambos diestros han toreado, no puede ser más que el símbolo de un país que se descompone por la irracionalidad de una brecha ideológica. Más claro aún es el carácter cíclico en *La escopeta nacional*, en la que, durante las veinticuatro horas en las que transcurre el relato, parece que sucede de todo, pero, en el fondo, no pasa nada: Canivell regresa a Cataluña lleno de promesas, pero con las manos vacías. Todo ha sido un desfile vacío, como

el de los ministros del franquismo, que se sustituyen unos a otros, o el de la multitud de personas que, a través de los años, ha entrado y salido del cortijo de los Marqueses de Leguineche. Asimismo, *Calabuch* comienza con la llegada de Jorge y concluye con su partida: su presencia ha sido tan solo un ciclo en la vida de los habitantes del pueblo, quienes posiblemente guardarán de él un grato recuerdo, aunque destinado a disolverse en el olvido.

El carácter cíclico del relato parece alcanzar su punto álgido en las dos primeras colaboraciones entre Berlanga y Azcona. Así, en *Plácido*, el motor de la trama son los sucesivos intentos del protagonista por pagar la letra de su motocarro, siempre truncados por algún hecho inesperado. Cuando, al fin, Plácido logra efectuar el pago, se revela que este no era necesario: tanto esfuerzo y sufrimiento desembocan, una vez más, en la nada. Una nada reforzada por ese personaje desconocido que se lleva la cesta de Navidad que había “conseguido” Julián al comienzo del metraje, y que al final se revela robada: el pobre permanece pobre, a pesar de los esfuerzos, o de su ingenio, o de la Navidad. Más evidente aún es la estructura cíclica en *El verdugo*: como manifiesta Corcuera, el escritor amigo de Amadeo que le firma a José Luis un ejemplar de *El garrote vil* durante la Feria del Libro de Madrid, la “profesión” se transmite de padres a hijos: al igual que Amadeo aparece cabizbajo y serio en el segundo plano del film, José Luis, su hijo político, perdida la inocencia tras su primer ajusticiado, será heredero no solo de la profesión, sino de la miseria, el estigma y la depresión a ella asociados. Su supuesta historia de amor con Carmen, igualmente, comienza en la muerte y acaba en la muerte, como el propio film: de muerte a muerte, de verdugo a verdugo, de la nada a la nada.

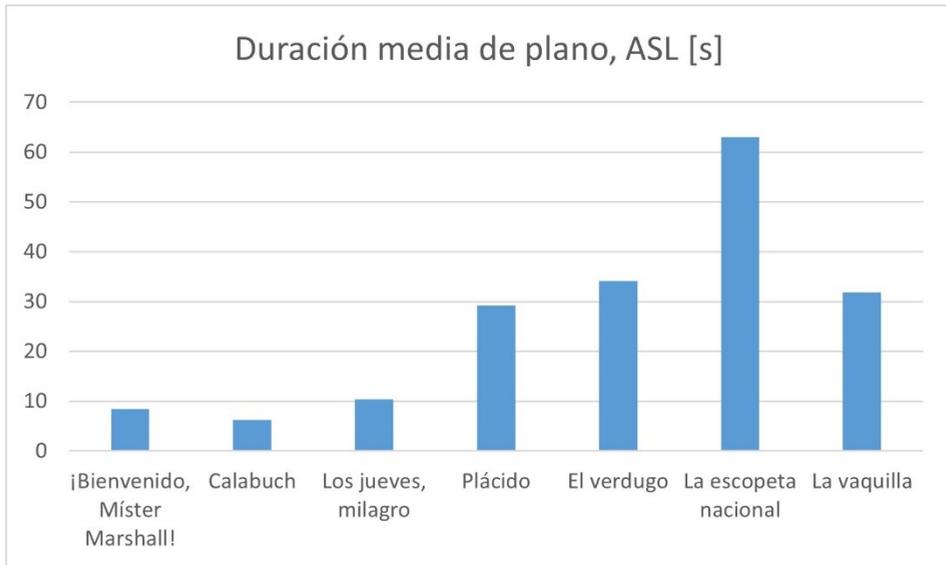
De estos ejemplos se puede extraer, por otra parte, que, de modo coherente con esta temporalidad cíclica, predomina el estancamiento como la variación estructural fundamental. Ambos rasgos son reveladores de que el cine de Berlanga, por lo general, se enmarca en un régimen de narración débil, caracterizado por una “hipertrofia de los existentes (personajes y ambientes) respecto de los acontecimientos (acciones y sucesos)” (Casetti / Di Chio 1994: 212). *La escopeta nacional*, incluso, parece ir un paso más allá, en la dirección de una antinarración en la que “el nexa ambiente-personaje pierde todo tipo de equilibrio y la acción no representa ya ningún papel relevante” (214). Tan solo *Los jueves, milagro*, por tanto, estaría

verdaderamente caracterizada por una estructura lineal, así como por la saturación como transformación estructural fundamental, algo coherente con el hecho de que es, en el fondo, el único film adscribible al régimen de la narración fuerte y, por ello, a la tradición narrativa del Hollywood clásico.

*Duración.* En cuanto a la duración, Casetti y Di Chio (155 ss.) contraponen la duración real de un plano a su duración aparente. La primera estaría caracterizada por el tiempo que un plano es visible en pantalla, y la segunda, por la impresión temporal que produce en el espectador y que está en intrínseca relación con la legibilidad de dicho plano. Así, por ejemplo, una toma con múltiples detalles, o con un marcado dinamismo en los movimientos de cámara, puede parecer subjetivamente más corta que otra de menor duración, pero caracterizada por su estatismo o su austeridad compositiva. Asimismo, mientras que la duración aparente tiene un marcado carácter de percepción subjetiva, la real es mensurable, y permite analizar de manera cualitativa determinadas variables del discurso fílmico. Una de ellas es la duración media de plano, medida en segundos y conocida habitualmente por sus siglas en inglés, ASL, acrónimo de *Average Shot Length*. Aplicada a un film concreto, la ASL es una buena medida de la rapidez del montaje y, por tanto, –por norma general– de la trepidación de acción. Si se aplica el concepto de ASL a cada secuencia, por otra parte, se puede obtener una medida de lo que el profesor Werner Faulstich (2013: 130 ss.) denomina valor formal de la tensión (narrativa) o *formaler Spannungswert*. La obtención de la curva de la tensión formal aporta una valiosísima información sobre la estrategia narrativa del cineasta; obliga, en contrapartida, a la realización de la segmentación del film. Volveremos sobre ella más adelante.

Los analistas italianos, por otra parte, distinguen entre duración normal y anormal. En el primer caso, la representación de un acontecimiento en pantalla coincide aproximadamente con su duración real; en el segundo, el tiempo se acorta o se dilata por medio de diversas técnicas. A su vez, dentro de la duración normal, el cine puede hacer uso de dos tipos fundamentales de representación temporal, el plano-secuencia –que corresponde a la duración natural absoluta– y la escena –asimilada a la duración natural relativa– (cfr. Casetti / Di Chio 1994: 157). En el cine de

Berlanga, se pueden distinguir, a este respecto, dos fases claramente delimitadas por la aparición de Rafael Azcona como guionista: la primera, anterior a él, en la que se privilegia la escena y la continuidad temporal a través del montaje, y la segunda, en la que predomina el plano-secuencia. La duración media de plano arriba definida se convierte en una útil herramienta a la hora de delimitar y visualizar el evidente salto de un tipo de representación temporal a otro que se da entre *Los jueves, milagro* y *Plácido* (figura 1).



*Figura 1: Duraciones medias de plano (s) en los filmes analizados*

En alguna ocasión, preguntado por su predilección por el uso del plano-secuencia, Berlanga afirmaría que esta viene motivada por “la comodidad”, a la vez que es una respuesta “contra la tiranía del campo/contracampo” constituyendo, por tanto, más “un mecanismo de defensa” que “una potenciación creativa como pretenden los críticos” (Hidalgo / Hernández Les 2020: 120 s.). En su diálogo con Torres y Molina-Foix (1970, citados por del Rey Reguillo 2021: 233 s.), el cineasta daría una respuesta coherente con la anterior, aunque más reveladora de su identidad autoral y su visión del cine, al defender su opción por el plano-secuencia como

una especie de antídoto contra “los problemas de *script* por lo complicado que resulta el *raccord* de sesenta personas”, razón por la cual, con el paso de los filmes, habría ido “tendiendo hacia el plano largo para poder meter esa acción secundaria que tanto [le] gusta y es tan problemática”<sup>7</sup>. En efecto, como señalan Zunzunegui e Iturregui García de Motilola (2021: 74-75) a propósito de *Plácido*, el plano-secuencia “debidamente combinado con un uso magnífico de la profundidad de campo [...] permite al cineasta manejar a veces hasta tres acciones simultáneas”.

Con el avance de la filmografía, acaso debido a esa comodidad arriba indicada y como señala Zumalde (2021: 118), “la continuidad y la unidad del plano pierdan su razón de ser”. Así, las últimas películas (con la honrosa excepción de *La vaquilla*) “dilapidan las prestaciones y la brillantez de un estilema con el que Berlanga hiciera filigrana poco tiempo atrás” (119). A pesar de sus rémoras postreras, no se debe olvidar aquella filigrana; antes bien, es justo poner en valor los numerosos planos-secuencia cargados de maestría, así como el talento soberano que en múltiples ocasiones mostró el cineasta para organizar el contraste entre ellos, como se puede ver, por ejemplo, en el clímax de *El verdugo*. Pasamos a analizar este momento cumbre de la obra berlanguiana con ayuda de la curva de la tensión formal narrativa del film (figura 2); para obtenerla es necesario, según se ha indicado, proceder antes a la segmentación del mismo, que se ofrece a continuación<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> En otro lugar, Berlanga afirmaría, a propósito del plano/contraplano: “Algunos dicen que eso es cine, y yo creo todo lo contrario. Para mí, el ‘plano contraplano’ siempre denuncia una omisión” (Marías y Trueba 1981, citados por del Rey Reguillo 2021: 234). Nótese cómo esta noción se corresponde de manera precisa con el planteamiento baziniano, que exaltaba el plano-secuencia frente al montaje –al que consideraba una manipulación de la realidad– (Bazin 2018), así como con el concepto de imagen-tiempo de Gilles Deleuze (2023), cuya aplicación a la filmografía berlanguiana se antoja una tarea de sumo interés, aún no acometida.

<sup>8</sup> Se parte de la hipótesis razonable de que *El verdugo* presenta –como la gran mayoría de los filmes narrativos– una estructura en cinco grandes bloques narrativos, correspondientes al drama aristotélico clásico (cfr. Faulstich 2013: 86) e indicados entre corchetes en cada una de las cinco partes de la segmentación.

C. Créditos (18 planos en 121 s).

I. Introducción de Amadeo, José Luis y Carmen [presentación]

- 1) José Luis y su compañero conocen a Amadeo (6 planos / 384 s)
- 2) José Luis le lleva a Amadeo el maletín y conoce a Carmen (12 planos / 287 s)
- 3) Amadeo busca a José Luis en casa de su hermano (5 planos / 266 s)

II. Noviazgo de José Luis y Carmen [intensificación de la trama]

- 4) Enamoramiento de José Luis y Carmen (7 planos / 257 s)
- 5) José Luis en el aeropuerto, telefonea a Carmen (7 planos / 175 s)
- 6) Amadeo sorprende a José Luis y Carmen. Petición de mano (3 planos / 256 s)

III. Desde el embarazo de Carmen al nacimiento del niño [crisis]

- 7) Carmen comunica la noticia de su embarazo (5 planos / 203 s)
- 8) Boda de Carmen y José Luis (7 planos / 297 s)
- 9) Visita a las obras del futuro piso (7 planos / 253 s)
- 10) Inscripción de José Luis como verdugo (11 planos / 301 s)
- 11) Feria del libro. Recomendación de Corcuera (14 planos / 299 s)
- 12) Cobro en el banco (4 planos / 218 s)
- 13) José Luis y su familia en el nuevo piso. Niño y primer encargo (4 planos / 419 s)

IV. Viaje a Mallorca para la primera ejecución [retardo de la resolución]

- 14) Llegada a Mallorca; José Luis es recogido por la Guardia Civil (7 planos / 225 s)
- 15) José Luis no debe efectuar el encargo (8 planos / 126 s)
- 16) José Luis y Carmen en el rastro (5 planos / 123 s)
- 17) La Guardia Civil va a buscar a José Luis en la cueva (14 planos / 235 s)
- 18) José Luis en la prisión provincial, debe efectuar su trabajo (12 planos / 802 s)

V. José Luis como nuevo verdugo [final catastrófico]

19) José Luis, ya convertido en verdugo, regresa con Amadeo, Carmen y su hijo (3 planos / 181 s).

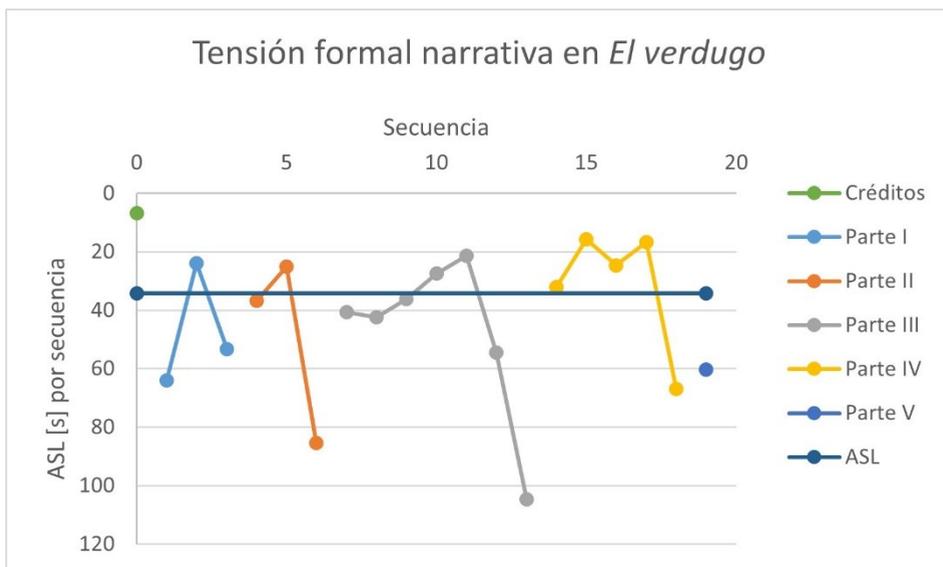


Figura 2: Tensión formal narrativa en *El verdugo*

El clímax de *El verdugo* se produce al final de la parte IV, que, como se puede observar en la figura 2, es la única (a excepción de la secuencia de créditos) que arranca con un valor de la tensión narrativa por encima de la línea horizontal que representa la duración media de plano (ASL) del film, igual a 34,1 s. Asimismo, se dan en esta parte IV los mayores valores de la tensión narrativa, correspondientes a las menores duraciones medias de plano por secuencia. El primer contraste que ofrece Berlanga en esta parte es, por tanto, de carácter cuantitativo, asociado a la duración real de los planos: del montaje más acelerado de todo el metraje se pasa a la secuencia 18, la más larga de todo el film, cuyos cuatro últimos planos-secuencia, por otra parte, son particularmente extensos, con duraciones de 183 s, 98 s, 120 s y 110 s, respectivamente. El clímax que se produce en el postrero de ellos, correspondiente a la figura 3, está, por otra parte,

subrayado por el contraste entre la duración aparente de este y la de los tres planos anteriores. En estos últimos, la agilidad de una cámara cuyos movimientos exploran no solo el espacio, sino también las relaciones entre los personajes y los sentimientos de los mismos, consigue que la duración aparente sea sustancialmente menor que la real. En el plano de la figura 3, sin embargo, la parsimonia de la cámara, que se mueve con extraordinaria lentitud y que registra con indolente objetividad el alejamiento progresivo de los personajes hacia el fondo del encuadre, deja caer sobre el espectador todo el peso de la duración real de un plano que se antoja eterno, y que, por ello mismo, es capaz de transmitir toda la desolación que acompaña a la defunción del alma de un hombre que se resigna a dar muerte al cuerpo de otro.



*Figura 3: El clímax de El verdugo (01:27:25)*

Una segunda consecuencia extraíble del análisis de la tensión formal consiste en que, al contrario de lo habitual en la mayor parte de los filmes narrativos y del Hollywood clásico (cfr. Faulstich, 2013: 130 ss.), la tensión narrativa desciende hacia el final de cada parte. En todos los casos, esta relajación tiene que ver con momentos depresivos para José Luis. Así, la parte I concluye en casa del hermano de José Luis y su cuñada, que lo

desprecia y le reprocha la visita de Amadeo; la parte II finaliza con la petición de mano forzada; la parte III termina con la evidente frustración sexual de José Luis y la noticia de su primer encargo como verdugo; la parte IV acaba con el plano de la figura 3, en el que José Luis se resiste a su trágico destino, y la parte V, por último, exalta la resignación del nuevo verdugo y, en el fondo, de toda su familia. De este modo, el pesimismo berlanguiano se manifiesta, de modo formal, a través del particular empleo de la tensión narrativa.

Cuando la duración no es normal o natural (como sí sucede en el plano-secuencia o en las escenas), hablamos de duración anormal. Esta se puede dar por contracción o por dilatación. Los mecanismos de la contracción son la elipsis, la recapitulación –que tiene su máximo exponente en la secuencia de montaje– y el uso de la cámara rápida, bastante atípico; los dos últimos mecanismos son absolutamente inexistentes en el cine de Berlanga. Sí están presentes, sin embargo, las dos estrategias fundamentales de dilatación del tiempo: la suspensión y la cámara lenta. La primera de ellas aparece ya en *Bienvenido*, por orden del narrador al que, con carácter marcadamente metadiscursivo, se le da la potestad de congelar la imagen y de expulsar de ella a los personajes. Algunos filmes, por otra parte, concluyen con esta técnica, como es el caso de *La escopeta nacional*<sup>9</sup>. La cámara lenta, por último, es un recurso extremadamente atípico en el cine de Berlanga. En particular, en los filmes seleccionados, esta solo aparece en un breve instante, casi imperceptible, al final de *La vaquilla*, cuando el tiempo se ralentiza durante unos segundos sobre uno de los buitres que devoran las entrañas del animal abatido<sup>10</sup>.

*Frecuencia.* Según Casetti y Di Chio (1994: 161 ss.), resulta posible distinguir cuatro perfiles esenciales de frecuencia temporal del relato: simple (cuando los hechos se representan una sola vez), múltiple (cuando lo que sucede n veces se representa n veces), repetitiva (cuando lo que sucede

---

<sup>9</sup> Entre los filmes no seleccionados para el análisis, también *Nacional III* (1982) y *Todos a la cárcel* (1993) finalizan con la congelación de la imagen en sus respectivos últimos planos.

<sup>10</sup> Otro momento, también apenas perceptible, de uso de la cámara lenta es aquel de *Tamaño natural* en el que Michel, en primer plano, observa atónito a su madre conversar con su muñeca.

una sola vez se representa  $n$  veces) y frecuentativa o iterativa (la cual se concentra en la repetición en sí misma).

Como en lo relativo al orden, la obra de Berlanga parece tremendamente sencilla a propósito de la frecuencia, abundando la de tipo simple de modo evidente. No obstante, sobre todo en la parte de su obra anterior a *Azcona*, es posible encontrar otras formas de la representación temporal a propósito de la frecuencia. A este respecto, destaca ante todo *Calabuch*, que presenta sendos ejemplos de frecuencia múltiple y de frecuencia repetitiva. El uso de esta última (un ápex entre las obras seleccionadas y acaso en toda la filmografía del autor) está asociado al noticiario con el que arranca la película, que da cuenta de la desaparición del Dr. Hamilton (figura 4a), a la sazón el mismo Jorge que llega a Calabuch de modo misterioso. Precisamente en el momento en el que este ejerce de proyccionista ocasional en el cine del pueblo, aparece ese noticiario como parte del NO-DO (figura 4b), lo que provoca la alarma de Jorge, quien acaba por quemar la película al tratar de impedir la reproducción del film.

La frecuencia múltiple, por otra parte, se da durante la secuencia de la corrida de toros, alternada por medio del montaje con aquella otra en la que algunos hombres del pueblo tratan de fabricar el cohete de Calabuch. Ante su incapacidad, uno envía a un niño a llamar a Jorge (figura 4c), quien, tras reunirse con ellos, manda de nuevo al chaval a buscar al carpintero y a algunos hombres más, que están viendo la corrida (figura 4d); se repiten en esta segunda carrera del chico, asimismo, la música que lo acompaña y los encuadres de los planos siguientes a los de las figuras 4c y 4d, que también son idénticos.



Figura 4: Frecuencia repetitiva y múltiple en *Calabuch* (a: 00:00:41; b: 00:18:17; c: 00:56:15; d: 00:58:01)

Otro ejemplo de frecuencia múltiple se encuentra en *iBienvenido, Mister Marshall!*, cuando llega el delegado y don Cosme toca la campana junto al monaguillo. A un primer plano de la campana le sigue un plano medio del cura y su ayudante, que se repiten luego, en orden simétrico. Por otra parte, entre ellos se intercalan cuatro imágenes que muestran a los habitantes del pueblo abandonando sus tareas para acudir a la plaza del pueblo (figura 5a y 5c). Más adelante en el metraje, el pregonero reunirá a los vecinos de Villar del Río para el ensayo general del recibimiento de los americanos; los planos de los campesinos abandonando de nuevo sus faenas riman con aquellos asociados al toque de la campana, sobre todo dos de ellos, que muestran a los labriegos y a las lavanderas atender a la nueva

llamada, si bien desde ángulos de cámara distintos, y con vestuario y animales asimismo diferentes que en el caso anterior (figura 5b y 5d). Es razonable considerar estos dos momentos interrelacionados entre sí como el único destello de frecuencia iterativa –aquella destinada a mostrar hábitos o cotidianidad– en la obra de Berlanga, con la particularidad de que aquí la iteración se usa para mostrar la ruptura de la rutina, así como para reforzar la temporalidad cíclica indicada más arriba.



a.



b.



c.



d.

*Figura 5: Frecuencia iterativa en ¡Bienvenido, Mister Marshall! (a: 00:09:52; b: 00:47:50; c: 00:09:53; d: 00:47:51)*

Fuera de estos ejemplos, no ha sido posible encontrar otras muestras de frecuencia múltiple o repetitiva. La temporalidad cíclica del cine de Ber-

langa haría posible acaso plantear otras propuestas de frecuencia iterativa, aunque posiblemente a costa de forzar la interpretación y, en cualquier caso, no tan evidentes como las de la figura 5.

### ***Tiempo como reproducción***

Junto al tiempo como colocación y al tiempo como devenir, es necesario considerar una tercera dimensión temporal, que he denominado en otro lugar tiempo como reproducción y que sería aquel que “regula las relaciones entre el tiempo de la historia y el tiempo histórico” (de la Prida 2023: 12) al que alude un film. El tiempo como reproducción puede ser:

a) fiel, si reproduce con fidelidad la época histórica en la que se ambienta, como es el caso de los documentales, de ciertas películas de época o de determinadas corrientes, como el Neorrealismo italiano;

b) hipotético, si trata de generar la impresión de familiaridad con un determinado tiempo histórico, a la vez que tolera un grado mayor o menor de falta de fidelidad a la veracidad histórica, lo cual lo hace ideal tanto para la manipulación ideológica propia de ciertos géneros canónicos (como el wéstern o el *noir*), como para la imaginación de tiempos futuros que es propia de la ciencia ficción, y

c) heterocrónico, si trata de deconstruir la misma Historia sin pretensión alguna de credibilidad, sino más bien con la intención de generar un universo alternativo, caracterizado a menudo por la acumulación de capas temporales, en el sentido más *foucaultiano* del término heterocronía, según se encuentra en la obra de determinados cineastas posmodernos, como pueden ser Wes Anderson o Baz Luhrmann.

Qué duda cabe de que Berlanga muestra un nítido interés por el tiempo fiel, desde los momentos cuasi-documentales de *iBienvenido, Mister Marshall!* o *Calabuch* en los que se reproduce la vida y el trabajo en dos pueblos cualesquiera de la España rural de la posguerra, hasta las explícitas menciones en *La escopeta nacional* al Opus Dei y al nombramiento de sus miembros como ministros en los últimos estertores del franquismo, pasando por la visita al edificio en construcción al norte del Madrid de los años 60 en *El verdugo*. Estos ejemplos ponen de relieve el carácter del cine de Berlanga como privilegiado cronista de un período de la Historia

de España<sup>11</sup>. Ese interés por la fidelidad histórica, al menos en las obras narradas, no impide que sus filmes tengan un marcado carácter de caricatura, de esperpento. Pero, si lo tienen, no es a costa de una representación adulterada de los tiempos históricos, sino más bien apoyándose en su fiel reproducción.

De entre todos los filmes analizados, quizá sea *La vaquilla* la excepción que confirma la regla: una obra en la que, sin ceder a una básica fidelidad al tiempo de la Guerra Civil, el cineasta se aproxima más a una concepción del tiempo hipotético, planteando situaciones difícilmente verosímiles de confraternización entre personas de ambos frentes. No obstante, el objetivo del cineasta con esa desviación parece no ser tanto la manipulación a la que se aludía más arriba, sino una vuelta al tono fabuloso de su primera obra a fin de exponer una realidad que trasciende el período histórico concreto de la Guerra Civil, como es la absurda división de “las dos Españas” y su incomprensible cainismo.

## Voz

Aunque predomina en toda la obra berlanguiana el narrador cinematográfico, se distingue, de nuevo, una brecha entre su obra anterior a la aparición de Rafael Azcona y los filmes coescritos con este. Así, las tres películas analizadas pertenecientes al primer período introducen la figura de un narrador extradiegético en *over*. Los tres narradores presentan rasgos muy similares: todos ellos aportan datos sobre el pueblo que describen y presentan una relación de simultaneidad con las imágenes con las que interactúan. No obstante, mientras que los de *Calabuch* y *Los jueves, milagro* solo presentan las respectivas fábulas al comienzo de las mismas, el de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* irrumpe en varios momentos del metraje y ofrece unas trazas distintivas que se analizan a continuación. Destaca, ante todo, su marcado carácter metadiscursivo: la voz *over* de Fernando Rey es capaz, como se ha apuntado, de congelar la imagen, de eliminar de

---

<sup>11</sup> Aspecto este en el que inciden, desde perspectivas distintas, los trabajos de Marsh (2008), Zumalde (2021) y Cañas Pelayo (2022).

ella a los personajes, de reprender a la maestra o, incluso, de mandar callar al bebé de Juan, el labrador, que llora en la noche y que le obedece deteniendo su llanto. Se trata, por tanto, de un narrador capaz de alterar “las nociones de tiempo y espacio” (Marsh 2008: 27), por lo que Marsh lo describe como un “narrador despótico” (ibid.). Esta misma voz narrativa es la que explora los sueños de don Cosme, don Pablo, don Luis y Juan, que constituyen los únicos niveles metadieгéticos del cine de Berlanga, caracterizados por su hibridación de géneros<sup>12</sup> con carácter en general cómico (salvo en el sueño de Juan, el más próximo de todos a la realidad y, por ello, al formato documental).

## Modo

De manera coherente con la omnipresencia del narrador omnisciente, predomina en el cine de Berlanga la focalización cero. No obstante, en los tres filmes anteriores a *Azcona*, no se trata de una omnisciencia neutra, sino de una omnisciencia editorial, como corresponde a los tres narradores *over* de los respectivos filmes quienes, como se ha visto, son depositarios del punto de vista no solo literal -caracterizado por la ocularización y la auricularización externas-, sino también cognitivo –en tanto que explican y ponen en contexto los pueblos a los que se refieren y sus gentes– e incluso epistémico. Este último enfoque del punto de vista, por el que la narración se realiza desde una determinada visión o ideología, está presente en el narrador de *Calabuch*, quien, como ya se ha apuntado, parece tratar de contradecir las imágenes y, de modo mucho más acusado, en el de *iBienvenido, Mister Marshall!*, quien intenta, en varios momentos, imponer su interpretación de las cosas (cfr. Marsh, 2008 28, 40).

Pocas son, por último, las ocularizaciones internas presentes en el cine de Berlanga. Estas se asocian, en algunos casos, a personajes que observan

---

<sup>12</sup> En particular, el sueño de don Cosme, el cura, presenta elementos propios tanto del film *noir* como característicos de la estética del expresionismo alemán; el de don Pablo, el alcalde, es una parodia de wéstern hibridada con el cine musical español de la posguerra y el de don Luis, el caballero, presenta rasgos del cine de aventuras. Cfr. Marsh (2008: 34) a propósito de la hibridación y de la distorsión espaciotemporal de estos fragmentos oníricos.

a través de prismáticos, catalejos o periscopios –como don Ramón en *Calabuch* (figura 6a)– o del particular *glory hole* practicado en el armario de la habitación de Canivell en *La escopeta nacional* (figura 6b). En otros casos, los planos subjetivos corresponden a personajes que miran a otros a bordo de vehículos, como los operarios de la apisonadora en *iBienvenido, Mr. Marshall!* o Jorge, cuando observa por última vez a sus amigos de Calabuch desde el helicóptero. Es también posible considerar como ocularización interna primaria el largo plano aéreo que concluye en la vaquilla que está siendo devorada por los buitres (figura 6c) y que, por sus características y el contexto del montaje, solo puede manifestar el punto de vista literal de uno de esos mismos carroñeros. Las ocularizaciones internas secundarias, por otra parte, remiten a la subjetividad de un personaje, aunque sin mostrar exactamente lo que él ve, por lo que constituyen un terreno más complejo que el de las primarias. Se puede aportar, como ejemplo, el plano en el que don Manuel, animado por San Dimas, observa el pueblo de Fontecilla a través de los prismáticos, sin que se vea el contorno de los mismos (figura 6d).



a.



b.



c.



d.

*Figura 6: Ejemplos de ocularizaciones internas. (a: Calabuch, 01:21:47; b: La escopeta nacional, 01:14:25; c: La vaquilla, 01:54:33; d: Los jueves, milagro, 01:01:16)*

## Conclusiones

Acaso por el carácter irregular de su filmografía, los aspectos más puramente formales de la obra de Luis García Berlanga permanecen en gran modo inexplorados. El presente capítulo ha tratado de cubrir esta laguna en lo tocante a cuestiones narratológicas. Del estudio realizado se extraen varias conclusiones fundamentales. La primera de ellas es que hay una nítida brecha narratológica entre los filmes de Berlanga anteriores a la aparición de Rafael Azcona y aquellos coguionizados junto a él. Mientras que los primeros muestran un predominio de la escena como forma temporal fundamental, lo cual se percibe en su duración media de plano –que

oscila entre los 6,2 s de *Calabuch* y los 10,4 s de *Los jueves, milagro*—, es a partir de *Plácido* cuando se aprecia un claro predominio en el empleo del plano-secuencia, que ya no se abandonará. Por otra parte, desde ese film son absolutamente inexistentes las figuras del narrador en *over* presentes en la filmografía anterior. Especialmente interesante resulta la instancia narrativa de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, por su carácter meta-discursivo y metadieético. Asimismo, los juegos con la frecuencia temporal, es decir, aquellos momentos en los que aparecen trazas de frecuencia múltiple, iterativa o repetitiva, quedan limitados a *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* y *Calabuch*, desapareciendo igualmente a partir del *Plácido*.

En ambas partes de la filmografía, no obstante, predomina una estructura temporal cíclica, coherente con el estancamiento como variación fundamental de la estructura del relato; en la parte de la filmografía ligada a Azcona, además, estos rasgos formales sirven para expresar de modo inequívoco el nihilismo y el pesimismo inherentes a la obra de Berlanga. Solo *Los jueves, milagro* queda en gran parte al margen de los rasgos descritos, al ser su obra más próxima a la narración propia del método de representación institucional, característico del Hollywood clásico.

## Obras analizadas

*¡Bienvenido, Mister Marshall!* España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Calabuch*. España: 1956. Duración: 96 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Los jueves, milagro*. España: 1957. Duración: 84 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Plácido*. España: 1961. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*El verdugo*. España: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*La escopeta nacional*. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*La vaquilla*. España: 1985. Duración: 116 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

## Bibliografía

- Aznárez, Malén (1978). “El regreso de Berlanga”. En: *Ya*, 5 de febrero.
- Bazin, André (2018). *¿Qué es el cine?* 12a. ed., Madrid: Rialp.
- Casetti, Francesco / di Chio, Federico (1994). *Cómo analizar un film*. 1a. reimpresión, Barcelona: Paidós.
- Cañas Pelayo, Marcos Rafael (2022). “La trilogía de los Leguineche”. En: *Doxa Comunicación. Revista Interdisciplinaria de Estudios de Comunicación y Ciencias Sociales*, 35, 343-361. DOI: 10.31921/doxacom.n35a1591.
- Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española.
- Castro de Paz, José Luis / Junkerjürgen, Ralf / Zumalde, Imanol / Zunzunegui, Santos, eds. (2022). *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs*. Marburg: Schüren, 2022.
- de la Prida, Rubén (2023). “Anderson, the Poet—On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson’s Cinema”. En: *Quarterly Review of Film and Video*, 1-19. DOI: 10.1080/10509208.2023.2166778.
- del Rey Reguillo, Antonia (2021). “Autorretrato berlanguiano (Entrevista de entrevistas)”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, II, 213-264.
- Deleuze, Gilles (2023). *Das Zeit-Bild*. 9a. ed., Berlin: Suhrkamp.
- Faulstich, Werner (2013). *Grundkurs Filmanalyse*. 3a ed. actualizada, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Hidalgo, Manuel / Hernández Les, Juan (2020). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza.
- Marsh, Steven (2004). “Villar del Río Revisited: The Chronotope of Berlanga’s *¡Bienvenido, Mister Marshall!*”. En: *Bulletin of Hispanic Studies*, 81, 1, 24-41. DOI:10.3828/bhs.81.1.3.

- Marías, Miguel / Trueba, Fernando (1981). "Entrevista con Luis Gracia Berlanga". En: *Casablanca. Papeles de cine*, 4, 26-29.
- Matellano, Víctor (2007). *Rodando... ¡Bienvenido, Mister Marshall!*. Guadalix de la Sierra: Ayuntamiento de Guadalix de la Sierra.
- Sánchez Noriega, José Luis (2000). *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Torres, Augusto M. / Molina-Foix, Vicente (1970). "Las claves de una sumisión". En: *Nuestro Cine*, 99, 33-34.
- Zumalde, Imanol. (2021). "Mal de ojo. 'Trilogía Nacional', 1977-1982; Moros y cristianos (1987), Todos a la cárcel (1993)". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, I, 107-120.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui García de Motilola, Víctor (2021). "Celuloide carpetovetónico. Los 'felices 60' de Azcona y García Berlanga". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. (2021). *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Filmoteca Española, I, 69-82.

