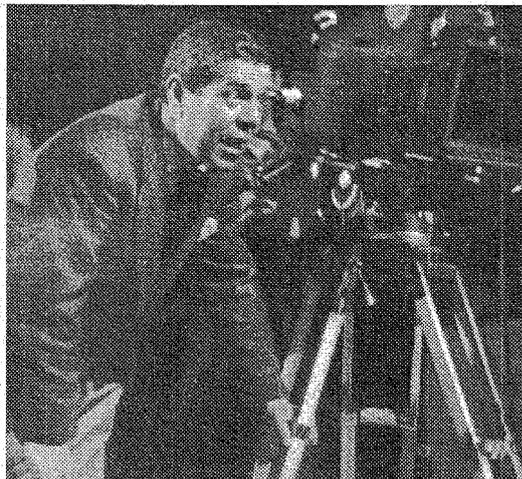


Cuadernos de

Nº 6. Sevilla 2005

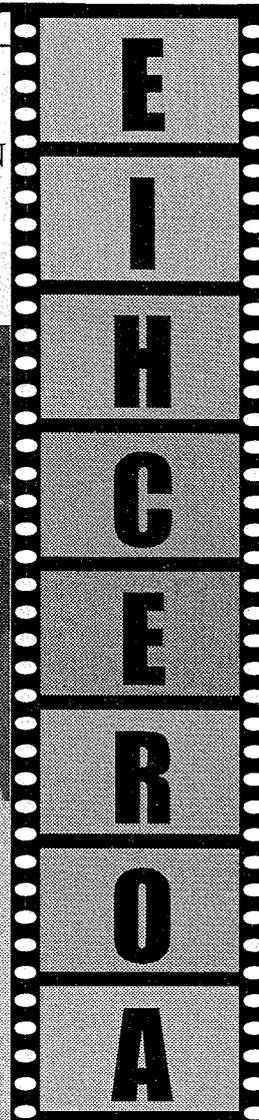
LUIS GARCÍA BERLANGA
EN LA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

por
RAFAEL UTRERA
FRANCISCO PERALES
LUIS NAVARRETE



Editor
RAFAEL UTRERA MACÍAS

E	EQUIPO DE INVESTIGACIÓN	E
I	<i>HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL</i>	I
H	<i>Y SUS RELACIONES CON OTRAS ARTES</i>	H
C		C
E		E
R	FACULTAD DE COMUNICACIÓN	R
O	UNIVERSIDAD DE SEVILLA	O
A		A



Cuadernos de EIH CEROA

Nº 6. Sevilla 2005

LUIS GARCÍA BERLANGA
EN LA
FACULTAD DE COMUNICACIÓN

EDITOR

Rafael Utrera Macías

© De la edición: Eihceroa.

© De los textos: RAFAEL UTRERA, FRANCISCO PERALES, LUIS NAVARRETE

D.LEGAL SE-4.131-2005

ISBN 10: 84-8434-350-2

ISBN 13: 987-84-8434-350-9

Cuadernos de EIH CEROA

DIRECTOR:

Rafael Utrera

SECRETARIA

Virginia Guarinos

INVESTIGADORES

Antonio Checa, Inmaculada Gordillo, Enrique Sánchez Oliveira,
José Luis Navarrete, Victoria Fonseca, Mónica Barrientos

FACULTAD DE COMUNICACIÓN

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

c/. Américo Vespucio, s/nº

Isla de la Cartuja

41092 SEVILLA

Correo electrónico:

rutrera@us.es

guarinos@us.es

Teléfonos: 954- 559693 954- 559691

DADILLA



libros

c/Feria nº 4 Sevilla 41003 (España)

CONTENIDO

	<u>Pág.</u>
I Bienvenida de la Facultad de Comunicación al Doctor Don Luis García Berlanga	9
II Coloquio con Luis García Berlanga	13
III Breve panorámica sobre la obra de Luis García Berlanga	35
IV <i>Bienvenido Mr. Marshall</i> (1952) de Luis García Berlanga	57
V Anexo	73
VI Bibliografía selecta	79

RAFAEL ÚTRERA MACÍAS

Catedrático de Universidad con docencia en la Facultad de Comunicación (Sevilla). Temas de preferente investigación son la Historia del Cine Español y sus relaciones con la Literatura. Ha publicado los libros *Modernismo y 98 frente a Cinematógrafo*; *Escritores y Cinema en España: un acercamiento histórico*; *Federico García Lorca/ Cine*; *Literatura Cinematográfica - Cinematografía Literaria*; *Homenaje literario a Charlot*; *Claudio Guerin Hill: obra audiovisual*; *Azorín. periodismo cinematográfico*; *Film Dalp Nazari: productoras andaluzas*; *Cuatro pasos por la Historia y la Estética del Cine español* (edición español-japonés) y *Luis Cemuda: Recuerdo cinematográfico*. Ha editado los volúmenes *Cine en Andalucía: un informe* y *El cortometraje andaluz en la democracia* (ambos en colaboración) así como *Memoria cinematográfica de Rafael Porlán*, *Imágenes cinematográficas de Sevilla*, *8 calas cinematográficas en la Literatura de la Generación del 98*, *Cuentos de cine: de Baroja a Buñuel* y *El cine y el momento*, de Azorín. Ha colaborado en los colectivos *Antología Crítica del Cine Español*, *Diccionario del Cine Español*, *Ínsula-Val del Omar*, *Cuadernos de la Academia*, *Galdós en la pantalla*, *Ludus*, etc. Colaborador de las revistas *Film Ideal*, *Cinema 2002*, *Anthropos*, *Ínsula*, *Versants*, etc. Ha recibido diversos premios de asociaciones cinematográficas nacionales y extranjeras. Ha sido invitado como ponente a congresos internacionales celebrados en Egipto, Marruecos, Italia y Alemania y como profesor visitante a la Universidad Sofía de Tokio (Japón). Ha sido presidente de la Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía (ASECÁN) y miembro fundador de la Asociación Española de Historiadores de Cine (AEHC).

FRANCISCO PERALES BAZO

Licenciado en Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid, ha sido realizador del largometraje en 35 mm, *Madre in Japan* (1985) y del cortometraje *La ruptura* (1987). Productor de diversos cortometrajes premiados por la Junta de Andalucía: *Las que perdieron* (1988), *Una de amor* (1989) y *Negocios* (1989). En su faceta investigadora ha publicado, entre otros títulos, *Luis García Berlanga* (1997) y *Howard Hawks* (2005) en la editorial Cátedra, dentro de la colección "Signo e imagen/cineastas"; *El cartel cinematográfico*, editado por la Filmoteca de Andalucía; el capítulo de libro "Currito de la Cruz" en *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (Editado por Rafael Utrera y publicado por Padilla-libros). En la actualidad es profesor titular del Área de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

JOSÉ LUIS NAVARRETE CARDERO

Doctor en Comunicación Audiovisual. Es profesor de Nuevas Tecnologías en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Ha sido becario de investigación del Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura. Imparte la asignatura Cine Español Contemporáneo en la Facultad de Filología dentro del Programa de Cursos Concertados con Universidades Norteamericanas. Es autor de diversas publicaciones y críticas periodísticas relacionadas con el cine. Destacan el estudio cinematográfico-literario titulado "Zalacaín el aventurero", dentro del volumen conjunto *8 calas cinematográficas en la literatura de la Generación del 98* y el capítulo "Pilar Távara: una visión atípica de Andalucía" del libro *Alicia en Andalucía*. Su Tesis doctoral versó sobre *Historia de un género cinematográfico: La española*. Ha publicado el volumen *La española de Sevilla* en Cuadernos de EIH CEROA (Padilla Libros, Sevilla, 2003).



De izquierda a derecha, los profesores Utrera, Perales,
y Nieto (Decano) con Luis García Berlanga (Foto Francisco Caro).

I

**BIENVENIDA DE LA FACULTAD DE COMUNICACIÓN
(UNIVERSIDAD DE SEVILLA)
AL DOCTOR DON LUIS GARCÍA BERLANGA**

EL programa de doctorado *El Proceso de la Comunicación* incluyó un curso monográfico dedicado a la filmografía del director de cine Luis García Berlanga. La culminación del mismo tuvo como aliciente la presencia de tan eximio artista en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla a los pocos días de haber estrenado su nueva sede en la Isla de la Cartuja, el 7 de noviembre de 2003.

El nuevo salón de actos tuvo una doble inauguración; si de una parte, el comunicador Iñaki Gabilondo encandiló al alumnado con las múltiples vivencias de lo que es hacer periodismo en la radio, a los pocos días, el cineasta García Berlanga llenaba el auditorio y divertía, al tiempo que enseñaba, sobre los modos y maneras de ejercer el audiovisual en la sociedad de la información.

El acto tuvo que ser retrasado un día, de jueves a viernes, debido a la agenda del invitado quien entonces impulsaba en su tierra valenciana una "ciudad de la imagen"; los presagios de que en fin de semana la audiencia y la asistencia bajarán notablemente, por fortuna, no se cumplieron. La pasión que Berlanga mostraba para con el cine no estaba refrendada con su senectud e iba en paralelo con el entusiasmo juvenil de su auditorio que parecía recibir a uno de los nuevos ídolos de su generación.

Los cincuenta años cumplidos de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* daban oportunidad para proyectar el film antes de la celebración del coloquio; la presencia de un alumnado heterogéneo, desde primer curso de licenciatura a doctorado, perteneciente a Periodismo y Publicidad, a Comunicación Audiovisual y a facultades ajenas, reunía a quienes habían visto la película en variadas ocasiones junto a cuantos la verían por primera vez, seguida de la voz de su creador. La presentación del profesor Luis Navarrete contextualizaba un título mítico en la Historia de nuestro cine nacional y orientaba en los muy diversos aspectos de tan excepcional película.

La llegada de García Berlanga a la Facultad de Comunicación ya suscitó el aplauso de cuantos se encontraban en los pasillos. Recibido por el decano, Dr. Miguel Nieto Nuño, en el recinto universitario, el cineasta departió con varios miembros del profesorado al tiempo que firmaba en el Libro de Honor y se dejaba fotografiar con la concurrencia no sin formular observaciones sobre nuestra "puesta en escena" o la "debida colocación de la cámara" para que todos saliéramos en la foto.

