

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*¹.

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

¹ 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*)². 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 1957³. 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

² Véase con más detalle León Aguinaga (2009: 382).

³ 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 Católica⁴.

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 público⁵.

⁴ 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).

⁵ 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 central⁶.

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).

⁶ 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 Navavillar, 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, Mister 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 abandonar⁷.

Los límites espaciales de Berlanga son a menudo solo medio permeables, lo que se escenifica justo al principio de *iBienvenido, Mister 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).

⁷ 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 social⁸, 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 Ávila⁹ (*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

⁸ Cf. el artículo de Marina Díaz López en este volumen.

⁹ 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 internacional¹⁰. 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,

¹⁰ 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 régimen¹¹, 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

¹¹ 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)¹².



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

¹² 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)¹³. 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

¹³ 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 mito¹⁴.

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 enfrentamiento¹⁵.

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

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

¹⁵ 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 [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 [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).