**Sobre el autor:** Rubén de la Prida (rprida@ucm.es) es Doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y RR. PP., Ingeniero Industrial. Profesor de comunicación y lenguaje audiovisual en la U-TAD e investigador adscrito a la Universidad Complutense de Madrid. Temas de investigación: análisis cinematográfico, cine posmoderno, narratología. Publicaciones relevantes: *Mise-en-Abyme as Narrative Strategy in the Films of Wes Anderson*. *Anderson, the Poet — On the Heterochronical Use of Time in Wes Anderson's Cinema*.

# ***El verdugo*: entre risa, esperpento e interpelación, o cómo hacerse sujeto de la dictadura franquista<sup>1</sup>**

Julia Brühne

**Resumen:** Este artículo trata la dialéctica entre comedia, tragedia e identificación (imposible) que se despliega en la obra magistral de Berlanga *El verdugo*. En él argumento que, al navegar entre el esperpento y otras formas de humor pertenecientes a categorías descritas por Henri Bergson, Berlanga consigue crear una película fundamentalmente ambivalente que critica con sutileza el régimen franquista en su mismísima esencia.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; *El verdugo*; esperpento; Henri Bergson; franquismo

**Abstract:** This article deals with the dialectics between comedy, tragedy and (impossible) identification displayed in Berlanga's masterpiece *El verdugo*. I argue that by navigating between esperpento and other forms of humour belonging to categories as described by Henri Bergson, Berlanga succeeds in creating a fundamentally ambivalent film that subtly criticizes the Franco regime in its very substance.

**Key words:** Luis García Berlanga; *El verdugo*; esperpento; Henri Bergson; francoism

## **I.**

*El verdugo* (1963) es, sin duda, una de las películas más famosas de Luis García Berlanga. En ella el joven enterrador José Luis se encuentra con el

---

<sup>1</sup> Partes de este artículo pueden encontrarse, en un contexto más amplio y considerando también otras películas españolas de los años cincuenta y sesenta, en mi monografía *¡Bienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg 2016.

verdugo Manolo cuando tiene que retirar el cadáver de un reo ejecutado. Como Manolo ha olvidado en el coche su maletín con los instrumentos de ejecución, José Luis, contrariando su voluntad, se llega hasta allí para buscarlo. Así conoce a Carmen, la atractiva hija de Manolo, con la que inicia un romance que desemboca en el embarazo de Carmen y, como consecuencia, en el casamiento de ambos. Como con el niño y con el suegro, que está a punto de jubilarse y a quien también hay que acomodar, pronto serán cuatro, necesitan un piso más grande. La solución al problema parece tan obvia como absurda: José Luis debe presentarse para suceder a Manolo. Él se niega con vehemencia, pero su mujer y su suegro consiguen finalmente convencerle. El plan va para largo y José Luis no tiene que tomar medidas, hasta que un día llega una carta con la orden de que se traslade a Mallorca para su primera ejecución. La situación parece volver a mejorar: como el preso está enfermo, la ejecución se aplaza, pero la alegría de José Luis dura poco. El condenado se recupera y José Luis es prácticamente apresado por los funcionarios de la atracción turística Cuevas del Drach y conducido a la cárcel. Incluso aquí intenta inicialmente evitar lo inevitable, pero en vano: debe, en una escena invisible para el público, desempeñar sus funciones. Después lo llevan al puerto para que regrese a tierra firme. Desde la barandilla, se ve a un grupo de turistas jóvenes y felices que salen de excursión en barco.

A pesar del tema, *El verdugo* no es una perfecta tragedia, más bien todo lo contrario, está impregnada de elementos cómico-grotescos. Como ocurre tan a menudo con Berlanga, la comedia y la tragedia, el desenredo cómico y la catástrofe aristotélica no sólo están cerca, sino que se superponen. Un recurso esencial de Berlanga, que también ha sido examinado repetidamente, es el uso del llamado “esperpento”. Veremos, sin embargo, que el esperpento en *El verdugo* no es simplemente parte de una colección de instrumentos para generar comedia. Más bien, el esperpento específico de Berlanga se sitúa en el contexto más amplio de una crítica social fundamental: una crítica en la que las diversas formas de lo cómico se funden paradigmáticamente en una representación de la vida bajo la dictadura.

El término “esperpento” fue acuñado por Ramón del Valle-Inclán a principios del siglo XX. Según Michael Rössner, la primera etapa de Valle-Inclán, marcada por el *Modernismo* y el *fin-de-siècle*, seguía dirigiéndose implícitamente contra la sociedad burguesa, mientras que en su segunda

fase creativa se produce una radicalización de esta crítica (cfr. Rössner 1988: 147-162). En este contexto, el *esperpento* representa el dominio exclusivo de lo satírico-grotesco, y, consecuentemente, imposibilita toda identificación con los personajes del texto (151). Esto tiene que ver, sobre todo, con la perspectiva del autor. Mientras que en la tragedia clásica o en las tragedias de Shakespeare el autor se sitúa por debajo o a la altura de los ojos de sus personajes, el autor esperpéntico, en cambio, adopta una perspectiva desde el aire, una posición que le permite mirar burlonamente a sus criaturas desde una altura más elevada (cfr. Klein 1988: 37, nota 75). *Luces de Bohemia* (1920) es la primera obra subtitulada *Esperpento*. Además, Valle-Inclán hace la primera formulación estética de este nuevo principio formal a través del protagonista Max Estrella, que se expresa así:

Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] España es una deformación grotesca de la civilización europea (Valle-Inclán 1962: 106).

En una entrevista con Gregorio Martínez Sierra en 1928, Valle-Inclán explicó más sobre el recurso estilístico del esperpento y sobre la distorsión de los héroes clásicos, citando las palabras de su personaje:

El mundo de los ‘esperpentos’ –explica uno de los personajes en *Luces de Bohemia*– es como si los héroes antiguos se hubiesen deformado en los espejos cóncavos de la calle, con un transporte grotesco, pero rigurosamente geométrico. Y estos seres deformados son los héroes llamados a representar una fábula clásica no deformada. Son enanos y patizambos, que juegan una tragedia (Gregorio Martínez Sierra 1928: 209).

Para determinar el carácter tragicómico del esperpento, quisiera referirme en este punto a una fórmula que Christiane Maria Collorio explica en su estudio sobre el esperpento: la “Hybridisierung des Wertekanonens” (‘hibridación del canon de valores’; Collorio 2010: 163) y la consiguiente liquidación del orden moral. Ese orden, que al mismo tiempo sirve para cimentar estructuras dicotómicas (por ejemplo, el bien frente al mal), se ve socavado por las figuras del esperpento porque son incapaces de adaptarse a determinadas situaciones. Se comportan de forma inadecuada y,

en contra de su voluntad, no cumplen con el conjunto de reglas, aunque en realidad las conocen. En la conciencia de la propia inadecuación reside gran parte del sujeto tragicómico. Como se verá, en *El verdugo*, la mayoría de las escenas esperpénticas son aquellas en las que el comportamiento de los personajes parece inadecuado a sus respectivas situaciones.

En la crítica dedicada al corpus artístico de Berlanga existe un cierto consenso sobre el dominio que tiene en sus películas el humor negro sobre la nota tragicómica. Es esto lo que le permite burlar/eludir la censura (cfr. Lucas Alonso 2011: 5) y lo que al mismo tiempo se ha convertido en una *marca de la casa*<sup>2</sup>. Partiendo del consenso acerca de la tragicomedia, sin embargo, las investigaciones sobre el uso del esperpento en *El verdugo* se dividen en dos bandos: el que considera que la dimensión esperpéntica es constitutiva para transmitir la trama y la combina con una concepción de los personajes que, de acuerdo con la sentencia de Valle-Inclán, no permite al espectador identificarse con los personajes dramáticos. Y la otra, que ve el *esperpento* mediado principalmente a través de la figura del verdugo y que considera que está claramente dada la posibilidad de identificación con los personajes<sup>3</sup>. Aclarar la cuestión de la posibilidad de identificarse o no con los personajes me parece, en efecto, central en el análisis de *El verdugo*. Sin embargo, la sola referencia al esperpento no alcanza para resolver completamente las posiciones críticas contrapuestas. En la última parte de estas páginas abordaré la cuestión de la posibilidad o imposibilidad de lograr la identificación e intentaré sintetizar la forma que caracteriza lo cómico en Berlanga con la ayuda de las observaciones de

---

<sup>2</sup> En cuanto a la peculiar mezcla de tragedia y comedia, destaca el planteamiento de Ríos Carratalá 2007 (esp. 221-223, 230-231). Explica la proximidad estructural de Berlanga y Azcona con la *tragedia grotesca* de Carlos Arniches (término que, según Carratalá, fue acuñado por Ramón Pérez de Ayala en referencia a *La señorita de Trevélez* de Arniches). Explica que Berlanga y Azcona buscaban un género dentro de la *vocación realista* imperante en los años 50, un género que permitiera un acercamiento “real” a la realidad eliminando las estrictas fronteras entre drama y comedia. Arniches les ofrecía, por tanto, un modelo fértil: “lo fundamental es la reivindicación del humor y su inserción en un, para ellos, necesario marco realista en el que conviven el drama o la tragedia” (231).

<sup>3</sup> Gordillo (2008: 85) y Pereira Zazo (2009: 7, 10-11) adoptan la postura de que no es posible la identificación; por el contrario, defienden la posibilidad de identificación a pesar de los rasgos grotescos de los personajes, entre otros Ríos Carratalá (2007: 232) y Berthier (1996/97: 153).

Henri Bergson sobre la risa. Primero, sin embargo, pondremos la mira en el análisis de lo esperpéntico en *El verdugo*.

## II.

Ya en la escena de exposición hay dos elementos *esperpénticos* que recorren la película como un hilo conductor. Uno es la tragicomedia en el sentido de disolución del código moral de conducta imperante. La tragicomedia ilustra la hibridez de la dicotomía supuestamente inequívoca de culpabilidad vs. inocencia y, al mismo tiempo, prepara el problema de los compañeros de viaje, que se negocia implícitamente en la película. Por otra parte, Berlanga establece una corporeidad grotesca en la escena inicial que siempre está ligada al presentimiento de un goce imposible (*impossible jouissance*)<sup>4</sup>.

El primer plano de *El verdugo* muestra un *close-up* de una mano desmenuzando pan blanco sobre una sopera con cocido (00:01:57). La mano pertenece a un funcionario de la cárcel, donde en ese momento se está llevando a cabo la ejecución de un condenado. La ejecución tiene lugar en la sala contigua al pequeño vestíbulo donde se encuentra el escritorio del funcionario. Partir el pan durante la ejecución –una alusión a la Última Cena– y comer un guiso marcan el inicio de una isotopía alimentaria en la película que atraviesa la oposición básica de comida, corporeidad (sexualidad) y muerte. Se erige en metáfora de una *impossible jouissance*, que en forma de interpelación estatal como instancia de negación del goce

---

<sup>4</sup> El “goce imposible” es una categoría del aparato teórico del psicoanalista francés Jacques Lacan y ha sido elaborada posteriormente, sobre todo por Slavoj Žižek, para el análisis cinematográfico y literario (cfr., p.ej., Žižek 2010, esp. 7-8). Según Lacan, una vez que el sujeto ha entrado en el orden simbólico, es decir, ha salido de la diada imaginaria con la madre a raíz del reconocimiento del *nom-du-père*, busca en lo sucesivo el goce que aparentemente le ha sido arrebatado y que nunca podrá volver a alcanzar –el goce, que es por tanto *impossible*– porque no puede ser alcanzado por definición. Es un deseo construido retrospectivamente de una plenitud que nunca existió y que, por tanto, solo es posible de este modo. A través del deseo de diversos *objets petits a*, el sujeto intenta colmar la carencia que el goce *impossible* ha dejado tras de sí, una empresa ciertamente imposible (cfr. Stavrakakis 2007: 239, y Lacan 2007: 197-281).

desempeña un papel importante en la película y acompañará a José Luis en todo su camino de enterrador pasivo a verdugo.

Cuando llaman a la puerta, el funcionario de prisiones que estaba sentado delante de su plato de sopa se levanta y deja pasar a José Luis y a Álvarez, que esperan para llevarse al ejecutado. Aquí aparece el siguiente elemento de corporeidad esperpénticamente distorsionada: el tosco ataúd de madera barata es obviamente demasiado ligero, pequeño y plano, y lo lleva José Luis solo. Sólo son visibles la parte superior de su cuerpo y sus piernas; su rostro permanece cubierto por el ataúd durante varios segundos (fig. 1) y únicamente se hace visible cuando lo deposita en el suelo.



*Figura 1*

La comida (el cocido) y la muerte (el ataúd) chocan aquí. Cuando Berlanga hace desaparecer también el rostro de José Luis tras el ataúd con la gran cruz pintada en él, pone en marcha simultáneamente otra isotopía que tiene que ver con la negociación performativa y carnavalesca de las identidades. La ruptura con la propia identidad, que desemboca en la única simbolización posible como súbdito del Estado franquista, es un problema central en *El verdugo* y funciona como manifestación de una alegoría que se pone en escena específicamente a través de la pena de muerte: fuese como víctima o como verdugo, nadie escapa a la dictadura. Cuando José Luis entra en la cárcel como enterrador en la primera escena, su persona

ya está irrevocablemente asociada a la muerte violenta de un conciudadano. Su trayectoria y su identidad quedan así marcadas de forma tan sutil como inequívoca. Todos los demás intentos que José Luis hará en el curso de la trama por adquirir una identidad prestada al extranjero –por ejemplo, su deseo de ir a Alemania como mecánico– deberán necesariamente fracasar. En la famosa escena en la que José Luis tiene que llevar a cabo su primera ejecución, cambiará el ataúd que simbolizaba el lado pasivo de la pena de muerte –a saber, el posterior ataúd del cuerpo ya muerto– por la corbata negra del verdugo que mata activamente. Corresponde al espectador juzgar cuánto ha cambiado realmente para José Luis desde entonces.

Pero volvamos a la escena inicial/*establishing scene*. A la espera de que termine la ejecución, José Luis y Álvarez encienden un cigarrillo sin ninguna preocupación, con el ataúd apoyado en la pared a su lado. Mientras tanto, el funcionario de prisiones sigue estoicamente sirviéndose su guiso (fig. 2).



*Figura 2*

Aquí se invoca por primera vez el componente tragicómico del comportamiento inadecuado a la situación del que habla Collorio: los personajes fuman y comen, y, en general, hay un ambiente irreverente, teniendo en cuenta que la ejecución tiene lugar justo al lado. Al cabo de un rato, José Luis y Álvarez son llamados para retirar el cadáver. Cuando entran en el

lugar de la ejecución, el viejo verdugo Amadeo sale a su encuentro. En su persona se hace patente el rasgo esperpéntico de la incompatibilidad entre la apariencia y la identidad real, ya que su figura y su aspecto dan inicialmente la impresión de un típico *señor mayor*, un caballero envejecido, inofensivo y de respetable reputación. Parece estar mal encasillado para el cargo de verdugo, como confirman poco después José Luis y Álvarez cuando empujan el féretro dentro del coche fúnebre:

JOSÉ LUIS: La verdad es que parece una persona normal. Si yo me lo encontrara en el café o en el cine, no diría que es un verdugo.

ÁLVAREZ: Y a mí que me cae simpático (*El verdugo*, 00:05:23-00:05:30).

Amadeo pasa entre la gente que espera con la cabeza gacha y se dirige a otro funcionario para recibir su paga. Mientras tanto, coloca su maletín sobre la mesa, justo delante del plato de sopa del primer empleado (fig. 3). Cuando este vuelve a su asiento para continuar con su comida, le dice bruscamente al verdugo que deje el maletín “en otro sitio” (00:04:18). La confrontación con la muerte violenta, que parece más inmediata y perturbadora en la maleta que en el pensamiento de la ejecución que tiene lugar en la habitación contigua, hace imposible comer y, por tanto, disfrutar (gozar).



*Figura 3*

En esta escena de exposición ya se reúnen muchos elementos –transmitidos únicamente mediante recursos estilísticos esperpénticos– en torno a los cuales girará la película en los 84 minutos siguientes:

1. La hibridación de normas y valores supuestamente fijos en un espacio en el que hay que renegociar la culpabilidad y la inocencia;
2. el sistema de dictadura convierte en tabú corpóreo e impide así el goce del sujeto; en su lugar, lo interpela con éxito como parte del régimen;
3. el tópico de la crisis de identidad del sujeto, que desemboca en el desmascaramiento de la aceptación, tanto pasiva como activa, del sistema por parte de la población.

El café más o menos voluntario en el piso de Amadeo, que toma el relevo del viaje en el coche fúnebre, es la siguiente de cinco escenas directamente sucesivas que se entrelazan no solo por la cronología de la trama, sino sobre todo por el esperpento como recurso estilístico precedente. Poco después de que José Luis y Álvarez hayan dejado a Amadeo en la estación de metro, Álvarez se fija en el maletín que el verdugo ha dejado en el coche fúnebre. Insta al reticente José Luis a que le lleve el maletín. José Luis acepta a regañadientes, coge el maletín y se apresura a seguir a Amadeo, no sin antes poner un trozo de su abrigo negro sobre el asa para no entrar en contacto directo con el ominoso objeto. Al llegar a la entrada del piso del verdugo, quiere dejar el maletín y marcharse. Pero entonces cede a la insistencia del viejo verdugo y permite que su atractiva hija Carmen le sirva un café solo. Al igual que Max Estrella, el poeta ciego de *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán, abandona el mundo normal de su buhardilla cuando se adentra en las callejuelas de mala reputación de Madrid para entrar en el mundo distorsionado y deformado del *Esperpento* (cfr. Colloquio 2010: 153-154).

Para José Luis, abandonar la calle y entrar en el piso de Amadeo también abre un espacio en el que las normas y las convenciones parecen grotescamente distorsionadas: mientras toma café, Amadeo desempaca tranquilamente sus instrumentos de ejecución y los deposita sobre la mesa. En la pared cuelga la fotografía de un ajusticiado en lugar de la esperada

imagen del posible prometido de Carmen; y un libro erudito, supuestamente inofensivo, contiene una benévola dedicatoria al verdugo y, por tanto, una justificación de su profesión (Fig. 4).



*Figura 4*

Incluso la lámpara sobre la mesa sirve no solo para iluminar, sino para demostrar la tensión que espera a un condenado en la silla eléctrica en los Estados Unidos. Cuando José Luis finalmente habla de su deseo de abandonar la profesión de enterrador, curiosamente lo justifica diciendo que quiere hacer “una cosa más moderna” –como si la muerte estuviera sujeta a las reglas de la moda–. Cualquier intento de encauzar la conversación de sobremesa hacia un tema normal –por ejemplo, Carmen habla una vez brevemente del tiempo, para ser silenciada poco después por los comentarios de Amadeo sobre la humanidad del garrote español– acaba involuntariamente de nuevo en una conversación sobre la muerte y la pena de muerte. Se trata, pues, del desdoblamiento característico del esperpento de la convención, la ley y su aplicación performativa.

Para José Luis, lo secreto y lo familiar, lo “Heimelige” (‘familiar’), en un sentido freudiano (cfr. Freud, [1919] 1982: 243-274), se mezcla aquí por primera vez con lo inquietante o insólito, con lo extraño, con una vehemencia imparables. En esta escena se convierte de nuevo la corporeidad en tabú, continuando el arco alegórico entre virilidad, corporeidad procreadora y muerte iniciado en la escena de exposición. Mientras José Luis se

sienta a la mesa con su taza de café, el contenido del maletín todavía cerca, su mirada se posa de repente en el trasero de Carmen, que se ofrece virtualmente al voyerismo asomándose a la ventana abierta para llamar la atención de un vecino sobre su hijo que llora. Las curvas torneadas de Carmen y la perspectiva de la cámara, que corresponde al deseo físico de José Luis, están vinculadas a la bolsa abierta, que en la obra de Freud representa una sinécdoque de la vulva femenina y que aquí, significativamente, contiene los instrumentos necesarios para la ejecución (fig. 5).



*Figura 5*

Al invocar irónicamente el vínculo existencial entre sexualidad (femenina), niños y muerte violenta, Berlanga sirve al tópico de la ansiedad de castración masculina a través de la siniestra corporalidad femenina. Al mismo tiempo, sin embargo, insta a una visión más diferenciada de los estereotipos clásicos cuando ofrece a Amadeo una visión crítica de los métodos de ejecución de otros países (Francia, EE. UU.) y le asigna un claro punto de vista argumentativo, mientras que la protesta poco entusiasta de José Luis (“Yo creo que la gente debe morir en su cama, ¿no?”) se queda rápidamente en nada. La trampa de miel en la que el supuestamente ignorante e intachable José Luis amenaza gradualmente con deslizarse no es un estereotipo puro, sino bastante ambivalente, ya que la conquista de

Carmen va acompañada de un cambio voluntario en la condición de súbdito de José Luis: en el transcurso de las siguientes escenas, abandona cada vez más su cómodo estatus de espectador pasivo en favor de la conquista activa de la bella Carmen; en otras palabras, cruza lentamente la línea que lo separa del seguidor pasivo para convertirse en sujeto activo de la dictadura.

La mezcla de lo familiar y lo extraño, incluso lo grotesco, que a José Luis todavía le resulta profundamente desagradable en el momento del primer café en el piso de Amadeo, le parece mucho más familiar y menos aterradora en la escena del picnic que sigue poco después. Paso a paso, él mismo se convierte en parte activa de la distorsión esperpéntica, promoviendo sin ayuda el sincretismo entre norma y tabú (00:12:20). En esa escena, Álvarez, Amadeo, Carmen y José Luis utilizan el coche fúnebre para salir juntos de picnic. Lo absurdo de la isotopía alimentaria continua: el vehículo, que en realidad cargaba ataúdes y su contenido, ahora transporta utensilios para un alegre picnic. También en esta escena, mientras beben café junto al embalse, la conversación inicialmente inofensiva se convierte rápidamente en una conversación sobre mecanismos de ejecución. Ahora, sin embargo, a José Luis no le disgusta ver a sus colegas Álvarez y Amadeo ocupados en una demostración del garrote, con la ayuda de un periódico enrollado, ya que le da la oportunidad de acercarse un poco más a Carmen, lejos del bullicio. Ambos inician un baile lento, y en medio del registro romántico de la escena, José Luis le hace de repente a Carmen una pregunta aparentemente incoherente: “A ti, ¿dónde te gustaría morir?” (00:17:37). Ahora es él quien promueve la difuminación de la línea que separa la conversación convencional de sobremesa y el tema tabú, entre el flirteo y la muerte. José Luis empieza así a encajar en el sistema y acepta los incentivos que se le ofrecen.

Berlanga deja esto claro mediante la dimensión alegórica del tomar café. Mientras que en el primer encuentro con el verdugo en su piso José Luis tenía que pedir azúcar para el café porque estaba “un poco amargo”, ya en el picnic rechaza el ofrecimiento de más azúcar (“No, no, está estupendo”). La tentación sensual de la guapa Carmen endulza el carácter represivo de la dictadura: para estar cerca de ella, se acepta también la presencia del hombre que en realidad tiene la condición de intocable dentro

de la sociedad. La corporalidad (sexual) y la muerte vuelven a entrelazarse en este punto: una no puede existir sin la otra.

### III.

El estudio de Henri Bergson sobre la risa se considera fundamental para la definición de las formas de lo cómico, tanto en la experiencia cotidiana como en los textos de ficción o en el escenario. Varios elementos del análisis de Bergson están estrechamente relacionados con el concepto de esperpento de Valle-Inclán. Bergson, por ejemplo, habla del cuerpo extendiéndose a expensas del alma: “le corps prenant le pas sur *l'âme*” (Bergson 1972: 40, énfasis en el original), que de este modo hace ingresar lo cómico en una acción que en sí misma no es cómica:

Aussi le poète tragique a-t-il soin d'éviter tout ce qui pourrait appeler notre attention sur la matérialité de ses héros. Dès que le souci de corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas (40).

Por supuesto, para un escritor esperpéntico, referirse a lo físico es uno de los instrumentos más importantes para producir un efecto cómico. Esto incluye no sólo hacer que los personajes coman y beban en escena, sino también la animalización del personaje, normalmente ya explicitada en las indicaciones escénicas: la mezcla del cuerpo humano con el animal. El paradigma bergsoniano, según el cual la voluntad de la forma de triunfar sobre el contenido constituye un fundamento de la comicidad, se encuentra también en la peculiaridad de los personajes de los esperpentos que quieren adherirse a toda costa al marco externo de una situación, aunque la naturaleza específica de los personajes no corresponda a esa situación. Para nuestro contexto, sin embargo, la teoría de Bergson ofrece un importante valor añadido en aquellos puntos en los que la interpretación esperpéntica llega al límite de sus posibilidades. Este es el caso, en primer lugar, cuando se trata de determinar la relación entre personajes y espectadores. Bergson establece tres principios sobre la risa al comienzo de su ensayo:

en primer lugar, observa que no hay comedia fuera de la esfera humana y que uno puede reírse de animales u objetos solo porque están hechos por el hombre o porque ha descubierto en ellos un rasgo humano; en segundo lugar, menciona la necesidad de una falta de empatía hacia el objeto de la risa; y, en tercer lugar, afirma que toda risa necesita un eco y que uno no puede disfrutar de la comedia si se siente solo (cfr. 2-5).

El segundo principio, la insensibilidad como condición necesaria de la comedia, implica una distancia máxima entre el espectador y los personajes del escenario o de la película. Esto significa que no puede producirse ninguna identificación emocional del espectador con los personajes, y habla en favor de las tesis de Gordillo y Pereira Zazo: para Gordillo, no es posible la identificación del espectador con ninguno de los personajes debido a la multitud de elementos esperpénticos de *El Verdugo* (cfr. 2008: 85). Para Pereira Zazo, los personajes de Berlanga son siempre “tipos sociales, caricaturas, marionetas” (2009: 7), y en *El verdugo* en particular, Berlanga utiliza secuencias planas para elevar al espectador a una posición de poder frente a los personajes “que patéticamente deambulan por la película” (11). A esto se opone Berthier, que habla de una impronta emocional duradera para el espectador, especialmente para la escena en la que José Luis tiene que ser arrastrado a su primera ejecución: “¿Por qué una escena tan lejos de nuestro cotidiano nos turba *como si se tratara de nosotros mismos?*” (1996/97: 153, énfasis en el original). Carratalá, por su parte, parece intuir una contradicción dentro de la película cuando argumenta que en Berlanga y Azcona no hay lugar para la emoción y que, sin embargo, los personajes difícilmente pueden calificarse de marionetas; el espectador, a pesar de su risa, siente una peculiar amargura por el hecho de que se siente incómodamente cercano a los personajes a pesar de toda su comicidad (cfr. 2007: 232-233).

Para resolver este conflicto que plantea la crítica y examinar la plausibilidad de las diferentes tesis, es necesario retomar el *leitmotiv* del análisis de Bergson sobre la comedia: a saber, la rigidez y la inflexibilidad mecánica del personaje frente a una situación cambiante que exige adaptación<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> “Ce qu’il y a de risible [...], c’est une certaine *raideur de mécanique* là où l’on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d’une personne.” Como ejemplo de tal figura, Bergson menciona, por ejemplo, el tipo del distraído (*le distrait*, Bergson 1972: 8, énfasis en el original).

Para Bergson, reírse de esta rigidez es una condición necesaria para la autoconservación performativa de la sociedad. Esta teme la pérdida de la capacidad de adaptación del individuo, de su flexibilidad y de la interacción de sus diferentes miembros entre sí:

Toute raideur du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. Et pourtant la société ne peut intervenir ici par une répression matérielle, puisqu'elle n'est pas atteinte matériellement. Elle est en présence de quelque chose qui l'inquiète [...] – à peine une menace, tout au plus un geste. C'est donc par un simple geste qu'elle y répondra. Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste sociale* (Bergson 1972: 15, énfasis en el original).

En *El verdugo* encontramos en varios momentos la rigidez mecánica del cuerpo que hace necesaria la risa como gesto social y, por tanto, normativo. Significativamente, se trata, sobre todo, de aquellas escenas en las que José Luis, de camino a casa del verdugo, pasa por una nueva estación. La secuencia que sigue a la inspección del edificio aún no revocado muestra a José Luis, Carmen y Amadeo en la plaza frente a las oficinas donde José Luis ha de presentar la solicitud para suceder a su suegro. Un limpia-botas, pagado por Amadeo, que quiere asegurarse de que su yerno cause una buena primera impresión, lustra el calzado del despistado José Luis. Cuando termina, Amadeo le coge del brazo y le conduce hacia la puerta principal de la oficina. Pero, de repente, José Luis se detiene en seco, se zafa del brazo de Amadeo y camina en dirección contraria (fig. 6).

AMADEO: ¿Qué pasa? ¿Qué?

CARMEN: ¿Qué ocurre?

JOSÉ LUIS: No puedo. ¡No puedo! (00:40:24-00:40:31).



*Figura 6*

Su mujer y su suegro empiezan a hablarle: Amadeo en un tono más bien severo, Carmen en uno suave, pero ambos utilizan el mismo argumento: “por el niño” (00:40:49-00:40:53). Por el bien del niño que está por nacer, José Luis no debe perder la oportunidad de un futuro y una situación de vida seguros. Ante su insistencia, José Luis se deja llevar de nuevo por Amadeo. La cámara permanece estática (plano secuencia) mientras los dos hombres y Carmen cruzan la calle en distintas direcciones. Los dos hombres entran en las oficinas. Carmen sigue siendo captada por la cámara mientras, soportando el peso de su grueso vientre, cruza trabajosamente la calle en zapatillas. De pronto se ve a José Luis salir apresuradamente del edificio, mientras Amadeo corre tras él gritando y retorciéndose las manos. Carmen, que se da cuenta, se da la vuelta y se encuentra con ellos en medio de la calle. Esta vez ella también expresa su disgusto por la obstinación de José Luis, y Amadeo, en respuesta a las desesperadas protestas de su yerno de que no puede matar ni a una mosca, comenta sarcásticamente: “Me extraña, itrabajando siempre con muertos!” (00:21:15).

Explícitamente, a través de este breve diálogo entre Amadeo y José Luis, Berlanga vuelve a plantear el problema de la indistinción entre la agencialidad activa y el discurrir pasivo dentro del sistema. La isotopía

alimentaria que recorre la película desde el primer plano vuelve a ser evocada cuando Carmen, exasperada, pide dos helados en una furgoneta de helados que pasa y le entrega uno a José Luis, que no consigue tragar ni siquiera el primer bocado. No solo se subraya de nuevo la estrecha relación entre comida y muerte –o la imposibilidad de comer ante una muerte violenta–. Este gesto también infantiliza a José Luis y sirve para avanzar en su castración simbólica –después de todo, se supone que debe firmar el documento que lo convierte en verdugo–. Al mismo tiempo, sin embargo, toda la secuencia es un ejemplo de la rigidez mecánica de un cuerpo que no puede impedir el vehemente impulso ascendente de un sentimiento definido e incambiable. Nos reímos cuando José Luis se da la vuelta por segunda vez e intenta escapar de la inevitable firma en la oficina. Cuando finalmente, tras el tercer intento, se queda en la oficina acompañado por Amadeo, Berlanga continúa la comedia en el sentido de una mecanización bergsoniana del cuerpo. Mientras Amadeo toma la iniciativa y lleva la voz cantante, José Luis se queda tieso, con el cucurucho goteando en la mano y mirando nervioso hacia delante sin moverse ni hacer ningún esfuerzo por deshacerse del helado (fig. 7).



*Figura 7*

Amadeo se encarga de ello quitándole bruscamente el cucurucho de la mano. Luego coge el brazo de su yerno, le obliga a tomar un bolígrafo en

la mano e intenta acercarlo al formulario para que firme. José Luis se resiste, con un movimiento mecánico y automatizado, da un paso hacia atrás e intenta mantener su brazo en alto. Finalmente, Amadeo consigue forzarlo a que tome la posición correcta. Pero José Luis detiene el movimiento una vez más; una vez más –hablando con Bergson– asciende, como un impulso, el sentimiento reprimido y prohibido del rechazo, y le impide llevar el bolígrafo al papel. Solo cuando el funcionario lo conmina a que firme, pone vacilante su nombre bajo el documento. Los intentos casi de autómatas de José Luis resistiéndose a la temida firma y, sobre todo, el resuelto gesto con el que Amadeo le arranca de la mano el helado –su única posibilidad de aferrarse a su deseada existencia de inocente sujeto infantil– provocan la risa del público por la rigidez de marioneta que transmiten. De este modo, en el marco de una *méconnaissance* colectiva, destierran el peligro político que en realidad emana de este acto.

En efecto, si se cuestiona el oficio de verdugo, la pena de muerte se convierte automáticamente en el centro de las críticas que recaen consecuentemente sobre los fundamentos básicos del Estado soberano de Franco. El mismo fenómeno se observa en la escena inmediatamente posterior. Como el funcionario le ha pronosticado a José Luis escasas posibilidades de obtener el puesto de verdugo debido a la gran demanda, Amadeo le lleva a una feria de libros donde el autor franquista Corcuera está firmando. Corcuera había escrito un libro sobre el garrote vil con una dedicatoria para Amadeo y ahora se supone que debe dar a José Luis una recomendación similar para el cargo de verdugo. Este, sin embargo, se empeña en impedirlo y se queda a unos metros, en un puesto de libros pequeño, para evitar ser presentado personalmente a Corcuera. Amadeo, en tanto, saluda alegremente a su viejo amigo (que, por supuesto, ya no se acuerda de él). Amadeo conversa brevemente con el autor, mientras José Luis, en segundo plano, nervioso –y solo para parecer lo más ocupado posible–, pide que le muestren un libro que está en exposición:

VENDEDOR: ¿Le interesa?

JOSÉ LUIS: Sí, claro... ah, el libro.

VENDEDOR: *Historia de la civilización americana.*

JOSÉ LUIS: Sí, ¿cuánto vale?

VENDEDOR: Trescientas cincuenta pesetas.

JOSÉ LUIS: ¿Cómo?

VENDEDOR: Trescientas cincuenta.

JOSÉ LUIS: Ah, no, no, entonces no. Perdone. Gracias, gracias (00:46:31-00:46:43).

Inmediatamente después, José Luis mira a su alrededor y ve a Amadeo haciéndole señas para que se acerque a ellos. José Luis hace un gesto ansioso y defensivo en su dirección y vuelve a hojear el libro: si antes el helado le había servido para ocultarse ante la autoridad, actuando como elemento retardatario, ahora cumple esa función el libro. Sigue un diálogo casi idéntico con el vendedor:

VENDEDOR: ¿Qué? ¿Lo has visto ya?

JOSÉ LUIS: ¿Cómo? [...] ¿Esto? ¿Qué es?

VENDEDOR: *Historia de la civilización americana.*

JOSÉ LUIS: Ah, sí, sí... ¿Y cuánto vale?

VENDEDOR: Ya se lo dije antes, trescientas cincuenta pesetas.

JOSÉ LUIS: Eh, es muy caro. Volveré otro día. Gracias (00:46:58-00:47:12).

Una vez más, la incapacidad de José Luis para reaccionar con flexibilidad ante la situación resulta cómica. Nos reímos de su rigidez, del uso mecánico de su cuerpo y de su voz. Es, sin embargo, una risa que espera una reacción determinada: José Luis debería finalmente acercarse a Amadeo y a Corcuera, participar en la conversación y recibir finalmente su recomendación. La risa es aquí un regulador social destinado a conseguir que José Luis actúe de forma activa, flexible, es decir, no mecánica, lo que equivaldría a desempeñar el oficio de verdugo.