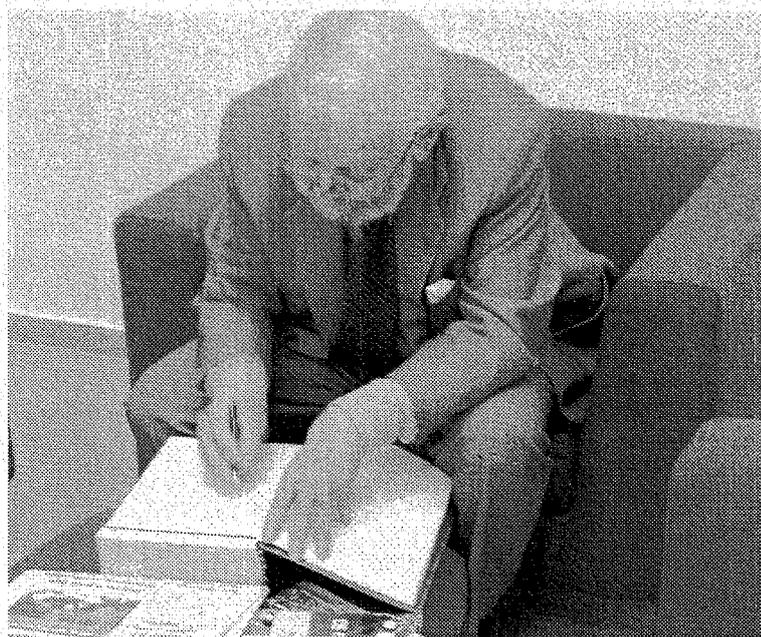
En el citado libro puede leerse:

«Con la satisfacción de ser uno de los pioneros en felicitar algo tan necesario como una Facultad ligada a lo que ha sido mi vida profesional, os deseo también los éxitos que seguro tendréis por los logros de todos vuestros alumnos.

»Con mi amistad. Luis García Berlanga».

La salida del cineasta de las dependencias decanales hasta el salón de actos, no mucho más de cincuenta metros, se dilató por espacio de quince minutos. Emisoras de radio, cazadores y cazadoras de autógrafos, requerimiento de fotos junto al director y sólo con el director, etc., interrumpían el paso, daban la mano, formaban grupo... La ocasional afonía del invitado no impidió dar respuesta, verbal y gestual, a unos y a otros. Su petición de un sorbo de ginebra para templar la voz no pudo ser atendida por la prohibición de vender alcohol en un centro

docente; don Luis supo conformarse con un caramelo de regaliz no sin antes detenerse y comentar las fotografías colocadas en las inmediaciones de la cafetería alusivas a la *performance* organizada por los alumnos el curso precedente con motivo del “No a la guerra”; el atavío de cada uno se identificaba con los vecinos de Villar del Río y el alcalde no era en este caso José Isbert sino el profesor Vázquez Medel.



Berlanga firmando en el libro de honor

Sentado ya en el estrado, le acompañaron los profesores Utrera Macías y Perales Bazo. El primero puso de manifiesto la condición de Luis García Berlanga como *Doctor honoris causa* por varias universidades al tiempo que hizo hincapié en el interés que nuestra Facultad había mostrado por la figura del director tanto en cursos de extensión universitaria como

en programas reglados además de ser objeto de estudio en el mencionado curso de doctorado, en trabajos de investigación y en tesis doctorales; lo demostraban las publicaciones del profesor Perales quien acto seguido tomaba la palabra para presentar a nuestro ilustre invitado; un recorrido por su filmografía focalizaba su atención en aquellas obras que, por diversas razones, han tenido un menor reconocimiento, tales como *Los jueves, milagro* y *La boutique*.

Atendiendo la sugerencia de Berlanga, él sólo pretendía tener un encuentro con los alumnos, nunca dar una conferencia. Por ello, establecimos la fórmula de preguntas y respuestas; para facilitar unas y otras, evitar pérdidas de tiempo pasando el micrófono de un ala a otro de la sala, procedimos a llevarlas a la mesa, escritas según las formulaba cada solicitante y así fueran respondidas por nuestro interlocutor en el orden recibido.

Este preámbulo acabó con el agradecimiento al Festival de Cine y Deporte de Sevilla por las facilidades dadas para que nuestra invitación coincidiera con la presencia en la ciudad del cineasta a quien este evento cinematográfico le tributaba, al día siguiente, un merecido homenaje.

El Equipo de Investigación en Historia del Cine Español y sus Relaciones con Otras Artes (EIH-CEROA) no ha querido que este encuentro universitario con Luis García Berlanga se perdiera en el olvido. Por ello, dedica uno de sus *Cuadernos* a esta conversación, sobre todo, para resaltar ese coloquio donde los discípulos preguntan y el maestro contesta. En la transcripción hemos preferido mantener el tono conversacional y distendido a pesar de incurrir en repeticiones o discordancias manifiestas.

RAFAEL UTRERA MACÍAS
Director del
Equipo de Investigación en
Historia del Cine Español
y sus Relaciones con Otras Artes.

II
COLOQUIO
CON
LUIS GARCÍA BERLANGA

LUIS GARCÍA BERLANGA.—Estos aplausos que acabo de recibir ya quisiera haberlos tenido en cualquiera de mis películas cuando se han estrenado por ahí; además y con ellos me tranquilizáis respecto a la creencia de que Sevilla era el sitio donde menos había gustado mi última película por la crítica feroz que se hizo a *París Tombuctú. La boutique*, por otro lado, es esa película maldita que todo director debe tener a lo largo de su vida, siempre tiene que haber esa que es fatalmente conducida hacia el olvido y sobre todo hacia la negatividad. Yo creo que *La boutique* es mi mejor guión y que me perdonen las señoritas aquí presentes porque es el más misógino de todos los que he escrito, en este caso junto con Rafael Azcona que, como sabéis, para mí, ha sido también uno de los grandes colaboradores como guionista de mis películas; pero no pasaría de ser una película con esa buena intención, con un guión que nos parecía estupendo y que te agradezco que tú lo hayas recordado, pero como película era una absoluta caca, porque rodé en las peores condiciones que podáis rodar un cortometraje o ejercicio de escuela. Ahora, gracias a estas Facultades, empezáis a poder rodar bien, pero cuando rodábamos nosotros, a principios de nuestra carrera, era,

digamos, muy raquíica; en aquel momento era Argentina, que ahora no, ahora está triunfando en el cine latinoamericano; creo que se está asentado Argentina, ganando la batalla a España, para ciertos críticos; entonces creo que te has sobrepasado un poco con la película pero reconozco... y, bien, creo que lo importante es que podamos empezar a hablar, porque si no contesto a vosotros, cosa que me gustaría, bueno, pues llegaríamos un poco tarde a las cosillas que queráis hacer por ahí. Pero lo que me interesa a mí, verdaderamente, es el coloquio porque si me pongo a explicar qué situación veo ahora en el cine español, qué soluciones y todo eso, y si no me hacéis la pregunta pues lo explicaré, pero empecemos el coloquio si os parece.

PREGUNTA. — Si me permite, empezaría por el final dado que la conversación que hemos tenido anteriormente augura interesantes proyectos del que ahora mismo está llevando a cabo don Luis García Berlanga en Alicante y que quizás sea uno de los que más nos afecte directamente por inmediatez y por lo que es un poco el futuro del audiovisual en España. Quizás sería interesante que nos comentara sobre este proyecto y qué significa.

BERLANGA. — Si pero yo no vengo a enarbolar la señera valenciana, ¿no? No soy nacionalista en un sentido, no. Lo que estamos haciendo allí sí es muy importante para mi obsesión desde hace tiempo... Todos sois jóvenes y no conoceréis lo que fueron las Conversaciones de Salamanca: una especie de rebelión, como la que tuvisteis a través de las fotos que he visto ahí fuera con el “¡No a la guerra!”; fue una intención, fundamentalmente de un partido político, que era el Partido Comunista, fue digamos, la gran rebelión cultural que se hizo contra el franquismo a través de un análisis que queríamos hacer todos los que habíamos salido de la Escuela de Cine, de la primera escuela de cine que ha habido en España, en Madrid, y en la que decidimos que el cine español, con un célebre pentagrama (llamémosle así porque yo no sé cuando son cinco puntos de un manifiesto, si se le llama pentagrama porque yo de música no tengo ni idea, no he podido ni... en la mili de mover el paso, de salirme del paso, un, dos, un, dos, me metían en el calabozo porque decían que me cachondeaba

del ejército...) pero le llamaré pentagrama, el de Bardem,¹ que tú a lo mejor lo recordarías entero, pero su último punto era, “el cine español es políticamente ineficaz”, no sé cuánto, y en el último punto decía “e industrialmente raquíto”.

»Pues bien a los tres años de terminar las Conversaciones de Salamanca, yo me di cuenta, bueno me di cuenta yo y todos los que estábamos metidos en el mundo del cine, que lo único que no podía haber dicho Bardem era que el cine español era industrialmente raquíto. Porque es verdad que no nos dejaban decir lo que queríamos; el franquismo con aquella censura, que puedo contar anécdotas, que contadas desde la óptica actual son divertidísimas pero en aquel momento eran muy jodidas, claro. Y entonces, pues, al promover el neorrealismo, como digamos, método por el cual se debía desembarcar el cine para poder transmitir la realidad social española a través de este criterio de los rodajes en la calle, directamente casi más cerca del documental que de la película, con eso conseguimos, como os decía, que los productores se empezasen a dar cuenta y a decir: “caray, con esto de rodar en la calle nos ahorramos el tener que rodar en los estudios”, y entonces fue desapareciendo toda esa infraestructura que os decía antes, y yo me di cuenta que esto era un grave error, y creo que así ha sido porque en este momento la situación en que estamos, definirla lo más brevemente posible, sería que estamos con un cine que nace del despacho de un Ministerio y esto es lo más horrible que puede pasar porque el cine necesita ser siempre producto industrial y al salir del despacho de un Ministerio, con unas subvenciones que para mí son mínimas, pero que son suficientes por desgracia, para que el director que escribe, tiene un guión, al llegarse al Ministerio y darle una subvención, pues entonces dice, para qué leche voy a buscar un productor, me la produzco yo mismo, y ese ha sido uno de los cinco grandes errores que para mí ha tenido el deslizamiento del cine español hasta la

¹ Celebradas en mayo de 1955, el pentagrama de Bardem encabezó las conclusiones y, con el paso del tiempo, se convirtió en el resumen más repetido de las mismas. Su texto dice lo siguiente en relación al cine español: es “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquíto”.

situación actual tan penosa que tiene, porque mientras diriges no puedes estar pensando que al día siguiente tienes que ir a un banco a presentar una letra o todas las cosas que hacen que te alejes como director de la creatividad instantánea, que te vaya naciendo la película como me pasa por lo menos a mí, que cada plano me nace instantáneamente, vegetativamente como Huidobro decía en sus poemas, y no **cuadriculando** nada o estando pensando en números y cifras, así que en definitiva que falta la reestructuración de esa máquina que teníamos, de esa industria que ya nació cuando la República española, que no digo que naciera con el franquismo pero que durante el franquismo estaba muy bien.

PREGUNTA. —¿Temía más a la censura política o a la eclesiástica? ¿Cuál era más fácil de burlar?

BERLANGA. — Pero si es que era lo mismo. La política de entonces era eclesiástica también. Si habéis visto *La vaquilla*, a mí no me gustan las películas de finales emblemáticos, pero en *La vaquilla* lo hice, y bueno, no me gusta pero lo hice y ahí quedó y *La vaquilla* como sabéis funcionó muy bien. *La vaquilla* terminaba con un novillo, bueno un toro pequeñito de estos que hay, que los republicanos atraviesan las líneas para poder apoderarse de él para podérselo comer por el hambre y los nacionales no logran tampoco lo que querían que era la Fiesta, hacer una corrida, una novillada, una becerrada con este toro. Ese toro obviamente, si conocéis algunos *La vaquilla*, supongo habréis adivinado ese final: ese toro es España, pues ya que a España se le llama la piel de toro y todo eso, ese toro es España; quiero decir, ese simbolismo tiene final, que con la guerra civil matamos la alegría, es decir, la fiesta que querían tener los nacionales, y la economía, que es lo que querían los republicanos, comer para satisfacer su hambre. Bien y entonces, evidentemente, ahí hay, bueno se me olvidaba, que aparecían luego unos buitres, que al final no conseguí que fuesen buitres, no sé, no podíamos tener dinero ni para comprar, alquilar unos buitres, unos buitres que se comían la vaquilla, la dejaban en los huesos y esos buitres como comprenderéis, si sabéis la mayoría de vosotros, pues simbolizan, con ese color negro y con alas, siempre han simbolizado, digamos, a la Iglesia.

Así que la contestación: te digo que la Iglesia era la que acababa apoderándose de toda España durante el franquismo, ¿no?

PREGUNTA.— ¿Qué autores o corrientes cinematográficas han influido en su manera de hacer cine?

BERLANGA.— Hombre hay uno que me marcó mucho que se llama Berlanga. Creo que debemos tener, mínimo cuando empecéis a trabajar, sujeción a cualquier cosa que os pueda dar una idea de qué línea tenéis que seguir, pero yo creo, y sigo diciendo, que lo importante es que te salga de la tripa lo que tú quieras hacer, lo que tú quieras contar a tus contemporáneos, que te salga de ti mismo.

»Ahora, no voy a negar que había un cine que me gustaba, cineastas que me gustaban y como la última película que creo que preguntan que quién me había influido en la primera película o en general; la primera película la hice junto a Bardem, pues entonces sí había (influencia); Juan Antonio, por ejemplo, estaba muy influido sobre todo por un director norteamericano, Preston Sturges, por *Navidades en julio*,² que fue la película que, más o menos, estaba en la línea de lo que luego fue *Esaparejafeliz*. Yo estaba influido por otra persona que no era del mundo del cine, y ya que habláis de influencia, pues la acepto, y puede que en algún momento piense en algún en otro, pero lo que quieres contar debe nacer de uno solo, que era Arniches, el autor de teatro español, que para mí es el que más se aproxima, la manera de escribir sus obras, a lo que siempre ha sido mi única constante que he tenido en toda mi trayectoria cinematográfica; sabréis si sois espectadores de bastantes películas mías, que todos lo habréis notado siempre, son crónicas de un fracaso, es alguien que quiere conseguir mejorar su nivel de vida, que quiere llegar a tener esperanzas de poder conseguir un puesto dentro de esta jodida sociedad, con su pequeño territorio vital y nunca lo consigue. Ninguna de mis películas lo que el protagonista o los protagonistas, porque a veces

Navidades en julio / Christmas en julio (1940). Guión y dirección de Preston Sturges e interpretación de Dick Powell, Ellen Drew y Raymond Walburn

en vez de un personaje es una familia, no logra, ¿por qué?, porque exactamente la sociedad que yo he vivido y que estáis viviendo vosotros nos llena continuamente de trampas todo proyecto que podamos tener de una supervivencia que pueda, por lo menos yo lo veo de esa manera tan pesimista pero vosotros a lo mejor creéis que sí que vais a poder llegar a alcanzar ese nivel de la biología hasta la ética, hasta la estética, de todo de una vida personal, que pueda ser más o menos aquello que has soñado con ella, y eso siempre son todas mis películas así: alguien que quiere conseguir algo que no lo logra. Lo que no he podido conseguir es que la sociedad se entere de lo que Berlanga dice en sus películas y que se modifique en su planteamiento de ciudadano.

PREGUNTA.— ¿Qué opinión le merece el fenómeno Amenábar?, ¿cree que eso es posible o es mejor formarse en la materia cinematográfica y luego dar el paso?

BERLANGA.— Amenábar. Hombre, no estoy diciendo que se haya portado muy mal conmigo, pero... se me entiende aunque estoy afónico... Amenábar me debería, bueno como bastantes directores, yo he sido, digamos, padre de la criatura, he amantado a diversos directores que hoy en día son los números unos, empezando por Almodóvar; yo guardo, por cierto, como anécdota, una carta que yo le escribí recomendando a Almodóvar al presidente del festival de Cannes y entonces me contestó diciendo, pero, Berlanga, hombre, con lo que lo admiramos a usted y lo que le respetamos, cómo puede enviarnos esa mierda, esa cosa espantosa. Bueno, pues ese señor es el primero que estando yo en un festival que ahora dirige en Estrasburgo, estuvo todo el día angustiado, porque estaba esperando, y se lo dieron naturalmente, porque a Pedro le dan ahora todos los premios, de que le diesen el premio europeo, el César este europeo, y cuando se lo dieron, bueno, unos saltos y la botella de champán, porque a Almodóvar lo quieren mucho más que en España, tiene más recibimiento de admiración, y entonces yo me reía por dentro y decía éste que está saltando y diciendo y hemos ganado, Pedro otra vez, lo tenemos, me había dicho que cómo podía yo recomendarle una película de este señor. Ahí está la carta, que algún día la podéis ver y publicar,

pero bueno este es el estilo. Pero no sé si te he contestado porque yo como divago... Lo mejor siempre es triunfar desde el primer momento de lo que sea, pero evidentemente el oficio, el mismo te enseña lo... mira, ahora va a ver, me parece que en Nescafé o Nestlé, ha hecho una cosa que nos ha cogido a cinco veteranos del cine español y a unos jóvenes que no hayan hecho más de un cortometraje para que hagan una película ... de algún momento que los veteranos hayamos vivido y sea importante para nosotros. Entonces a los que van a hacer la mía, yo les sugerí que lo que era muy importante para mí, era el debut mío en el cine y además les he sugerido el título, que debe poder decir, bueno como éramos Bardem y yo en la primera película, lo he pluralizado, *Cómo entraron en el cine dos pedantes*. Y es que Bardem y yo alardeábamos en la Escuela de Cine, sabíamos quién era Pudovkin, Eisenstein, todas, nos sabíamos todas las cosas que se ponían, que las tienen hoy en día los cinéfilos, porque aquí vosotros podéis ser sólo alumnos pero alguno habrá cinéfilo, es que para mí el cinéfilo son los “ultrasur” del cine, porque es increíble, se saben el segundo ayudante de dirección de una película rusa y sobre todo lo peor de los cinéfilos, yo lo digo francamente, es que escogéis unas frases famosas del cine que para mí son gilipolleces... hombre es que “tócala otra vez, Sam”, “no te vayas, forastero”, no sé qué... con los diálogos que hay de Zavattini en Italia o de Azcona en España, unos diálogos increíbles, fabulosos; y que digan “tócala otra vez, forastero” como frase genial de la Historia del Cine me parece una cosa totalmente absurda y encima en una película que a mí me parece la peor de la Historia del Cine que es *Casablanca*, pero eso es ya otra cosa, bueno... ya no me acuerdo de la pregunta pero me gusta que me preguntéis.

PREGUNTA.—Tal y como está la situación actual en este país, ¿no cree que ya va siendo hora de hacer una segunda parte de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*? En tal caso, ¿quién interpretaría el papel de Pepe Isbert?

BERLANGA.— Eso es imposible. Pepe Isbert es irreplicable y no hay quien le pueda... yo tuve un momento muy difícil con Pepe Isbert porque se quedó afónico, como yo hoy, más fuerte todavía,

y estaba en una clínica y tenía que, no ya la interpretación personal física, sino simplemente doblarlo y no hubo manera de encontrar en toda la cinematografía española y en los doblajes alguien que pudiese hablar (imita la voz del actor) como él; ya te digo que no sé imitarme ni a mí mismo... entonces, si hiciese otra vez un *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, que ya me lo han ofrecido bastantes veces; la primera fue para cuando iba a venir Disneylandia a España, hiciese una nueva llegada de los americanos pero a través de Disneylandia; podría haber sido divertido, pero no creo que debamos hacerlo, a mí los *remakes* no me gustan.

En estos diálogos, coloquios, me lo paso mucho mejor que muchos de vosotros, seguramente. Bueno no hay otra (pregunta), no he terminado ésta, no las termino ninguna. Mejor, así os dejo una inquietud...

(Aplausos).

PREGUNTA.—En la película *El verdugo* ¿de dónde sacó la idea para que ambos, ejecutado y ejecutor, se negarán a cumplir su obligación?; ¿cómo hizo que todo fuera tan claustrofóbico?

BERLANGA.—Bueno yo creo, es que, ¿cómo se me ocurrió?, bueno sí, se me ocurrió. Fue la única película que yo he hecho que nace de una imagen, en el ochenta por ciento... es una pregunta que me interesa hacerosla a vosotros que estáis ya naturalmente dentro de esta órbita... Yo no he tenido nada más que esto que os voy a contar, pero muchos compañeros, como os he dicho, dicen que visualizan la película, y a mí me gustaría hacer, si os parece bien, una pequeña encuesta; si vosotros en vuestros proyectos de películas, ¿visualizáis la película o no la visualizáis? Porque si la visualizáis todos yo seré una excepción, porque la única cosa que yo... vino un amigo mío abogado y me contó la ejecución, en el garrote, de una señora en Valencia y me contó lo espantoso que había sido, tan espantoso que hasta al verdugo habían tenido que estar toda la noche atendiéndole, más casi que a la ejecutada, dándole pinchazos, inyecciones, pastillas, lo que fuese para ayudarlo y, entonces, inmediatamente, visualicé, como digo por vez primera, una gran sala blanca, no sé porqué y me costó conseguir que

hiciesen un gran decorado que era una gran sala blanca sin ningún objeto, sin ningún mundo objetal y con una puertecita pequeña al final y dos pequeños grupos arrastrando a dos personas, una que iba a morir y otra que iba a matar. Nace como digo de esa visión, pero inmediatamente también nace en ese momento, lo que quiere decir, lo que es esta cosa tan espantosa porque, vosotros estáis con el “no a la guerra” y es obvio que es una cosa que creo, además a mí me extrañó que quisieran particularizar, yo no creo que haya una persona en el mundo que no esté en contra de la guerra, pero por descontado, mucho peor creo yo que es la identificación de la pena de muerte que es, eso sí que es alguien que sabe que va a matar, el soldado que dispara en una guerra no sabe si la bala va a llegar al otro, pero el que está matando a una persona delante de él, sea con horca, con garrote o con inyección, me da igual, porque eso de que digan de que la inyección es maravillosa y que quita, todo eso, estás matando legalmente, que es lo peor, a otra persona. Esa es la obsesión mía que tenía para narrar en esa película. Pero como digo es la única que nace, todas las demás siempre me nacen de pensar esto, hombre esta otra cosa que hay de una lectura de noticia de periódico, cosas que hayas podido vivir en tu entorno, de cosas de este tipo.