La sanción social de reírse de la rigidez mecánica del cuerpo adquiere un significado especial en el contexto de un sistema autoritario. ¿Qué es el salirse de la fila del cuerpo mecanizado sino el intento –aunque con poco entusiasmo en el caso de José Luis– de negarse a ser incorporado por la dictadura? Por un lado, la rigidez de marioneta de sus movimientos puede interpretarse como una alegoría del aparato de poder político que hace bailar a sus súbditos como marionetas y mueve los hilos en la dirección en la que se supone que deben moverse. Sin embargo, esta interpretación se queda corta. Cuando José Luis trata de nuevo de defenderse de

la primera ejecución que debe cumplir mediante gestos rígidos, uniformes y repetitivos, está actuando contra el régimen, es decir, contra la sociedad que Bergson tiene en mente. Para que el espectador vea lo explosivo de su negativa no en su forma pura, sino a través del formato de la comedia, los intentos de resistencia de José Luis deben situarse en el campo de lo cómico. Al escenificar el fracaso performativo de su protagonista bajo el prisma de la comedia, Berlanga engaña a la censura, que no suele escandalizarse ante la comedia<sup>6</sup>. Al mismo tiempo, utiliza la risa como gesto social para revelar la nada cómica represión del aparato franquista, sirviéndose de Amadeo como de un representante poco quisquilloso.

Dado que la risa, según Bergson, requiere distancia emocional, es evidente que en estas escenas el espectador debe estar ciertamente distanciada de los personajes, como escriben Gordillo y Pereira Zazo. Sin embargo, esto cambia fundamentalmente con la iniciación final de José Luis como verdugo. En esa escena de diez minutos en la que José Luis, a puerta cerrada en la cárcel de Palma de Mallorca, intenta desesperadamente redactar su petición de libertad y negociar con el director de la prisión para no tener que llevar a cabo la ejecución, vuelven a encontrarse muchos elementos de lo cómico según Bergson. Del mismo modo que había hojeado distraídamente la *Historia de la civilización americana* en el mercado de libros y había tenido que preguntar dos veces por el título y el precio, ahora camina desorientado por la cocina de la prisión y pregunta varias veces por “la puerta de la calle” (01:16:53).

Mientras que en las escenas anteriores solo había tenido que resistirse a ser asido por Amadeo, sus movimientos automatizados para lograr la evasión se topan ahora con una resistencia más profunda. Varios funcionarios de prisiones le hablan, le cortan su vía de escape imaginaria, le sujetan mientras le atan la corbata negra y, finalmente, nada impresionados por sus repetidos intentos de liberarse, le arrastran hasta el cadalso. La diferencia es que esta vez el público apenas tiene ganas de reír. Aquí Berlanga subvierte la risa como gesto regulativo: se emancipa de la risa en favor de una acertada identificación del espectador con el personaje. A partir de esta escena, por tanto, hay que dar la razón sin reservas a

---

<sup>6</sup> Según Schilhab, dos de los tres censores consideraron la película una tragicomedia no problemática y se sintieron ofendidos sobre todo por las insinuaciones sexuales y las “ofensas a la moral” (2002: 126).

Berthier y Carratalá: la identificación con los personajes, al menos con José Luis, es muy posible.

Pereira Zazo ha señalado con razón que las secuencias de planos desempeñan un papel importante en *El verdugo*; sin embargo, su valoración de estas secuencias de planos me parece cuestionable. De hecho, Berlanga hace uso de este recurso estilístico cada vez que José Luis llega a una estación importante en su camino de sepulturero a verdugo. La escena inicial, en la que Álvarez y José Luis abandonan el patio de la cárcel con el viejo verdugo en el coche, es un largo plano secuencia y, al mismo tiempo, el primer –ie involuntario!– contacto personal de José Luis con el temido verdugo. La escena comentada anteriormente, donde José Luis debe registrarse frente a las autoridades, marca también un paso significativo hacia su juramento como verdugo y contiene un plano secuencia más corto: mientras los dos hombres y Carmen cruzan la calle, y los primeros desaparecen en el fondo derecho mientras Carmen sigue hacia el fondo izquierdo hasta que los tres se reencuentran en primer plano, la cámara permanece estática.

Otro plano secuencia tiene lugar en el nuevo piso y, en cierto modo, constituye la introducción del siguiente gran paso de José Luis hacia su primera ejecución. Cuando golpea con el pie la puerta del dormitorio, tras la que ha desaparecido con Carmen para inaugurar debidamente un nuevo colchón, la cámara se detiene: permanece en la puerta cerrada y en la nuca del hijo pequeño sentado en su silla en la mesa del comedor. Los padres, detrás de la puerta cerrada, dejan de ser visibles; el niño empieza a llorar y a llamar a su madre. Poco después suena el timbre. José Luis aparece en camisa y calzoncillos, pidiéndole al mensajero que pase la carta por debajo de la puerta principal. La perspectiva de la cámara permanece estática hasta que el mensajero responde que hay que firmar el documento. Solo cuando José Luis refunfuña y va a abrir la puerta, cambia de nuevo el ángulo de la cámara (fig. 8).



*Figura 8*

En cuanto al plano-secuencia anterior a la visita oficial, se podría estar de acuerdo con la apreciación de Pereira Zazo y hablar, en efecto, de una posición distanciada y poderosa del espectador frente a los personajes, que parecen desterrados dentro del espacio estático. Al menos en este plano la distancia del espectador se sigue dando como condición necesaria de la risa. Las otras dos secuencias, sin embargo, ni están particularmente codificadas cómicamente ni dan testimonio de una superioridad del espectador de la película sobre los personajes, como sugiere Pereira Zazo. En la medida en que marcan, en el plano técnico, rupturas semánticas que señalan el progreso de la pérdida de identidad de José Luis, que pasa de ser un inofensivo sepulturero a una completa congruencia con la persona del verdugo, preparan más bien el último gran plano secuencia que acompaña a José Luis en su camino hacia el lugar de la ejecución y que Berthier calificó como el momento de identificación de mayor potencial. José Luis no parece aquí una marioneta, sus movimientos repetidos y sus actos de habla ya no son cómicos (fig. 9).



*Figura 9*

El final de la comedia y el sentimiento de identificación duran ahora hasta la última secuencia de la película, en la que, entre otras cosas, se replantea el tópico de la intangibilidad del verdugo a través del acto de un apretón de manos fallido: José Luis es conducido al barco por oficiales uniformados. Con el maletín en la mano, baja del coche y tiende la mano a los hombres. En lugar de estrecharle la mano, estos se llevan respetuosa pero inequívocamente la mano al sombrero en señal de saludo y vuelven a marcharse. Ni siquiera esta repetición parece cómica, sino que atestigua la amarga constatación de que José Luis se ha puesto su último disfraz, se ha fundido con su última identidad. Ahora es el verdugo que da nombre a la película. Ni siquiera el bocadillo que Carmen entrega a su marido con expresión avergonzada (y que él, a su vez, no puede tocar) revela aquí un trasfondo cómico, como todavía ocurría con el cucurucho de helado que debía consolar a José Luis por el hecho de tener que presentarse al puesto de verdugo. Incluso la alegre sociedad de consumo que hace un viaje en barco al son de alegres ritmos sirve, en el mejor de los casos, para exacerbar el amargo tono final que deja la película. Berlanga se ha emancipado de la risa, pero no en favor de un melodrama lúgubre, sino en favor de una confrontación consciente con la realidad en el sentido neorrealista.

## Filmografía

*El verdugo*. España / Italia: 1963. Duración: 90 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

## Bibliografía

Bergson, Henri (1972). *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900). Paris: PUF.

Berthier, Nancy (1996/97). “El fracaso de la voluntad (en torno a un plano de *El verdugo*)”. En: *Semiosfera* 6/7, 151-172.

Brühne, Julia (2016). *iBienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg.

Collorio, Christiane Maria (2010). *Espejo cóncavo und Third Space. Valle-Inclán Esperpentoästhetik unter dem Vorzeichen hybrider Raumpoetologie*. Hildesheim: Georg Olms.

Freud, Sigmund (1982). “Das Unheimliche” (1919). En: Mitscherlich, Alexander / Richards, Angela / Strachey, James, eds. *Psychologische Schriften* (=Studienausgabe, Bd. IV). Frankfurt am M.: Suhrkamp, 241-274.

Gordillo, Inmaculada (2008). “Memoria histórica y pena de muerte en España – melodrama, comedia negra y documental”. En: *Quaderns de Cine* 3, 81-89.

Klein, Peter K. (1988). “El esperpentismo lo ha inventado Goya’. Valle-Inclán und die Goya-Rezeption seiner Zeit”. En: Wentzlaff-Eggebert, Harald, ed. *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936)*. Tübingen: Max Niemeyer, 19-61.

Lacan, Jacques (2007). *Le Séminaire, Livre VII: L'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Paris: Seuil.

Lucas Alonso, Patricia (2011). “Imágenes de ficción para cuentos realmente viejos. Madrid y el problema de la vivienda: *El verdugo*, *El pisito* y *La vida por delante*”. En: *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual* 1.

Martínez Sierra, Gregorio (1928). “Hablando con Valle-Inclán”. En: *ABC* (07.12.1928) (cit.: Lyon, John (1983). *The Theatre of Valle-Inclán*. Cambridge: Cambridge UP).

- Pereira Zazo, Oscar (2009). “Reseña de *El verdugo*: acerca de la felicidad y de la inercia de las cosas”. En: *Spanish Language and Literature*, 1-11.
- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de.
- Stavrakakis, Yannis (2007). *The Lacanian Left: Psychoanalysis, Theory, and Politics*. Albany: State University of New York, 2007.
- Rios Carratalà, Juan A. (2007). “*El verdugo* (1964) y la tragedia grotesca”. En: *Anales de Literatura Española* 19, 219-235.
- Rössner, Michael (1988). „Zerrspiegel, Marionetten, Grotesken. Los esperpentos de Valle-Inclán en comparación con el teatro del grottesco italiano y Pirandello”, en: Wentzlaff-Eggebert, Harald, ed. *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquiums vom 6-8. November 1986*. Tübingen: Max Niemeyer, 147-162.
- Valle-Inclán, Ramón del (1962). *Luces de Bohemia. Esperpento* (1920). Madrid: Espasa-Calpe.
- Žižek, Slavoj (2010). “Alfred Hitchcock, or, The Form and its Historical Mediation”. En: *What You Always Wanted to Know About Lacan but Were Afraid to Ask Hitchcock*. London: Verso: 1-12.

**Sobre la autora:** Julia Brühne es profesora de literaturas y medios de comunicación transnacionales en la Universidad de Bremen. Entre sus publicaciones se encuentran, por ejemplo, *iBienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino* (2016), “‘I’ll bet you’re just dying to free associate’: el goce imposible y la constitución de una alegoría política en *L’âge d’or* de Luis Buñuel”. En: Aresti, Nerea / Brühne, Julia / Peters, Karin (eds.). *La España invertebrada. Masculinidad y nación a comienzos del siglo XX* (2016), o “Ambiguity, Repetition, Anxiety. The Phantasma of Foundational Violence in Cortázar’s ‘El otro cielo’”. En: *PhiN - Philologie im Netz* 92 (2021).



## **Un tenue reflejo: *Villarriba y Villabajo* (1994) como palimpsesto desvaído del corpus berlanguiano**

Ernesto Pérez Morán

**Resumen:** El artículo está dedicado a una de las pocas incursiones de Luis García Berlanga en la televisión, sin que esté demasiado claro hasta dónde llegó su participación. El hecho es que Berlanga figura como creador de *Villarriba y Villabajo*, producción de TVE cuya idea germinal y premisa argumental corresponden a un Berlanga sobre cuyo cine la serie formula unos guiños e inspiraciones que pretendemos repasar a la luz de toda su filmografía, si bien la moda televisiva del momento encadena este producto al cine popular de épocas pasadas.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; cine; televisión; TVE; análisis de contenido; cine tardofranquista

**Abstract:** This paper is dedicated to one of the few incursions of Luis García Berlanga on television, even without being certain about his real implication in the project. Berlanga figured as the creator of *Villarriba & Villabajo*, a TVE production whose main idea and plot came from Berlanga and his cinema is referenced by this TV series. We intend to study those Berlanga's filmography inspirations, although the television ways of doing chains *Villarriba & Villabajo* to the past decades popular comedies.

**Key words:** Luis García Berlanga; film; television; content analysis; late-francoist cinema

### **Anecdotario a modo de introducción austrohúngara**

En 1991, Fairy, marca de lavavajillas fundada en el siglo XIX en Estados Unidos, pretende aumentar sus ventas en España frente a Mistol, y para ello lanza una campaña televisiva que toma forma en el ya famoso anuncio donde “Villarriba y Villabajo celebran su fiesta con una gran paella para

todos los vecinos. Como siempre, cada pueblo quiere que su fiesta y su paella sea mejor que la del otro. A la hora de fregar en Villabajo tienen un problema. Su lavavajillas de siempre no puede con la grasa incrustada. Tendrán que poner la paellera en remojo un buen rato y después frotar y frotar. En Villarriba no hay problema, porque su lavavajillas es Fairy” (Procter & Gamble 1991). Tras glosar las maravillas del “milagro anti-grasa” culminaba un *spot* que tuvo no pocas continuaciones en el tiempo y que incluso llevó a la marca, en 2001, a batir el récord de la paella más grande jamás cocinada (Simón 2014).

Cuenta De Luna (2021) que tras ver el anuncio dirigido por su hijo José Luis, un Berlanga de 70 años, que estrenaría en 1993 *Todos a la cárcel* y que apenas había tenido contacto con la televisión, pergeñó el proyecto de una serie en torno a la rivalidad de dos pueblos con nombres opuestos, y cuya particularidad era compartir plaza mayor e incluso viviendas, con la señalización de una línea pintada como separación. Los aires de eso que se ha llamado ‘lo berlanguiano’<sup>1</sup> despedían iridiscencias y conexiones en el tiempo. Casualmente, la primera campaña de Fairy en Europa, allá por 1900, consistía en un premio semanal de 500 libras para el ganador de entre todos aquellos y aquellas que enviaran los envoltorios de la marca a su fábrica de Newcastle, concurso idéntico al que vertebraba *Esa pareja feliz* (1951) y su jabón Florit. También casualmente, Berlanga, hablando de la idea germinal de *iBienvenido, Mister Marshall!* (1953), asegura a Cañeque y Grau (1993: 19) que “se nos ocurrió un argumento a partir de las luchas entre los representantes del vino y de la Coca-Cola, con toda la participación popular que ello acarrearía en un pueblo español”, en lo que parece adelantar el pugilato publicitario que gesta *Villarriba y Villabajo*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Término casi siempre utilizado con cierta imprecisión, incluso aceptado por la RAE y a cuya delimitación Zunzunegui e Iturregui (2021: 69-82) son quienes más solventemente se han acercado, aunque realmente su acotación se centra más en lo que ellos llaman lo “azcoberlanguiano”. Como muestra de la generalidad con la que suele aludirse al término, Cañeque y Grau: “El término berlanguiano resulta aplicable a un tipo de situación definida que flota entre las aguas de la picaresca, el esperpento y hasta lo kafkiano que podemos hallar, sin demasiado esfuerzo, en la idiosincrasia de este país” (1993: 11-12).

<sup>2</sup> A su vez, señalemos que la práctica de tercer curso del IIEC del estudiante Berlanga llevaba por título *El circo*, e ilustraba la fascinación que ejerció en los madrileños la llegada del Circo Americano por primera vez en la primavera de 1950.

Y no tan casualmente, el último de los 25 capítulos que finalmente compondrán la primera y única temporada de la serie se llama ‘Villarriba-Tombuctú’, en clara alusión a la película que Berlanga estrenaría un lustro después. Y si acudimos a la anécdota chusca, tan querida por el propio cineasta, señalaremos que uno de sus hijos, con quien colabora aquí, actualmente regenta un restaurante de paellas (Soria Vallejo 2022), apunte baladí, pero que indica junto a los anteriores la presencia de un tejido de relaciones más o menos relevantes, más o menos sesudas, entre este primer acercamiento televisivo –poco analizado tanto por su fracaso de público como por su exigua calidad, a tenor de las reseñas críticas y de un análisis sobre el que procederemos aquí– y la muy admirada y estudiada filmografía berlanguiana. La pregunta que primero nos asaltó fue ¿qué queda del maestro en estos dos pueblos catódicos? Porque ese tardío inicio televisivo se produce durante el ‘final filmográfico’ del realizador...

### **Precisiones previas de rigor (y otras con menos rigor)**

Conviene efectuar ciertas precisiones para establecer la medida y la magnitud de esta aproximación, puesto que, si bien Berlanga es la cara reconocible del proyecto, serán sus hijos quienes lleven el peso de la producción, sin que nunca se haya concretado hasta dónde participó el propio cineasta. Parece, como plantean Palacio e Ibáñez (2021: 134), que *Villarriba y Villabajo* fue una de las “esporádicas colaboraciones como asesor de guiones de su hijo José Luis, a quien aporta argumentos para la serie”, aunque será su hijo quien asegure a Villena (2021: 239) que, tras un intento de diseñar tramas con su padre, este resultó infructuoso, lo que parece confirmar que Berlanga se limitó a aportar ideas en un principio.

El reclamo de su nombre, sin embargo, coadyuvó a que el proyecto creciese en tamaño hasta un enorme presupuesto de 1.400 millones de pesetas, con la participación de Procter & Gamble, la producción ejecutiva de Juan Gona y TVE como el gran paraguas televisivo de la época, proclive a este tipo de megaproyectos mediante los que domeñar a golpe de talonario a las entonces incipientes televisiones privadas. Rodaje en formato cine, sendas unidades en el madrileño pueblo de Colmenar de Oreja, más de un año de rodaje y no pocos dispendios en dietas y sueldos para los oriundos

del lugar, amén de un reparto encabezado por Juanjo Puigcorbé, Ana Duato, Ángel de Andrés, Alfonso Lussón o Rafael Alonso, habitual de Berlanga desde *iBienvenido, Mister Marshall!* Todo ello para que la serie quedase relegada a la madrugada a los pocos capítulos debido al escaso interés que suscitó en la audiencia.

Ello no es óbice para detectar guiños, paralelismos y constantes entre *Villarriba y Villabajo* y el cine de Berlanga, desde una perspectiva del análisis de contenido más que acudiendo íntegramente a los testimonios de sus responsables. Siguiendo el famoso *dictum* de “Never trust the teller, trust the tale”<sup>3</sup>, rastreamos la serie a la luz de la filmografía completa de Berlanga en cuanto director, habiendo realizado escaletas de ambos formatos para alcanzar un mayor rigor mediante una idea que no tuvo tanta precisión en su génesis. Y es que la chispa saltó con un detalle, con una pista que surgía al analizar el último filme de Berlanga, *París Tombuctú* (1999), donde había abundantes guiños a *Calabuch* (1956), pues ambas compartían en la distancia una similar idea del pueblo y de la identidad, así como del papel de sus visitantes. También en *Villarriba y Villabajo* se establecen similares ejes temáticos, por lo que todo indica que es plausible trazar un hilo de Ariadna entre algunos hitos berlanguianos.

De esa manera intentaremos demostrar nuestra tesis: que la serie supone un llamativo –y oportunista– rastreo por las películas de Berlanga hibridado con el inmovilismo característico del cine popular tardofranquista que durante los años noventa se refugió en la ficción televisiva, como dan muestra de ello subproductos del estilo de *Lleno, por favor* (1993) o *¡Ay, señor, señor!* (1994-1996), que rescataban unos ideales reaccionarios presentes en *Villarriba y Villabajo*.

---

<sup>3</sup> Formulado por D.H. Lawrence y esencial para la hermenéutica moderna, es revisado brillantemente por Watson (1985) en su artículo “The Real Meaning of Lawrence’s Advice to the Literary Critic”.

## Un ensayo de análisis comparativo

### *Ejes temáticos comunes*

Galán recordaba que “es imposible entender el cine español del franquismo sin las famosas tres B, las de Berlanga, Bardem y Buñuel” (1990: 5). Tan incuestionable es la relevancia del director como cierta progresión descendente en su obra a medida que esta va llegando a su fin. El mismo Galán reconoce, por ejemplo, que el humor de brocha gorda se “ha ido ampliando en sus últimas películas” (1990: 5), mientras que Perales (1997: 9) habla en genérico sobre un “cambio progresivo”, para significar esa paulatina pérdida, si bien “el cineasta insiste en contemplar la evolución de la sociedad española”, adversativa que parece revelar como de pasada la paradoja de que la carrera de Berlanga va de más a menos al tiempo que esa sociedad española recorre la evolución inversa.

Por lo riguroso del abordaje de Perales, seguiremos los ejes temáticos que marca, puntualizando que, como Sojo (2014)<sup>4</sup>, divide diacrónicamente su obra en dos periodos, siendo el gozne la irrupción de Azcona en los guiones. Así, nombra la dialéctica pueblo/ciudad y la presencia de los ‘poderes establecidos’ –entendiendo la religión, la política y las clases sociales en cuanto tales–, para relacionarlo con la coralidad y la presencia de ciertos personajes concretos, estereotipos berlanguianos.

### El pueblo y la ciudad

Películas como *iBienvenido, Mister Marshall!* o *Calabuch* presentan el ambiente rural como un lugar idílico o al menos mejor que las ciudades,

---

<sup>4</sup> Sojo realiza su división en cinco partes, incidiendo en la relevancia inicial entre el pueblo y la ciudad: “Distinguimos las siguientes etapas cronológicas en el cine de Berlanga: 1. Inicial (1951-59). Desde *Esa pareja feliz* hasta *Los jueves, milagro*. Etapa netamente rural. 2. Etapa dorada (1959-67). Etapa urbana. Desde *Se vende un tranvía* a *El verdugo*. 3. Etapa misógina (1967-1974). Se compone de tres filmes: *La boutique*, *Vivan los novios* y *Tamaño natural*. 4. Etapa “nacional” (1974-85). Compuesta por los tres filmes de la saga de los Leguineche: *La escopeta nacional*, *Patrimonio nacional* y *Nacional III*. 5. Etapa final (1985-2002). Desde *La vaquilla* a *El sueño de la maestra*” (2014: 246).

casi siempre bosquejadas por Berlanga en cuanto *locus* de incomunicación –desde *Plácido* (1961) hasta *Patrimonio nacional* (1980)–. De hecho, Hernández Les e Hidalgo (1981: 43) preguntan al realizador si los pueblos de sus películas están idealizados: “Si no idealizados, son pueblos contruidos desde la imaginación que arranca de un cierto conocimiento de la realidad”, para posteriormente admitir que Villar del Río era, sin duda, símbolo de la “España entera”. Pues bien, parece que al final de su filmografía, el pueblo vuelve a ser esa especie de *locus amoenus*, tanto en *Villarriba y Villabajo* como en *París Tombuctú* unos años después. En ambos casos –con la excepción del primer tramo del filme– solo saldremos del universo rural, que funciona como sinédoque, para como mucho acceder a las carreteras de acceso al pueblo, pero sin poder salir de ahí, espacio centrípeto que en la creación televisiva es absolutamente hegemónico, como evidencia ya de partida el título.

#### Estereotipos de personajes, reflejos de los poderes establecidos

Hasta el propio Berlanga ha reconocido lo estereotípico de sus personajes (Cañeque / Grau 1993: 22), que en la serie se repite de manera mimética. Por lo que respecta a la religión, el cura en *Villarriba y Villabajo* es don Fidel (Rafael Alonso), un sacerdote que tiene la particularidad de ser también médico, escritor, detective, aventurero y mil cosas más que lo convierten en un comodín para cualquier trama y figura casi omnipresente. A pesar de compartir carisma con otros curas berlanguianos, no hay ya el empuje vitriólico del padre Calvo (Agustín González) de la Trilogía Nacional, aunque parecen copiarse en la distancia de los años, pues si aquel soltaba su famosa “Lo que yo he unido en la tierra no lo separa ni Dios”, don Fidel asegurará en el segundo capítulo que “Dios está en todas partes... y yo, más aún”.

Los políticos, que cobran verdadera importancia en el cine de Berlanga con la muerte del Caudillo –desde *La escopeta nacional* (1978) hasta *Moros y cristianos* (1987)– se convierten en protagonistas de *Villarriba y Villabajo*, encarnados en Buenaventura (Alfonso Lussón) y en Mariano (Ángel de Andrés), los dos alcaldes en pugna perpetua, como irreductibles son sus corruptelas. El primero regenta el *drugstore* –extraño híbrido entre supermercado, bar y prostíbulo–, trata de forrarse con un imposible

negocio de perlas y sus ínfulas artísticas rozan lo ridículo, mientras que Mariano explota a sus trabajadores en la fábrica y está obsesionado con especular, en una prolongación de la fiebre del ladrillo que ya se apuntaba de manera mucho más sutil en aquel glorioso final de *Esa pareja feliz*, cuando Juan y Carmen (Fernando Fernán Gómez y Elvira Quintillá) caminaban entre indigentes con un edificio en obras al fondo (figuras 1 y 2). Los dos munícipes intentan beneficiarse de ayudas europeas para destinarlas a su lucro personal, aduciendo que lo hacen por el interés del pueblo cuando son requeridos por alguna instancia, que en este caso se reduce al tercer protagonista, también masculino, que completa la tríada de motores de la acción y que no es otro que Pepe (Juanjo Puigcorbé), estereotipo del tercer ‘poder establecido’ que marcaba Perales, el de las clases sociales.



*Figura 1: Villarriba y Villabajo (1x11)*



*Figura 2: Esa pareja feliz*

Y es que Pepe es un aristócrata. Como lo era el marqués interpretado por Adolfo Marsillach en *La vaquilla* (1985), como lo eran los Leguineche en la Trilogía Nacional o como antes lo fueron los Villanueva en *Novio a la vista* (1954). Y aquí se da una contradicción sugerente, pues si bien en las anteriores películas estos fracasaban (como casi todos los personajes berlanguianos), en *Villarriba y Villabajo* Pepe consigue a Paulina (Ana Duato), el cariño de los vecinos e incluso en el último episodio marcha en globo camino a Tombuctú entre vítores, encarando una aventura que se anuncia fastuosa desde unas alturas que recuerdan a los planos finales de *Calabuch*. Es como si Berlanga hubiera perdido mordiente o, de forma más contradictoria, hubiera acabado alabando sus orígenes en este final a modo de moraleja. Porque él era de familia adinerada (Galán 1990), pertenecía “a la burguesía comercial de la ciudad y al ámbito de los propietarios rurales” (Pérez Perucha 1999: 78) e incluso, como este último autor asegura, “es, actualmente, un hombre de posibles” (78), a pesar de que él mismo siempre se declaró antiburgués. Y ello no le restó –todo lo contra-

rio y a la manera viscontiniana— un ápice de virulencia contra esos “administradores” a quienes señala el rótulo final de *La escopeta nacional*, atacando igualmente a políticos y a las clases dominantes: “Y ni fueron felices ni comieron perdices... desgracia habitual mientras existan ministros y administrados”.

Esa visión se corporeiza en Pepe durante gran parte de la serie. Él es un señorito infantilizado, venido a menos, apollado a pesar de su juventud... Pero finalmente el relato, y los mecanismos de identificación, están con él. El mejor modo de probar este extremo es analizando a quién corresponde la mirada y en qué lado se sitúa el narrador. Casi siempre la equivalencia entre la información que tiene el espectador con uno de los personajes corresponde a Pepe, es decir, que sabemos lo que él sabe, y es el personaje del que mejor conocemos su historia personal, antecedentes y conflictos: más de la mitad de los capítulos gravitan en torno a él y la subtrama central —entendiendo como subtrama aquella sucesión de acontecimientos centrados en torno a la relación entre personajes (Sánchez-Escalonilla 2001: 106)— es la de él con Paulina. Pepe tiene, además, la subtrama con Segundo y, por si hicieran falta más pruebas, su llegada y marcha marcan el inicio y desenlace de la serie.

Como otros personajes recurrentes en la filmografía berlanguiana, y sin agotar ni mucho menos la lista, encontramos a dos que interesan especialmente. Por un lado, una figura que aparece en los tramos posteriores de la carrera del cineasta, la de la prostituta, generalmente de buen corazón y sexualizada mediante una mirada masculinizante. Epítome son las chicas del *drugstore*, que aparecen por triplicado y que son objeto de las miradas de esos hombres rijosos que remiten a los reprimidos tardofranquistas del mal llamado landismo, y sobre los que luego volveremos al tratar de explicar nuestra tesis.

En segundo lugar, encontramos al personaje amnésico, Segundo (Carlos Trisancho), el criado de Pepe —así se alude a él, y su nombre coincide con el nombre de otro sirviente, el Segundo (Luis Ciges) de *Patrimonio nacional*—, como Mariano perderá sus recuerdos en el capítulo 18 (‘La memoria’) y para ello exigirá a todos que lleven una pizarra en el pecho con su nombre, en lo que parece un guiño voluntario a Julián Alonso (Manuel Alexandre), el amnésico de *Plácido* que portaba idéntico objeto. Y frente

a esa amnesia simbólica emerge para terminar el tema del doble, que recuerda a aquel personaje durante el final de *Tamaño natural* (1974), también interpretado por Michel Piccoli, que observa el Sena en el que flota la muñeca y que deja adivinar cierta circularidad, cierto volver a empezar. No con esa intención, pero el juego del doble se plantea de modo constante en *Villarriba y Villabajo*, tanto en el capítulo tercero ('El doble'), cuando un actor de teatro idéntico a Pepe arriba al pueblo, como en el hecho de que los familiares del protagonista mantengan en las fotos rasgos idénticos a los de él, sean masculinos o femeninos. Incluso en el episodio 24 ('Los padres de Paulina') Pepe se disfraza de mujer, lo cual reabre los ecos del travestismo en la obra berlanguiana, que ya encontraba ejemplos en *Todos a la cárcel* o *La escopeta nacional*, filme donde un personaje *trans* era objeto de cruel mofa.

Por último, y siguiendo a Perales, la coralidad es una nota de la filmografía de Berlanga que se exporta a la serie analizada y que también señala Galán (1990: 37), calificada por Guarnier como "la gran y succulenta especialidad del director" (Pérez Perucha 1999: 109). Si bien ese rasgo está aquí condicionado por el medio, también hay un aspecto que nos interesa en sus resonancias, y es la utilización de actores a los que el realizador, en palabras de Perales, profesa "cierta fidelidad" (1997: 191). Por ello, Juanjo Puigcorbé ya había sido un alférez seductor del bando nacional en *La vaquilla*, hemos comentado la habitualidad de Rafael Alonso, Antonio Gamero había aparecido en *Todos a la cárcel* y en *La vaquilla* y María Isbert ya intervenía en *El verdugo* (1963). Y para aquellos que no habían trabajado con él, Berlanga rescata en la serie la costumbre de contar con actores de teatro (caso de Alfonso Lussón).

### ***Algunos capítulos más concretos***

Se da la maniobra más específica de escribir alguno de los episodios con referencias explícitas o evidentes a alguna película de Berlanga. En el segundo ('La gran depresión') asistimos a la llegada de dos funcionarios para evaluar si la situación de los vecinos de ambos pueblos merece una subvención a cargo de los fondos europeos. A la inversa de lo que ocurría en *iBienvenido, Mister Marshall!*, los dos alcaldes deciden empobrecer el aspecto de sendas villas para sacar tajada de Europa, por lo que se dedicarán

a hacer parecer el lugar como absolutamente inhabitable, en una maniobra similar a la que años después llevará a cabo Dany Boon en *Bienvenidos al Norte (Bienvenue chez les Ch'tis, 2008)*, obra que también subrayaba la dialéctica pueblo/ciudad.

De hecho, en el capítulo hablan específicamente de una “tierra sin pan”, en una de las muchas citas a la figura de Buñuel<sup>5</sup>: en el noveno episodio (‘Las águedas’) se refiere “la fórmula Buñuel” para hacer copas; en el decimoprimer (‘La estrella’) el cámara que acude al pueblo afirma que ese lugar es “puro Buñuel” y en el decimoquinto (‘La gripe’) hay un homenaje aún más explícito cuando Pepe baraja unos naipes y le dice a Paulina que “no sé por qué me parecía que usted y yo acabaríamos juntos jugando a las cartas”, en clara alusión al final de *Viridiana (1961)*. Al margen de las menciones al de Calanda, el final de este segundo episodio es inverso al de *iBienvenido, Mister Marshall!*, pues los funcionarios sí les concederán la subvención, y ello facilitará los desmanes de los siempre corruptos políticos.

El cuarto capítulo (‘Rusos sin fronteras’) mantiene una premisa bastante similar a la de *Los jueves, milagro (1957)*. Si allí la estructura venía dada de forma binaria por la simulación de unos milagros iniciales seguida de la consecución de milagros reales tras la llegada del verdadero San Dimas<sup>6</sup>, aquí la disposición se invierte: la irrupción de los médicos rusos genera ‘milagros’ de índole variada, desde los puramente médicos – las mujeres ven ampliados sus perímetros pectorales, en un ejercicio machista sin disimulos– hasta los que superan lo quirúrgico –un hombre blanco es convertido en uno negro, por ejemplo–. En ambos casos la fascinación y el proselitismo se disparan de un modo similar al del largometraje de referencia, hasta llegar a un final donde se desinflan todas las ilusiones (el segundo sentido, sí, está en el capítulo). Desde otro prisma, estos rusos que al final devienen en gran engaño, en pura ficción, podrían

---

<sup>5</sup> No hay que olvidar que el tercer capítulo del proyecto nunca realizado por Berlanga *Cinco historias de España*, junto a Cesare Zavattini y Ricardo Muñoz Suay, se titulaba *Las Hurdes* (VV.AA. 1963: 96).

<sup>6</sup> Aquí de nuevo lo que ocurrió y lo que declara el cineasta muestran fisuras: si bien Berlanga ha sostenido siempre que el padre Garau rescribió la segunda parte completa (Hernández Les / Hidalgo 1981: 72), otros cuestionan una intervención tan profunda y lo achacan a las “fabulaciones” del realizador (Zubiaur Gorozika 2021: 191).

ser sosias de aquellos ‘americanos’ –valga la imprecisión geográfica de raíz colonialista– de la canción de *iBienvenido, Mister Marshall!*, quienes para Company serían unos “Reyes Magos” en el fondo inexistentes (Pérez Perucha 1999: 80).