»Me decís una contestación, objetivamente, que se entenderá perfectamente colectiva, ¿podéis decir sí a la imagen, que vosotros hagáis eso, o no? ¿Pensáis en la imagen o pensáis en la historia? Las dos cosas, joder. Yo luego de pensar como pienso, el 99% de mis películas por descontado pienso en qué historia quiero contar y ya pienso en la imagen, cuando digo “motor” no lo digo delante de una pared. Decía el orden, si nacía de la imagen o nacía de la cabeza. No saben, yo tampoco.

PREGUNTA.—Preguntan si la idea de disfrazar a los personajes de andaluces es de Mihura, de Berlanga o de Bardem.

BERLANGA.—Ni nosotros mismo lo sabíamos. Lo de andaluces, es obvio, supongo que estaréis de acuerdo aunque seáis en alguna pequeña parcela víctimas del tópico, así es por desgracia y a vosotros muchos habéis estado por Estados Unidos, ya sabéis que no saben ni siquiera dónde está España; pero empezando

por el presidente Bush que no sabía ni dónde estaba España y además su hermano nos convirtió en republicanos. Pero vosotros preguntáis por la idea. Mihura hizo claramente, yo soy el único superviviente y tengo muy mala memoria, pero Mihura llegó al guión cuando lo teníamos escrito Bardem y yo, pero teníamos tanta admiración y, sobre todo yo encima una amistad, yo cenaba prácticamente todas las noches con Edgar Neville, Mihura, y os podéis imaginar que yo tenía permanentemente al lado de mí la revista *La Codorniz*, que no he tenido más gente que sean más divertidos y tan geniales y que cada frase era un derroche de inteligencia, del mundo del humor y del sarcasmo. Y entonces, por eso mismo, cuando terminamos el guión Bardem y yo pues llamamos a Mihura y le dijimos que nos gustaría que tuviese el guión y que si podía hacer algo en él. Entonces lo leyó y dice hombre, yo lo veo estupendo pero nos cogió e hizo y repasó y donde vio alguna escena en la que pudiese meter alguna de sus cosas pues lo hizo y sobre todo en la escena, si la acabáis de ver, y no está cortada, o no os habéis dormido, entonces la escena esa de “ozú”, “digo”, porque cuando está diciendo Manolo Morán lo que hay que hacer, esa escena, prácticamente, los diálogos fueron de Mihura. Creo que quizás hizo algo en la sesión de ayuntamiento, cuando deciden qué van a hacer para cuando lleguen los americanos. Y yo creía que había hecho la letra de la canción de «americanos vienen a España guapos y sanos», realmente esa letra, yo odio esa canción, no me la nombréis porque se llevan miles de pesetas los músicos y los que hemos hecho la película no nos llevamos un duro, pero cuando pasamos la película, aunque no se vea música y se vean sólo diálogos, ellos se llevan el 20%. No sé por qué los músicos, muy líricos y muy esto, pero luego tienen un sentido de la apropiación... Pero la letra creía que era de Mihura y luego me enteré que no, era de un letrista de canciones y poeta también que también tenía mucho ingenio, que se me ha olvidado, era andaluz y precisamente hacia muchas letras de canciones de León y Quiroga y todos estos. Mihura sí trabajó y esos son los trozos que creo yo... Estoy contentísimo porque esa escena es absolutamente genial, para mí es la mejor de la película. *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, que la elogiáis tanto, para mí fue un billete de lotería porque la verdad, que se iba a quitar, se estrenó

un lunes en Madrid y el miércoles la iban a quitar ya, pero ese mismo día le dieron el premio en Cannes y entonces se cambió y ahí empezó ya a funcionar muy bien siendo una película más o menos mítica. Pero la verdad es que yo lo pasé muy mal en el rodaje de la película porque, ya entonces habían inventado la palabra “pijo” y me llamaban este “pijo” que está salido de una escuela de cine, os lo digo porque ahora ya no os lo dirán porque ya hemos consolidado las escuelas de cine, pero a los de la primera nos odiaban, aparte de que yo verdaderamente pues estaba siempre dubitativo, colocaba la cámara aquí, no, no, aquí no, o sea que fue un rodaje muy inquietante para mí. Me tomaban el pelo, me hacían la novatada de obturarme el objetivo y yo miraba y no veía nada y yo me salvé porque por lo menos no dije que no veo nada, porque parece ser que esto se lo hacían a todos los directores noveles y muchos no se atrevían a decir y decían “sí está muy bien, muchas gracias”. Y me llamaban “sí, señor Viladomat”,³ porque había un director de cine, Viladomat, que era famoso porque no tenía ni la más puta idea de lo que era el cine y me bautizaron como Viladomat. Y luego, además, la película, fíjate que fue una cosa que yo no vuelvo a ver mis películas desde que las terminé, desde la primera, desde *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, no las vuelvo

³ Se refiere a Domingo Viladomat Pancorbo (Madrid: 1915-1995). Dirigió el cortometraje *Hombres ibéricos* (1946) y los largos *Dos mujeres en la niebla* (1947), *Cerca del cielo* (1951), *Hermano menor* (1952), *Llegaron siete muchachas* (1954), *Toro bravo / Fiesta brava* (con Vittorio Cottafavi, 1956), *Gayarre* (1958) y *Perro golfo* (1962). Fue director y productor (Norte Films) además de incorporar la pintura entre sus aficiones, ya que estudió en la Escuela de Bellas Artes de Madrid y expuso en diversos foros internacionales. Su primera película es una adaptación literaria tomando como base la obra de su esposa, Alicia Martínez Valderrama, mientras que la segunda es una biografía del obispo de Teruel Fray Polanco. En opinión de José M^a Folgar, *Cerca del cielo* «retoma el discurso ideológico y estructural de *Raza* (J.L. Sáenz de Heredia, 1941), mirando la coetánea persecución religiosa de la Europa comunista, y ofrece reminiscencias compositivas del neorrealismo italiano» (*Diccionario del Cine Español*, J. L. Borau, Editor, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España / Alianza Editorial, 1998, pág. 907). Más allá de las actividades cinematográficas, fue director artístico de *Escorial*, de orientación falangista, y fundador de la publicación *Arte y Hogar*.

a ver, pero cuando está la copia estándar ya voy a los estrenos que me obligan los productores pero no entro en la sala, estoy en el hall haciendo como el que voy a entrar y entonces con el motivo del cincuentenario me viene una situación muy difícil porque la proyección del cincuentenario la hicieron en una sala de Madrid de esos cines enormes que hay y presentamos la película y estuve allí con las autoridades y todo esto y ya se apagó la luz y ya no era un escenario donde me pudiese ir en el momento de apagar por el lateral, entonces tuve que bajar y a oscuras, con el ministro, los de esos y los que habían, y se sentaron y me senté entre ellos y parecía que si me levantaba y absurdamente intentaba salir parecería que iba a hacer una cosa que a lo mejor me entra ganas de hacer pronto, pero la vi entera, esa es la única vez, y los primeros treinta minutos me parecieron espléndidos, pero espléndidos de ritmo, de cómo está llevado todo, pero cuando llega lo que ha sido famoso y lo que parece que ha gustado más a la gente, que son los sueños, me parece catastrófico, allí ya se me hunde la película a tope, no sé si habéis opinado igual.

PREGUNTA.—Una pregunta relacionada con lo que está diciendo; respecto al sueño de la señorita Eloísa,⁴ ¿qué pasó?

BERLANGA.— Yo creo que no lo rodé porque no encontrábamos, fíjate ahora, de aquí mismo podríamos haber sacado los extras que necesitábamos para ese sueño, el sueño era sobre unos jugadores de rugby o de fútbol americano, estos de dos metros de altura, la definición exacta del ídolo americano en el mundo del deporte. Lo que creí yo es que no habían encontrado en 1952 ni un solo alto de dos metros, rubio con pinta de americano para hacer ese sueño. Ahora sobrarían. Pero también hay quien dice y el mismo productor, el único productor superviviente, nos dijo, con motivo del cincuentenario, que no, que la verdad es que había tenido una indicación de la censura. Yo creo que no, porque yo era un desconocido, la censura no me conocía y en realidad el

⁴ La señorita Eloísa, la maestra de *Bienvenido Mr. Marshall*, soñaba con los jugadores de un equipo de rugby se echaban encima de ella y se la disputaban como si del mismísimo balón se tratara.

único corte que hizo la censura, fue un corte, que es la única vez en mi vida, os podría contar si tuviésemos tiempo cosas dramáticas pero divertidas también con el tema de la censura, pero el único corte que hizo la censura se lo agradezco porque era una vileza total mía. En el discurso de Manolo Morán en la plaza del ayuntamiento, hay un momento que dice “porque vosotros que sois inteligentes y despejados” y a la palabra “inteligente” y a la palabra “despejado”, había hecho dos primeros planos de dos personas que evidentemente, os podéis imaginar, quería señalar, porque hay esa cabronada de que se identifiquen determinadas fisiologías marcadas con lo contrario de lo que es inteligente y despejado. Una gilipollez y una canallada y me pareció muy bien que me lo quitase la censura; ahora en otros casos es tremendo lo de la censura. En *Los jueves, milagro*, prácticamente me cambiaron la película de arriba abajo, porque yo quise poner, el sacerdote de la censura, estuvo conmigo muy simpático por otro lado, estuvo conmigo un mes cambiando todo lo que debía decir yo en la película, pues quise ponerlo en el guión, poner guión del reverendo padre Garau, que así se llamaba y no lo conseguí tampoco. Ahora los casos tremendos, a veces me llegaron a prohibir totalmente la película, como el caso de nuestro primer guión, que se llamaba *La huida*, que escribí con Bardem, en el que el protagonista a mitad de película tiene un encuentro con la Guardia Civil y naturalmente la Guardia Civil le disparaba, le hería pero no lo mataba porque era a mitad de la película, y tenía que terminar la película si el personaje... pues la censura me dijo que la Guardia Civil no fallaba nunca, entonces pues no pudimos hacer la película, si nos ponemos así.

PREGUNTA.—Una pregunta corta que le pide una respuesta corta. ¿Podría definir su cine en tres palabras?

BERLANGA.—Hombre, más corta es mi respuesta, no.

PREGUNTA.—Dos preguntas similares, ¿qué opina del cine español actual?, ¿cree que los espectadores españoles le dan la oportunidad que merece o lo rechazan de antemano frente a la industria americana?