En tercer lugar, el octavo episodio (‘Serafín’) aparece plagado de conexiones, en esta ocasión a varias películas. La llegada del primo de Buenaventura que da título al episodio (Joaquín Climent) supone una alteración en el pueblo equiparable a la de Jorge (Edmund Gwenn) en *Calabuch*, por esa estructura de ‘intruso benefactor’ que glosasen con tanta precisión Balló y Pérez (2006) y que responde a ese ‘personaje desestabilizador’ berlanguiano del que hablaba Perales (1997: 178), con la diferencia de que allí el espectador sabía de la identidad del protagonista y aquí el pasado de Serafín se va descubriendo. Como también hay un dato de Buenaventura que conoceremos en este capítulo en la referencia más explícita de la serie: en un momento dado aparece una foto enmarcada del Pepe Isbert de *iBienvenido, Mister Marshall!*<sup>7</sup> (figura 3) y se explica que él es el abuelo de Buenaventura, en un *crossover* que ancla directamente la serie con aquella creación. No acaban aquí los ecos, pues el duelo del Oeste con el que amagan Serafín y Mariano recuerda al del filme citado, al igual que las mujeres de raza negra que acompañan al primo de Buenaventura parecen sacadas de aquellas que intervenían en *Todos a la cárcel*, con ciertas diferencias en las que conviene detenerse a pesar de ser personajes coetáneos.

---

<sup>7</sup> En conversación con Cañeque y Grau (1993: 47-48), Berlanga les cuenta una idea de largometraje que ha tenido el día anterior y que giraría en torno a unos “investigadores cinéfilos que deciden estudiar mi cine y recorren lugares que son a la vez reconstrucciones de mis películas o de mis personajes”. Desarrollando la idea, habla de utilizar a los actores originales, a lo que los entrevistadores responden que “Isbert ya ha muerto...”. Berlanga responde: “Isbert podría aparecer en una foto”.



Figura 3: *Villarriba y Villabajo* (1x08)

Si en aquel largometraje la cosificación de las mujeres era evidente, al menos contaban con líneas de diálogo, algo que no ocurre en *Villarriba y Villabajo*, lo que contribuye a su deshumanización. Meros reclamos sicilípticos, su presencia se acompaña de una muy intencional música de tambores, en una racista asociación nada original, por cierto, como tiempo atrás demostraban mediante idéntico recurso *La Lola nos lleva al huerto* (Mariano Ozores, 1984) y años antes *El alma se serena* (José Luis Sáenz de Heredia, 1970). En aquellas cintas también había unos españolitos reprimidos que observaban e incluso perseguían rijosos a cualquier mujer con cierto atractivo físico. Eso sí, sorprende que en *Villarriba y Villabajo*, en plena década de los noventa, sigan apareciendo estos comportamientos y muchas veces otros peores, pues Pepe y Mariano acosan sexualmente a Paulina de manera constante.

Como anverso, en el noveno episodio, 'Las águedas', hay algo del empoderamiento que aparecía ya en *El autocar*, proyecto de Berlanga y Enrique Llovet, nunca realizado y del que se conserva una sinopsis (VV.AA. 1963: 63-69). En ella se puede leer en su primera página una descripción de las mujeres que pretenden peregrinar a Lourdes que recuerda en su

tipología a las féminas de otros pueblos, los de la serie, e incluso en el citado proyecto, doña Emilia se desplazaba en silla de ruedas como en *Villarriba y Villabajo* lo hace doña Deudora (María Isbert)<sup>8</sup>.

Por último, en el capítulo 16 (‘El anuncio’), Mariano decide rodar un *spot* para su empresa de embutidos y la cutrez buscada con tintes cómicos recuerda en varios momentos a las maniobras publicitarias de los protagonistas de *Moros y cristianos*, a la campaña de las ollas en *Plácido* o la electrónica y el jabón Florit en *Esa pareja feliz*, mientras que en la parodia que se hace de los programas de cocina de la época aparecen ecos de maniobra similar en *Nacional III* (1982), película en la que el personaje de Luis José (José Luis López Vázquez) era escayolado como aquí lo será Pepe.

### ***Una serie de evocaciones***

La tercera posibilidad de diálogo entre el cine de Berlanga y esta serie nos lleva a aspectos más anecdóticos, a guiños más o menos conscientes, en forma de apunte u homenaje... El corazón que Pepe luce en el trasero como marca de nacimiento recuerda al forúnculo de Michel (Michel Piccoli) en *París Tombuctú*, filme en el que se utiliza de modo permanente la palabra “pervertido”, como aquí desde el inicio llaman a Pepe cuando aparece por ese prostíbulo *sui generis* que es el *drugstore*. Como prostíbulo había en *La vaquilla* y en la serie hasta en dos ocasiones alguien se queda encerrado con idéntico animal en alguna estancia. El tema del asilo político en clave de comedia se trata tanto en el cuarto capítulo (‘Rusos sin fronteras’) con el personaje de Vicente (Juan Viadas) como en el noveno (‘Las águedas’), cuando Pepe se refugia en el *drugstore*, lo que adquiere ecos de *Patrimonio nacional* y su marqués de Leguineche (Luis Escobar), aristócrata que parece un antepasado del finolis Pepe, quien juega al ajedrez con el cura, lo que recuerda a su vez a las partidas análogas de *Calabuch*.

En el quinto episodio (‘La epidemia’), Jessica (Violeta Cela), una de las chicas que frecuentan el *drugstore*, le dice a Vicente que si la invita a

---

<sup>8</sup> Sugerimos también el texto de Schilhab (2021) sobre los guiones que Berlanga nunca llegó a rodar.

Nueva Orleans le hace “un austrohúngaro”, introduciendo un adjetivo/fetichismo que Berlanga gustaba de incluir en sus películas (lo hizo en 17 de ellas). Y la famosa frase “Como alcalde vuestro que soy...”, que viene de *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, se pronuncia hasta en dos capítulos (quinto y séptimo).

A propósito de referencias, hay otra cuando Pepe rompe la cuarta pared en el décimo episodio (‘La fundación’) para hablar con el espectador... Recordemos un recurso en el largometraje de 1953 que establecía un interesante abismo intertextual. En el inicio, el narrador (Fernando Rey) presentaba la vida en el pueblo y a sus habitantes, jugando con los congelados de imágenes, como ya hacía *Eva al desnudo* (*All About Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950), con la diferencia de que Berlanga lo va a conjugar de manera aún más audaz, cuando en un momento determinado se disculpa con Genaro, el conductor del autobús, por haberlo dejado congelado<sup>9</sup>, mientras carga con un pesado fardo, en un recurso metatextual que evoca a los que planteaba Laurence Sterne en la magistral novela *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, cuando se disculpaba, como narrador, por haber dejado a sus familiares esperando, fruto de una de sus múltiples digresiones:

But there is no time to be lost in exclamations – I have left my father lying across his bed, and my uncle Toby in his oldfringed chair, sitting beside him, and promised I would go back to them in half an hour; and five-and-thirty minutes are lapsed already (Sterne 1903: 211-212).

Otro congelado aparece, ya para terminar, en el último y extraño capítulo, cuando Pepe mira a cámara, la imagen se detiene –como en el último plano final de los 24 episodios anteriores– y parece que llega el cierre. En su lugar la narración arranca una recreación paródica del NO-DO, que, sin embargo, contiene no pocas cargas de profundidad ideológica que convie-

---

<sup>9</sup> A Cañeque y Grau (1993: 23) el cineasta les asegura que la voz *over* fue idea de Bardem, pues a él no le gustaba nada este recurso, si bien en otras entrevistas (Hernández Les / Hidalgo 1981: 45) no asevera lo mismo y deja la autoría de esta herramienta extradiegética en el aire, nueva muestra de lo indeterminado del acercamiento puramente testimonial.

nen analizar, por cuanto es sinécdoque de algunos de los principales mensajes de esta serie que, como adelantábamos, no solo encuentra destellos del cine de Berlanga, sino que supone una prolongación de la comedia popular tardofranquista, especialmente en lo que se refiere a los roles de género.

### **Una televisión que prolonga un cine carpetovetónico**

Los personajes masculinos frente a los femeninos perpetúan el heteropatriarcado, donde Pepe es el protagonista absoluto frente a una Paulina cuya doble función se limita a la de reclamo sexual y cuidadora del héroe. Tan solo en el capítulo 22 (no por casualidad titulado ‘Paulina’) se rebela contra su papel, mientras que en el resto no es más que el objeto de deseo y premio al pugilato que sostienen Pepe y Mariano. Ellos bien podrían ser sendos reflejos de la evolución de aquello que se dio en llamar el macho ibérico. Mariano es el españolito medio, sin demasiados atractivos, pero una natural rijosidad frente a la mayor sofisticación de ese macho modernizado que simboliza Pepe. Una tercera opción sería Buenaventura, que responde más al modelo del macho en la Transición –piensen en Andrés Pajares y Fernando Esteso– ya desvestido del ímpetu celtibérico, una vez la figura dictatorial ha desaparecido:

Así, la disolución patriarcal parece tener una explicación de tintes freudianos: la desaparición del referente político unipersonal que durante 40 años rigiese los destinos de España lleva aparejada en el imaginario popular una evanescencia de algunos roles patriarcales (Pérez Morán / Huerta Floriano 2017: 10).

Frente a ellos, siempre motores de la acción y vehículos de identificación con el espectador, las mujeres son o bien prostitutas –las chicas del *drug-store*– o bien cuidadoras –no solo Paulina, también la mayor parte de las esposas– y, en tercer lugar, prolongando el abanico de roles tardofranquistas, amenazas y obstáculos para los héroes, como ejemplifica Nines (Kiti Mánver), permanentemente malhumorada y persiguiendo a su ‘pobre’ marido Vicente (un “putero” impenitente). Y es que ya lo resume el

NO-DO citado, a modo de moraleja, cuando relata con absoluta normalidad el hecho de que una pareja de casados acuda al *drugstore*, ella a hacer la compra y él a “satisfacer otras necesidades inherentes a su sexo”: “El marido y la mujer abandonan juntos el local después de haber obtenido cada uno lo que necesitaba”. No acaban aquí los mensajes que revelan esa mirada masculina<sup>10</sup>, pues en otro capítulo donde se supone que una mujer se reivindica (en el 23, ‘Doble o nada’, Jessica gana un concurso televisivo), pero Vicente, cliente suyo, se siente abandonado. Una compañera de la chica los encierra juntos, pues “hay necesidades [las del hombre] que no pueden esperar”. Finalmente, Vicente consigue lo que quiere, gracias al sacrificio de la mujer, y, además, su esposa Nines ese día lo recompensa llevándoselo a la cama, en una moraleja inequívoca.

Por último, solo cabe aquí ese esquema patriarcal y los inseguros modelos de masculinidad obligan a humillar a todo aquello que es diferente. Si antes señalábamos el trato deshumanizador a las mujeres de raza negra –algo que se podría hacer extensivo a los personajes chinos y japoneses que aparecen en la sacristía y que son tratados como si simplemente fueran ‘orientales’–, algo muy parecido ocurre con las constantes y denigrantes menciones a los homosexuales, en las que caen todos los personajes protagonistas, cuando no realizan simplificadoras asociaciones, caso de Buenaventura en el episodio 17 (‘El celoso’, todo un manual de costumbres machistas aquí dignificadas), cuando llama “mariquita” a Mariano por el mero hecho de fregar...

Porque, como se va advirtiendo a poco que se escarbe, no está tan lejos la serie aquí estudiada de ese cine popular tardofranquista que tiene su prolongación en la Transición y que encuentra aún exponentes en los noventa con engendros como *Disparate nacional* (Mariano Ozores, 1990) y que siguen cosechando una asistencia en salas bastante estimable, además de llamativas audiencias en sus pases televisivos, de lo que da cuenta el éxito, que llega hasta hoy, del programa de la televisión pública *Cine de*

---

<sup>10</sup> No por tantas veces referido debemos dejar de mencionar el estudio fundacional *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Mulvey 1975), donde la autora aseguraba que el heterocentrismo sitúa a la mujer como imagen y al hombre en cuanto sujeto que observa, estipulándose una relación entre la pasividad femenina y la actividad del hombre, motor de las acciones.

*Barrio*. Un nuevo botón de muestra: en el capítulo 19 (‘El párroco de Villabajo’) un nuevo cura arriba al pueblo y los vecinos lo engañan aduciendo que le han destinado a las misiones. Mariano lo engolosina afirmando que allí “se conocen negras”, mientras gesticula libidinosamente. Más de una década antes, al religioso Ludovico (Antonio Ozores) lo mandaban a Tanganica como castigo en *El hijo del cura* (Mariano Ozores, 1982) y él concluía: “me voy a hinchar de negros y de leones”.

En este punto, antes de abrir las conclusiones, queremos rescatar el discurso que pronuncia Luis García Berlanga en 1994 al recibir el premio Goya a la Mejor Dirección por *Todos a la cárcel*:

Me gustaría dedicar este premio a una serie de amigos y compañeros: José Luis Sáenz de Heredia, Edgar Neville, Pedro Lazaga, Mariano Ozores... que durante los años cincuenta rompieron de una vez con aquel cine sombrío, histórico, que representaba el cine del franquismo y fueron ellos los primeros en crear un género autóctono español, que no existe nada más que en España, que es la comedia popular, que ha sido muy maltratada por los críticos y que, sin embargo, creo que ahí está nuestro mejor género y, como he dicho, el único género genuino español. Yo he sido discípulo de ellos, me considero discípulo de ellos y quiero dedicarles este premio a todos ellos y al insigne Carlos Arniches, del que creo que descendemos todos nosotros (García Claver 2021: 17).

## Conclusiones

No parece casual la mención y ello plantearía un tema interesante que excede a este artículo: la vinculación de algunas películas del director con ese cine popular tan alejado de *El verdugo* o *Tamaño natural*. También para abordajes venideros, y relacionado con la vinculación arriba mencionada, cabe sugerir el tema de la tan traída misoginia de Berlanga<sup>11</sup>, que,

---

<sup>11</sup> A este respecto, cuando ya era un lugar común aceptar la misoginia berlanguiana (Galán 1990: 32-33), Josefina Molina, en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (*Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga*), vino a desenterrar el debate gracias a unos provocadores argumentos.

sin embargo, se resuelve aquí en una innegable cosificación femenina (figura 4) mediante los encuadres y la titularidad masculina de las acciones, protagonizadas por tres hombres heterosexuales, barriendo cualquier atisbo de identificación con lo diferente.



*Figura 4: Ejemplos de cosificación femenina en Villarriba y Villabajo*

Frente a esa ‘rectitud’ entendida en términos de género hay una contradicción que destaca el propio realizador en declaraciones a Hernández Les e Hidalgo (1981: 81): “Yo siempre hablo de las contradicciones entre mi tripa y mi cabeza, del caos berlanguiano, pero quizá sea la ambigüedad el concepto que mejor explique mi vida y mi cine”. Una entropía que refleja adecuadamente la serie analizada en cuanto la vida en el pueblo recuerda las convivencias ruralizantes en largometrajes de su creador, en los que también aparecen contradicciones. Aquí, la principal es la presencia de referencias y guiños al corpus berlanguiano, pero pasado por el tamiz de una televisión que condiciona formas de narrar y estructuras pretéritas como los resabios advertidos de la comedia popular tardofranquista.

Una serie, en definitiva, que hoy se antoja tan antigua como el imperio austrohúngaro, si bien la indefinición en torno al verdadero papel de un

Berlanga ya por entonces en retirada deja también entre comillas algunas inferencias, salvo que *Villarriba y Villabajo* queda como un particular palimpsesto, más o menos consciente, del cine del director valenciano.

## Filmografía

*¡Bienvenido, Mister Marshall!* España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Bienvenidos al Norte (Bienvenue chez les Ch'tis)*. Francia: 2008. Duración: 106 minutos. Dirección: Dany Boon.

*Calabuch*. España e Italia: 1956. Duración: 93 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Disparate nacional*. España: 1990. Duración: 87 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

*El alma se serena*. España: 1970. Duración: 104 minutos. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.

*El hijo del cura*. España: 1982. Duración: 82 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

*El verdugo*. España e Italia: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Esa pareja feliz*. España: 1951. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Eva al desnudo (All About Eve)*. Estados Unidos: 1950. Duración: 138 minutos. Dirección: Joseph L. Mankiewicz.

*La escopeta nacional*. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*La Lola nos lleva al huerto*. España: 1984. Duración: 90 minutos. Dirección: Mariano Ozores.

*La vaquilla*. España: 1985. Duración: 122 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Los jueves, milagro*. España e Italia: 1957. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Moros y cristianos*. España: 1987. Duración: 116 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

- Nacional III*. España: 1982. Duración: 102 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Novio a la vista*. España: 1954. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- París Tombuctú*. España: 1999. Duración: 113 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Patrimonio nacional*. España: 1980. Duración: 112 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Plácido*. España: 1961. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Tamaño natural*. Francia, Italia y España: 1974. Duración: 101 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Todos a la cárcel*. España: 1993. Duración: 99 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Viridiana*. España y México: 1961. Duración: 91 minutos. Dirección: Luis Buñuel.

## **Bibliografía**

- Balló, Jordi / Pérez, Xavier (2006). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Barcelona: Anagrama.
- Cañeque, Carlos / Grau, Maite (1993). *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino.
- De Luna, Manuel (2021). “Villarriba y Villabajo’, el debut de Berlanga en la tele”. En: *Vamosaver.tv* <https://www.vamosaver.tv/villarriba-y-villabajo-el-debut-de-berlanga-en-television> [consultado 01.01.2022].
- Galán, Diego (1990). *Diez palabras sobre Berlanga*. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses.
- García Claver, Esperanza (2021). *Berlanguiano: Luis García Berlanga 1921-2021*. Madrid: Academia de Cine.
- Hernández Les, Juan / Hidalgo, Manuel (1981). *El último austro-húngaro: Conversaciones con Berlanga*. Barcelona: Anagrama.
- Molina, Josefina (2017). *Misoginia y feminismo en el cine de Berlanga* [leído en el Acto de Recepción Pública del ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 26.03.2017]. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2017.

- Mulvey, Laura (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". En: *Screen*, 16, 3, 6-18.
- Palacio, Manuel / Ibáñez, Juan Carlos (2021). "Berlanga y la quiebra del canon en la ficción histórica televisiva: *Vicente Blasco Ibáñez (la novela de su vida)* (1997)". En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 133-146.
- Perales, Francisco (1997). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Morán, Ernesto / Huerta Floriano, Miguel Ángel (2017). "Las comedias de Mariano Ozores, Andrés Pajares y Fernando Esteso: cartografía cinematográfica de un país en transición". En: *Bulletin of Spanish Visual Studies*, 1, 2, 245-264.
- Pérez Perucha, Julio (1999). *Berlanga*. Valencia: Fundació Municipal de Cine.
- Procter & Gamble (1991). *Anuncio de Villarriba*. <https://www.youtube.com/watch?v=q11B-gnGdWk> [consultado 05.01.2022].
- Sánchez-Escalonilla, Antonio (2001). *Estrategias de guion cinematográfico*. Barcelona: Ariel.
- Schilhab, Matthias (2021). "Berlanga sobre los guiones que no llegaron a rodarse". En: *Estudios Culturales Hispánicos*, 3, 107-112.
- Simón, Alfonso (2014). "Fairy, el lavavajillas del pueblo de Villarriba". En: *Cinco Días*. [https://cincodias.elpais.com/cincodias/2014/08/27/sentidos/1409163423\\_485140.html](https://cincodias.elpais.com/cincodias/2014/08/27/sentidos/1409163423_485140.html) [consultado 04.01.2022].
- Sojo, Kepa (2014). "El cine de Berlanga y su proyección internacional". En: *Brocar*, 38, 241-254.
- Soria Vallejo, Laura (2022). "El arroz de película que prepara el hijo de Berlanga: en su restaurante por 21 euros". En: *El Español*, 20 de marzo, [https://www.lespanol.com/reportajes/20220320/arroz-pelicula-prepara-hijo-berlanga-restaurant-euros/657184637\\_o.html](https://www.lespanol.com/reportajes/20220320/arroz-pelicula-prepara-hijo-berlanga-restaurant-euros/657184637_o.html) [consultado 04.01.2022].
- Sterne, Laurence (1903). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* [1759]. London: Grant Richards.
- VV.AA. (1963). "Las películas que no ha hecho Berlanga. Historias y guiones". En: *Temas de cine*, 27-28.

- Villena, Miguel Ángel (2021). *Berlanga. Vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets.
- Watson, Garry (1985). “The Real Meaning of Lawrence’s Advice to the Literary Critic”. En: *University of Toronto Quarterly*, 55, 1, 1-20.
- Zubiaur Gorozika, Nekane (2021). “Entre caricias y bofetadas. Berlanga y la censura”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 183-192.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui, Víctor (2021). “Celuloide carpetovetónico. Los ‘felices 60’ de Azcona y García Berlanga”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds.. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, 69-82.

**Sobre el autor:** Ernesto Pérez Morán es licenciado en Derecho y en Comunicación Audiovisual y doctor en Comunicación. Es profesor en la Universidad Complutense de Madrid, donde imparte clases de Cine y de Historia del Arte. Ha publicado, entre otros volúmenes, *Antimanual de guion* (Sello Editorial Universidad de Medellín 2017) y *Comedia popular española. La tragedia del tiempo* (Laertes 2022).



# Claves literarias en la vida y la obra de Luis García Berlanga

Alba Gómez García

**Resumen:** Berlanga y su obra son elementos vertebrales del cine español, y han trascendido los límites del ámbito cinematográfico para influir y actuar en otros dominios de la cultura. Este ensayo propone una aproximación panorámica a su biografía y filmografía desde la literatura, considerada en un sentido amplio. Nuestro propósito es esclarecer la pluralidad de vínculos que unen la biografía y la filmografía del cineasta español con la literatura, la lectura y la escritura.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; biografía; literatura; cine español; cultura española

**Abstract:** Berlanga and his life's work are the backbone of Spanish cinema. They have gone beyond the boundaries of the cinematographic field to influence and act in other domains of culture. This essay proposes a panoramic view to his biography and filmography from literature, considered in a broad sense. Our purpose is to clarify the plurality of links that unite the biography and filmography of the Spanish filmmaker with literature, reading and writing.

**Key words:** Luis García Berlanga; biography; literature; Spanish cinema; Spanish culture

## Introducción: lo berlanguiano, más allá del cine

En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, “El Cine en nuestro lenguaje”, José Luis Borau reivindicó la necesidad de que el término “berlanguiano” ocupase un lugar en el *Diccionario de la lengua española* (Borau 2008: 24), lo cual no sucedió hasta doce años más tarde, en la vigésimo tercera edición de 2021. El recién nombrado académico de la Lengua volvía sobre una petición anterior, de 1997, firmada en *Diario 16* por

Antonio Gómez Rufo, biógrafo del cineasta (Gómez Rufo 2000: 83-84). La primera acepción de “berlanguiano” nombra lo relativo al cineasta Luis García Berlanga y su obra, si bien, la segunda –“Que tiene rasgos característicos de la obra de Luis García Berlanga”– presenta mayor interés, pues refiere el semblante de la ficción en una realidad determinada. La Real Academia Española reconocía así la influencia de la obra de Berlanga más allá de sus confines cinematográficos, equiparando su autoridad conformadora de imaginarios con la que tradicionalmente han ejercido la literatura, la filosofía o la pintura: “lopesco”, “orteguiano”, “velazqueño”. Esta era, justamente, la tesis del discurso de Borau:

En otras palabras, además de la experiencia personal o literaria, si como tal entendemos la recibida por transmisión mediata, existe una tercera, prefabricada, industrial, ajena si se quiere, pero común a millones de personas en todo el mundo y de la que el hombre no sabe ya ni puede ni quiere prescindir, y a la que cabría denominar *imago franca*. A la manera de *La invención de Morel*, vivir se sustituye o se complementa de forma gradual con la capacidad de digerir y asimilar esas imágenes de libre circulación, ajenas y anteriores, que se nos ofrecen en derredor (Borau 2008: 51).

La trascendencia del cine de Berlanga más allá del ámbito cinematográfico señala a aquel como una fuente de motivos e imágenes activa en la creación constante de un imaginario social determinado, cuyos significados construyen la realidad accesible a los individuos de una sociedad concreta (Castoriadis 2013: 556-558; Cristiano 2012). El paso del tiempo no ha hecho sino apuntalar la distinción de la filmografía berlanguiana como un clásico del cine y, por extensión, un elemento clave en el patrimonio cultural español (Fernán-Gómez 1996; Gómez Rufo 2000: 102; Villanueva 2021). Así, su importancia –como ha manifestado Concepción Torres–, “hace esencial la continua revisión de su obra desde distintas perspectivas que la enriquezcan y presenten nuevos aspectos que hasta ahora habían quedado velados” (Torres 2014: 217). Precisamente, esta especialista se ha acercado al trabajo de Berlanga desde un ámbito que constataba poco explorado, que aúna el cine y la literatura (2014: 218), cuyos senderos han sido transitados por algunos trabajos recientes (Sojo 1997; Ríos Carratalá 2019; Castro de Paz / Zunzunegui 2021).

Este ensayo ofrece una aproximación a la obra berlanguiana desde los distintos vínculos que existen entre el cine, la literatura y la biografía del poliédrico creador, adoptando, sin embargo, una óptica distinta; esto es, atando ambas formas de expresión artística con la vida, a semejanza de la potestad que la segunda acepción del *Diccionario de la lengua española* confiere a lo berlanguiano. Dicho de otro modo, se propone una revisión panorámica de la obra de Berlanga en relación con su biografía y con la literatura, entendida en un sentido amplio que abarca la lectura y la escritura, como prácticas que nos acercan y unen al arte de la expresión verbal. Si bien asumimos la premisa de que el lenguaje –pero no exclusivamente– es constitutivo de la identidad<sup>1</sup>, sin embargo, nos ceñiremos al vínculo explícito con la literatura, la lectura y la escritura, así como al lugar que ocupan todas ellas en la biografía y el cine de Berlanga.

## **Siete claves para anudar la literatura con la vida y la obra de Berlanga**

A continuación, reparamos en siete claves posibles para comprender el cine de Berlanga y la biografía del creador desde la literatura, la lectura y la escritura. La disposición de estas ideas parte de la biografía del cineasta y su experiencia como lector, escritor y editor, para luego discurrir por las influencias literarias que laten en su cine y así terminar con las repercusiones de sus películas sobre la literatura y la propia imagen de Berlanga, máximo representante del universo berlanguiano.

### ***Biografía de un ávido y curioso lector***

El primer punto de contacto entre la literatura y el universo berlanguiano radica en la biografía del cineasta, en el trato familiar e íntimo con los libros. La primera clave para plantear una comprensión del cine de Berlanga desde la literatura y la vida es la convivencia prolongada y libérrima del director con libros y lecturas de distinto pelaje. Cuando era un niño,

---

<sup>1</sup> En palabras del propio Berlanga: “sólo en mi lengua puedo estar seguro de que se me pueda entender totalmente. Y mi satisfacción es que los críticos hayan entendido esa extraña rabia que hay detrás de mis comedias” (García Berlanga 2007).

Berlanga tenía permitido acceder a la biblioteca de sus padres como estimulante premio al cabo de la semana (Muñoz 1995: 14). La colección de ejemplares era notable y el pequeño supo en seguida apreciar cuanto caía en sus manos, desde el diccionario Espasa, los ejemplares de la biblioteca López Barbadillo y las obras de Stendhal y de Barbusse, sin olvidar las novelas galantes de Joaquín Belda y de Álvaro Retana (Muñoz 1995: 50). Su curiosidad por la naturaleza humana lo hizo decantarse por los diarios de las Cortes de la Restauración, extraídos directamente de la biblioteca de su abuelo Fidel García Berlanga, antes que preferir los tebeos infantiles (Muñoz 1995: 22; García Berlanga / Franco 2005: 16).

Su relación con los libros se intensificó y adquirió un sentido más concreto a partir de la adolescencia y la primera juventud, cuyo fondo transcurrió durante la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Esta etapa vital presenta dos facetas o estados anímicos escasamente diferenciados, el placer y el dolor, que marcarán la biografía de Berlanga. En un primer momento, el estallido y el curso de la guerra en España favorecieron un tiempo de excepción, que el joven aprovechó principalmente leyendo –y robando algún que otro libro–, con el regocijo y la temeridad propias de quien empieza a abrirse a la vida: “como cualquier joven no comprometido de quince años, viví la guerra como la salvajada que es, pero sobre todo como [...] una juerga acompañada de ese afán de conocer y de leer todo lo que podía. La pequeña parcela de cultura que tengo me viene de aquellos años” (Gómez Rufo 2009: 89). La llamada a filas, sin embargo, quebró esta apacible existencia y Berlanga se presentó como voluntario en la batalla de Teruel, con poco más de dieciséis años. En 1941, a petición de su madre, marchó como voluntario de la División Azul al frente ruso, con la esperanza de que sus méritos librasen a su padre de la pena de muerte (Villena 2021: 48). El siguiente texto, escrito en 1943, ilustra el dramatismo de este punto de inflexión en su biografía y la importancia que cobraron en él los primeros devaneos de Berlanga con la literatura:

Julio ha empapado de sangre esta retrasada primavera. Todavía queda nieve para grabar iniciales en su blanca superficie, pero ya han surgido las rosas que han de dulcificar la sepultura. Cerramos los ojos a esta angustia que nos invade, porque ya no está entre nosotros el mejor compañero. [...] Tengo su diario entre mis manos. Es de tapas azules, y

sus páginas están llenas de una letra apretada y ágil. Todas sus confidencias están trasplantadas –y aquí con más pureza– a la blanca amistad del papel. Por todas partes alusiones a su eterna entrega a la Falange. Se dictaba a sí mismo la violencia y la fe en la revolucionaria tarea. Leo... (García Berlanga 1943)<sup>2</sup>.

Fruto de esta terrible experiencia, arraigó en el joven veinteañero una visión fatalista de la vida. En la superación de este trance, la lectura y la escritura desempeñaron un papel crucial (Villena 2021: 53). Así lo reconocería el propio Berlanga en 1960, en la revista *Film Ideal*, donde dio cuenta de la importancia del basamento literario en el recorrido vital del individuo y de cómo ambos, la literatura y la vida, se influyen entre sí e intervienen a su vez en el quehacer del cineasta:

Durante una época de nuestra vida más o menos larga, no solo estamos atentos al hecho literario de nuestro tiempo, sino que vivimos este hecho. Es la época formativa y su huella señala para siempre nuestra labor creadora en actividades más o menos separadas de la literatura, como es el cine. Creo que la vivencia literaria es fundamental para el director, pero actuando en lo hondo como un dardo, no a lo largo de su espacio. Y una vez recibida esta herida, uno debe (por lo menos a mí me ha sucedido) olvidar el impacto y creerse dios de su propio paisaje (García Berlanga 1960).

El nexos que Berlanga establece aquí entre la literatura y el dolor ahonda en la herida temprana que infligen determinadas lecturas en un momento concreto y en la manera en que el acto creador alcanza propiedades paliativas para lo leído y lo vivido: “[l]os libros que componen mi biblioteca me han ayudado a identificar mis fantasmas interiores, a conocerlos mejor y a cultivarlos” (Muñoz 1995: 11). Quizá por esta razón, un Berlanga de cuarenta años reconocía su predisposición a las superficies –la imagen envolvente en detrimento de la palabra punzante–, si bien, el humor de sus películas nunca cegó el pozo del abismo humano. De hecho, en pleno auge de la cultura visual frente a la cultura escrita, el director reivindicaba el

---

<sup>2</sup> Este texto recibió el Premio Luis Fuster del Sindicato Español Universitario de Valencia. El original fue publicado en *Hoja de Campaña de la División Azul*, el 21 de marzo de 1943.

merecimiento del cine a disponer de “las bases humanísticas de las que [sic] lo precedieron” (García Berlanga 1960).

Los tenues confines entre el placer y el dolor también se plasmaron, en la biografía del joven, en un llamativo descubrimiento. La lectura de *Psychopatia sexualis* (1886), del psiquiatra alemán Richard von Krafft-Ebing, inauguró en la mente del muchacho un mundo de comportamientos sexuales desconocidos, que soflamaron su imaginación (Muñoz 1995: 58). Tal vez, esta nueva galería de prácticas lo afianzaron en la decisión de recorrer un camino en busca de la expresión más libre. Con el tiempo, Berlanga llegaría a la conclusión de que el marqués de Sade dominaba su singular podio de escritores en virtud de su voluntad de transgredir los límites de la libertad. El camino de la ficción se erigió, pues, como la vía idónea para alcanzar la autonomía que anhela cualquier creador: “he tenido la suerte de encontrar una profesión en la que la imaginación no es un estorbo o una quimera, sino una parte esencial del trabajo” (11).

### ***La vocación escritora***

La segunda clave que abunda en la triada vida-literatura-cine deriva de la anterior: el ávido y curioso lector se propuso la escritura como forma de subsistencia, antes que el oficio del cine. No en vano, fue *Don Quixote*, de Georg Wilhelm Pabst, la película que lo empujaría a dirigir. A su prematuro anhelo de escritura lo asistía una “pasión enfermiza” por la soledad, que Berlanga deseaba cultivar a imagen y semejanza del fotógrafo y poeta Pierre Molinier (Cabezón 2008: 25). Sus poemas adolescentes de tema amoroso constituyen una indagación natural de la identidad, así como el principio de un corpus de escritos susceptibles de participar de las prácticas autobiográficas (Caballé 2015: 39). En este sentido, parece útil retomar la noción de identidad narrativa de Paul Ricœur, para quien “el sí mismo no se conoce de un modo inmediato, sino indirectamente, mediante el rodeo de toda clase de signos culturales” (1999: 227). Gracias a la mediación narrativa, el individuo comprende quién es cuando interpreta ficciones y urde su propia narración, como asidero para estructurar un conjunto de experiencias.

En *Los cuadernos inéditos de Berlanga*, su editor, Miguel Losada, ha identificado en la poesía juvenil del cineasta la huella de Federico García

Lorca, Pablo Neruda y Rainer Maria Rilke (García Berlanga 2011: 25-26). La fiebre poética envalentonó al joven para presentarse al Premio Adonáis, escribió algunos guiones con José Luis Colina –ambos se hicieron socios de la Sección de Literatura del Ateneo de Valencia– y, después de trasladarse a Madrid, se matriculó en la carrera de Filosofía y Letras, para no pisar las aulas (Gómez Rufo 1997: 125-126). Losada confirma el interés de estos ensayos en el ámbito de la poesía, que revelan “el peso de lo poético en su futura obra cinematográfica” (García Berlanga 2011: 26). Por otra parte, el editor de *Los cuadernos inéditos* señala una serie de textos en prosa, que su autor denominó “novela”, aun cuando su forma se asemeja más a la del diario, que, en el caso de Berlanga, contiene alguna que otra greguería deudora de Gómez de la Serna. En cualquier caso, en sus últimos días, el cineasta le confesó a Gómez Rufo que quería escribir una novela, aunque no dejó de escribir poesía (Gómez Rufo 2009: 335; y 2000: 48-49).