BERLANGA.—Bueno respecto a esta pregunta tengo afortunadamente un acta notarial por la cual no os puedo contestar con total rotundidad. Yo, desde hace unos nueve años o diez, cuando entré en el cine me analfabeticé, yo leía como un bestia, a los cinco años mi abuelo era senador y diputado con Sagasta y ya me leía los diarios de sesiones y así hasta que entré en el cine, cuando entré en el cine me analfabeticé, yo no he leído ni Cien años de soledad y, entonces, ahora desde hace unos ocho años, por extrañas circunstancias que no puedo definir he dejado de ir a los cines, al teatro, no veo la televisión, tampoco películas, si hay un estreno de un amigo acudo porque me apetece a veces, pero acudo al hall digo que es muy bonita y cuando se va a apagar la luz... y en mis estrenos lo mismo, cuando se va a empezar la película mía, por descontado, yo ya desde que he dicho el visto bueno con la copia estándar no la vuelvo a ver. No puedo decir entonces con rotundidad si las películas de los jóvenes, yo las últimas que he visto, por ejemplo, porque lo considero una criatura mía, lo adoro, nos adoramos, creo que la última película que he debido ver es la primera parte de Torrente. Reíros, a mí me parece que la primera es, la primera mitad del primer Torrente, el segundo ya no lo vi, me parece extraordinario... con este escupir contra la sociedad que nos rodea. Luego lo convierte ya en un héroe, eso ya no es, no entra dentro de lo que yo deseo en mis películas, pero sí defiendo totalmente. El público español no aprecia nuestro cine pero tampoco lo aprecian los dirigentes políticos y todos los que en España mandan sobre eso porque si hubiesen hecho, si Franco no hubiese establecido el doblaje y si ahora no se hubiese establecido el que el cine americano a través de la distribución sea el que tiene que estar más tiempo en las pantallas de España, por muchos figurines que hagan de hacer creer que están haciendo cuota de pantalla y todo eso, si todos los que jerarquizan el mundo del cine español, entonces yo creo que esos son los que peor aprecian el cine español. Yo diría que los políticos españoles, fijaros una cosa, verdaderamente lo que fue para mi el señor Franco, pero a él le gustaba el cine y se hacían prácticamente casi todos los días una sesión en el Palacio de El Pardo con cine, generalmente español, con unas presentaciones como diciendo a las ocho de la tarde el NO-DO, luego descanso

y luego la película y él veía cine y todos los políticos españoles, prácticamente algún ministro, podría decir los nombres, sí que vienen a los estrenos, pero la política española desde que entró la democracia no le presta atención al cine para nada. Con esto quiero decir que no culpabilicen al público sólo, el público lo que pasa es si le atiborran de más películas de las que no debían ni llegar a España siquiera, pues, claro, entran en ellas, están dobladas además y entonces, pues claro, tienen una confección que para el público en general le parece que está mejor hecha que una película española, pero yo creo que lo más grave hoy en día para la industria del cine español es que gente del cine español está empezando a decir que la culpa de que el cine español esté en esta crisis en este momento la tienen los jóvenes, y ahí si que me niego en absoluto [...] Estoy viendo, estoy siendo jurado de cortometrajes y el asombro que tengo yo de lo que están haciendo los jóvenes ahora mismo, cortometrajes, no lo podéis imaginar, estáis rodando pero como Dios de bien, mucho mejor que la mayor parte de los directores españoles, las ideas es donde a lo mejor flojea por un momento, pero también hay ideas, pero la manera de rodar de los jóvenes españoles y de contar la historia desde luego me parece extraordinaria y, por lo tanto, me niego a que gran parte del mundo cinematográfico, del corpus del cine actual están diciendo es que esos cabrones de los jóvenes están jodiendo el cine español... por aquí (**gesto**) [...]. Más que nada lo digo porque vosotros sois jóvenes, esto es porque me sale de la tripa, podéis constatar ante notario que es lo que estoy diciendo de que alguien haya empezado a decir que los jóvenes... Entonces sobre la pregunta creo que la causa de que el público español no aprecie nuestro cine hoy día yo diría que es el doblaje y de lo otro, de la crisis pues lo que estoy diciendo, que la tiene la no solución de todos los problemas que hay de cómo se debería proteger el cine español y se debe proteger, para mí, suprimiendo que dependa de un despacho de un Ministerio y se retorne a que el productor sea el que verdaderamente construye la película y a que le respetemos totalmente los directores, no que con la subvención, como he dicho antes, no sé si a ti o a otro, digan ¡ah! con esto, con la subvención que me dan, un tío rico que siempre tenemos todos, algún tío que tiene algunas pelotas y una comunidad que siempre

te puede dar un poco más, ya el director español se ha convertido en decir anda yo productor y eso no lo debe hacer y es la única lección que yo quisiera dar a vosotros...

»Un cine para que sea reconocido necesita por lo menos de 5 a 10 películas de más de dos mil o tres mil millones de pesetas. Un país que no tenga un buen sector de cine hecho de superproducciones ya no puede sacarlo adelante... y luego que, la censura administrativa, desde luego, no la hay aunque la sugieras, censura administrativa no la hay ni con el PP ni con el PSOE, no.

PREGUNTA.—¿Es Achero Mañas el futuro Berlanga del cine español? ¿Qué piensa de las nuevas tendencias del cine, tipo *Dogma* y similares?

BERLANGA.—Bueno, respecto a Achero Mañas, su padre, nos teníamos casi un amor de amistad platónica, pero a él, que es encantador, lo he conocido, lo he visto... lamento no poder, le deseo lo mejor, un hijo de un amigo mío, su padre, le deseo lo mejor.

»Cine *Dogma*, no, joder, no, hombre, por favor, no he visto gilipollez más grande... cuando hacemos los presupuestos estos, automáticamente estamos a las órdenes del dogma, pero a ese tío había que fusilarlo, no he visto ninguna película, pero seguro que me parecería una cagada, como decía, a mí me llamaban, los que han trabajado conmigo en las películas, me llamaban "mister cagada", porque yo cada vez que terminaba un plano decía "qué cagada". Siempre he sido, absolutamente, muy contrario a que haya podido hacer algo que merezca la pena, el haberlo visto a posteriori, no, pero bueno luego el destino ha hecho que sí, que estemos aquí y estéis conmigo ahora y por los aplausos tengáis cierta admiración para mí. Pero lo de *Lars Von Trier* sí que sé que es una cagada que, estoy seguro sin verlo ni nada que no tendría esa recompensa que yo he tenido con mis cagadas.

PREGUNTA.—¿Por qué las películas tuyas que han recibido mejor crítica se hicieron durante el franquismo?, quizás, esa presión de la censura ¿le hizo estrujarse el cerebro para decir lo que quería?

BERLANGA.—No, lo que pasa es que en el franquismo la gente que, naturalmente estaba, creo, había una mayoría importante, bueno, lo único que podían hacer para olvidarse del franquismo es metérselo encima y por eso, me fue a mi bien y tuvimos mejores entradas, mejores taquillas que las que tienen ahora. Yo creo que ir al cine era un refugio para no estar en los que estaban fusilando, a veinte señores, no, y estas cosas. Aparte que yo no creo, que me han tratado lo mismo, a nivel de público... Yo no he sido un hombre de grandes taquillas ni en el franquismo ni en la democracia, he sido un hombre que he tenido buenos recibimientos críticos de muchas películas pero taquillas yo creo que la única, y precisamente durante la democracia, ha sido *La vaquilla*, la única que recuerdo que he tenido un gran reconocimiento ha sido *La vaquilla*, las demás ni fu ni fa. Hombre, los productores me lograban compensar, en cuanto pudiesen compensar que no hubiese perdido aunque no hubiese ganado más que diez pesetas en la película, les gustaba mucho que luego si en los festivales de cine, las películas mías tenían un reconocimiento en esa línea, en ese sector, pero a nivel de público no creo que haya sido un hombre que se pueda reconocer un éxito en ese sector.

PREGUNTA.—Vamos a dar una pasada por diversos centros de su interés: el erotismo, el erotómano, la misoginia.

BERLANGA.—Bueno yo hubiese querido que en vez de todas estas horas, dos horas o cinco minutos, no sé, no mido el tiempo, que hemos terminado hablando de cine, hubiésemos hablado de erotismo. Con eso defino la pasión que tengo yo por el erotismo, muy, muy superior a la que pueda tener por mi oficio, por el cine. Pero tenemos tiempo y creo que os puede interesar. Por descontento creo que para mí el erotismo, lo que en el siglo pasado, pues era, una enfermedad, se nos llamaba a los que teníamos rarezas, que se nos llamaban rarezas sexuales, cosas de estas, la parafilia, todos esos términos médicos, yo creo que en este siglo van a ser la solución, muy importante, a muchos problemas que tiene la sociedad. Yo soy y lo digo, porque a mí, hay que puntualizar además, porque luego, porque yo siempre digo que yo salí del armario cuando tenía quince años, pero al día siguiente en una

charla en Jerez o no sé donde, en la universidad o no sé por ahí, había gente que pone en el periódico: "Berlanga gay". Respeto a los gays porque son compañeros de esa pasión por el erotismo, pero no, yo he sido desde, desde muy joven, acepto unas cosas que se hacen con la libertad y el mutuo consentimiento de la persona que haga contigo esas cosas, son unas cosas dignísimas para quién las hacía desde el valor que debe tener. Yo soy sadomasoquista y soy fetichista, fetichista del zapato de tacón femenino, que luego os daré un repaso a todas. Y os digo a todas que hemos creado una fundación real, no es una cosa subterránea, una fundación, en el ministerio de cultura, de gobernación, donde se hagan las fundaciones, que se llama "La academia del tacón de aguja", y entonces damos, desde hace cinco años, que os dais por enteradas, un premio todos los años para la mujer mejor calzada de España. No se lo podemos dar a las que yo querría porque lo exige la industria del calzado que es la que a través de su consejo, la que ha aceptado que hagamos esto, exige que sean personas conocidas. Son Conchita Velasco, que fue la primera, hasta, que esa sí que estoy contento y con mucho amor, porque tiene las mejores piernas de España y aparte pues también calza muy bien y la última ha sido Tita Cervera. Siempre piden que sean famosas y todo eso, porque es la promoción, porque a mí en la calle, zapato, yo un día, mira os lo digo, mis dos grandes emociones del zapato de tacón los tuve en Sevilla pero hace mucho. Una en el aeropuerto, cuando aún había una terraza donde tomar una cerveza en las mesitas y eso, y había una maravillosa criatura balanceando sus zapatos de tacón, balanceando, vaya un rato que pasé mirando... Está escrito en un prólogo que escribí para un libro sobre la moda y eso, ahora mismo no me acuerdo el nombre, describo el momento del aeropuerto de Sevilla. Y en cuanto al tacón más alto, más alto que he visto que pueda llevar una señorita, también fue en el aeropuerto de Sevilla. Una que salió del aeropuerto y la esperaba un cochazo, que debía ser súper riquísima, y se metió allí y ya no la he vuelto a ver. Si se acuerda alguna chica joven, de un coche... Bien, respecto a lo otro sí que hay una cosa muy curiosa que debéis aprenderlo... bueno pues ya no lo cuento (*petición del público*). Pero, ¿habéis dicho no?, ah, bueno, me ha llegado un no. No digo que el sadomasoquismo que

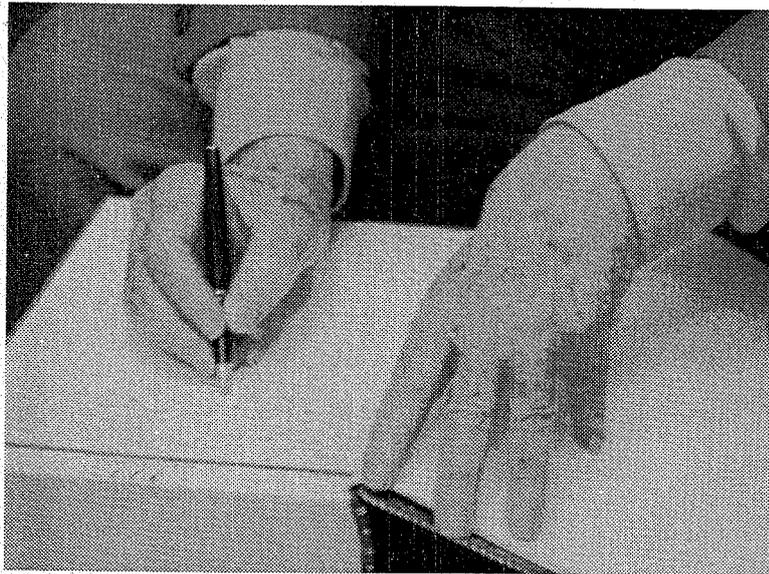
afecta tan terriblemente da, es curiosamente, de eso que se llama la relación de pareja, de lo más aburrido de la relación de pareja, es la relación reglamentada, la relación de la postura del misionero (*gesto*), luego si es posible tener un niño, que menudo regalo. La del sadomasoquismo, cuando hay mutuo consentimiento y mutuo placer, que la pareja, es la, único, de todos los actos sexuales, de todos los actos eróticos que más se aproxima al cine, porque es el único que necesita escenografía, a mí me gusta atar a las chicas mucho, pero ya necesita una cuerda que para el misionero no necesitas ninguna cuerda. Necesitas escenografía, necesitas todo lo que necesitas en el cine, de todos los actos eróticos o sexuales, como los queramos llamar, el que más se aproxima a una creatividad que necesite también una serie de soportes de todo tipo, tanto digamos objetales, de muebles, aparatos, cadenas o de ropa sobre todo, y de objetos como el látigo... porque yo os puedo garantizar que en mi experiencia que no es mucha, pese a que alardee, ni mucho menos, lo único que sí que les ha gustado más a las señoras con las que he estado o deseado, es que les azote el culo. Os aconsejo que si tenéis pareja (*gesto de azote*)... cuando empecéis con ay, ay, ay, ay, el ay, ay de queja, se transforma en un ay, ay. Tenemos que irnos, lo siento.

(*Aplausos*).

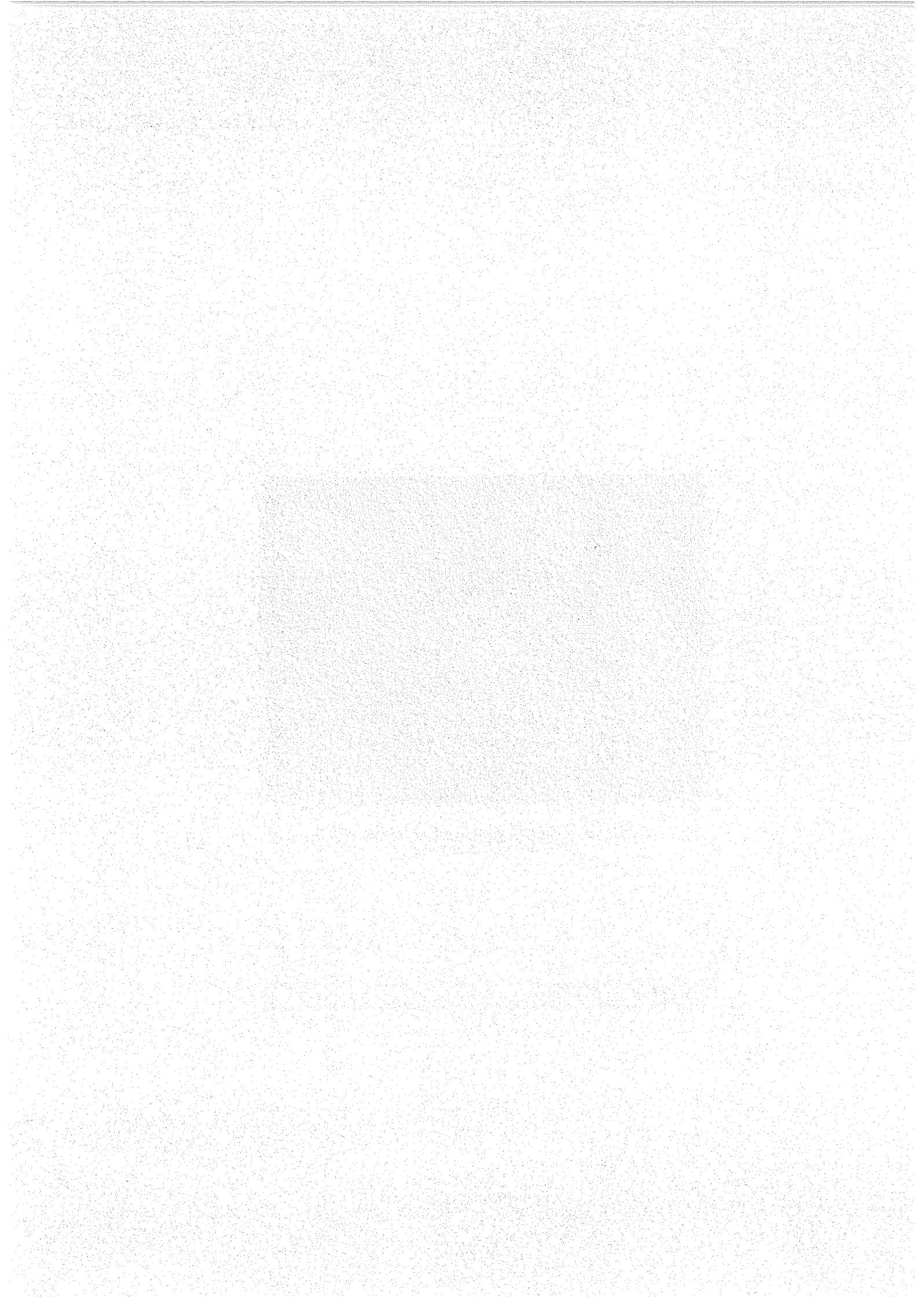
»Vosotros creeréis que todas las veces, que yo hablo así en público son como los vuestros, lo que me estáis ofreciendo, yo, el último acto de estos que he tenido en Valencia, había cuatro personas, y de las cuatro, dos eran mi hermano y su mujer... para que veáis que lo vuestro es algo que se sale de lo común, ¿por qué?, pues eso (*gesto*).

(*Aplausos*).

Filmación de la entrevista y transcripción: Luis Navarrete.



Las manos que han escrito tantos guiones del cine español
(Foto Francisco Caro).



III
BREVE PANORÁMICA SOBRE LA OBRA
DE
LUIS GARCÍA BERLANGA

Por
FRANCISCO PERALES

Introducción

HABLAR de Luis G. Berlanga no es una tarea fácil, sobre todo si se quiere añadir algo nuevo sobre él. Son muchos los artículos y libros que se han escrito acerca de su obra y son muchos los ciclos y conferencias centrados en su filmografía. Desde Antonio Gómez Rufo a Manuel Hidalgo y desde Fernando Méndez Leite a Diego Galán, son abundantísimos los ríos de tinta vertidos sobre sus películas. El interés despertado entre los críticos e historiadores del cine español se remonta a 1952, fecha en la que se produjo el estreno de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (1952). Sin embargo, *Esa pareja feliz* (1951) fue su ópera prima, compartiendo las tareas de dirección con Juan Antonio Bardem; la historia de una joven pareja con problemas económicos propios de la época no ofrecían garantías suficientes de éxito a los exhibidores, actitud que postergó la cinta a la trastienda de la distribuidora hasta que el Festival de Cannes reconociera los valores innovadores de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* Comienza así la andadura de un creador cinematográfico que ha sabido sobrevivir con éxito todas las etapas del cine español desde 1950 hasta nuestros días. Han

sido muchos los avatares que ha tenido que superar pero siempre ha logrado salir airoso de numerosas empresas. Supo sortear eficazmente la represión para exponer una temática incómoda para el régimen franquista, sobre todo en una etapa en la que la censura hacía estragos allá por donde pasaba.

Influencias que dejaron huellas en su obra

Cuando Luis García Berlanga irrumpe en la profesión cinematográfica, es un joven influido por otras cinematografías extranjeras, especialmente por las corrientes italianas de la época. El neorealismo atravesaba su momento de mayor esplendor y las potentes obras de Roberto Rosellini y Vittorio de Sica marcaron el estilo narrativo y estilístico de sus primeras películas. Sin embargo, fue la personalidad de Federico Fellini la que dejó una huella más visible en su concepción estética. Berlanga supo trasladar la tragedia de los personajes que protagonizan *La strada* (1954) y *Almas sin conciencia* (*Il Bidone*, 1955) a su universo particular donde la picaresca es indispensable para la supervivencia de los seres que habitan sus películas.

El cineasta no aparece de un modo aislado; su debut en la industria cinematográfica lo hace acompañado de otro nombre de singular relevancia: Juan Antonio Bardem. Los dos procedían del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y ambos compartieron la dirección de su primera película, *Esa pareja feliz*, título que anuncia una nueva generación de realizadores abanderada por ellos.

Pero la obra de Berlanga hay que analizarla en solitario, sin valorar otras intervenciones o influencias directas. Su extraordinaria personalidad lo desmarca de la producción de su época. Sus inquietudes artísticas y la temática elegida subrayan la extendida opinión de estar ante un auténtico artista. Cuando se revisa la filmografía del director valenciano se evidencia un cambio progresivo desde *Esa pareja feliz* hasta *París Tumbuctú* (1999). Sus inquietudes creativas y su búsqueda incansable de nuevas temáticas y formas de expresión han permanecido hasta el final de su carrera. Su propia evolución impide lo repetitivo, jamás se ha detenido ni en los temas tratados, ni en la técnica empleada, ni en el contenido, ni en el estilo. Berlanga se convierte en un director

inesperado que nos sorprende continuamente. Su trayectoria creativa, similar a la de Federico Fellini, ha sido prolija en aciertos; tanto uno como otro se negaron a aceptar valores inmutables, usaron el lenguaje cinematográfico como técnica evolutiva y lo dotaron de un dinamismo que provocó cambios fluidos en cada una de sus películas. Tras un largo camino es fácil comprobar esta evolución si observamos *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, *El verdugo* (1963) y *Patrimonio nacional* (1981), tres títulos concebidos en décadas diferentes. Berlanga supo extraer de la realidad social lo esencial, aquello que mejor reflejaba las inquietudes de un pueblo brillantemente plasmado en la pantalla a través de unos argumentos inteligentemente planteados. Pero su espíritu crítico no se detuvo en reflejar la evolución de un país con un régimen autoritario que impedía el progreso, sino que supo denunciar astutamente las grietas morales de una sociedad cristiana que presumía de ello. Las reacciones opuestas no se hicieron esperar y si en *Los jueves, milagro* (1957) tuvo que pactar con la censura y con el Opus Dei, en *El verdugo* el yugo del gobierno franquista haría naufragar la carrera comercial de la que para muchos ha sido su mejor película.