Por otra parte, Berlanga inició sus colaboraciones periodísticas en Valencia, en el diario *Las Provincias*, la revista *Acción*, del Sindicato Español Universitario, y en Radio Mediterráneo. Escribió numerosos artículos en la prensa generalista y en las revistas especializadas a lo largo de su vida, dado que era el modo habitual de procurarse un porvenir en la industria del cine, si bien, a menudo Berlanga escribió basándose en su propia experiencia (Nieto 2021: 151-153). Digna de mención es su colaboración mensual “Los lunes, Berlanga”, que publicó la *Hoja del lunes de Madrid* en el lapso temporal que separa *Patrimonio nacional de Nacional III*. Su participación se prolongó durante veinticinco entregas, desde el 5 de octubre de 1981 hasta el 22 de noviembre de 1982. La serie, que en principio versa sobre cine, coquetea con la columna de opinión y la autobiografía. Esta convergencia, común entonces, afirma el asentamiento del yo en el discurso periodístico y su ligazón con la literatura (López 2012: 14-17):

[M]e dicen unos amigos de la prensa, maestros en el oficio, que el nuevo periodismo se reduce a contar las cosas desde uno mismo y que por tanto debo escribir sobre lo que me pasa en la vida. Me pongo muy contento con esta consigna: llego a casa, me siento frente a la máquina y en ese mismo momento descubro con estupor la desaparición de mi existencia. [...] podría consolarme la certidumbre de que, en relación

con esa sociedad inevitable e irreversible, el hombre universaliza cada vez más su propio precinto convirtiéndose en narrador, espectador y crítico simultáneos del triste espectáculo que él solo protagoniza por el simple hecho de estar censado en la vida (García Berlanga 1981b).

Ante esa supuesta “desaparición de la existencia”, Berlanga cultivó la tendencia a fabular, a invocar la ficción en la existencia cotidiana, manteniéndose dentro de los límites éticos de su propio relato (Ricœur 1996: 170-171). No en vano, es preciso señalar que la autobiografía se presta como un espacio privilegiado para la experimentación, donde el autor no se conforma con reproducir su propia vida, sino que puede recrearla y hacerla participe de un “juego de desplazamientos de la identidad del sujeto” (Pozuelo 1993: 195). Por consiguiente, aunque el yo autobiográfico ofrezca atributos de verdad y pueda ser leído de ese modo, no por ello deja de ser un discurso ficcional (202), un artefacto que se debe a ciertas convenciones lingüísticas y, naturalmente, a unos intereses personales. Precisamente en el extremo postrero de su vida, el cineasta escribió, al alimón con Gómez Rufo y Jess Franco, *Berlanga. Contra el poder y la gloria* (1997) y *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga* (2005). En la segunda, Villena detecta inexactitudes e incluso algunas invenciones (2021: 20), quizá por su contradictoria aspiración a la intimidad –como personaje público– y al mismo tiempo querer paladear su correspondiente ración de vanidad (Gómez Rufo 1997: 19; Álvarez 1996: 15-24). Tampoco es difícil localizar cápsulas autobiográficas en los prólogos que el cineasta escribió para diversas publicaciones. Mucho menos lo es en un texto tan relevante como su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1989, titulado “El cine, sueño inexplicable”, de contenido invariablemente autobiográfico.

La tenue frontera entre ficción y realidad nos conduce a la vasta labor de Berlanga como guionista, donde halló la ocasión de lanzar otros destellos autobiográficos; algunos inspirados en la rutinaria experiencia de leer la prensa (Villena 2021: 282). Esos girones de vida dormitan en *El verdugo*, *La boutique*, *Tamaño natural*, *La escopeta nacional*, *La vaquilla* y *París-Tombuctú*, principalmente. Así, por ejemplo, Berlanga explicaba que *La boutique* “es, para Rafael [Azcona] y para mí, nuestro mejor guion. Al menos es en el que desarrollamos más otra identidad nuestra [sic],

como es la misoginia, que tenemos muy acusada. Era la película más misógina de todas las que hemos escrito, y eso nos divertía mucho” (Cabezón 2008: 32).

Según el propio cineasta, no contempló esta posibilidad, es decir, el deslizamiento de su experiencia vital en sus películas, hasta completar los rodajes de *Novio a la vista* y *Calabuch*, cuyos guiones, en efecto, no lucen su firma autoral (Villena 2021: 118 y 174). Como es bien sabido, Berlanga no emprendió solo esta tarea, sino que se rodeó de guionistas y escritores, entre los que despunta Rafael Azcona, de quien se consideraba discípulo: “Yo empecé a escribir guiones, incluso en solitario –explicaba el director– antes que Rafael [Azcona] y me considero capacitado para terminar un guion solo, pero sería tan eterno el tiempo, que busco colaboradores, porque además me enriquecen” (Cabezón 2008: 19). Empero, no desmerece la labor de otros coautores, que, como el escritor riojano, cultivaron el teatro, la narrativa y la poesía; a saber, Edgar Neville, Miguel Mihura o Cesare Zavattini, entre otros.

En consonancia con la tentación de fantasear sobre su biografía, Berlanga dio pábulo a una imagen indolente de sí mismo. José Manuel Sande y Casimiro Torreiro (2021) desmienten la pretendida vagancia del cineasta y señalan una enorme capacidad de trabajo que alumbró numerosos guiones sin rodar, debido a múltiples causas: la injerencia de la censura, el rechazo de los productores, el estado embrionario de su desarrollo o su venta en el extranjero.

### ***El oficio de editor***

La afición lectora de Berlanga y el cultivo de un gusto muy personal lo reclamaron para ejercer el oficio de editor o, cuanto menos, para encabezar el impulso de un género literario pertinente en los años que sucedieron a la muerte de Franco. Con la supresión de la censura, en 1977, el cineasta inauguró y dirigió la colección literaria “La sonrisa vertical”, junto a Beatriz de Moura, editora de Tusquets. Dejando a un lado la erotomanía confesa del director, el anhelo de este proyecto consistió en rescatar una literatura que los censores habían reprimido durante décadas, siguiendo la ultraconservadora moral del nacionalcatolicismo y, en particular, su visión de la sexualidad. Además, “La sonrisa vertical” prestó su nombre a

un premio literario cuyo objetivo fue erigirse como catalizador de un proceso de actualización que la sociedad española tenía pendiente, a saber, remediar su breve y superficial cultura del erotismo a través de la literatura (Gavarrón 1982: 11; Díaz 2018).

Si bien esta empresa adquirió gran relevancia en el ámbito literario de las dos últimas décadas del siglo XX, es justo mencionar que, muchos años antes, Berlanga ya se había desempeñado como editor: en su juventud, aún en Valencia y en compañía de José Luis Colina, ambos se afanaron en editar *Perfil. Revista de Contornos*, una iniciativa consagrada a la poesía, que murió después de la tercera entrega (García Berlanga 2011: 25-26).

### ***Influencias literarias en el cine de Berlanga y viceversa***

El influjo literario en el cine berlanguiano y su correspondiente análisis han conformado una de las líneas de investigación más transitadas por la crítica, por lo que, en el presente artículo, nos limitaremos a remitir a algunos de estos trabajos, de obligada consulta (García Berlanga 1961; Ríos Carratalá 1997; Larraz 1998; Torres 2014; Zunzunegui / Iturregui 2021; Villanueva 2021), que quizá pudieran ampliarse con otros, dedicados a averiguar si la filmografía de Berlanga ha llegado a influir estilísticamente en el quehacer literario.

Como cabía esperar de un gran lector y escritor vocacional, Berlanga acudió al amparo estilístico, moral y espiritual de los escritores, dramaturgos, novelistas, poetas y cuentistas que lo precedieron. Su disposición crítica se refugió en el humor intemporal que le proveyó la tradición literaria española, gracias, principalmente, al genio de Miguel de Cervantes y Francisco de Quevedo, así como de la novela picaresca. Las diversas inquietudes del cineasta también se dieron cita con el sainete cultivado por Ramón de la Cruz y con el de su heredero contemporáneo, Carlos Arniches, para terminar mirándose en el cóncavo e irónico reflejo especular de Ramón del Valle-Inclán y de Wenceslao Fernández Flórez. Asimismo, la filmografía berlanguiana demostró un vivo interés por el devenir y las contradicciones del individuo en su sociedad, lo cual tiende puentes de afinidad con el realismo crítico decimonónico de Benito Pérez Galdós y Vicente Blasco Ibáñez. Al final de este sintético recorrido por el bagaje y las influencias literarias del cineasta, sus pretensiones más trágicas podían

relajarse con la sonrisa de sus coetáneos, miembros algunos de “la otra Generación del 27”, o bien enmudecer con el tremendismo de Camilo José Cela.

En cuanto a la posible influencia del cine berlanguiano en la literatura española, Francisco Umbral aseveró que el cineasta no era tal cosa, sino el “novelista de medio siglo español”. El escritor enunció en 1981 la que podría haber sido una “teoría del cachondeo”, por la cual –junto con Cela, en la novela, y Fernán Gómez, en el teatro–, “Luis inaugura un género tan importante como el esperpento de Valle o el capricho de Goya” (Hidalgo / Hernández 2020: 20).

### ***Imágenes de la literatura, la lectura y la escritura en el cine de Berlanga***

Otra clave para rastrear la huella literaria en lo berlanguiano consiste en examinar la representación que esta filmografía ha ofrecido de la literatura, la lectura y la escritura. Esta aproximación merecería un espacio mayor del que dispone este ensayo. Sin embargo, mencionaremos algunos rasgos comunes.

En su primera etapa como cineasta, Berlanga no parece dispensar acomodo a la representación explícita de la literatura, ya que sus películas se ocupan de las vicisitudes de las clases populares, de modo que el móvil que hace avanzar las distintas tramas converge con cuestiones de clase y, en definitiva, con problemas económicos (Perales 2011: 110-115). Por ejemplo, don Luis, el honorable hidalgo de Villar del Río, es uno de los pocos personajes que puede quedarse dormido sosteniendo un libro entre las manos. La presencia excepcional de los libros responde a contextos formativos, como presuntos garantes de un ascenso social nunca consumado: es el espacio de la escuela (2011: 121), los manuales de electrónica que estudia afanosamente Juan Granados en *Esa pareja feliz*, o el diccionario de inglés que repasa a toda prisa la maestra Eloísa en *iBienvenido, Mister Marshall!*. En otras palabras, los libros sirven una función pragmática, mejorar la posición socioeconómica de los individuos. En cambio, hay una versión popular y nada intimista de la literatura que se concreta con la introducción de representaciones teatrales, tanto en *iBienvenido, Mister Marshall!* –en el sueño de don Luis-conquistador–, como en *Esa*

*pareja feliz* y *Novio a la vista*. No es casual, pues el teatro es el género literario que añade la semántica de la fiesta y la estética del artificio, asiduos compañeros de viaje de Berlanga.

En otro orden se encontrarían las lecturas preferidas por las fuerzas vivas de la comunidad, y es todo un síntoma –Pedro Salinas los denominó “leedores” (1983: 183-184)–, pues se trata de periódicos y revistas: el párroco de Villar del Río está suscrito a *Rosas y espinas*, los veraneantes de *Novio a la vista* leen prensa política en la playa y, en *Los jueves, milagro*, don Ramón soba su viejo tomo encuadernado de *La esfera*, mientras el quiosco de Fontecilla vende *El caso*. Sin embargo, en *Calabuch*, un militar se enfrasca en la lectura de las biografías de Napoleón y Chesterfield, no así sobre el caudillo invicto.

El hábito de leer tampoco es frecuente en la filmografía posterior, de distinta factura, pero con ciertas constantes en cuanto a la sociología berlanguiana. En *Patrimonio Nacional*, el marqués de Leguineche rebusca, en una librería echada a perder, un documento que incapacite a su esposa y reconoce, sin miramientos –ni la egregia nobleza española se preocupa de guardar la memoria de su linaje– que “aquí, como hay tanto polvo, nadie toca”. Excepcionalmente, una secuencia de *El verdugo* transcurre en la Feria del libro de Madrid, donde, por cierto, nadie tiene idea de quién pueda ser Ingmar Bergman o Michelangelo Antonioni. Allí acuden Amadeo y su yerno José Luis para recabar el favor de Corcuera, el *ilustre* escritor –casi tanto como José María Pemán– del único libro que aparece en la película, titulado *El garrote vil*. Este redicho personaje es quien explica a las claras que toda sociedad necesita un ejecutor de la justicia, un discurso que une de forma inexorable la literatura con la muerte y la tragedia sin sentido. También en *París-Tombuctú* hay alusiones de carácter biográfico relativas a la literatura. La película es el testamento fílmico de un Berlanga casi octogenario, que repasa su filmografía y sus obsesiones personales. Por eso, intervienen el mecánico anarquista que renuncia a la revolución y se marcha a Cancún con una maleta atiborrada de libros, así como el erotómano Gaby y su espléndida biblioteca. La breve conversación que mantienen él y Michel des Assantes es reveladora: “Siempre me ha gustado la provocación. ¿Qué le parece la biblioteca?”, pregunta Gaby al protagonista de la película, que responde en seguida: “La prisión de los libros”.

A diferencia de las producciones anteriores, la serie de televisión *Blasco Ibáñez, la novela de su vida* se adentra de lleno en la biografía “novelada” –es decir, recreada en una lectura muy personal, necesariamente ficticia– del escritor valenciano, y de otros portentos de la novela y el teatro de finales del siglo XIX. No obstante, y de forma coherente con la tendencia del cine berlanguiano que acabamos de constatar, la literatura, la lectura y la escritura ocupan un lugar secundario a instancias del protagonismo que, a juicio de Berlanga, merecían las correrías políticas, nocturnas y femeninas de Vicente Blasco Ibáñez. El cineasta desmitifica y humaniza la figura eminente del literato, con quien detectó ciertas complicidades, y en la que tal vez proyectó –como reflexiona Villena– sus aspiraciones y frustraciones (2021: 247-248). En el inicio del primer capítulo de la serie, el joven Blasco Ibáñez se interesa por la colección de libros que le muestra Emilia Pardo Bazán, hasta que las insinuaciones de la escritora vencen sus inquietudes intelectuales. La imagen del escritor y político de prestigio se retuerce aún más en la segunda entrega, cuando –también al comienzo– posa para Joaquín Sorolla mientras escribe una carta vestido de mujer. Es, en fin, un Blasco Ibáñez que participa de lo berlanguiano y, en virtud de su lógica, rezuma los excesos y los vicios de la bulliciosa sociedad mediterránea (250); quizá un tanto arbitrariamente, con el fin de sintonizar con el conjunto de la obra filmica del realizador (Oleza 2002: 11).

### ***Acercamientos al teatro***

La presencia del teatro en la biografía de Berlanga se remonta a sus primeros años. Ya entonces admiraba a su tío Luis Martí Alegre, que había alternado la regencia de la pastelería familiar con la escritura de un teatro costumbrista y conservador (Villena 2021: 27 y 252). Con posterioridad, el cineasta reconoció la importancia del medio teatral como cantera de formación de “cómicos” –sobre todo, de actores y actrices genéricos, para quienes enarboló una defensa acérrima (García Berlanga 1981a)–, de la que él extraía la materia prima de sus películas. En términos profesionales, Ríos Carratalá afirma que el director solo se acercó al teatro cuando las oportunidades de hacer cine parecían bloqueadas (Ríos Carratalá 2019: 197). Por eso, en 1995, Berlanga dirigió *Tres forasters de Madrid* en

el teatro Rialto de Valencia, una refundición de varios sainetes de Eduard Escalante efectuada por Rodolf y Josep Lluís Sirera. La experiencia lo indujo a no repetir, habida cuenta de la mayor dificultad que planteaba la dirección teatral (2019: 198)<sup>3</sup>.

Por otra parte, merecen atención las adaptaciones teatrales del cine berlanguiano que se han llevado a cabo en las últimas dos décadas. *El verdugo* (2000) y *iBienvenido, Mister Marshall!* (2007) fueron llevadas a la escena, por Luis Olmos y José Antonio Escrivá, en el teatro de La Latina, en Madrid, y en teatros de la Generalitat Valenciana. Asimismo, hay noticia del intento de escenificar *Tamaño natural* en Argentina (Cabezón 2008: 33).

A tenor de los actos previstos para celebrar el centenario del nacimiento del cineasta, se han estrenado nuevos montajes que actualizan la obra berlanguiana. Así, Assaig-Grup de Teatre de la Universidad de Valencia ofreció una lectura actualizada de *Plácido* (2021); el Instituto Superior de Enseñanzas Artísticas de Valencia acogió un musical de *iBienvenido, Mister Marshall!* (2022) basado en la adaptación de 2007; y Josi Ganzenmüller dirigió una lectura dramatizada de *Querido Calabuch* (2022) en el patio de armas del castillo de Peñíscola (Castellón). De gran interés resultan, por último, las adaptaciones teatrales elaboradas para medios menos convencionales. *Teatro Berlanga* (2021) es una pieza de radioteatro escrita por Mona León Siminiani, que compendia varios momentos seleccionados del conjunto de la filmografía berlanguiana; o la versión para marionetas de *El verdugo* (2023), adaptada y dirigida por Ángel Calvente, cuyo montaje acentúa la cosificación de los personajes – las marionetas se parecen a los actores de la película– y el distanciamiento del espectador, al incluir un narrador en escena.

### ***Imágenes de Berlanga y de lo berlanguiano en la literatura***

La última clave que proponemos para comprender la interrelación entre el cine, la literatura y la biografía de Berlanga se asienta primeramente en

---

<sup>3</sup> “En ese marco, el paso de Luis García Berlanga al teatro por una generosa oferta fue la causa de enfrentamientos con los profesionales del escenario, que sabían de la necesidad de fijar el texto, las escenas y los demás elementos antes de levantar el telón” (Ríos Carratalá 2019: 203).

las numerosas apariciones del director en películas de corto y largometraje, y en programas de televisión, casi desde el inicio de su carrera. En concreto, nos interesan aquellas colaboraciones en las que su interpretación participa de la autoficción de manera total o parcial. En el primer caso, los cameos muestran a Berlanga haciendo de sí mismo –véase, por ejemplo, el capítulo “Apartamento 117: en el 92, todos al cielo”, de la serie de televisión *Séptimo cielo* (1989-1990)– o parodia sus rasgos personales más conocidos: en *A la pálida luz de la luna*, de José María González Sinde (1985), Berlanga interrumpe el rodaje de una escena masoquista porque no está satisfecho con la interpretación de una de las actrices ni con la turgencia de sus pezones. En el segundo caso de estas autoficciones, el cineasta se enmascara en un personaje que luce rasgos provenientes de su filmografía, como sucede con Mr. Marshall, un turbio ciudadano norteamericano en *Días de viejo color*, de Pedro Olea (1967).

Esta misma guía de autoficciones audiovisuales, de Berlangas imaginarios (vid. Álvarez 1996: 21-22) –que confluye de algún modo con las prácticas autobiográficas del cineasta sobre el papel– resulta válida para los distintos géneros literarios y su aprovechamiento del potencial significativo de lo berlanguiano, si bien, hasta la fecha, no tenemos constancia de la publicación de literatura de ficción que ilustre semejante posibilidad.

## **A modo de conclusión**

Berlanga y su obra son elementos vertebrales del cine español y han trascendido los límites del ámbito cinematográfico para influir y actuar en otros dominios de la cultura. A partir de esta premisa, este ensayo ha pretendido constatar las diversas formas en las que, a la inversa, la literatura, además de la lectura y la escritura, se manifiestan en la obra y la biografía del cineasta.

Para ello, se han propuesto siete posibles claves que esclarecen la pluralidad de vínculos entre la literatura, la experiencia vivida y la ficción circundantes a Berlanga y lo berlanguiano, para así obtener una especie de colección de identidades escindidas del realizador, que tienen que ver con las prácticas y los oficios propios de la literatura: Berlanga lector, escritor

y editor; Berlanga receptor de la tradición literaria clásica y contemporánea y generador de imágenes de la literatura y sus prácticas anejas, inclusive en el ámbito de la escena; y Berlanga como influencia principal del quehacer literario, hasta el extremo de convertir al cineasta en un elemento más de la ficción sobre el papel y la escena. En suma, hemos tratado de ilustrar la multiplicidad de perspectivas desde las que aproximarnos al cine de Luis García Berlanga y cómo esta operación –solo posible gracias a su activo papel como configurador de imaginarios sociales– reafirma la importancia de su continua revisión a partir de nuevas perspectivas, no necesariamente del ámbito cinematográfico, que contribuyan a enriquecerlo y a actualizarlo.

Por último, quizá pueda mencionarse una última faceta del realizador, una octava clave derivada de la conclusión anterior: el valor del conjunto de su obra como objeto de estudio conforma todo un corpus de literatura académica, todavía en auge. Ante los futuros estudios en torno a este tipo de producción escrita, el propio Berlanga dejó escritas unas palabras, entre bromas y veras, con las que finalizamos este ensayo:

¿Por qué utilizáis mi despiste, a mi mirada resbaladiza hacia un escaparate, hacia una mujer que pasa, hacia un proyecto, para comprometerme en este difícil menester de la escritura? Y, en general, ¿por qué escribís tanto? ¿Por qué se escribe tanto sobre cine, sobre novela, sobre Picasso, sobre cualquier labor de creación? Acabará el mundo el día en que, del censo total de cien mil escritores autorizados por un sindicato, noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve escriban ensayos sobre el pobrecillo último inventor de cuentos. (García Berlanga 1963)

## Filmografía<sup>4</sup>

*A la pálida luz de la luna*. España: 1985. Duración: 95 minutos. Dirección: José María González Sinde.

*¡Bienvenido, Mr. Marshall!* España: 1953. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

---

<sup>4</sup> Según los datos del catálogo de Filmoteca Española.

- Blasco Ibáñez, la novela de su vida*. España: 1998. Duración: 164 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- La boutique*. España / Argentina: 1967. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Calabuch*. España / Italia: 1956. Duración: 96 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Días de viejo color*. España: 1967. Duración: 88 minutos. Dirección: Pedro Olea.
- Don Quixote*. Reino Unido / Francia: 1933. Duración: 84 minutos. Dirección: Georg Wilhelm Pabst.
- Esa pareja feliz*. España: 1951. Duración: 80 minutos. Dirección: Luis García Berlanga / Juan Antonio Bardem.
- La escopeta nacional*. España: 1978. Duración: 95 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Los jueves milagro*. España / Italia: 1957. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Nacional III*. España: 1982. Duración: 102 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- No somos de piedra*. España: 1968. Duración: 89 minutos. Dirección: Manuel Summers.
- Novio a la vista*. España: 1953. Duración: 83 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- París-Tombuctú*. España: 1999. Duración: 113 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Patrimonio Nacional*. España: 1981. Duración: 110 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Plácido*. España: 1961. Duración: 85 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Séptimo cielo*. España: 1989-1990. Duración: 350 minutos. Dirección: Rafael Galán.
- Tamaño natural*. España / Francia / Italia: 1974. Duración: 100 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- La vaquilla*. España: 1985. Duración: 122 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El verdugo*. España / Italia: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

## Bibliografía

- Álvarez, Joan (1996). *La vida casi imaginaria de Berlanga*. Barcelona: Prensa Ibérica, 1996.
- Borau, José Luis (2008). *El cine en nuestro lenguaje. Discurso leído el día 16 de noviembre de 2008 en su recepción pública por el Excmo. Sr. José Luis Borau Moradell, y contestación del Excmo. Mario Vargas Llosa*. Madrid: Real Academia Española.
- Caballé, Anna (2015). *Pasé la mañana escribiendo: poéticas del diarismo español*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Cabezón, Luis Alberto (2008). *Sin Azcona. Conversación con Luis García Berlanga*. En: *Cuadernos de Kabemayor*, 9.
- Castoriadis, Cornelius (2013). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Castro de Paz, José Luis / Paz Otero, Héctor / Gómez Beceiro, Fernando (2021). “Berlanga en los años 50: del espejo ligeramente curvado al cóncavo”, En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, Vol. I, 53-67.
- Cristiano, Javier (2012). *Lo social como institución imaginaria. Castoriadis y la teoría sociológica*. Villa María: Eduvim.
- Díaz Fernández, Estrella (2018). *Sonrisas verticales. Homoerotismo femenino y narrativa crítica*. Madrid: Icaria.
- Fernán-Gómez, Fernando (1996). “Berlanguiano”. En: *Nickel Odeón*, 3.
- García Berlanga, Luis (1943). “Fragmentos de una primavera”. En: <https://berlangafilmuseum.com/escritos/fragmentos-de-una-primavera/> [consultado 13.02.2023].
- García Berlanga, Luis (1960). “Sobre cine y literatura”. En: *Film Ideal*, 60, noviembre.
- García Berlanga, Luis (1961). “Plácido y yo”. En: *Temas de cine*, 14-15, agosto-septiembre.
- García Berlanga, Luis (1963). “Buster Keaton”. En: *Film Ideal*, 131, noviembre.

- García Berlanga, Luis (1981a). “Los genéricos”. En: *Hoja Oficial del lunes*, 14 de diciembre, 55.
- García Berlanga, Luis (1981b). “Nada”. En: *Hoja Oficial del lunes*, 12 de octubre, 47.
- García Berlanga, Luis (2007). “Prólogo de *Las grandes películas del cine español*”. En: <https://berlangafilmuseum.com/escritos/prologo-de-las-grandes-peliculas-del-cine-espanol/> [consultado 13.02.2023].
- García Berlanga, Luis / Franco, Jess (2005). *Bienvenido Mister Cagada. Memorias caóticas de Luis García Berlanga*. Madrid: Aguilar.
- García Berlanga, Luis (2011). *Los cuadernos inéditos de Berlanga* (ed. Manuel Losada). Madrid: Pigmalión.
- Gavarrón, Lola (1982). *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina* (prólogo de Luis G. Berlanga). Barcelona: Tusquets.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga: contra el poder y la gloria*. Barcelona: Ediciones B.
- Gómez Rufo, Antonio (2000). *Berlanga: confidencias de un cineasta*. Madrid: JC.
- Gómez Rufo, Antonio (2009). *Luis G. Berlanga: la biografía*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert.
- Hidalgo, Manuel / Hernández Les, Juan (2020). *El último austrohúngaro*. Madrid: Alianza.
- Larraz, Emmanuel (1998). “L’humour macabre de Luis García Berlanga”. En: Larraz, Emmanuel, ed. *Voir et lire García Berlanga. El verdugo*. Dijon: Université de Bourgogne, 23-45.
- López Hidalgo, Antonio (2012): *La columna. Periodismo y literatura en un género plural*. Zamora: Comunicación Social.
- Muñoz Puelles, Vicente (1995). *Infiernos eróticos. La colección de Berlanga*. Valencia: La Máscara.
- Nieto Ferrando, Jorge (2021). “Los escritos sobre cine de Berlanga”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 151-153.
- Oleza, Joan (2002). “Novelistas españoles del siglo XX (VII): Vicente Blasco Ibáñez”. En: *Boletín de la Fundación Juan March*, 323, 3-14.
- Perales, Francisco (2011). *Luis García Berlanga*. Madrid: Cátedra.

- Pérez Perucha, Julio, ed. (1980). *Primera Mostra de Cinema Mediterráneo. En torno a Luis García Berlanga*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993). *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis.
- Ricœur, Paul (1996). *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI.
- Ricœur, Paul (1999). *Historia y narrativa*. Barcelona: Paidós.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (1997). *Lo sainetesco en el cine español*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Ríos Carratalá, Juan Antonio (2019). “Berlanga y Bardem, directores teatrales”. En: García-Abad, María Teresa / Pérez Bowie, Juan Antonio, eds. *Cineastas en escena. Dramaturgias de frontera*. Madrid: Sial Pigmalión, 187-207.
- Salinas, Pedro (1983 [1948]): *El defensor*. Madrid: Alianza.
- Sande, José Manuel / Torreiro, Casimiro (2021). “Un Berlanga de papel”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. II, 265-275.
- Sojo Gil, Kepa (1997): “La importancia del guion en *Bienvenido, Mr. Marshall* (1952): aportaciones de Bardem, Berlanga y Mihura”. En: Ríos Carratalá, Juan A. / Sanderson Pastor, John D., eds. *Relaciones entre el cine y la literatura*. Alicante: Universitat d’Alacant, 57-65.
- Torres Begines, Concepción (2014). *España vista desde el aire. Influencia del esperpento de Valle-Inclán en el cine de García Berlanga*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Villanueva, Darío (2021): “Berlanga en la cultura española: cinefilia y esperpento”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 27-50.
- Villena, Miguel Ángel (2021): *Berlanga: vida y cine de un creador irreverente*. Barcelona: Tusquets.
- Zunzunegui, Santos / Iturregui García de Motilola, Víctor (2021). “Celuloide carpetovetónico. Los ‘felices 60’ de Azcona y García Berlanga”.

En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española: vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)*. Valencia, Madrid: Institut Valencià de Cultura, Filmoteca Española, vol. I, 69-82.

**Sobre la autora:** Alba Gómez García es doctora en Humanidades. Ha desarrollado su actividad en España (Universidad Carlos III de Madrid) y Alemania (Universität Passau – Fundación Alexander von Humboldt). Estudia el teatro y el cine español de posguerra, y la representación del género y la diversidad funcional. Es autora de *Vivir del teatro. Los exilios de Josita Hernán* (Bala Perdida, 2021), *El teatro en Ávila y su provincia durante la posguerra* (IGDA, 2021) y, con Julio E. Checa (eds.), *Diversidad funcional en clave de género* (Peter Lang, 2022).



## EE. UU. y España El cine de Berlanga y las producciones internacionales de los años 50 y 60

Ralf Junkerjürgen

**Resumen:** La llegada de las así llamadas *runaway productions* a España a partir de los años cincuenta fue paralela al acercamiento político entre EE. UU. y el régimen franquista y dio lugar a una coexistencia históricamente única de las industrias cinematográficas española y norteamericana. Desde el principio, Francisco Franco intentó utilizar estas producciones para la autorrepresentación del país, principalmente con títulos que trataban de la historia española (por ejemplo, *The Pride and the Passion*) o de la nueva relación entre España y Estados Unidos (por ejemplo, *Spanish Affair* o *It started with a Kiss*). Si estas películas muestran así una multicodificación ideológica, se prestan a una *lecture croisée* con las obras de Berlanga de esos años, en las que los EE. UU. son también un tema central. A través de los aspectos estructurales (argumento y espacio) y los focos temáticos (movilidad, progreso técnico, imágenes de hombres y mujeres), tal comparación permite iluminar el complejo discursivo EE. UU. – España desde perspectivas divergentes y determinar con mayor precisión la posición de Berlanga dentro del mismo.

**Palabras clave:** runaway productions; poder blando; americanización; movilidad; motorización

**Abstract:** As the so-called *runaway productions* began to shoot films in Spain from the 1950s onwards, this ran parallel to the political rapprochement between the USA and the Franco regime and led to a historically unique coexistence of the Spanish and US film industries. From the very beginning, Francisco Franco tried to use such films for the country's self-representation, primarily with titles that dealt with Spanish history (e.g. *The Pride and the Passion*) or with the new relationship between Spain and the USA (e.g. *Spanish Affair* or *It started with a Kiss*). If these films thus exhibit an ideological multicoding, they lend themselves to a *lecture croisée* with Berlanga's works of those years in which the USA is also a central theme. Putting structural aspects (plot and spatial structures) and thematic focal points (mobility, technical progress, images of men and women) in the forefront such a comparison makes it possible to illuminate the discourse

complex USA – Spain from divergent perspectives and to determine Berlanga's position within it even more precisely.

**Key words:** runaway productions; soft power; americanisation; mobility; motorisation

Cuando Berlanga realiza su reportaje *El circo* (1950), práctica de tercer año en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), elige un gran acontecimiento urbano con la primera visita del “Gran circo americano con Buffalo Bill” a Madrid y muestra cómo artistas, intérpretes y músicos desfilan por la calle de Alcalá y la Gran Vía detrás de Buffalo Bill y los indios, mientras el pueblo madrileño monta guardia en masa. Como un ejército victorioso, los guerreros del poder blando estadounidense marchan hacia el centro de la capital, que se colonizará con su cultura y sus productos de entretenimiento a lo largo de la década. La película marca el inicio de la presencia del *leitmotiv* de Estados Unidos en la obra de Berlanga, especialmente en los años cincuenta, sobre todo en *Esa pareja feliz*, *iBienvenido, Mister Marshall!* y *Calabuch*<sup>1</sup>.

Es significativo que *El circo* coincida temáticamente con *Circus World* (1964), la última gran producción del productor estadounidense Samuel Bronston, que también pone en escena un desfile de la compañía circense, rodado en el Paseo de Fernán Núñez del Parque del Buen Retiro (en la ficción, los Campos Elíseos de París), solo que John Wayne cabalga delante en lugar de Buffalo Bill. Significativo porque el intervalo entre los dos filmes abarca una nueva fase en las relaciones hispano-estadounidenses, que toma un rumbo completamente nuevo económica y políticamente a partir de 1950 y se desarrolla paralelamente a los inicios de la obra de Berlanga. El comienzo de la Guerra de Corea en 1950 avivó el temor a una tercera guerra mundial y esto cambió la actitud política de los EE. UU. hacia España, donde querían establecer bases militares por razones estratégicas. Franco aprovechó la oportunidad para hacer que su Estado pareciera un país europeo normal de cara al exterior y ganar puntos como aliado en la lucha contra el comunismo. El acercamiento se concretó en

---

<sup>1</sup> En 2002, el cortometraje de Berlanga *El sueño de la maestra* retomaba irónicamente *leitmotivs* de su cine, incluyendo alusiones a la cultura popular estadounidense con los ejemplos de la Coca-Cola y de la bomba atómica, de la que había hecho experto a Jorge de *Calabuch*. Sobre el rodaje de la película, véase Del Rey Reguillo (2021: 251).

1953 en los Pactos de Madrid, en los que Franco permitió a los norteamericanos construir bases militares en territorio español y recibió a cambio apoyo financiero y técnico.

En el plano económico, las empresas estadounidenses que vieron en España un gran potencial turístico dieron un impulso adicional, entre ellas la división de viajes de American Express, que tenía una oficina en Madrid desde 1951, y Conrad Hilton, que abrió allí en 1953 el primer hotel Hilton de Europa, que pronto se convertiría en una importante escala para los equipos de rodaje estadounidenses. En consecuencia, American Express publicitó los viajes a España y, al mismo tiempo, demostró ser un importante embajador del régimen franquista. Aunque el número de turistas norteamericanos que viajaron a España en 1951 todavía no era especialmente elevado, unos 42.000, aportaron una cantidad relativamente grande de divisas al país (Rosendorf 2006: 385). Berlanga ya había abordado sutilmente estas tendencias en *El Circo* cuando, primero, centra un plano del desfile por la Gran Vía en la bandera estadounidense fijada en un coche para luego capturar con un paneo un cartel publicitario de la antigua aerolínea estadounidense TWA (00:07).

El cine se sumó como un actor más de la nueva relación política y económica, ya que la industria cinematográfica norteamericana dirigió su atención a Europa por razones de costes y política financiera para producir allí más barato (las llamadas *runaway productions*)<sup>2</sup>. España también se convirtió rápidamente en el punto de mira de los cineastas. La chispa inicial llegó en 1951 con la película *Pandora and the Flying Dutchman*, rodada en la Costa Brava. Le siguieron producciones modestas como *Decameron Nights* (1953) y *That Lady* (1954), hasta que *Alexander the Great* inauguró en 1955 la era de las superproducciones en España, que alcanzó su apogeo con los largometrajes del productor estadounidense Samuel Bronston (1908-1993), afincado en España desde 1957<sup>3</sup>. En su mejor momento, Bronston llegó a emplear a más de 3.200 personas y tenía oficinas en varias capitales europeas. En 1959 compró los estudios cinematográficos de Chamartín y los rebautizó como Estudios Bronston. Poco después se estrenaron la monumental película *King of Kings* (1961) y la

---

<sup>2</sup> Véase con más detalle León Aguinaga (2009: 382).