El reflejo de la sociedad española es una constante que Berlanga utiliza para exponer sus inquietudes y para reflexionar sobre momentos puntuales de nuestra historia. El plan Marshall aceptado por el gobierno franquista al inicio de los 50, la pena de muerte y la transición son, consecutivamente, los ejes temáticos en los que se sustenta cada uno de los argumentos. Los personajes y las situaciones soportadas vienen a reflejar los problemas más generalizados del país. Su talento no sólo podemos reconocerlo en sus grandes creaciones sino también en el hecho de reflejar con lucidez los profundos cambios de la sociedad española. Esta evolución es la de la propia España vista por un hombre que ha vivido paralelamente a ella; para crecer e independizarse ha vencido y superado muchas dificultades, tantas como le fueron impuestas y desembocaron en sufrir varios períodos de inactividad profesional.

Sus inquietudes intelectuales le han hecho sensible a otras corrientes culturales, actitud desencadenante de un enriquecimiento que ha sabido trasladar con sabiduría a la pantalla y que, en el

ámbito cinematográfico, podemos concretar en las obras de otros cineastas como Frank Capra y René Clair.

En la juventud berlanguiana, Capra era un director que atravesaba su momento de mayor esplendor, el éxito lo había saboreado en repetidas ocasiones, y *Juan Nadie* (1941) o *¡Qué bello es vivir!* (1946) dejaron una huella imborrable que influyeron decisivamente en sus primeros trabajos. Entre sus declaraciones, Berlanga ha llegado a confesar que admiraba profundamente al cineasta siciliano desde muy joven; por ello, asume la existencia del espíritu capriano bajo su absoluta responsabilidad, liberando así a Bardem de una posible complicidad. Este es el origen de las contradicciones que resalta la obra berlanguiana «la amargura y la tristeza de unos personajes que, hagan lo que hagan, nunca van a poder superarse» (Gómez Rufo, 1990:232). Berlanga transformó el mundo fantástico de Capra donde la justicia y la verdad siempre se imponían como si de una ley divina se tratase, por otro, protagonizado por frágiles individuos condenados a sufrir y padecer el peso de la injusticia. En la segunda parte de *Esa pareja feliz*, el joven matrimonio era elegido caprichosamente por la fortuna; el guionista jugaba con la dualidad fantasía-realidad y el desenlace producía un giro que cambiaba de un modo radical la orientación de la historia. Los personajes despertaban de un sueño y se enfrentaban a una pesadilla. Aunque la pareja protagonista era agraciada por la suerte, sus efectos se volvían finalmente contra ella porque tras esa aparente felicidad únicamente había tristeza y amargura. La felicidad aparece como una utopía, como una meta inaccesible con la que soñaban para superar un nivel de vida que fuera una vía para escapar de una situación trágica. El entorno hostil impedía abandonar la miseria. Personajes condenados al fracaso viven prisioneros en un círculo cerrado que nunca podrán romper. Aparece una sociedad rígidamente estructurada que impide mejorar económicamente a los más desfavorecidos. En Capra existe la justicia de un *Ser Superior*; en Berlanga el fatalismo invade el destino de los personajes. Surge así una de las constantes más personales del autor que le ha sido fiel hasta *París Tumbuctú*.

Sin embargo, encontramos en nuestro director otras constantes que retoma del cine francés y más concretamente de René Clair,

autor por el que siempre ha confesado su admiración. La “suerte” y la “ternura” son los rasgos que el cineasta utiliza para componer sus personalísimas historias. La primera es un elemento que surge oportunamente en la vida de los protagonistas berlanguianos cuando más lo necesitan. Un rayo de esperanza ilumina unas vidas oscurecidas por la miseria que incita a soñar, pero, finalmente, todo será un fuego de artificio que amplía la desesperación.

La ingenuidad casi infantil de unos personajes con aspiraciones primarias desencadena una “ternura” que precede a la identificación de una realidad social con la que no se puede ser indiferente. La comprensión humana, la ternura y la sencillez que se observa en las películas del autor de *Bajo los techos de París* (René Clair, 1930) se hace patente no sólo en *Esa pareja feliz*, sino en todas sus películas de los años cincuenta. Personajes como el pescador que pinta con una delicadeza extrema su barca en *Calabuch* (1956), las peticiones públicas de los habitantes de Villar del Río a los norteamericanos, los inocentes crédulos de Fuentecilla en *Los jueves, milagro*, componen un modelo del que Berlanga se desprenderá en su encuentro con Azcona.

Diego Galán defiende, en contra de lo que se ha dicho, que *Calabuch* no reúne los rasgos de una obra berlanguiana y que se resiente de una sensiblería empalagosa impropia del resto de su filmografía (Galán, 1974:3-4). Es cierto que el filme es el más optimista de su autor, pero esto no es razón suficiente para negar esta autoría que, indiscutiblemente, existe. El realizador tampoco se mostró satisfecho; la ausencia de amargura e ironía de otras películas empobrecía unos resultados que podrían haber sido mucho mejores. Para paliar este vacío añadió una dosis de frustración que impregnaba a todo un pueblo cuando, después de un notable esfuerzo por parte de todos sus habitantes, el sabio científico es arrebatado por el ejército del utópico lugar costero; aún era demasiado pronto para utilizar los contrastes y las contradicciones, la ingenuidad y la maldad, la risa y el dolor; en definitiva ese toque irónico tan característico que le acompañaría a partir de los años sesenta. El resultado final fue una obra afable que se convertiría en la más impersonal de su autor y que provocó un enfrentamiento de opiniones entre la crítica especializada.

Del mismo modo que encontramos rasgos comunes en los tres periodos señalados, existen también grandes diferencias que vienen marcadas por un nuevo estilo. La realización que Berlanga aplica en los años 50 está influida por el cine norteamericano, con una planificación muy estructurada en la que los cortes y transiciones entre unos y otros están elegidos con precisión; existe un posicionamiento por una puesta en escena invisible en donde los personajes se mueven con soltura y naturalidad. El modelo clásico de Hollywood había sido el elegido por el cineasta y el deseo en ocultar el artificio era una preocupación estética presente en cada acto creativo.

Los personajes de sus primeras películas eran hombres y mujeres de la calle, personajes cotidianos que representaban al ciudadano español. El cineasta se apropia del modelo italiano que universalizara el neorrealismo y lo convierte en el protagonista de su obra. El enfoque y el tratamiento neorrealista fue debido al gran impacto que *Roma, città aperta* (Roberto Rosellini, 1945) había producido en el joven realizador. Sin embargo, el título que mayor influencia podría haber ejercido en él fue, sin duda alguna, *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1951). La tierna y comprensiva mirada de Berlanga hacia los habitantes de Villar del Río nos recuerda la que algunos años atrás tuviera Vittorio de Sica con el personaje interpretado por Totó y el de sus amigos mendigos. El suceso milagroso que se produce en la historia de Zavattini era la solución que necesitaban los personajes de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* El alarde de fantasía en el filme italiano permitía que el prodigio se hiciera realidad y los componentes del ghetto ascendieran hacia las nubes en busca de un mundo mejor; por el contrario, en el filme de Berlanga, los personajes permanecían con los pies en el suelo tras despertar de un sueño que los situaba de nuevo en una inclemente realidad. El ensayo general donde los habitantes de Villar del Río se disfrazan de andaluces para recibir con júbilo a los norteamericanos nos recuerda concretamente aquella secuencia de la cinta de de Sica en la que la pequeña comunidad milanesa, eufórica ante el descubrimiento del petróleo, canta y baila por los senderos que han formado las inhumanas chabolas donde sobrevive el colectivo.

Por las declaraciones manifestadas, parece desprenderse la idea de un Berlanga que niega el influjo de la "corriente italiana" en sus primeras obras y quizás fuera éste el motivo de una progresiva desaparición de tan específico rasgo. De hecho, sus dos primeros títulos son los que poseen un espíritu neorrealista más intenso. Posteriormente sus imágenes seguirían estando muy cerca del cine italiano, más en su aspecto exterior que en su temática. Comienza así una aproximación de la acción y los personajes hacia un nuevo tratamiento emocional más cercano al modelo clásico con el que se pretendía conmover al espectador y arrancar fácilmente algunas lágrimas. Este fue el principio de una gran transformación que comenzaría en *Calabuch* y se consolidaría con *Plácido* (1961).

Sus inquietudes artísticas no se ajustaban a los modelos establecidos por el cine español, interesado en los productos exclusivamente comerciales y en obedecer la conducta de las *majors* americanas. Berlanga pretendía mantener un estilo propio que huyera de los intereses de las grandes compañías como Cifesa. La empresa cinematográfica más importante de los años 40 todavía marcaba las directrices de nuestro cine y la mayoría de sus producciones estaban férreamente sometidas a ella. El realizador, con la rebeldía y el ímpetu de la edad, se mantuvo fiel a sus principios y a su estilo personal. Su oposición a rodar en estudios fue uno de los rasgos más acusados de su personalidad, siendo ésta una de las razones por la que muchos de los críticos e historiadores del cine han tratado de emparentarlo con el neorrealismo. En cualquier caso, la evolución de su obra ha mantenido un cierto paralelismo con la del cine italiano, como ya se ha dicho, a través de las corrientes neorrealistas, para derivar posteriormente hacia la comedia costumbrista, más humorística y aparentemente despreocupada.

Otros directores se hicieron eco de los criterios artísticos de Berlanga y se unieron a él, surgiendo así una nueva etapa que se convertiría en la primera oposición a un cine comercial carente de espíritu crítico y social. Entre los nombres más destacados estaban Juan Antonio Bardem y Basilio Martín Patino; ellos representaron la resistencia del sector cinematográfico español, envejecido y controlado por el régimen franquista.

La admiración hacia Rosellini, de Sica y los argumentos de Zavattini, fue el origen de las Conversaciones de Salamanca.⁵ La imborrable huella que los autores italianos dejaron en los jóvenes cineastas españoles de los cincuenta provocó el deseo de romper con un modelo creativo e industrial de una cinematografía con la que no se sentían identificados.

Tanto su estética como su tratamiento, así como el escaso nivel presupuestario en la producción, convirtieron a esta corriente cinematográfica en la alternativa ideal para trabajar con una libertad e independencia que no tenían sus compañeros. Huir de los Estudios, de Cifesa, de Suevia y de C.E.A. era un objetivo prioritario si no querían perder el control de sus propias obras.

La oposición generalizada a los valores del cine español hizo que la trascendencia de este encuentro salmantino se convirtiera en un punto de inflexión decisivo que impulsó la evolución de la industria hacia caminos no trazados por el sector más conservador. Los participantes y ponentes dijeron no a un cine... «políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico». (MÉNDEZ LEITE, II, 1965:59).