<sup>3</sup> Para más detalles sobre Bronston, véase Losada / Matellano (2009: 79-94).

gran producción *El Cid* (1961), con Charlton Heston en el papel principal, dos películas exactamente acordes con el régimen franquista, con el que Bronston estableció una estrecha relación y a cambio fue recompensado con condiciones favorables y la Orden de Isabel la Católica<sup>4</sup>.

Franco no solo era un cinéfilo, sino que conocía el cine por experiencia propia, ya que había escrito el guion de la película de propaganda *Raza* bajo el seudónimo de Jaime de Andrade. Era consciente de que el cine norteamericano era el mediador de imágenes más importante y que las películas sobre España podían influir en la idea que de ella se tenía en todo el mundo. Si el régimen garantizaba unas condiciones de rodaje favorables, intervenía a su vez en el guion cuando se trataba de temas españoles, como en la película sobre la Guerra de la Independencia española *The Pride and the Passion*, de Stanley Kramer, que fue invitado a entrevistarse con el dictador.

El Ministerio español de Información y Turismo reconoció el especial valor publicitario de las coproducciones y finalmente fijó sus objetivos en un plan estratégico secreto denominado “Operación Propaganda Exterior” de 1960, en el que se afirmaba que las películas con participación extranjera no solo garantizaban una distribución mundial, sino que además tenían un efecto neutro sobre el público y no eran sospechosas de ser propaganda (cf. Rosendorf 2007: 91). Tal apreciación no era nueva en sí misma, sino que reproducía las estrategias de la propaganda cinematográfica nacionalsocialista basada en la idea de influir de manera inconsciente en el público<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Cuando se acercaba el 25 aniversario de la victoria en la Guerra Civil, el Ministerio de Información y Turismo animó a Bronston a producir varias películas de propaganda en las que el objetivo principal era presentar a Franco como garante de la seguridad, la estabilidad y el progreso. El resultado fueron cuatro documentales, *El camino real*, *Sinfonía española*, *El Valle de los Caídos* y *Objetivo 67*, dirigidos a diferentes públicos y que le aseguraron a Bronston el favor del régimen (cf. Rosendorf 2010: 121-128).

<sup>5</sup> En un discurso pronunciado en 1937, Joseph Goebbels definió los principios para influir en el público de forma inadvertida a través del cine: “In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, mit dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Menschen, durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam” [“En el momento en que la propaganda se hace consciente, es ineficaz. Pero en el momento en que permanece en un segundo plano como propaganda, como tendencia, como personaje, como

Las películas y las estrellas de cine debían servir así de embajadores publicitarios ocultos y de instrumentos de propaganda. Lo bien que funcionó esto quedó demostrado desde el principio en el caso de Ava Gardner, que vino a España por primera vez en 1950 para el rodaje de *Pandora and the Flying Dutchman* y tuvo un romance con el torero Mario Cabré, provocando un escándalo en la prensa. Gardner también se enamoró del país y de sus gentes, y vivió en Madrid de 1953 a 1968, lo que supuso una publicidad gratuita para Franco.

Entre las numerosas coproducciones internacionales realizadas en España en los años cincuenta y sesenta, hay una serie de títulos que tematizan momentos de la historia española relevantes para la política identitaria del régimen, como las ya mencionadas *The Pride and the Passion* (1957) y *El Cid* (1961). Además, hay películas que, como las de Berlanga, reflejan de forma más o menos explícita la nueva relación hispanoamericana, como *Spanish Affair* (1957), *It started with a Kiss* (1959) y *Holiday in Spain* (1959). Se puede añadir *The Pleasure Seekers* (1964), una comedia romántica urbana ambientada en Madrid en la que la interculturalidad desempeña un papel central<sup>6</sup>.

La investigación aún no ha mostrado ningún interés por estas películas, ni la historia del cine, de orientación nacional en sentido estricto, les ha prestado atención alguna porque “obviamente poco había de español en ellas” (Monterde 1995: 264). Sin embargo, si se tiene en cuenta la estrecha colaboración del régimen con cineastas internacionales y el uso propagandístico deliberado de dichas películas, habría que revisar esta valoración si hubiera indicios de huellas profranquistas en las películas y, por tanto, sí que habría “algo de español” en ellas.

En cuanto a la industria cinematográfica española, las producciones internacionales tuvieron un impacto inmediato abriendo perspectivas nuevas. Aunque los actores españoles solían ser contratados solo para papeles

---

actitud, y solo aparece a través de las personas, a través de la trama, a través de las acciones, a través de los acontecimientos, a través del contraste, se vuelve eficaz en todos los aspectos”] (citado en Albrecht 1970: 14).

<sup>6</sup> Por supuesto que este género no se limita a la relación hispano-norteamericana, para el caso hispano-alemán serviría de ejemplo la comedia *Una chica casi formal* (1963) sobre una alemana que se enamora de un español durante una estancia de trabajo en Madrid.

secundarios (como Fernando Sancho o Gustavo Rojo), en algunas áreas de la producción era imposible evitar el uso de profesionales españoles, por lo que resulta lógico que los primeros óscars españoles de 1970 recayeran en la categoría de diseño de producción, en concreto en Gil Parrondo y Antonio Mateos por sus trabajos en la película bélica *Patton*, rodada íntegramente en España.

Debido al contacto en los equipos de rodaje y a la proximidad física, cineastas españoles contemporáneos como Berlanga se enfrentaron así a la presencia masiva del gran hermano cinematográfico estadounidense en el país, ya que apenas podían evitarse en Madrid, ya fuera en el bar de moda El Chicote, en el hotel Hilton o en el aeropuerto de Barajas, a lo que Berlanga alude jocosamente en *El verdugo* cuando José Luis (Nino Manfredi) llama desde allí a su novia (Emma Padella) para anunciarle que le trae un regalo maravilloso, una foto de Charlton Heston, “ese que hace Ben Hur” (00:23), y le miente diciéndole que allí conoció al actor norteamericano y le pidió un autógrafo. A ello hay que añadir la proximidad o incluso la coincidencia de los lugares de rodaje: *iBienvenido, Mister Marshall!* se rodó en Guadalix de la Sierra, no lejos de la Dehesa de Navalvillar, una importante localización donde se rodaron escenas de *Alexander the Great*, *El Cid*, *Spartacus* e innumerables wésterns, y el castillo de Peñíscola se puede ver no solo en *Calabuch*, sino también en *El Cid*, como es bien sabido.

Esta coexistencia de las industrias cinematográficas española y norteamericana en suelo español a partir de principios de los años cincuenta se utilizará a continuación para una *lecture croisée*. Si las citadas producciones internacionales se vieron influidas por diferentes factores, cabe suponer la existencia de una mezcla ideológica o codificaciones ambivalentes, compuestas simultáneamente por perspectivas estadounidenses y elementos de la propaganda franquista con el fin de transmitir una imagen favorable de España tanto al público extranjero como al nacional. Aunque esta mezcla puede tener un peso diferente de una película a otra, aquellos títulos con claras tendencias proespañolas acorde al espíritu del régimen pueden considerarse, sin duda, películas de propaganda camuflada. La comparación de estas películas con el cine neorrealista con rasgos esperpénticos de Berlanga permite, por tanto, iluminar el complejo discursivo

EE. UU. – España de aquellos años desde perspectivas divergentes y podría ayudar a determinar con mayor precisión la posición de Berlanga en el mismo o, al menos, a enfocarlo desde una perspectiva que ha recibido poca atención hasta la fecha. Las siguientes consideraciones se centrarán en aspectos estructurales como la trama y el espacio, así como en las prioridades temáticas en relación con el progreso técnico y las imágenes de hombres y mujeres.

### ***Happy Ending* vs. arco berlanguiano: estructuras argumentales en comparación**

Mientras que en *Esa pareja feliz* los EE. UU. estaban presentes de forma indirecta a través de la publicidad y del cine, *iBienvenido, Mister Marshall!* amplía el panorama mostrando cómo afecta a los individuos, en primer lugar, en la secuencia de los sueños, uno al estilo del wéstern del alcalde (01:00), otro del campesino Juan que espera que un tractor le caiga directamente del cielo (01:08), mientras que el cura tiene la pesadilla de ser linchado por un comité del Ku Klux Klan a causa de sus sermones antiamericanos (00:58). En *Calabuch*, en cambio, se produce un encuentro directo entre un americano y españoles, donde el investigador nuclear Jorge Hamilton se retira y poco a poco entabla amistad con los lugareños.

Mientras que las películas de Berlanga reflejan así un pluralismo de perspectivas sobre Estados Unidos, las coproducciones son bastante diferentes porque las constelaciones de personajes se basan sistemáticamente en un triángulo erótico, en cuyo centro se encuentra una atractiva mujer por la que compiten un hombre no español y otro español. Aunque no siempre se trata de un hombre norteamericano explícitamente, los hombres no españoles suelen funcionar como figuras de identificación para el público internacional.

Esto ya se aplica al primer ejemplo, *Pandora and the Flying Dutchman*, en el que Hendrik van der Zee (James Mason) está predestinado a ser la pareja de Pandora (Ava Gardner) y el torero Montalvo (Mario Cabré) se va con las manos vacías. En *The Pride and the Passion*, el capitán británico Anthony Trumbull (Cary Grant) y la guerrillera Juana (Sophia Loren) se enamoran, aunque ella está prometida a su compatriota Miguel

(Frank Sinatra). La situación es muy similar en *Spanish Affair* entre el arquitecto norteamericano Merritt Blake (Richard Kiley) y la española Mari Zarubia (Carmen Sevilla), que debe casarse con el celoso gitano Antonio (José Guardiola), quien persigue a ambos por toda España y finalmente quiere matar a su rival en Toledo. Si hasta entonces la mujer española había estado en el centro del triángulo erótico, en *It started with a Kiss*, la estadounidense Maggie (Debbie Reynolds) se convierte en objeto de deseo y tiene que elegir entre su marido (Glenn Ford) y un conocido matador (Gustavo Rojo).

El desenlace convencional de las tramas con un final feliz concluye de forma coherente la tensión dramática de las películas de entretenimiento construidas según los principios aristotélicos. Aunque Berlanga también desarrolla inicialmente la tensión dramática según estos mismos principios, la concluye de forma pesimista, es decir, con un empeoramiento de la situación inicial, una estructura innovadora para el cine español de su época, que recibió por ello su propio término del arco berlanguiano. En cuanto a la estructura argumental, las dos vertientes difícilmente podrían ser más diferentes.

### **Fronteras osmóticas vs. libertad sin límites**

Si las fronteras constituyen espacios, representan inevitablemente fronteras semánticas, como dijo Lotman (1972: 311-329), y transforman los espacios en espacios de significado. Así pues, las estructuras espaciales proporcionan información sobre las implicaciones ideológicas, sobre todo en lo que respecta a la distribución del poder y los recursos, de modo que siempre reflejan la estructura social. Las estructuras espaciales cinematográficas se caracterizan por ser generalmente miméticas, por lo que ocultan fácilmente que son el resultado de un proceso de selección. En consecuencia, no solo la estructura, sino también la propia selección de espacios concretos puede leerse ideológicamente. Entiendo la palabra ideología de forma neutral como un complejo de ideas cargadas de valores que juntas forman una unidad más o menos coherente.

En el cine de Berlanga, los espacios de acción tienden a escenificarse como espacios cerrados y sus personajes están ligados a ellos. Esto se

aplica a comunidades rurales o periféricas como Villar del Río (*iBienvenido, Míster Marshall!*), Calabuch o las ciudades de provincias de *Plácido* y *Los jueves, milagro*, así como al Madrid de *Esa pareja feliz* o *El verdugo*. Allí, los personajes solo disfrutan de una relativa libertad, como muestra *Calabuch*, que puede parecer un lugar idílico, pero, en realidad, es como una cárcel, como deja claro el ‘alojamiento’ de Jorge Hamilton, que acaba literalmente en una celda de la que, sin embargo, se le permite salir durante el día. Es una situación altamente ambivalente que puede trasladarse simbólicamente a todo el espacio de Calabuch, que muchos de sus residentes desearían abandonar<sup>7</sup>.

Los límites espaciales de Berlanga son a menudo solo medio permeables, lo que se escenifica justo al principio de *iBienvenido, Míster Marshall!* cuando un autobús pasa por delante de la señal de entrada a Villar del Río. Más tarde llegan la “máxima estrella de la canción andaluza” (Lolita Sevilla) y su empresario Manolo (Manolo Morán), hasta que, finalmente, las limusinas de los norteamericanos rugen por el pueblo. Es cierto que se puede entrar en Villar del Río, pero Berlanga nunca muestra que los personajes que viven allí también puedan salir. Y cuando intentan salir de su espacio en otras películas, se topan con dos obstáculos: en *La muerte y el leñador*, El Rubio (Hardy Krüger) quiere acabar con su vida en un paisaje vacío fuera de la ciudad, pero entonces es ‘salvado’ por un coche fúnebre cuyos amables cocheros llevan su organillo a remolque. Este esperanzador interludio termina cuando dos Guardias Civiles les detienen y prohíben el remolque, dejando a El Rubio solo tirando del carro, con lo que la película llega a un despiadado final. El control estatal y la muerte ocupan, así, los límites espaciales y controlan los movimientos de los personajes. Aun cuando un paso fronterizo es ordenado por el Estado, como el viaje de José Luis a Mallorca en *El verdugo*, sigue estando inextricablemente ligado a la muerte porque, como es bien sabido, allí va a ejercer por primera vez su profesión. Incluso allí el Estado lo vigila de forma totalitaria y hace aparecer de nuevo a dos guardias civiles para sacarlo de la Cueva del Drach (01:09).

---

<sup>7</sup> No es casualidad que la cárcel sea un motivo recurrente en la obra de Berlanga, puesto que esta también desempeña un papel en *Se vende un tranvía* y *Todos a la cárcel*.

Como compensación, los espacios osmóticos de Berlanga se caracterizan por la solidaridad y la proximidad social. Mientras que en *Esa pareja feliz* la corrala era el lugar y el símbolo de la cohesión social<sup>8</sup>, la narración coral de *iBienvenido, Mister Marshall!* no solo despliega un panorama social, sino que muestra al pueblo como un grupo solidario cuya funcionalidad queda demostrada por el hecho de que al final todos se mantienen unidos para “pagar entre todos sin echar la culpa a nadie lo que se ha gastado” (01:12) para disfrazar Villar del Río de pueblo andaluz.

Las producciones internacionales son muy diferentes. No se interesan por la estratificación social, sino que escenifican la libertad individual y crean una España abierta que solo reconoce los límites naturales de los elementos. Pero incluso el agua y el aire no se representan como obstáculos, sino como puertas: el barco del holandés errante aparece en la Costa Brava, el capitán inglés desembarca en Galicia en *The Pride and the Passion* y el coche futurista de la pareja estadounidense de *It started with a Kiss* se descarga en el puerto de Cádiz, por no hablar del vuelo a Madrid-Barajas en *Spanish Affair*. Además, en el caso de la costa y las playas, estas están estrechamente ligadas a las historias de amor –el arquitecto Merritt y Mari de *Spanish Affair* se besan por primera vez en la playa de Tossa de Mar– y resultan ser emocional y metafóricamente no una frontera tangible, sino un lugar de añoranza con vistas a un futuro prometedor.

Esta apertura espacial desempeña un papel tan central que a menudo determina grandes partes de la trama y acerca estas películas a las *road movies* en términos de género cinematográfico. Los itinerarios siguen el principio estructural general de movimientos recíprocos entre el centro y la periferia: de Santiago de Compostela a Ávila<sup>9</sup> (*The Pride and the Passion*), de Madrid a Tossa de Mar (*Spanish Affair*) o de Cádiz a Madrid (*It started with a Kiss*), haciendo así referencia indirecta a la organización centralizada del país, que era uno de los principios políticos del régimen.

La selección de paradas concretas es especialmente interesante porque obedece evidentemente a dos principios: primero, el valor de espectáculo

---

<sup>8</sup> Cf. el artículo de Marina Díaz López en este volumen.

<sup>9</sup> Ávila parece céntrico por su proximidad a El Escorial y a Madrid, aparte de que es un lugar altamente simbólico durante el Franquismo por el culto que se le dedicaba a Santa Teresa como la santa de la raza.

visual, que se refiere al mismo tiempo al atractivo turístico del país, combinado a veces con comentarios explicativos a nivel de diálogo, y segundo, el valor simbólico de un lugar. *The Pride and the Passion* y *Spanish Affair* lo ilustrarán brevemente.

*The Pride and the Passion*, basada en la novela de aventuras *The Gun* (1933) de Cecil S. Forester, que alcanzó una audiencia millonaria con su ciclo sobre el capitán británico Horatio Hornblower, narra un episodio de la Guerra de la Independencia española centrado en la valentía del pueblo español y que, por tanto, encajaba perfectamente en el programa ideológico del régimen. El reparto estaba repleto de estrellas, entre ellas Cary Grant, Frank Sinatra y Sophia Loren, por lo que la superproducción podía atraer una gran atención internacional<sup>10</sup>. Franco invitó al director Stanley Kramer a varias consultas, que al parecer dieron lugar a cambios en el guion con el fin de presentar al clero y a los militares españoles de la mejor manera posible (León Aguinaga 2009: 386). Como apoyo financiero, Franco no solo ofreció divisas bloqueadas a un precio favorable, sino que también reconoció que el uso del ejército español era una baza a su favor para atraer tales producciones a España. Los caballos se proporcionaron gratuitamente y a los soldados se les ofrecieron salarios significativamente más bajos que los que habrían recibido los extras en Estados Unidos (Rosendorf 2006: 393).

El filme cuenta cómo los guerrilleros españoles transportan con sus propias manos un cañón de grandes dimensiones abandonado por las tropas regulares españolas desde Galicia hasta Ávila, sin que nadie se dé cuenta, para disparar contra los cuarteles franceses que allí se encuentran y conquistar la ciudad. Si su ruta se ve en un mapa de los franceses como una línea en zigzag en el noroeste del país, las imágenes no se corresponden en absoluto. Los planos combinan un viaje geográficamente absurdo a través de toda España: a través de las formaciones rocosas de la Ciudad encantada de Cuenca, sobre las colinas de la Dehesa de Navalvillar y a través de las llanuras bajo el macizo rocoso de La Pedriza, pasando por Segovia y el Escorial hasta Ávila. Lo que geográficamente no tiene sentido,

---

<sup>10</sup> Evidentemente, la editorial Krüger, con sede en Hamburgo, también contaba con ello cuando en 1957 relanzó la traducción alemana de la novela *The Gun* (al. *Die Kanone*) de 1936 con el título de la película *Stolz und Leidenschaft*.

visualmente resulta aún más atractivo: España se despliega como un catálogo de viajes y se muestran incluso espacios poco accesibles para los turistas, como la sacristía del Escorial. Allí se rodó la escena en la que los protagonistas piden al obispo que esconda el cañón en la Basílica de El Escorial. Ante su negativa inicial, Trumbull (Cary Grant) consigue vencerlo después de todo con un discurso patriótico (01:26, fig. 1). Segovia, El Escorial y Ávila son tres localizaciones altamente simbólicas que han sido consideradas como quintaesencia española desde las reflexiones identitarias sobre el papel de Castilla en la Generación del 98 y, como en el caso del Escorial y Ávila, fueron utilizadas por el régimen franquista para autorrepresentarse, como es bien sabido.



*Figura 1: La sacristía del Escorial (The Pride and The Passion, 01:36)*

En cuanto a la coproducción hispano-estadounidense *Spanish Affair*, queda poco claro el papel que desempeñó el veterano de dirección Luis Marquina, que en bases de datos como IMDb se presenta como codirector, mientras que en los créditos figura únicamente Don Siegel como director. Lo que sí se sabe es que para el norteamericano no era más que una obra de encargo (Bernstorff 2003: 118). Teniendo en cuenta que la productora estadounidense Nomad, que opera junto a la CEA, aparentemente solo realizó esta película y que el retrato de España en ella requería un conocimiento muy profundo de la historia cultural, cabe suponer que la participación española en la película fue mucho más alta de lo que parece. Aparte

de esto, está en consonancia con estrategias comerciales y de propaganda camuflada que solo Siegel aparezca como director. Como aún no se han aclarado las circunstancias de la producción, todo espectador debe creer hasta el día de hoy que se trata de una película estadounidense o, más exactamente, de Don Siegel, que más tarde alcanzaría una audiencia mundial con *Dirty Harry* y otros títulos con Clint Eastwood.

La película comienza con la llegada del arquitecto americano Merritt Blake a Madrid, donde se entera de que sus diseños para la construcción de un hotel han sido rechazados por los clientes por ser demasiado modernos y demasiado funcionales. Acompañado por la atractiva secretaria Mari, que en la versión inglesa le sirve de intérprete, parte de Madrid hacia Segovia, Barcelona y Tossa de Mar para hacer cambiar de opinión a los inversores, aunque en vano. Durante el viaje, ambos se enamoran y finalmente se encuentran en Toledo. Aunque la película seguía los pasos de *Pandora and the Flying Dutchman* hasta Tossa de Mar, añadía Toledo como uno de los lugares fundacionales del nuevo régimen<sup>11</sup>, sobre todo porque el Alcázar (aún no completamente restaurado) puede verse al fondo en una escena rodada en la terraza del hoy Parador de Toledo (01:12).

También en este aspecto las diferencias con Berlanga difícilmente podrían ser mayores. En vez de lugares ideológicamente cargados o turísticamente atractivos, sitúa sus historias de los años cincuenta y sesenta en un Madrid de clase media baja o en una España profunda, cuyos lugares ficticios Villar del Río, Calabuch o Fuentecilla adquieren un significado metonímico y, por tanto, se generalizan y representan a toda la provincia.

Por último, cabe mencionar la ruta de viaje de *Holiday in Spain* (1960) porque su recorrido es el más absurdo de todos, dado que combina lugares que están muy lejos los unos de los otros como si estuvieran al lado. La historia de la persecución de una misteriosa belleza en un Mercedes rojo lleva al espectador de la Alhambra a las cuevas de Guadix, luego a Sevilla, al acueducto de Segovia y, finalmente, a los Encierros de Pamplona, se detiene en Ronda, Sevilla, Córdoba (cuya Mezquita se traslada a Sevilla, 01:17), pasa por el Alcázar de Segovia, sube el Caminito del Rey y, finalmente, llega al Gibralfaro de Málaga. Sin embargo, estos frenéticos viajes

---

<sup>11</sup> Para más información Bernecker / Brinkmann (2006: 196-203).

a través de España tienen un significado que va más allá de las implicaciones ideológicas de un lugar concreto y de la lógica turística porque también reflejan el papel de las infraestructuras y la motorización.

### **Motocarro frente a Lincoln Futura: sobre el papel de la movilidad y la motorización**

La movilidad y la motorización fueron uno de los grandes temas sociales y políticos de la década de los cincuenta en toda Europa, preocupada por la reconstrucción después de la Segunda Guerra Mundial o, en el caso de España, de la Guerra Civil. En diciembre de 1950, se adoptó el *Plan de Modernización de la Red de Carreteras españolas* que, en vista de la “extremada urgencia [de] la transformación de nuestra red de carreteras para acomodarla a las exigencias de la moderna circulación” (Ministerio 1950: 76), preveía la ampliación y mejora de las carreteras en un plazo de cinco años. La atención se centró en la red vial radial de la capital por ser la estructura de transporte más importante del país. Poco después salió a la luz el primer *Plan Nacional de Turismo*, aprobado en 1953, que se centraba en la conexión de destinos turísticos atractivos, con la Costa del Sol y la Costa Brava como protagonistas (Ministerio 1953: 82). Dada la estrecha relación entre la red de carreteras y los rodajes en localizaciones naturales, esta política también tuvo un impacto directo en la industria cinematográfica.

Así, el tráfico está muy presente en el cine de esos años, en los que surge el género de la *road movie*, inicialmente en Estados Unidos, mientras que los viajes en coche en las películas españolas suelen seguir siendo episódicos y no estructuran la narración (García Ochoa 2018: 145). En los viajes cinematográficos a campo traviesa en la España de los años cincuenta, los vehículos motorizados siguieron compitiendo con los coches de caballos, las carretas tiradas por bueyes y asnos, así como con las bicicletas, captando la década como una fase de transición en la tecnología del transporte. Esto también convirtió la carretera en un lugar de diferencias sociales, que Juan Antonio Bardem escenificó en *Muerte de un ciclista* (1955) como “alegoría sobre la lucha de clases a partir del atropello de un ciclista” por un coche de la “burguesía adinerada” (García Ochoa 2018:

145). Otro rasgo cinematográfico es la “apabullante presencia de guardias civiles en la carretera” (145), pues el *Plan de Modernización de la Red de Carreteras españolas* (Ministerio 1953: 99) ya instaba a un constante control estatal de las vías. Y así, cada intento de fuga por los caminos rurales acaba con la Guardia Civil deteniendo al fugitivo, como se ejemplifica en *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri.

La movilidad y la motorización fueron también *leitmotiv* en la obra de Berlanga de aquellos años. Mientras que *iBienvenido, Mister Marshall!* culmina con los coches de lujo de la delegación estadounidense pasando zumbando delante de los habitantes de Villar del Río y adentrándose en la lejanía inalcanzable, haciendo tangible tanto visual como emocionalmente el abandono del pueblo, *Plácido* trata principalmente de que el protagonista pague a tiempo la letra de su motocarro, un triciclo ISO, del que depende la existencia económica de la familia. En *Se vende un tranvía*, en cambio, los ladrones de poca monta intentan aprovecharse de la ignorancia de la gente del campo vendiéndoles supuestas participaciones en el floreciente mercado de la movilidad urbana. Esto apenas cambió en los años sesenta. En *El verdugo*, José Luis quería irse a Alemania para convertirse “en un año [...] en un buen mecánico” (00:30) si Carmen no se hubiera quedado embarazada. A continuación, Berlanga crea los contrastes más amargos de la desigualdad social en términos de movilidad en *La muerte y el leñador*, cuando El Rubio finalmente lleva su burro al mata-dero y ahora tiene que tirar él mismo de su organillo.

Mientras Berlanga utiliza la motorización para subrayar la precariedad de las condiciones de vida de sus personajes y, por tanto, las diferencias sociales, las producciones internacionales ponen una nota casi triunfalista. No solo se escenifica el libre desplazamiento en todas direcciones sin la presencia de la Guardia Civil, sino que los personajes –en su mayoría amantes– van sentados en lujosos descapotables, convirtiendo los viajes por la campiña española y por la costa en un acontecimiento visual. La iconización turísticamente efectiva de la tecnología y la movilidad tiene un efecto duradero en la relación cinematográfica entre las producciones internacionales y España, y no solo en los títulos norteamericanos antes mencionados. En la producción francesa *Les bijoutiers du clair de lune*, por ejemplo, se puede ver a Brigitte Bardot conduciendo por las provincias de Málaga y Almería en un Ford Fairlane Sunliner rojo (00:05, fig. 2). Las

impresionantes carreteras costeras españolas de la Costa Brava y la Costa del Sol, en las que se centró el Plan Nacional de Turismo, se convirtieron en lugares de añoranza cinematográfica que siguen siendo populares hoy en día y aparecen en películas y series, así como en anuncios (de coches)<sup>12</sup>.



*Figura 2: La Bardot, un Ford Fairlane y el paisaje de Málaga (Les bijoux-tiers du clair de lune, 00:05)*

En la puesta en escena de los viajes surgieron *topoi* específicos, ilustrados por *Spanish Affair* y *It started with a Kiss*. En primer lugar, el propio coche resulta ser un fetiche visual o la auténtica estrella de tales películas, como dijo Don Siegel en relación con el Pegaso Z-102 Cabriolet (Bernstorff 2003: 119) en el que sus personajes rugen por España. Fabricado entre 1953 y 1958, el deportivo de la marca ENASA no solo fue el único producido en España, sino que también fue probablemente el coche más rápido de Europa en aquella época, alcanzando una velocidad máxima de más de 190 km/h. El sensacional coche, del que solo se fabricaron entre 80 y 100 unidades, era un *tour de force* técnico para los superricos. En la película pertenece al arquitecto y colega español de Blake. Una parte central de la trama está ligada al ultramoderno vehículo de color gris plateado, no solo por los viajes a través del país, sino también porque a Blake, que está al volante, le recuerda un accidente en el que perdió la vida su esposa. En términos emocionales, por tanto, todo gira en torno al coche en el que

---

<sup>12</sup> En el caso de la Costa Brava se puede mencionar la carretera GI-682 entre S'Agarò y Tossa de Mar (cf. Junkerjürgen / Scholz 2022: 148).

Mari y Blake se acercan físicamente por primera vez, ya sea en curvas cerradas (00:16) o cuando ella aprieta el claxon para echar a un pastor de la carretera (00:15).

*It started with a Kiss* continúa el discurso a su manera, pero esta vez desde una perspectiva colonialista estadounidense. La pareja americana no conduce un coche español, sino el Lincoln Futura de Ford, un modelo absolutamente excepcional del que solamente se construyó el prototipo. El director George Marshall sigue el topos establecido por *Spanish Affair* y hace que el coche atraviese el acueducto de Segovia (00:53, fig. 3) para escenificar un contraste visual entre estas dos maravillas de la ingeniería. Incluso puede leerse aquí un contexto imperial, ya que el nexo entre el acueducto y el Ford no es sólo un efecto cinematográfico, sino que asocia Roma a los EE. UU., considerado a menudo el Imperio Romano del siglo XX.



*Figura 3: El Lincoln Futura cruza el acueducto de Segovia (It started with a Kiss, 00:53)*

Si el Pegaso Z-102 no causó revuelo entre los transeúntes españoles, el Lincoln Futura rojo es muy diferente porque allá donde va, todo el mundo se detiene fascinado, de forma más impresionante en la Plaza de San Nicolás de Granada, con la Alhambra como telón de fondo. En cuanto el coche se detiene, un grupo de convidados a una boda interrumpe su tradicional baile para correr hacia el coche y rodearlo (00:46, fig. 4). La superioridad técnica y el lujo como expresión de un modo de vida americano se muestran aquí enfáticamente como poder blando, por el que hasta los andaluces abandonan voluntariamente sus tradiciones.



Figura 4: *El Lincoln Futura y la Alhambra* (It started with a Kiss, 00:46)

De forma aún más evidente que en *Spanish Affair*, el coche se convierte en el protagonista de la película, y es una reveladora coincidencia que el Lincoln Futura fuera vendido posteriormente a la producción televisiva *Batman*, transformándose así en el Batmóvil, es decir, el coche de uno de esos superhéroes que representan metonímicamente la cultura popular y el estilo de vida estadounidenses.

### **Prometeo y Torero en la batalla por la mujer**

Como obras maestras de la ingeniería, los coches de lujo no solo se representan a sí mismos, sino que forman parte del complejo temático del progreso técnico que ocupa un lugar central en las películas. Incluso en la primera película de Berlanga (y Bardem), *Esa pareja feliz*, la precariedad técnica es un *leitmotiv*. Por ejemplo, la noria en la que se divierten Juan (Fernando Fernán Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) en una verbena se avería y permanece parada durante un tiempo (00:34). Más tarde, Juan intenta ampliar su formación en la academia a distancia Rius que se anuncia con el eslogan “A la felicidad por la electrónica”. Pero los caros cursos son solo promesas vacías y no le aportan más que diplomas sin valor que puede colgar en la pared, así como una radio casera que se estropea en el momento más importante de una retransmisión de fútbol (00:29).

Si aquí España ya aparece como técnicamente atrasada, esto se hace aún más evidente en *Calabuch*, donde Berlanga contrasta la pericia del

físico nuclear Jorge Hamilton con los rudimentarios conocimientos técnicos de los habitantes del pueblo. En la película, la tecnología resulta ser un aspecto central en el discurso sobre la tradición y la modernidad y, como ha demostrado Brühne (2016: 245-249), es el eje de una transición de las señas de identidad españolas a un estilo de vida de influencia estadounidense. Esto se escenifica mediante una yuxtaposición de la tradicional corrida de toros con un concurso de fuegos artificiales con el municipio vecino de Guardamar.

Si ya *El circo* había empezado con imágenes que muestran cómo el Gran Circo americano instala su carpa en el solar de la antigua plaza de toros (actual avenida Felipe II) sustituyendo simbólicamente la tauromaquia por la cultura del entretenimiento norteamericano, la corrida de toros en la playa de Calabuch resulta ser una farsa y un juego poco serio en el que el vistoso novillo empuja a los mozos al agua mientras el frustrado torero se mantiene al margen y se come un bocadillo (00:55)<sup>13</sup>. Sin más dilación, algunos de los hombres abandonan el ritual para ayudar a Jorge a utilizar sus habilidades técnicas para construir un cohete muy especial. Después de que los competidores de Guardamar hayan lanzado sus fuegos artificiales, Jorge y sus ayudantes encienden el proyectil que escribe el nombre de Calabuch en el cielo y ganan el concurso. En la interpretación de Brühne (2016: 248), la escena puede entenderse como un mito fundacional a través del cual Calabuch se recrea sobre la base de la superioridad pirotécnica, ya que Jorge, como figura paterna simbólica, revela a los habitantes del pueblo un nuevo modelo de identificación. Aunque los habitantes se emancipan de las ofertas de identificación retrógradas de la dictadura, esto solo funciona mediante la adopción de un modelo neocolonialista estadounidense.

En este sentido, las producciones internacionales muestran algunas similitudes con las películas de Berlanga. Allí también se yuxtaponen dos modelos de vida a través de la tauromaquia y la tecnología, aunque de forma mucho más personalizada. El foco no está en el ritual, sino en el propio torero como representante de una masculinidad a la vez hispánica

---

<sup>13</sup> Berlanga continúa con una puesta en escena paródica de la corrida de toros en *La vaquilla*, que no se realizó hasta 1984, pero para la que Berlanga ya había escrito un primer guion a principios de los años cincuenta (para más información, véase Montiel Mues / Moral 2021).

y arcaica, y frente a él un Prometeo moderno y polifacético, a veces ingeniero (*Pandora and the Flying Dutchman*), a veces arquitecto (*Spanish Affair*), a veces experto en armas (*The Pride and the Passion*) o simplemente alguien que trae tecnología ultramoderna a España (*It started with a Kiss*). Al contrario que en *Calabuch*, donde Jorge representa la tecnología como una figura de abuelo, las producciones internacionales se centran en hombres atractivos que combinan la tecnología con el *sex appeal*, entre ellos Cary Grant, Glenn Ford y Richard Kiley.

En el plano argumental, Torero y Prometeo compiten entre sí en la batalla por la mujer, contraponiendo así la tradición y el progreso técnico como forma de valor masculino. *Pandora and the Flying Dutchman* tiene especial interés a este respecto porque la película da a esta rivalidad un cariz mitológico: el torero Montalvo (Mario Cabré) compite inicialmente con el piloto de carreras e ingeniero Stephen (Nigel Patrick), prometido de Pandora, que construye el coche más rápido del mundo y bate el récord de velocidad al alcanzar una media de 247 mph (01:11-01:15). El hecho de que arriesgue su vida en el proceso le convierte en un aventurero moderno, mientras que la tecnología –no es casualidad que el vehículo de alta velocidad también se llame Pandora– toma el relevo de la mitología clásica para crear ella misma un nuevo mito<sup>14</sup>.

También en las otras producciones internacionales, los personajes se transfiguran mitológicamente y los hombres compiten por la mujer que ocupa el centro del triángulo erótico. En *It started with a Kiss* aparece un torero; en *Spanish Affair* el rival es, para variar, el celoso gitano Antonio que ataca al americano con un cuchillo en el enfrentamiento<sup>15</sup>.

En cuanto a los personajes femeninos españoles, es poco sorprendente que se inspiren en el topos de Carmen y son retratadas como morenas, seguras de sí mismas y de carácter fuerte. Como Mari, de *Spanish Affair*, son “medio gitanas” o, como Juana, irradian orgullo y pasión, tal como lo

---

<sup>14</sup> En el transcurso de la trama, sin embargo, el holandés errante resultará ser el verdadero destino de Pandora.

<sup>15</sup> Merece mencionar que la coproducción hispano-alemana *Una chica casi formal* no escoge la mítica figura del torero, sino la del Don Quijote. Frente al monumento a Cervantes en la Plaza de España, el galán español explica a la alemana que es descendiente del Quijote porque “wir Spanier sind alle verwandt mit ihm” (“todos los españoles estamos emparentados con él”, 00:25).

indica el título *The Pride and the Passion* (una modificación del original literario *The Gun*). No hace falta mencionar el hecho de que las mujeres interpretan interludios de baile y cante. El flamenco convierte a las mujeres en un exótico objeto de deseo a los ojos del público internacional. Si bien estos elementos de la españolada ya eran estereotipos en la época, hay que recordar que aún no estaban tan gastados como nos parecen hoy, al menos para el público internacional.

Berlanga, por su parte, también presenta a una artista flamenca en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, pero esta no se escenifica como un estereotipo, sino que se integra en el discurso irónico sobre la autenticidad española que caracteriza a toda la película, en la que Villar del Río se transforma en un pueblo Potemkin andaluz para encandilar a los americanos.

En *It started with a Kiss*, por una vez una rubia americana, Maggie (Debbie Reynolds), se convierte en objeto de rivalidad entre su marido y el matador español Antonio (Gustavo Rojo) y se deja tentar temporalmente por las atenciones del español que, más que los personajes comparables, tiene rasgos de Don Juan. ¿Y cómo acaba todo? La comedia erótica solo puede dar una respuesta tan típica del género como irracional: al final, los besos del marido resultaron ser más “mágicos” que los del torero, y por eso ella vuelve con él.

## Conclusiones

La *lecture croisée* de las obras de Berlanga y las producciones internacionales de los años cincuenta y sesenta muestra cómo ambas participan de los discursos identitarios-políticos en torno a la relación entre España y Estados Unidos. Cuando películas como *Spanish Affair* y *The Pride and the Passion* se leen como propaganda camuflada y se analizan los ideogramas correspondientes, la visión crítica de Berlanga se hace aún más evidente. La idealización, la publicidad turística y la supresión de la realidad social, por un lado, se juxtaponen a la precariedad, la carencia y el atraso en la obra de Berlanga. Mientras que *Spanish Affair* y *The Pride and the Passion* se realizaron antes del giro tecnocrático del régimen y permitieron, en última instancia, que la hispanidad triunfara sobre los personajes

británicos o norteamericanos, la valoración que Berlanga hace de la influencia de Estados Unidos es menos esquemática desde el principio. En *Esa pareja feliz* muestra que los personajes ya han interiorizado la cultura consumista estadounidense, a la que Carmen (Elvira Quintillá) no puede resistirse y que se refleja en el papel de la publicidad, cuyas promesas de felicidad se parodian. Aparte de esto, en los anuncios de productos femeninos, la publicidad se vinculaba a menudo al cine, dado que bellezas de Hollywood como Rita Hayworth eran elegidas como modelo femenino (cf. Rodríguez 2021: 218 y 222 s.).

*Esa pareja feliz* se resiste superficialmente a adoptar esta cultura consumista haciendo que los dos protagonistas vuelvan a repartir los regalos entre los pobres al final. Sin embargo, esta conclusión aparentemente conformista de la película es engañosa: aunque pueda parecer que los dos han aprendido su lección moral y han comprendido que el materialismo no hace feliz a la gente, el final representa una clara ruptura ideológica con el resto del discurso de la película. De hecho, la desesperada situación de la joven pareja no ha cambiado en absoluto y no mejora con el generoso gesto, por lo que la renuncia puede leerse o bien como una concesión a las leyes de género cinematográficos y a la moral imperante, o bien como una expresión de resignación al contentarse con el amor como única promesa de felicidad en la vida porque es ‘gratis’.

El hecho de que esto se perciba ya en la primera película de Berlanga, antes incluso del acercamiento político de Franco a los EE. UU., demuestra que su cine defiende desde el principio una tradición liberal española, escéptica tanto ante la ideología reaccionaria del Franquismo como ante las promesas de felicidad del capitalismo estadounidense. Sin embargo, como hemos visto, *El circo* ya sugiere simbólicamente que Berlanga cree en última instancia que la americanización es imparable, y, en este sentido, sus películas convergen con las producciones internacionales. Por tanto, en el cortometraje de 2002 *El sueño de la maestra* no se trata solo de una reminiscencia autorreferencial, sino de una confirmación retrospectiva, cuando Berlanga hace entrar en clase una nevera –símbolo de prosperidad en los años cincuenta– llena de botellas de Coca-Cola y la profesora se queda embarazada de un sorbo. Esta parodia del eslogan pu-

blicitario “La chispa de la vida”, con el que Coca-Cola se anunciaba en España desde 1972, fue, por cierto, seguida también por Álex de la Iglesia en su melodrama homónimo de 2011, en el que critica el capitalismo.

El tema del imperialismo cultural estadounidense recorre toda la historia del cine español. Algunas películas de la Tercera Vía continuaron la línea de *Esa pareja feliz* y, como *Vida conyugal sana* (1974), giraron en torno a la inquietante influencia de la omnipresente publicidad de productos. En *Los nuevos españoles* (1974), los empleados españoles son transformados por la multinacional de seguros Bruster en “Hombres Bruster”, cuya finalidad en la vida reside en el trabajo, la competitividad y el consumo (Asión Suñer 2022: 118). Después de la Transición, *Jamón Jamón* (1992), por ejemplo, reflejaba el impulso de internacionalización de los años ochenta siguiendo las líneas del triángulo erótico, salvo que aquí un hombre toro hiperbólicamente exagerado (Javier Bardem) compete con un rival afeminado (Jordi Mollà) que ha adaptado la cultura estadounidense por la mujer (Penélope Cruz). Y el tema de los cambios en el mundo laboral que *Los nuevos españoles* ya había tratado, continuó en *SmokingRoom* (2002) y *Casual Day* (2007), en las que las costumbres españolas se abandonan bajo la presión de los estándares estadounidenses. A día de hoy, apenas ha cambiado nada en la relación entre EE UU y Europa, por lo que es probable que este tema siga ocupando el cine en el futuro, con la diferencia de que ya no se tratará del Batmóvil, sino de coches que se conducen de forma autónoma.

## Filmografía

*Alexander the Great*. España / USA: 1956. Duración: 143 minutos Dirección: Robert Rossen.

*Bienvenido Mister Marshall*. España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.

*Casual Day*. España: 2007. Duración: 95 minutos. Dirección: Max Lemcke.

*Calabuch*. España/ Italia: 1956. Duración: 93 minutos. Dirección: Luis García Berlanga

- Circus World*. USA: 1964. Duración: 135 minutos. Dirección: Henry Hathaway.
- Decameron Nights*. Reino Unido/ España: 1953. Duración: 94 minutos. Dirección: Hugo Fregonese.
- El Cid*. Italia / USA: 1961. Duración: 182 minutos. Dirección: Anthony Mann.
- El circo*. España: 1950. Duración: 18 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El cochecito*. España: 1960. Duración: 85 minutos. Dirección: Marco Ferreri.
- El sueño de la maestra*. España: 2002. Duración: 13 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- El verdugo*. España / Italia: 1963. Duración: 87 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Esa pareja feliz*. España: 1953. Duración: 83 minutos. Dirección: Juan Antonio Bardem / Luis García Berlanga.
- Holiday in Spain*. USA: 1960. Duración: 125 minutos. Dirección: Jack Cardiff.
- It started with a kiss*. USA: 1959. Duración: 104 minutos. Dirección: George Marshall.
- Jamón Jamón*. España: 1992. Duración: 95min. Dirección: Bigas Luna.
- La muerte y el leñador*. España: 1963. Duración: 33 minutos. Dirección: Luis García Berlanga.
- Les bijoutiers du clair de lune*. Francia/ Italia: 1958. Duración: 95 minutos. Dirección: Roger Vadim.
- Los nuevos españoles*. España: 1974. Duración: 92 minutos. Dirección: Roberto Bodegas.
- Pandora and the Flying Dutchman*. Reino Unido: 1951. Duración: 124 minutos. Dirección: Albert Lewin.
- Raza*. España: 1942. Duración: 113 minutos. Dirección: José Luis Sáenz de Heredia.
- Se vende un tranvía*. España: 1959. Duración: 29 minutos. Dirección: Juan Estelrich.
- Smoking Room*. España: 2002. Duración: 88 minutos. Dirección: Roger Gual/ Julio D. Wallovits.

- That Lady*. Reino Unido/ España/ USA: 1955. Duración: 95 minutos. Dirección: Terence Young.
- The Pleasure Seekers*. USA: 1964. Duración: 107 minutos. Dirección: Jean Negulesco.
- The Pride and the Passion*. USA: 1957. Duración: 132 minutos. Dirección: Stanley Kramer.
- Spanish Affair*. España/ USA: 1958. Duración: 93 minutos. Dirección: Luis Marquina/ Don Siegel.
- Vida conyugal sana*. España: 1974. Duración: 87 minutos. Dirección: Roberto Bodegas.

## **Bibliografía**

- Albrecht, Gerd (1970). *Film im Dritten Reich*. Karlsruhe: Doku-Verlag.
- Asión Suñer, Ana (2022). *La Tercera Vía del cine español. Espejo de un país en transición*. Barcelona: Laertes.
- Bernecker, Walther L. / Brinkmann, Sören (2006). *Kampf der Erinnerungen. Der Spanische Bürgerkrieg in Politik und Gesellschaft 1936–2006*, Nettersheim: Verlag Graswurzelrevolution.
- Bernstorff, Madeleine (2003). “Spanish Affair. Flamenca – Ein Amerikaner in Spanien (1957)”. En: Arnold, Frank / Esser, Michael, eds. *Dirty Harry. Don Siegel und seine Filme*. München: Vertigo, 118-119.
- Brühne, Julia (2016). *iBienvenido neorrealismo! Politik, Subjekt und Libido im spanischen Nachkriegskino*. Tübingen: Stauffenburg.
- Del Rey Reguillo, Antonia (2021). “Autorretrato berlanguiano (Entrevista de entrevistas)”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 2, València: Generalitat Valenciana et al., 213-264.
- García Ochoa, Santiago (2018). “Viajes con sentido: Notas para una historia del cine español on the road”. En: *Revista Latente*, 16, 141-162.
- Junkerjürgen, Ralf / Scholz, Annette (2022). *Barcelona, Costa Brava und Co. Reiseführer zu den Orten des Kinos*. Marburg: Schüren.
- León Aguinaga, Pablo (2009). *El cine norteamericano y la España franquista, 1939–1960: Relaciones internacionales, comercio y propaganda*. Madrid: Universidad Complutense.

- Losada, Miguel / Matellano, Víctor (2009). *El Hollywood español*. Madrid: T & B.
- Lotman, Jurij M. (1972). *Die Struktur literarischer Texte*. München: UTB, 1972.
- Ministerio de Información y Turismo (1953). *Plan Nacional de Turismo*. Disponible en: [https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo\\_-Ministerio-de-Informacion-y-Turismo\\_1953-1.pdf](https://www.segittur.es/wp-content/uploads/2021/02/Proyecto-Plan-Nacional-de-Turismo_-Ministerio-de-Informacion-y-Turismo_1953-1.pdf) [última consulta 22 de noviembre de 2023].
- Ministerio de Obras Públicas (1950). *Plan de Modernización de la Red de Carreteras españolas*. Disponible en: [https://www.mitma.es/LIBROS\\_ESCANeados\\_WEB/3645\\_1950\\_Plan\\_Modernizacion\\_Red\\_Carreteras.pdf](https://www.mitma.es/LIBROS_ESCANeados_WEB/3645_1950_Plan_Modernizacion_Red_Carreteras.pdf) [última consulta 22 de noviembre de 2023].
- Monterde, José Enrique (1995). “Continuismo y disidencia (1951–1962)”. En: Gubern, Román et al. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 239-294.
- Montiel Mues, Alejandro / Moral, Javier (2021). “Transformaciones de un paisaje: *La vaquilla* (1985)”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Vol. 2, València: Generalitat Valenciana et al., 121-132.
- Rodríguez-Martín, Nuria (2021). “*¡Yo hablo en nombre de la felicidad!* Publicidad, ocio y consumo en el Madrid de *Esa pareja feliz*”. En: Díaz López, Marina, ed. *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*. Málaga: Festival de Málaga, 203-236.
- Rosendorf, Neal M. (2006). “Be El Caudillo’s Guest: The Franco Regime’s Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain”. En: *Diplomatic History*, 30, 1, 367-407.
- Rosendorf, Neal M. (2007). “Hollywood in Madrid: American Film Producers and the Franco Regime, 1950-1970”. En: *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 27, 1, 77-109.
- Rosendorf, Neal M. (2010). “Hollywood, Dictatorship and Propaganda: Samuel Bronston's Special Relationship with the Franco Regime, 1957-1973”. En: Osgood, Kenneth A. / Etheridge, Brian C., eds. *The United States and Public Diplomacy*. Leiden, Boston: Martinus Nijhoff, 103-133.

**Sobre el autor:** Ralf Junkerjürgen es catedrático de Culturas Románicas en la Universidad de Regensburg. Campos de investigación: cine español. Monografías y ediciones: *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen* (ed. 2012), *El cortometraje español 2000-2015* (coed. 2016), *Discursos de la crisis* (coed. 2017), *Luis García Berlanga (1921-2010). Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisisseurs* (coed. 2022), y últimamente tres guías cinematográficas sobre las localizaciones de cine en Cataluña, Andalucía y Madrid (coautor, 2022 y 2023).



## **Celebrando a Berlanga en 2021 y 2022 Iniciativas del Ministerio de Cultura y Deporte para conmemorar el centenario del nacimiento de uno de los más grandes cineastas españoles de todos los tiempos**

Jose txo Cerdán Los Arcos

**Resumen:** Esta aportación resume y contextualiza las iniciativas llevadas a cabo por el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España con motivo de la celebración del centenario del nacimiento del cineasta Luis García Berlanga. Aunque el año del centenario fue 2021, debido a las condiciones excepcionales que se vivieron por la pandemia mundial, las celebraciones se extendieron a lo largo de los años 2021 y 2022, y alcanzando algunas de sus objetivos de carácter patrimonial, como la adquisición por parte del Estado de su archivo personal, a finales de ese segundo año.

**Palabras clave:** Luis García Berlanga; patrimonio cinematográfico y audiovisual; historia del cine; memoria; exhibición; restauración y conservación de bienes patrimoniales

**Abstract:** This contribution summarises and contextualises the initiatives carried out by the Ministry of Culture and Sport of the Government of Spain on the occasion of the celebration of the centenary of the birth of filmmaker Luis García Berlanga. Although the centenary year was 2021, due to the exceptional conditions experienced by the world pandemic, the celebrations were extended throughout the years 2021 and 2022, and some of its objectives of a patrimonial nature, such as the acquisition by the State of his personal archive, were achieved at the end of the second year.

**Key words:** Luis García Berlanga; film and audiovisual heritage; film history; memory; exhibition, restoration and conservation of heritage assets

El siguiente texto tiene por objetivo funcionar a modo de inventario de las iniciativas que se pusieron en marcha desde el Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España en los difíciles años de 2021 y 2022 para celebrar el centenario del nacimiento de Luis García Berlanga (Valencia, 12 de junio de 1921). El Ministerio de Cultura y Deporte también participó en otras iniciativas que fueron propuestas por terceros, sin ir más lejos, las dos grandes exposiciones que se hicieron sobre su figura, *¡Viva Berlanga! Una historia de cine* (Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, del 5 de junio al 19 de septiembre de 2021) y *Berlanguiano* (Academia de Cine, del 9 de junio al 5 de septiembre de 2021), pero esas actividades quedan fuera del alcance de este texto. También es importante reconocer en este párrafo inicial que su redacción tiene algo de puesta en orden del archivo personal, pues, como director de Filmoteca Española en aquellos años, me tocó participar, de un modo u otro, en algunas de las iniciativas que se desgranaban.

Lo primero que hay que señalar es que, desde el Ministerio de Cultura y Deporte, desde el primer momento, se decidió encajar la celebración del centenario de Luis García Berlanga junto a otros centenarios de figuras que tampoco son menores para la cultura española del siglo pasado en general y del cine en particular. Solo ese mismo año, 2021, fue también el centenario de Luis Ciges (10/5), actor habitual de las películas de Berlanga; Gil Parrondo (17/6), ganador de dos Oscars; Joaquín Romero Marchent (26/8); Fernando Fernán-Gómez (28/8), una figura que brilla con la misma intensidad que Berlanga y lo hace en varias disciplinas; Alberto Closas, Antonio (Ruiz Soler), *el Bailarín*, Lola Gaos y Luis Cuenca. En 1922 nacieron José Luis López Vázquez (11/3), Tony Leblanc (7/5), Juan Antonio Bardem (2/6) y María Casares (21/11), mientras que en 1923 lo hicieron Lola Flores, José María Forqué, Emilio Ruiz del Río, José Luis Ozores, Margarita Alexandre, Ana Mariscal, Jorge Semprún y Antonio Pérez Olea.

El Ministerio de Cultura y Deporte, y en su nombre el Instituto de Cinematografía y las Artes Audiovisuales, tomó desde el primer momento el camino de la celebración conjunta y por eso las políticas comunicativas siempre apuntaron a la necesidad de destacar ese valor generacional, tanto en el caso de Berlanga como en el de todas las otras figuras. La idea

se subrayó principalmente con un doble objetivo: por un lado, que la celebración evacuase la tradicional apelación a la genialidad única de los hombres (hombres mucho más que mujeres, por supuesto) hechos a sí mismos, tan habitual en este tipo de conmemoraciones; por otro, destacar la inserción de toda esta generación en la turbulenta historia del siglo XX español, trayendo de ese modo a primer término, y de una manera acorde a las políticas de memoria histórica, la compleja discusión del pasado más reciente del país. Nacidos a inicios de una década, la de los años veinte, que va a ser de plata para la cultura española, los miembros de esa generación viven la llegada de las libertades republicanas en la preadolescencia para ver cómo sus expectativas personales y generacionales son cercenadas con la llegada de una guerra fratricida que necesariamente tiene que dejar una huella en todos ellos (aunque no lo lleguen a verbalizar nunca). Es, sin lugar a duda, la generación más fuertemente golpeada por la Guerra Civil y la primera década de la dictadura franquista, por mucho que en sus biografías ese periodo apenas se mencione. No puede ser de otro modo, pues el conflicto sobrevino en el momento más delicado de la búsqueda de referencias y la forja de sus personalidades (entre los 15 y 18 años para los mayores, entre los 13 y los 16 para los más jóvenes).

Por todo ello, tanto en las notas de prensa como en los actos celebrados siempre se quiso subrayar ese aspecto generacional, complejo y poco atendido. Y en ocasiones se pretendía, de algún modo, ofrecer una referencia a los adolescentes en los momentos más difíciles de la pandemia a través de esa historia paralela que había tenido lugar hacía casi un siglo. Lejos de dotar a esa lectura de un tono victimista, el discurso siempre se quiso articular de manera positiva: de cómo aquella generación superó todas esas difíciles circunstancias para desarrollar una producción cultural y cinematográfica de primer orden.

El principal esfuerzo realizado por el Ministerio de Cultura y Deporte, elevado a nivel gubernamental, para el reconocimiento generacional, aunque se presentase como parte de las acciones del centenario de Berlanga, fue la instauración del Día del Cine Español el 6 de octubre, fecha de finalización de *Esa pareja feliz*, película codirigida por Berlanga y Bardem, y en la que también trabajaron Fernando Fernán-Gómez, Lola Gaos y José Luis López Vázquez, los cinco pertenecientes a dicha generación como se ha visto. Anunciado en rueda de prensa el 1 de marzo de 2021 (Ministerio

de Cultura y Deporte 2021a), el Consejo de Ministros acabó aprobando su instauración el día 9 de marzo “con objeto de reconocer el papel de las y los cineastas, y su influencia e importancia en la vida cultural y social de nuestro país, así como el valor patrimonial de nuestro cine” (Consejo de Ministros 2021). Cuando un día antes de su primera celebración, el 5 de octubre de ese mismo año 2021, el Gobierno realizó una declaración institucional con motivo del Día del Cine Español, la idea generacional quedaba subrayada cuando se señalaba que supieron “llevar a las salas cinematográficas una serie de propuestas que destacaban por su diversidad y capacidad para plasmar los cambios sociales del país, a la par que integraban en sus narrativas las principales tendencias del cine más internacional” (Ministerio de Cultura y Deporte 2021b).

La idea de conjunto también se quiso potenciar formalmente con el encargo que se hizo a la ilustradora Clara León para crear una serie de imágenes icónicas de cada una de las personalidades centenarias, que recibieron el título genérico de *Centenarios*, en la que a los 21 nombres de las personalidades que alcanzaban el centenario de su nacimiento se sumaron también sendas ilustraciones de los pioneros José Sellier (por cumplir el centenario de su fallecimiento el 21 de noviembre de 2022) y Segundo de Chomón (al celebrarse el 150 aniversario de su nacimiento en octubre de 2021). La serie, creada por encargo de Filmoteca Española, ha sido utilizada también por otras instituciones culturales como el Instituto Cervantes, y una selección de ellas (entre las cuales estaba la de Berlanga) viajó en octubre de 2022 al Festival Lumière de Lyon, donde estuvo expuesta durante la celebración de su Marche du Film Classique.

Con este contexto, pasemos a desgranar las actividades que, impulsadas desde el Ministerio de Cultura y Deporte, tuvieron a Luis García Berlanga como figura principal, aunque en algunas ocasiones con el protagonismo compartido con alguna otra figura coetánea. Pero antes una breve reflexión sobre la oportunidad de las celebraciones oficiales que desde posiciones más o menos alejadas de las instituciones cuya función es proteger el patrimonio cultural, no se acostumbra a tener en cuenta. Estos grandes eventos y celebraciones acostumbran a jugar en dos frentes diferentes complementarios: el de la difusión, que como es lógico habitualmente es el que más llega al público y el que más interés despierta entre los medios; pero junto a él, está el de la preservación, que conlleva toda

una serie de complejas acciones y trabajos de recuperación, incremento, restauración y conservación de las colecciones relacionadas con la figura en cuestión. Mucho más silenciosa y menos vistosa en términos comunicativos, son estas complejas acciones que aseguran la pervivencia de la obra y la memoria del personaje en cuestión, así como la seguridad de que esa herencia podrá ser disfrutada por las generaciones venideras.

Por ello, también para tener una mayor claridad expositiva, las acciones que se promovieron alrededor del centenario de Luis García Berlanga se van a dividir a partir de esos dos ejes: preservación y difusión. Empecemos por el primero.

Como recientemente ha recordado Juan Ignacio Lahoz Rodrigo, Filmoteca Valenciana y Filmoteca Española habían llevado a cabo, entre 2006 y 2011, el proyecto “Consolidación de la conservación de la filmografía de Luis García Berlanga” (Lahoz Rodrigo 2022). El proyecto tenía como propósito fijar una serie de materiales de referencia en sus soportes originales (35mm) para que las películas del director valenciano pudiesen ser difundidas a largo plazo respetando su aspecto original (o el más próximo al original que los materiales existentes permitiesen). En ese sentido, podría parecer que la celebración del centenario, solo una década más tarde, poco iba a aportar, pero nada más lejos de la realidad. Los diez años que van de 2011 a 2021 son los años en los que el celuloide desaparece como soporte en el cine comercial, sustituido definitivamente por los formatos digitales. Con ello, los archivos fílmicos tienen que replantear, de arriba abajo, sus políticas de preservación, asumiendo, algo no siempre sencillo, que incluso en el más optimista de los escenarios futuros, el celuloide quedará reducido en un periodo breve de tiempo, como soporte de conservación, con una progresiva desaparición de la posibilidad de difundir la obra en dichos formatos.

Por lo tanto, cuando se planteó la recuperación de las películas de Berlanga con motivo de la celebración de su centenario, tanto los propietarios de los títulos de las películas como las instituciones públicas eran conscientes de que era el momento de revisar y actualizar las versiones digitales de las mismas, no solo para facilitar su difusión, sino también para generar materiales digitales de calidad técnica y con la mayor fidelidad posible a los originales (a pesar del cambio de formato) que pudiesen facilitar no solo su preservación en los formatos fotoquímicos originales,

sino que también funcionasen como materiales propicios para una futura preservación digital. En el caso de Filmoteca Española el esfuerzo se realizó para preservar y generar copias digitales de algunos títulos que, por diversos motivos, podían tener una mayor dificultad para afrontar dichos procesos. De ese modo, se abordó la restauración digital de “La muerte y el leñador”, episodio rodado por Berlanga para la película colectiva *Las cuatro verdades* (1962), un título que, a pesar de resultar muy desconocido, se sitúa cronológicamente entre dos de sus películas más emblemáticas, *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963). Injustamente olvidada, posible-mente por su escasa duración y su inserción, junto a otras tres piezas breves, en una película ómnibus, la conservación de su negativo original en buen estado permitió realizar un escaneado en 4K, tanto de los negativos de imagen como de los de sonido.

También se decidió atender a la producción inicial de Berlanga, la que abordó como estudiante del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IEEC) entre los años 1947 y 1950. Lamentablemente los dos trabajos cinematográficos que realizó en sus tres cursos de formación, en ambas ocasiones en 16mm, no han llegado hasta nosotros, pero sí se han conservado materiales de ambos. La primera de las prácticas la realizó Berlanga en el curso 1948-49. Como los metros de película que facilitaba la institución a los estudiantes para la realización de esa práctica eran muy escasos, cuatro estudiantes decidieron reunir sus recursos para realizar un ejercicio con más abundancia de material. Además de Berlanga, en el proyecto participaron Juan Antonio Bardem, Agustín Navarro y Florentino Soria. Aunque el cortometraje no existe, hasta nuestros días han llegado algunos materiales no utilizados en el montaje final, tanto del copión (unos cinco minutos) como descartes del negativo (nueve minutos más). Ese material, como ha recordado Lahoz (2022: 17), fue telecinado a finales de los años ochenta del siglo pasado, pero al ser material de desecho (algo así como el molde material, el vaciado, de lo que pudo ser ese trabajo), no entró en consideración en el proyecto de principios del nuevo siglo y así seguía desde hacía casi tres décadas.

Por otro lado, la práctica de licenciatura de Berlanga, *El circo*, realizada en el curso 1949-50, también se encuentra desaparecida. Sin embargo, en este caso se conservan algo más de 40 minutos del negativo de cámara.

Por lo tanto, cuando dicho material se telecinó, desde la Filmoteca Española se le propuso a Berlanga la posibilidad de reconstruir la pieza. El director aceptó la propuesta y dio el visto bueno al trabajo que, tiempo más tarde, le presentaron desde la institución. La existencia de ese segundo montaje hizo que el proyecto de “Consolidación de la conservación de la filmografía de Luis García Berlanga” sí se encargase de esta práctica. Pero como el nuevo montaje se había realizado directamente con los materiales de vídeo resultantes de aquel telecine, se transfirió ese montaje a HDCAM 2K, la mejor calidad existente en ese momento en el mercado. En 2021, sin embargo, se decidió que era oportuno regresar sobre los materiales originales en 16mm de ambos títulos con la idea de escanearlos a 2K y generar, por un lado, los consecuentes materiales de preservación digital y, por otro, acciones que permitiesen su difusión (sobre las que volveremos más adelante).

Por último, y de manera muy consciente, desde Filmoteca Española también se consideró relevante abordar la restauración digital de un título tan icónico como *Esa pareja feliz* (1953) que, como se ha visto, acabaría convirtiéndose en una película fundamental en las celebraciones y que recorrió algunas de las citas más importantes del circuito internacional del cine restaurado como Il Cinema Ritrovato (Bolonía) o Lumière Festival (Lyon). Por su parte, el investigador Carlos Paz Molina realizó para la Filmoteca Española un estudio sobre *Los jueves, milagro*, una película de la que Berlanga siempre dijo que había sido más maltratada por la censura franquista. Ya en 1991, Filmoteca Española, a partir de la aparición en Bruselas de un duplicado negativo combinado del primer montaje de Berlanga, realizó una recreación/reconstrucción de lo que podría haber sido aquel montaje primigenio. Pero la decisión de regresar sobre ese título acabó sacando a la luz algunas interesantes cuestiones sobre la complejidad de la producción de la película y concluyendo que, paradójicamente, la versión estrenada en Italia (y doblada al italiano por lo tanto, igual que la española se había doblado al castellano, ya que en ese momento todas las películas españolas se doblaban utilizando, en el mejor de los casos, el sonido directo únicamente como referencia) es la que más se aproxima a lo que era la primera versión montada por Berlanga. Siendo la película una coproducción hispano-italiana, tampoco es algo que, a ojos de hoy en día y desde una perspectiva global, deba resultar llamativo.

Más allá de las películas, también se realizaron algunas otras acciones importantes para la preservación de la memoria cinematográfica de Berlanga y su obra. La más destacada de todas ellas, la compra de su archivo personal (Ministerio de Cultura y Deporte 2022a), se culminó a finales de 2022, una vez cerradas las celebraciones, aunque hay que señalar que las conversaciones con sus herederos se habían puesto en marcha desde el ICAA ya en el otoño de 2019. El archivo, de gran amplitud y complejidad, llegó a Filmoteca Española para convivir con otros como los de Luis Buñuel, Juan Miguel Lamet, Basilio Martín Patino o Ana Mariscal, y actualmente se encuentra en proceso de catalogación y digitalización. Además, se adquirieron en subasta pública algunos dibujos originales (en su mayor parte retratos) que pertenecieron al director valenciano (Ministerio de Cultura y Deporte 2022b) y también se compró un dibujo del director artístico José Antonio de la Guerra que reproduce el salón del piso en el que viven los personajes de Emma Penella y Pepe Isbert en *El verdugo*.

En el terreno de la difusión, las acciones se organizaron en tres líneas: programación; generación de nuevos materiales tanto audiovisuales como bibliográficos; acciones de internacionalización de la figura de Berlanga. En la programación, como es lógico, el centenario contó con una retrospectiva integral en el cine Doré de la obra de Berlanga bajo el título *Universo Berlanga*. Dicho ciclo, que se extendió durante el verano de 2021, se vio además acompañado de otros dos que lo complementaron. El primero, y quizá más sorprendente, recuperaba un ciclo que con el título *Pink Films* había propuesto el mismo Berlanga a la Filmoteca Nacional en 1978 (la única experiencia conocida de Berlanga como programador), cuando se le había ofrecido ser presidente de la institución. Cuentan, quienes vivieron el momento, que no muy convencido de que la Filmoteca se moviese en un universo acorde a las nuevas libertades conquistadas, dicho programa, explicado como pornográfico por el mismo director, fue una forma de poner a prueba la institución, que resultó estar a la altura y programar todos los films propuestos, y Berlanga acabó presidiendo la institución durante cuatro años. Pero lo que más llama la atención de la selección es que de los siete títulos que formaron parte del ciclo, seis eran homoeróticos y de clara sensibilidad *queer*, por lo que, en 2021, *Pink Films* fue la propuesta de Filmoteca/Berlanga para el Orgullo. El tercer ciclo, con el título de *Espejos para Berlanga*, proponía un diálogo del cine

del director con otras propuestas realizadas de forma paralela en diversos lugares del planeta. El objetivo último de este tercer ciclo no era otro que el de subrayar la universalidad de una obra a la que, en demasiadas ocasiones, se le había restado valor por una nunca explicada dificultad para ser entendida fuera de las fronteras españolas: “como si afrontar la miseria y el absurdo de la condición humana con humor fuera algo incomprensible más allá de las fronteras de España” (Filmoteca Española, 2021).

No podía haber centenario sin la edición de un gran estudio enciclopédico sobre la obra del director valenciano. En este caso la iniciativa la tomó la Filmoteca Valenciana (IVC) encargando a José Luis Castro de Paz y Santos Zunzunegui la dirección de un monográfico que abordase la vida y obra del director desde muy diferentes perspectivas. *Furia Española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010)* acabó siendo un volumen doble con casi 800 páginas que suponía un claro punto y aparte en la bibliografía sobre el cineasta y lo fijaba en el imaginario español para las generaciones futuras. El volumen, además, iba acompañado por un DVD en el que se incluían *El circo, Se vende un tranvía* (1959), cortometraje con guion de Berlanga y Azcona, y restaurado para la ocasión por el hijo de su realizador, Juan Estelrich, y la pieza audiovisual *Luis García Berlanga. Pasado, presente y futuro del cine español*, producida en colaboración por la Filmoteca Española y la ECAM (Escuela de Cinematografía y del Audiovisual de la Comunidad de Madrid) y que reunió a cineastas contemporáneos de la talla de Borja Cobeaga, Isabel Coixet, Fernando Trueba o Anna R. Costa para compartir sus opiniones sobre el cine de Berlanga y su proyección en el presente y el futuro. La otra publicación bibliográfica, en la que participó el Ministerio de Cultura a través del ICAA, fue *Esa pareja feliz. Inventos, concursos y verbenas*, volumen colectivo editado por Marina Díaz y presentado en el Festival de Málaga con motivo del estreno de la restauración de la película del mismo título.

En la línea de generar obra audiovisual que aproximase a Berlanga a los públicos del nuevo siglo, se hicieron dos propuestas a partir de la reutilización de los materiales de las prácticas de Berlanga a su paso por el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, y a los que ya nos hemos referido al hablar de los trabajos de conservación. En el caso de *El circo*, se solicitó al estudio sonoro La Bocina la creación de una

banda sonora para la película, concebida sin sonido por los límites de la producción. En ella trabajó Nacho Royo-Vilanova como director del proyecto, asistido por Maier Urquiza en el montaje sonoro; tanto la música original como la de repertorio fueron responsabilidad de Pedro Barbadillo y los efectos de sala fueron realizados por Alex F. Capilla.

En el caso *Paseo para una guerra antigua*, al tratarse de materiales desechados de la producción, se consideró oportuno hacer una labor de reapropiación e intervención sobre los mismos más agresiva. Para ello, se entregaron los poco menos de quince minutos de materiales a cuatro cineastas contemporáneos acostumbrados a trabajar con materiales de archivo para que los utilizasen en una obra nueva. No se les puso otro límite en el proceso creativo que el conocimiento del origen de los materiales y el contexto en el que se les proponía la acción sobre los materiales. Así se llegaron a realizar cuatro películas independientes de corta duración: *Berlinilla*, por Nuria Giménez Lorang; *Paseo por una guerra antigua. Pedaleo por la paz moderna*, realizada por Fernando Franco; *La muchedumbre reaparecerá siempre*, película de Carolina Astudillo; y *Propuesta de puzzle: Paseo por una guerra antigua. 48 piezas*, de Elías León Siminiani. Las piezas se han mostrado individualmente, pero también de manera conjunta bajo el título de *Cuatro variaciones sobre los materiales de Paseo por una guerra antigua*, pues, a pesar de ser independientes, debido al origen común de los materiales y la propuesta, dialogan, se complementan e interpelan dando lugar a un trabajo de 40 minutos que coloca las imágenes desechadas de Bardem y Berlanga no solo en una necesaria perspectiva histórica, sino que las hace presentes y las lanza hacia el futuro.

Por último, en esta línea de trabajo se tiene que situar el encargo que se le hizo al profesor y dramaturgo Bernardo Sánchez Salas de la preparación de un texto dramático que, partiendo de la obra de Berlanga, pudiese representarse para el público contemporáneo. El resultado fue *Teatro Berlanga*, puesto en escena por La Sonora Podcast bajo la dirección de Mona León Siminiani y con la interpretación de Nacho Marraco, Mabel del Pozo y Pepe Viyuela, que se representó en el cine Doré los días 16 y 17 de diciembre de 2021.

La última línea nos lleva a la internacionalización de la figura de Berlanga. Para ello fue fundamental el esfuerzo colectivo realizado junto con

otras instituciones estatales, además del ICAA, principalmente Acción Cultural Española (AC/E), pero también el Instituto Cervantes y la Agencia Española para el Desarrollo y la Cooperación Internacional (AECID). De la suma de estas cuatro instituciones nació el programa *Berlanga. La risa amarga*. Coordinado por Andrea G. Bermejo contenía ocho títulos representativos del director y circuló internacionalmente tanto en festivales de cine y cinetecas como en otros circuitos de promoción cultural y educativos. Para optar a una mayor divulgación, se creó un pequeño catálogo (traducido al inglés y al francés) en que algunos cineastas españoles ofrecían su visión sobre cada uno de los títulos y el cine de Berlanga en general, con colaboraciones de Miguel Albaladejo, María Cañas, Mar Coll e Inés París, entre otros, y con la firma invitada de Alexander Payne, que ofrecía su particular visión sobre *El verdugo*.

En el contexto de ser España el país Invitado de Honor en la Feria del Libro de Fráncfort en 2022 (tenía que haberlo sido en 2021, pero por las consecuencias derivadas de la pandemia acabó postponiéndose la cita un año), un país como Alemania tenía que cumplir un papel destacado en esa línea de trabajo para la internacionalización de la obra de Berlanga. Así, en el contexto de los actos organizados para la Feria de Fráncfort, y de la mano de AC/E y del Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Regensburg, se organizó, entre los días 19 y 21 de mayo de 2022, el “Seminario Internacional Furia Española. Nuevos acercamientos a la obra de Luis García Berlanga” en las ciudades de Regensburg y Múnich con la presencia de académicos tanto alemanes como españoles, así como familiares y colaboradores habituales del director. También gracias a esa colaboración acabó viendo la luz la primera monografía de Berlanga en alemán: *Luis García Berlanga. 1921-2010. Zu Leben und Werk eines spanischen Ausnahmeregisseurs*, editado a partir del volumen *Furia Española* que ya se ha comentado, e incorporando algunos nuevos escritos, de José Luis Castro de Paz, Ralf Junkerjürgen, Imanol Zumalde y Santos Zunzunegui, y publicado por Schüren. Y para cerrar el capítulo de esas publicaciones internacionales cabe citar el presente volumen que, en buena parte, recoge las intervenciones que se compartieron en el seminario de 2022.

De este modo podríamos acabar el recuento de acciones vinculadas al centenario de Berlanga realizadas desde el Ministerio de Cultura y Deporte, pero estaríamos olvidándonos de una acción que, programada en

un primer momento como parte de las acciones del centenario, acabó siendo una realidad el 1 de julio de 2023. Nos referimos a la reapertura del cine de verano de la Fimoteca Española, la conocida como Sala Luis García Berlanga del cine Doré. Iniciados los trámites administrativos para su reapertura en el otoño de 2019, su reinauguración se demoró casi cuatro años, pero por fortuna hoy es una realidad. Como me dijo una amiga con motivo de esa reapertura: nunca cierres unas instalaciones culturales públicas, pues es posible que no puedas volver a abrirlas. Por fortuna, en esta ocasión no fue así y el esfuerzo de la plantilla de Fimoteca Española sirvió para conseguir algo que, en varias ocasiones, pareció imposible. Sirva el ejemplo para llamar la atención sobre el enorme esfuerzo que supone para las instituciones públicas culturales sacar adelante sus proyectos y el peligro, real, de que estos puedan quedar en jaque mate.

Este texto se terminó de escribir en Chapinería (Madrid) a 23 de julio de 2023.

Vale.

## Fuentes empleadas

Consejo de Ministros (2021). “Día del Cine Español” (9 de marzo de 2021). Disponible en: La Moncloa, [https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlaces/090321-enlace\\_cine.aspx](https://www.lamoncloa.gob.es/consejodeministros/Paginas/enlaces/090321-enlace_cine.aspx) [última consulta 9 de julio de 2023].

Fimoteca Española (2021) “Espejos para Berlanga”. En: *Programa Cine Doré. Junio 2021*. Madrid: Cine Doré, 38.

Lahoz Rodrigo, Juan Ignacio (2022) “Conservar Berlanga, conservar el patrimonio cinematográfico”. En: Castro de Paz, José Luis / Zunzunegui, Santos, eds. *Furia española. Vida, obra, opiniones y milagros de Luis García Berlanga (1921-2010), cineasta*. Valencia, Madrid: Generalitat Valenciana, Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (Fimoteca Española), Volumen II, 9-17.

Ministerio de Cultura y Deporte (2021a). “Rodríguez Uribes propondrá al Consejo de Ministros instaurar el Día del Cine Español el 6 de octubre”

(1 de marzo de 2021). Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/03/210301-conmemoracion-berlanga-2021.html> [última consulta 9 de julio de 2023].

Ministerio de Cultura y Deporte (2021b). “Declaración institucional con motivo del Día del Cine Español” (5 de octubre de 2021). Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2021/10/211005-declaracion-institucional-diadelcine.html> [última consulta 9 de julio de 2023].

Ministerio de Cultura y Deporte (2022a). “El Ministerio de Cultura y Deporte adquiere el Archivo Berlanga por 357.000 euros”. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/actualidad/2022/12/221214-filmoteca-berlanga.html> [última consulta 22 de julio de 2023].

Ministerio de Cultura y Deporte (2022b). “Orden CUD/1256/2022, de 7 de diciembre, por la que se ejercita el derecho de tanteo sobre cuatro lotes de obras que pertenecieron a Luis García Berlanga, subastados por la sala Setdart, en Barcelona”. En: BOE, 19 de diciembre de 2022. Disponible en: [https://www.boe.es/diario\\_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-21560](https://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2022-21560) [última consulta 22 de julio de 2023].

**Sobre el autor:** Josetxo Cerdán es Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid y miembro del Instituto Universitario del Cine Español. Entre 2018 y 2022 fue director de la Filmoteca Española.





## **Reseñas**



**Violeta Ros Ferrer (2020). *La memoria de los otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, 283 páginas.**

Con *La memoria de los otros*, Violeta Ros Ferrer publica un libro surgido de su tesis doctoral dirigida por Joan Oleza en la Universitat de València, cuya idea central es analizar la Transición –desde un punto de vista de los estudios culturales– como relato. Un relato que la autora reconstruye desde una genealogía cronológica y semántica en la literatura novelada sobre la Transición entre los años 2000 y 2013.

Identificando tres grupos de novelas, ordenados según la respectiva perspectiva personal de los autores y las autoras hacia la Transición, Ros Ferrer indaga en la sentimentalidad prevalente en las novelas hacia la época de la Transición. En este sentido, su estudio se desenvuelve en dos ámbitos teóricos: por una parte, se basa en la llamada ‘memoria histórica’ y los abundantes estudios sobre el *boom* memorialístico del final del siglo XX y principios del siglo XXI, cuyo objeto más destacado fue la producción cultural sobre la Guerra Civil y el Franquismo; y, por otra, su enfoque teórico se basa en el *giro afectivo* de las ciencias culturales, prestando especial atención a la relación afectiva que los tres grupos de textos expresan hacia la Transición y los discursos prevalentes sobre esta.

Consecuentemente, el libro se abre con dos capítulos teóricos, en los que la autora se dedica a estos dos ámbitos de su objeto de estudio: los discursos de la memoria (cap. 1) y la nostalgia que identifica como modo predominante y hegemónico en las novelas sobre la Transición (cap. 2). En lo que se podría llamar la segunda parte del estudio siguen tres capítulos de análisis ejemplares, dedicados cada uno a dos textos que pertenecen a los tres grupos identificados por la autora, a saber: los “relatos fundacionales” (cap. 3), los “relatos postfundacionales (cap. 4) y los “relatos emergentes” (cap. 5).

La autora define la Transición –que es el punto de referencia de los textos a analizar– en un sentido amplio como *tiempo transicional* entre un sistema “de corte totalitario” y “un régimen de carácter democrático” (14). Si bien esta definición algo rápida podría discutirse y matizarse, parece no solamente pragmático, sino también sensato, liberar la época en cuestión de un corsé cronológico demasiado estricto, para verla como una fase temporal de cierta duración y sin límites claramente delimitables. La autora recurre a unas metáforas para describir la Transición: es un *paréntesis* entre la dictadura y la democracia (luego explicado más detenidamente como *bisagra*) o, con Manuel Vázquez Montalbán, referencia continua del trabajo, una *línea imaginaria*. Si bien se entiende que estas metáforas están pensadas para explicar la excepcionalidad del *tiempo transicional* (14), habría sido necesario, en la vena con la crítica del discurso que muy lúcidamente lleva a cabo la autora en su estudio, analizar estas metáforas y exponerlas, ellas también, como una parte del discurso sobre la Transición.

En cuanto a la memoria, segundo eje teórico del estudio, se divisa una doble atribución: por un lado, el título del libro, *La memoria de los otros*, se refiere a la perspectiva de los autores de las novelas del corpus que se relacionan con la Transición a través de la memoria o los textos de otros. Por otro, esta perspectiva es también la de la generación de jóvenes investigadores a la que pertenece la propia autora. Tanto para la perspectiva investigadora como para los autores y las autoras de los textos analizados, la memoria de la Transición es esencialmente un relato a reconstruir, una memoria mediada: “la Transición es siempre una referencia a la memoria de los otros” (13). Tanto la perspectiva analizadora como la perspectiva de las novelas a tratar se encuentran dentro del paradigma de ‘los que nacieron después’. Este término, acuñado dentro del hispanismo alemán acerca de la memoria de la Guerra Civil<sup>1</sup>, no está presente en el estudio de la autora, sin embargo, encaja muy bien con su idea de la construcción narrativa de la Transición: los que nacieron después son personas (y personajes) que no vivieron conscientemente el pasado histórico sobre el que hablan, porque todavía no habían nacido o eran demasiado pequeños en

---

<sup>1</sup> Cfr. Elisabeth Suntrup-Andresen (2008): *Hacer memoria. Der Bürgerkrieg in der Literatur der Nachgeborenen. Typologie und Analyse spanischer Gegenwartsromane von den 1980er Jahren bis heute*. München: Meidenbauer.

el momento en el que aconteció. De ahí que su relato sobre la época esté mediado por una memoria ajena, a la vez que cumple una función mediadora para su generación o las más jóvenes.

Como la autora explica en el cap. 1, la memoria de la Transición tiene que mirarse en conjunto con la memoria de la Guerra Civil, o, mejor dicho, con los discursos memorialísticos, diferenciando bien entre los espacios político y literario. La autora constata que la Transición influyó políticamente en la cultura de la memoria de los años 2000, al mismo tiempo que se convirtió en objeto del discurso memorialístico en un momento en el que la Guerra Civil se negocia desde nuevos puntos de vista. De ahí que “en el contexto del postfranquismo, la Transición democrática ha reemplazado a la Guerra Civil como hito memorial” (19-20). Explorando esos discursos de la memoria que se dieron en España desde el año 2000, identifica distintos “régimenes de memoria” (30) que coexisten, y esto es de destacar, como memorias generacionales distintas *sobre* un mismo tiempo histórico y *en* un mismo momento (las primeras dos décadas del siglo XXI) pugnando por imponerse en la consolidación de la memoria cultural.

Repasando los conceptos de *posmemoria* (Marianne Hirsch), *memoria prostética* (Alison Landsberg) y *actos afiliativos* (Sebastiaan Faber) elabora un término propio para describir *la memoria de los otros*, a saber, las “memorias mediadas de la Transición” (46) con el que expresa que se trata de memorias no directas que no son traumáticas ni personales, sino más bien afiliativas, en el sentido de que las personas se apropian de estas memorias en un contexto de políticas conflictivas de la memoria.

La autora identifica cuatro posiciones generacionales dentro del “proceso de transformación del paradigma memorial de una memoria comunicativa al de una memoria cultural” (49). Con esta perspectiva diacrónica retoma el concepto de generaciones literarias, arguyendo con Paloma Aguilar que el concepto es útil y pertinente en el contexto de los estudios sobre la memoria, ya que la perspectiva sobre el acontecimiento en cuestión cambia con la propia vivencia. Lo que me parece lícito en contextos sociológicos tiene su problemática en el caso de la literatura, ya que suponemos, de antemano, que la experiencia de los autores y las autoras influye en sus relatos, lo que puede y no puede ser el caso, dependiendo de cómo perfilen sus personajes narradores. Las cuatro posiciones generacionales identificadas por Violeta Ros Ferrer son “los niños de la Guerra

Civil”, la generación del 68, los jóvenes del 75 y los adolescentes de la Movida y, finalmente, las generaciones postransicionales (52).

Los “niños de la Guerra Civil” son aquellas personas nacidas entre 1920 y 1940, jóvenes durante el franquismo que ya habían alcanzado su “madurez política y personal” (52) al comenzar la Transición. Dentro de esta generación agrupa a Miguel Delibes, Miguel Espinosa, Carmen Martín Gaité, Esther Tusquets y Juan Marsé. Con la excepción de Manuel Vicent y Lidia Falcón, este grupo de autores y autoras no entran en el corpus, puesto que ya no publican libros sobre la Transición después del año 2000. La suya es una mirada descreída sobre el cambio institucional.

El segundo grupo es la generación del 68, nacida entre 1940 y 1955, los “niños de la postguerra” (54), protagonistas de la Transición y autores más influyentes en el campo literario de la primera democracia como Manuel Vázquez Montalbán, Juan José Millás, Javier Marías, Félix de Azúa, Juan Luis Cebrián, Andrés Trapiello, Manuel Longares, Rosa Montero, Montserrat Roig, Ana Rosetti, Eduardo Mendicutti, Alfons Cervera y Rafael Chirbes. En este grupo prevalece una “memoria comunicativa de carácter nostálgico” (54).

El tercer grupo lo forman las personas nacidas entre 1955 y 1970 como Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Ignacio Martínez Pisón, Benjamín Prado, Manuel Rivas y José Carlos Llop. En ellos se da “un distanciamiento de los códigos de la memoria anteriores” con un “deslizamiento progresivo pero claro hacia tramas puramente ficcionales” en el segundo decenio de los años 2000 (57).

Finalmente, “los adolescentes de la Movida” son los que nacieron a partir de 1965: Belén Gopegui, Francisco Casavella, Rafael Reig, Javier Cercas, Javier Pérez Andújar, Antonio Orejudo, Marta Sanz, Clara Usón, Elena Figueras, Kiko Herrero, Vicente Valero, Javier Pastor y ampliando el panorama a todos los autores nacidos después que ya construyen la Transición en un intento de “narrar el origen del presente desde el que cada uno escribe” (60). En este grupo de autores más jóvenes Violeta Ros Ferrer nota un marcado contraste con la generación anterior, ya que aquí la Transición se concibe como “un marco histórico que reconstruir” (59).

Después de establecer estos cuatro grupos generacionales, la autora elabora “[L]a evolución de las formas narrativas de contar la Transición”, subcapítulo con el que cierra el primer capítulo teórico. Mientras que en

las primeras obras escritas aún en plena Transición (como *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité o *Una mala noche la tiene cualquiera* de Eduardo Mendicutti) esta se presenta como “un escenario del presente” (62), con los años ochenta y noventa la Transición se empieza a tratar en términos de memoria como en *Corazón tan blanco* de Javier Marías, *El jinete polaco* de Antonio Muñoz Molina o *La larga marcha* de Rafael Chirbes. Con el año 2000, la autora afirma con Ulrich Winter un cambio hacia una memoria de carácter performativo, que se sale del espacio íntimo hacia una mirada colectiva, y la voluntad de construir una memoria colectiva. Si bien es correcta esta observación y se distingue claramente una voluntad explícita de construir una memoria mediante el acto de narrar, habría que matizar que también los textos anteriores que no formulaban explícitamente una memoria colectiva contribuyen a esta. La memoria colectiva no se construye únicamente a partir del momento en el que los mismos textos reflejan esta construcción narrativa. También textos con un componente más autobiográfico o autoficcional, motivados, quizás, por una vivencia u observación propia, contribuyen a la memoria cultural en tanto materialización de una memoria comunicativa, es decir: un relato oral sobre un determinado momento en el tiempo se convierte en el formato de una novela.

En el corpus que le ocupa, Violeta Ros Ferrer identifica tres modalidades distintas de narrar la Transición, coexistentes en las primeras dos décadas del nuevo milenio y relacionadas con las generaciones antes definidas: primero, un discurso nostálgico emitido por la generación del 68, los *relatos fundacionales* (66); segundo, los *relatos postfundacionales* de las generaciones siguientes, que ejercen una revisión crítica de los relatos fundacionales, sin despegarse del todo de los paradigmas predominantes del éxito y la derrota (67); y tercero, los *relatos emergentes* que se despliegan de las formas de narrar anteriormente mencionadas.

En el segundo capítulo teórico la autora combina la *transmisión* que entiende con Elisabeth Jelin como un “proceso de intercambio de memoria ‘entre quienes vivieron una experiencia y quienes no la vivieron’” (70) con la “vinculación afectiva” (73) de las personas con dichos procesos. Afirma que con la crisis económica y la crisis de la democracia alrededor del movimiento 15-M, la percepción de los discursos dominantes y la posi-

ción afectiva acerca de ellos se desplaza, sobre todo dentro de la generación de los nacidos a partir de 1960. Basándose en las *estructuras del sentir* de Raymond Williams y la aplicación de los *affect theories* al caso español por parte de Jo Labanyi y el volumen *La Transición sentimental. Literatura y cultura de España desde los años setenta* (coord. María Ángeles Naval y Zoraida Carandell, 2016), la autora constata que las estructuras del sentir, entendidas como prácticas con Jo Labanyi, hacen constatar el *habitus emocional* de la nostalgia como prevalente en la generación del 68. A partir de ahí, analizará los modos presentes de la nostalgia en los textos y cómo evoluciona su posicionamiento hacia los discursos anteriores, hacia esa *memoria de los otros*. La autora lleva a cabo un análisis muy consciente de la posibilidad de que diferentes tipos de discursos pueden coexistir en el tiempo construyendo un entramado discursivo complejo. En este sentido, los análisis de los capítulos tres, cuatro y cinco no se llevan a cabo de forma cronológica, aunque sí ordenados según la pertenencia generacional de los autores y las autoras y según su pertenencia a los tipos *fundacional*, *postfundacional* o *emergente*.

En el grupo de los *relatos fundacionales*, Violeta Ros Ferrer ve plasmada la memoria comunicativa dominante que influiría en la visión posterior de la Transición, por ejemplo, mediante el paradigma autobiográfico/autoficcional. Como ya hemos constatado, también aquí habría que tener algo más de cautela con el término de la memoria comunicativa, ya que cuando de novelas se trata estamos delante de configuraciones narrativas que de por sí, al salirse del ámbito de la transmisión oral, entrarían ya en lo que Aleida y Jan Assmann definen como memoria cultural. Por lo tanto, una memoria comunicativa puede quedar reformulada en la literatura, pero en el momento de pasar al medio escrito ya forma parte de la memoria cultural.

Con *Los viejos amigos* de Rafael Chirbes (2003), la autora muestra cómo los textos de la generación del 68 aparecidos a partir de los años 2000 buscan un “efecto de memoria” y construyen una identidad generacional. Expone cómo el relato de Chirbes hace uso de una nostalgia reflexiva dentro de su *relato del desencanto* de la Transición. En este contexto introduce la melancolía como sinónimo de nostalgia (112, 122). Me parece que habría sido más claro quedarse con el término de la nostalgia, discutido y bien introducido en los capítulos anteriores, ya que concuerda con la

*poética de las ruinas* (111) que la autora adscribe a la escritura de Chirbes y que no está presente solamente en esta novela<sup>2</sup>. Mientras que la melancolía no tiene razón fuera de sí, la nostalgia se orienta hacia un lugar (temporal) utópico (Bode 2017) que para los personajes de Chirbes se encuentra en ese pasado arruinado.

Si el *relato del desencanto* representa uno de los dos polos del relato nostálgico fundacional de la Transición, *Francomoribundia* de Juan Luis Cebrián se encuentra en el polo opuesto, con un *relato épico* que reivindica un discurso oficial proveniente de la esfera política. Aquí, Violeta Ros Ferrer detecta una nostalgia reparadora dentro de un discurso que se articula frente a las nuevas generaciones que comienzan a dudar del mito fundacional de la España democrática (131).

Si los *relatos fundacionales* (publicados a partir del nuevo milenio) provienen de unos autores en su madurez profesional, los *relatos post-fundacionales* pertenecen a autores que publican sus primeros textos alrededor del año 2000. Según Violeta Ros Ferrer, estos relatos presentan nuevas formas y estrategias narrativas, como por ejemplo la novela meta-histórica, al mismo tiempo que siguen actualizando los discursos prevalentes. Con la categoría de *residuo* de Raymond Williams arguye que estos textos producen un nuevo sentido sin todavía romper los moldes discursivos establecidos: “rescatarán sus dos modalidades antagónicas –la épica y la crítica–” (154). También la nostalgia permanece, pero crea nuevos efectos.

Las dos novelas analizadas bajo el rubro de *postfundacionales* son *El vano ayer* (2004) de Isaac Rosa y *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas. En ambas novelas, Violeta Ros Ferrer detecta un discurso afiliativo de postmemoria (168), el uno dentro del paradigma crítico, el otro dentro del paradigma épico: *El vano ayer* involucra a los lectores en la búsqueda colectiva de una “práctica de los afectos” (169) que no sea la de la nostalgia, obligándolos a situarse ante el franquismo. Si bien lleva a cabo un cambio de la perspectiva generacional, el discurso de *Anatomía*

---

<sup>2</sup> Cfr. Frauke Bode (2017): “Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: ‘¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos?’”, en: Jochen Mecke / Ralf Junkerjürgen / Hubert Pöppel (eds.): *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid, Frankfurt a. M.: Iberorameriana, Vervuert, 231-245.

*de un instante* es “más bien [...] continuista” (182), ya que reactiva una nostalgia reparadora:

Cercas se alinea [...] con una parte importante de las interpretaciones que leen en el episodio del 23F ese acontecimiento *correctivo*, que iba a facilitar la clausura del relato transicional desde la clave de un fin de paréntesis y un restablecimiento del orden como punto de partida (191).

Con los *relatos emergentes*, la autora constata una nueva representación crítica de la Transición que se da sobre todo a partir de 2011, con perspectivas nuevas que van más allá de los dos patrones prevalentes. No obstante, los dos ejemplos que Violeta Ros Ferrer elige son de 2004 y 2013, mostrando la coexistencia de tendencias que defiende a lo largo de su estudio. Elige las dos lecturas, *El día de Watusi* (2004) de Francisco Casavella y *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz, porque ofrecen un cambio de perspectivas en el tema, en el tratamiento formal y en la vinculación afectiva para con el relato de la Transición en el que tanto la nostalgia como la continuidad con los textos anteriores desaparece:

Ambas trabajan sobre la dimensión material del relato de la Transición como una construcción narrativa y del orden del discurso –del lenguaje–: la Transición como relato; como un relato que produce unos efectos de verdad que tienen, a su vez, consecuencia sobre los cuerpos (202).

La trilogía *El día de Watusi* se presenta como un relato que desconfiaba del relato, involucrando al lector en el sinsentido y el caos, para proponer un contrarrelato de la Transición que no da nada por seguro, dada la “escasa fiabilidad del narrador” (208). Según Violeta Ros Ferrer, la novela presenta una “reelaboración de la *subnormalidad*” (223), vinculándola, de este modo, con la escritura de Manuel Vázquez Montalbán. Esta escritura como “forma de resistencia” permite “evitar un pacto con el poder” (227) al obligarles a lectores y lectoras a formarse una versión propia del texto.

Con *Daniela Astor y la caja negra*, Violeta Ros Ferrer completa el panorama con la introducción del relato feminista y una reflexión en torno

al cuerpo femenino, cuestionando un discurso mayoritariamente masculino del pasado transicional. Si la autora relaciona *El día de Watusi* con la escritura de Manuel Vázquez Montalbán, pone en resonancia *Daniela Astor y la caja negra* con *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité. El contradiscurso se basa, en este caso, en narrar desde una perspectiva femenina, exponiendo el funcionamiento del discurso de dominancia masculina durante la Transición y en los relatos transicionales.

Si al principio de la lectura de *La memoria de los otros* podíamos preguntarnos cómo la autora iba a anudar los seis análisis individuales con una primera parte teórica que ya había explicado las grandes pautas de su hipótesis, hay que subrayar que Violeta Ros Ferrer ha sabido evitar repeticiones y círculos argumentativos. Si bien es verdad que la línea argumentativa queda clara desde los primeros capítulos y habrían podido pensarse otras estructuras para su trabajo, la autora presenta unos análisis detallados, muy coherentes en sí y entre sí. Cada subcapítulo puede perfectamente valerse por sí mismo, creando un trabajo cerrado para cada novela, a la vez que contribuye al entendimiento de la hipótesis global del estudio. Es de destacar la destreza con la que la autora sabe relacionar y comparar los resultados de sus indagaciones anteriores con los análisis de los textos, sin caer en una argumentación circular. En suma, Violeta Ros Ferrer presenta un estudio imprescindible sobre el imaginario de la Transición: tanto en lo que saca a la luz sobre cómo la literatura ha contribuido a formular esos relatos sobre la Transición a lo largo del tiempo, como en lo que perfila como posiciones narrativas en las primeras dos décadas del siglo XXI.

Frauke Bode (Bonn)

**Roland Spiller / Kirsten Mahlke / Janett Reinstädler, eds.  
(2020). *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlin, Boston: De Gruyter, 639 páginas.**

El volumen *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por los hispanistas alemanes Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, nace con la vocación de convertirse en un manual de consulta de referencia en los estudios culturales hispánicos, en especial en crítica literaria, y de ofrecer una sólida visión de conjunto de las investigaciones y corrientes, los conceptos y las figuras más pertinentes y actuales de los estudios de memoria en torno al trauma colectivo en las culturas hispanohablantes.

La obra, estructurada en cinco bloques temáticos independientes pero interconectados entre sí en sus contenidos, es inaugurada por un estudio introductorio, todo ello a lo largo de más de 600 páginas. El primer bloque, de cinco capítulos, consiste en el desarrollo conceptual de la problemática del trauma y la memoria colectiva que recoge las teorías canónicas al respecto desde una perspectiva principalmente occidental. Le siguen cuatro bloques más en los que se despliega una amplia gama de estudios de casos. En el segundo apartado, tres estudios analizan traumas de origen colonial; en el tercero, cinco estudios se acercan a algunas de las revoluciones latinoamericanas, mientras que un holgado cuarto bloque aborda las repercusiones del trauma en sociedades postdictatoriales; por último, cierra el libro un heterogéneo quinto bloque de siete trabajos relativos al trauma en contextos considerados no hegemónicos. En lo que sigue procedemos a detallar cada apartado.

En la presentación inicial del campo de estudio, las y los autores retoman el concepto de David Becker de trauma colectivo como experiencia extrema en relación con los crímenes de lesa humanidad. La propia inaccesibilidad del trauma, siguiendo la tesis de Cathy Caruth, cuestionaría la

sola posibilidad de su representación, pero sería aquí donde, precisamente, residiría su interés y productividad para los estudios culturales de área. Recogiendo trabajos clásicos de figuras fundacionales como las de Freud, Benjamin o Ricœur, y de otras contemporáneas como Leys, Huysen o Rothberg, se expone la paradoja inherente al trauma de que su resistencia a ser narrado, la inexistencia de un puente entre la experiencia del mismo y su representabilidad invita a su recreación, por tanto, a la superación de esa barrera. Esto es, la persistencia del trauma, a pesar de su latencia, motiva a su elaboración en el campo cultural. Encuentran cabida aquí desarrollos disciplinares recientes como los *Critical Trauma Studies*, que analizan fenómenos como el *speechless terror* o el *Post Traumatic Stress Disorder* (PTSD). Desde cada ángulo emerge el dolor colectivo ante vivencias de difícil o imposible elaboración que desembocan en el mal-estar y la enfermedad y encuentran representación en patografías o narrativas de la enfermedad (*Krankheitsnarrative*). Las investigaciones al respecto se inscriben en procesos discursivos que favorecen la integración del fenómeno traumático en la memoria colectiva.

El segundo apartado del volumen responde a la necesidad de una crítica decolonial que revise la agencia de las potencias coloniales, en este caso la española sobre Abya Yala o el continente americano, con las aportaciones de Verena Dolle, Janett Reinstädler, Michael Zeuske y Carolina Pizarro Cortés.

El tercer bloque está dedicado a traumas con origen en periodos convulsos. En el caso de la revolución mexicana se incluyen aspectos como la identidad nacional y los mitos del caudillo o el indígena, cuyo análisis pone de relieve el coste de su violencia inherente (Vittoria Borsò). Se estudia, también, la producción literaria (Celina Manzoni) y la cinematográfica (Janett Reinstädler) de la diáspora surgida a raíz de la revolución cubana. En Nicaragua, la revolución sandinista impulsó asimismo una amplia gama de expresiones culturales, que abarcan desde la novela de la revolución hasta un cine de la memoria, pasando por memorias y testimonios a ambos lados del océano Atlántico (Werner Mackenbach).

La extensión del cuarto bloque, el más voluminoso de ellos, refleja a lo largo de catorce estudios la relevancia de la temática: el trauma en sociedades postdictatoriales hispanohablantes y sus expresiones culturales. Tratan aspectos generales, como el papel del testimonio (Karen Saban) o

la tortura y la desaparición forzada en Argentina (Silvana Mandolessi), así como el papel de las comisiones de verdad en el esclarecimiento de la verdad histórica y la reparación de las víctimas (Mauro Basaure). Se investigan asimismo aspectos históricos de algunos mecanismos de la desaparición forzada de personas, como los centros clandestinos de desaparición argentinos (Estela Schindel) y los campos de concentración nazis en España (Javier Sánchez Zapatero); se echa en falta, sin embargo, el abordaje de los campos de concentración propiamente franquistas, relevantes para la cultura hispánica y de reciente investigación.

En cuanto a las producciones culturales en torno a este ámbito, se analizan principalmente expresiones literarias: en la narrativa ficcional, el género policiaco (Beatrice Schuchardt), el modo fantástico como forma de aproximación a la violencia (Kirsten Mahlke) o la necesaria especificidad de las narrativas de la desaparición (Silvana Mandolessi); se incluye, también, un panorama de las narrativas ficcionales españolas de la memoria de las décadas anteriores al *boom* de la memoria histórica (Ulrich Winter). Encuentran cabida aquí “otros” géneros literarios. Mientras que un iluminador capítulo sobre el teatro en el Cono Sur estudia el vínculo entre los escenarios político y dramático (Lorena Verzero), su *pendant* español confecciona una visión general de las obras de teatro en las décadas de los 70 y los 80 (Wilfried Floeck), que deja abierto un interrogante sobre el teatro de las tres décadas posteriores. Resulta interesante el planteamiento de la relación entre trauma y poesía en América Latina, que estudia aspectos como la experiencia del hambre, la conquista o la desaparición forzada (Jorge Monteleone), aunque no satisface la curiosidad sobre la performatividad u obras actuales. Le sigue un excelente panorama del cine latinoamericano por países (Sven Pötting). El artículo dedicado al cine español muestra un reducido abanico debido a las “escasas representaciones” (419) (Vicente Sánchez-Biosca), llamativo dadas la calidad y cantidad de cintas ibéricas acerca del trauma de la guerra y la dictadura, también más allá del umbral del siglo XXI o del clásico formato del largometraje.

El quinto y último bloque misceláneo lo forman siete contribuciones sobre fenómenos culturales contemporáneos globales y marginales desde un punto de vista hegemónico presentados bajo el paraguas común de la

transmedialidad: las sexualidades no heteronormativas, la violencia machista del feminicidio, la migración forzada y el arte como vehículo discursivo.

En conjunto, el abordaje de la problemática del trauma se hace desde una perspectiva humanística transdisciplinar, conjugada desde los estudios de memoria, los estudios culturales, la crítica literaria y otras disciplinas. El volumen se entiende, así, como punto de partida y lugar de encuentro de los estudios de memoria hispánicos con un carácter entre divulgador y científico desde la perspectiva de la “tradición científica de la romanística alemana” (1), a pesar del anuncio de una mayor presencia discursiva latinoamericana. Ofrece una constelación conceptual convincente de trabajos fundacionales que retoma reflexiones sobre la Shoa, origen de los estudios de memoria. Logra una cierta interrelación entre los artículos, difícil objetivo dada la extensión. No cumple por completo el enfoque culturalista y transversal prometido, ya que se dedica fundamentalmente a la crítica literaria, ignorando otras expresiones estéticas, algo habitual, por otra parte, por el momento en la puesta en práctica de los estudios culturales hispánicos. A nuestro parecer, este volumen colectivo desarrolla no obstante el potencial de unos estudios culturales hispánicos más allá de su matriz filológica como método y la narrativa ficcional como objeto de estudio y constituye una obra imprescindible que llegó para quedarse en los estudios de memoria hispánicos.

Minerva Peinador (Regensburg)