La aparición de jóvenes realizadores cuyas inquietudes serían expuestas públicamente en las “conversaciones”, tendría una repercusión decisiva en el futuro del cine español; luego vendrían otros autores como Carlos Saura y un conjunto de directores que iniciaron su actividad bajo la producción de Elías Querejeta.

El encuentro Azcona-Berlanga

La juventud española había sufrido una profunda transformación y las nuevas inquietudes intelectuales fueron instauradas a través de una serie de reivindicaciones culturales y artísticas que, en el terreno cinematográfico, estaban protagonizadas, sobre todo,

⁵ Las Conversaciones sirvieron, entre otras cosas, para que se hablara por primera vez con cierta claridad sobre el cine español y su industria. El congreso se celebró en mayo de 1955 y se prolongó durante una semana. En ella intervinieron más de doscientos profesionales de la industria cinematográfica entre los cuales estaban Basilio Martín Patino, José María Prada, José María García Escudero, Ricardo Muñoz Suay, Juan Cobos, Fernando Fernán Gómez, Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga (Perales, 1997:49).

por la aparición de Carlos Saura y sus dos primeras obras: *Los golfos* (1959) y *Llanto por un bandido* (1963), títulos que despertarían el interés de la crítica y el de otros jóvenes cineastas.

En este proceso de cambio se produce el encuentro con Rafael Azcona originando así una colaboración que se extenderá durante más de 25 años. La influencia del escritor produce un giro en su trayectoria profesional que va más allá de la estructura de sus guiones, de los enfoques temáticos y de la creación de personajes. Azcona procedía del comic, había trabajado en *La codorniz* y también había “coqueteado” con la literatura. La milimétrica construcción argumental sería la gran aportación del guionista pero, paralelamente, se produce un profundo cambio de estilo en la obra del cineasta que desemboca en una ruptura casi radical respecto a su primera etapa. Este cambio se produce ya con la primera colaboración entre guionista y director, *Plácido*, pero será en *El verdugo* donde se consolide definitivamente. El primer signo visible de esta evolución radical la encontramos en la aproximación del tiempo filmico al tiempo real a través de una planificación ininterrumpida. Comienza así una prolífica utilización del plano-secuencia que conlleva el uso de la profundidad de campo para mantener el objetivo a foco mientras los actores se mueven por el escenario en todas las direcciones. La integración cámara-actor transfiere una credibilidad filmica a sus imágenes que no es posible alcanzar con un tratamiento fragmentado, efecto buscado por Berlanga y compartido por Azcona, quien animaba a otros directores con los que colaboraba a configurar una composición escenográfica similar.

La nueva etapa conduce a una reflexión profunda sobre la creatividad que desemboca en la existencia de una composición formal más sobria donde la ausencia del preciosismo en el encuadre se fusiona con nuestra tradición cultural de la aridez. Hacer coincidir el tiempo cinematográfico con el tiempo real se convierte en labor prioritaria que le conduce directamente al uso del plano-secuencia como uno de los recursos más significativos de sus técnicas de realización.

La preocupación por los encuadres variados y la precisión en los movimientos de cámara, declinó visiblemente por un estilo en el que la planificación no fragmentada era la solución más

idónea a su forma de entender la puesta en escena en la que la interpretación era el soporte fundamental. La consecuencia más directa a esta actitud fue la de rodar en planos de una mayor duración. Resolver la acción sin detener la cámara, dotar al actor de una mayor libertad de movimientos y trazar el seguimiento del objetivo según las necesidades de los intérpretes se convirtieron en sus técnicas más relevantes. Berlanga apuesta por una realización más vital y realista en la que desaparece el corte y el montaje externo para mostrar un tiempo y un espacio carente de elipsis. Surge así una nueva planificación formada por grandes planos corales que nos recuerdan la puesta en escena de Jean Renoir, William Wyler y Orson Welles, donde la profundidad de campo permite la nitidez de los objetos colocados en primer y último término del plano.

Jamás otro director supo elaborar los planos secuencias como los ha hecho Berlanga y dotarlos de un ritmo interno tan vitalista. La sabia elección del *casting* es otra razón más para reconocer su talento; relacionar actor-personaje es una gran aportación para obtener resultados satisfactorios.

Pero el estilo es sólo una parte de un conjunto de ideas aportadas por Azcona; su contribución fue mucho más allá y caló profundamente en sus contenidos y en los tratamientos generales de una temática en la que supo transformar su pesimismo en amargura, su romanticismo en desencanto y su humor en realismo trágico. El universo filmico del cineasta mantuvo el mismo tipo de personajes pero Azcona negó a estos la ternura que los caracterizaba. La realidad berlanguiana era muy distinta a la de los años 50, había transcurrido mucho tiempo y sus protagonistas se desenvolvían ahora en una sociedad inhóspita y agresiva donde, para sobrevivir, había que mantener una lucha feroz entre el fuerte y el débil. A las influencias de guionista se unía así la metamorfosis intelectual del director valenciano.

A partir de *Plácido*, Berlanga plantea un cine ácido e irónico, pero aparentemente alegre y cómico, en el que no existe alternativa posible para sus personajes. La esperanza desaparece definitivamente y el fatalismo se apropia de unos personajes que anhelan salir de una situación fatídica.

Existen otras imprints que el guionista logra fusionar con la obra del cineasta quien, tras *Los jueves, milagro*, había permanecido alejado del cine durante cuatro años. Es difícil precisar si sus motivos fueron voluntarios o forzados. Desde 1957 hasta 1961, fecha en la que rueda *Plácido*, la sociedad española sufre una profunda transformación; surgen nuevas inquietudes intelectuales que fueron instauradas a través de una serie de reivindicaciones culturales y artísticas que, en el ámbito literario, estuvieron centradas en revistas especializadas de temáticas diversas. En el terreno cinematográfico, es necesario destacar el debut de un realizador que años después se convertiría en el abanderado de una nueva propuesta cinematográfica más personal y cercana a las cinematografías de otros países. Carlos Saura y su película *Los golfos* marcan el inicio de una etapa trascendental para la Historia del cine español cuando varios años después se desmarque de sus compañeros de generación al dirigir *La caza* (1966).

Los inicios de Berlanga fueron recibidos como una bocanada de aire fresco que rompía con las producciones habituales de la época; sin embargo, en la década siguiente su estilo giró radicalmente de registro. Había que reflejar la nueva España que se avecinaba, aparentemente tan distinta, con unos personajes urbanos reciclados y acomodados en la clase media de una sociedad falsamente europeísta que les obligaba a hipotecar su vida para cubrir una serie de necesidades creadas por la incipiente televisión. En consecuencia, los individuos caminaban preocupados por sobrevivir en un país que les impedía divisar un horizonte prometedor, que los alejara de la frustración y de la soledad; estamos de nuevo ante las tragedias de unos perdedores que se convierten en víctimas, tanto o más que los que vivieron en Villar del Río o Calabuch.

Su obra ha sabido ser testigo crítico de la época franquista más represiva, del falso esplendor de los años 60, la transición española y el posterior desencanto político. Fuertes contrastes que Berlanga ha aprovechado inteligentemente para evolucionar como ningún otro director español ha sabido hacer; la facilidad de adaptación que ha demostrado tener sólo es comparable a la del italiano Federico Fellini; es precisamente esta cualidad una de las razones que ha mantenido viva y actual toda su obra.

Habían quedado lejanas en el tiempo sus primeras películas. El neorrealismo era ya un estilo del pasado, aunque seguían llegando títulos aislados como *Rocco y sus hermanos* (Luchino Visconti, 1960) y *Dos mujeres* (*La ciociara*, Vittorio de Sica, 1960), que todavía tenían repercusión crítica, pero sólo eran los últimos coletazos de una etapa gloriosa del cine italiano que desaparecería irremediablemente. En estas circunstancias la obra de Berlanga estaba obligada a sufrir un giro en su trayectoria si quería mantenerse en primera línea de actualidad. Tal vez fuera esta una de las razones por la que el cineasta hiciera una pausa profesional tan larga. Finalmente llegaría *Plácido*, concluyendo así un periodo de búsqueda que se consolidaba con un cambio radical que marcaría el final de una etapa y el comienzo de otra. Esta división es reconocida y subrayada por Román Gubern cuando afirma «En la obra de Berlanga hay dos grandes periodos o etapas: la anterior a su colaboración con Azcona y la posterior a ella. La importancia de Azcona salta a la vista». (I. MUÑOZ, *Dirigido por*, nº 13, 1974:16). Por el contrario, algunos sostienen que no es exactamente una ruptura, sino más bien el desarrollo riguroso de un cineasta inquieto que hace una arriesgada apuesta por un cambio progresivo tanto en su estilo como en sus contenidos. (GÓMEZ RUFO, 1990: 269).

Plácido es la primera colaboración entre Rafael Azcona y Luis Berlanga, razón por la que muchos críticos han llegado a manifestar que esta evolución había sido producida, exclusivamente, por el escritor. Afirmación tajante y temeraria que no se ajusta a la realidad y que puede llevar a confusión. Es cierto que las aportaciones del logroñés tuvieron un peso decisivo en la posterior obra del cineasta, pero también hay que recordar que las constantes berlanguianas de su primera etapa las mantiene en la segunda, eso sí, enriquecidas con una mayor dosis de acidez, ironía y amargura. La más destacable tal vez sea el “humor negro”, representado especialmente por la “muerte”, idea que acompañó al director de *La vaquilla* permanentemente desde su primera película hasta *París Tumbuctú*. Constante ya presente en *Esa pareja feliz* en una divertida escena en la que el personaje de Rafael Alonso quiere convencer al de Fernando Fernán Gómez para que invierta en su futuro sepelio. Posteriormente aparecerá

en otros títulos como *Los jueves, milagro*, pero no será hasta la intervención de Azcona cuando este rasgo adquiera un mayor protagonismo. La muerte será el tema central de *El verdugo*, *La muerte y el leñador* (1964), *La boutique* (1967) y *Vivan los novios* (1969); posteriormente quedará relegada a un segundo plano pero su presencia siempre será un hecho incuestionable que resulta igualmente indispensable para el desarrollo argumental. La muerte de la muñeca en *Tamaño natural* (*Life Size*, 1973), la vaquilla que yace en tierra de nadie en *La vaquilla* (1985), el desenlace final con la muerte del patriarca (Fernando Fernán Gómez) en *Moros y cristianos* (1987) y el inoportuno fallecimiento del sacerdote de la prisión en *Todos a la cárcel* (1993) donde religión y muerte permanecen unidas en el personaje interpretado por José Luis López Vázquez. Berlanga abandona la farsa y se sumerge así en el humor negro para bucear en unos temas tabúes que él trata con su peculiar sentido del humor. No obstante, habría que discernir si esta constante surge del cineasta o por el contrario es una aportación del guionista logroñés, quien ya había escrito sobre el tema en su novela *Los muertos no se tocan* y en sus colaboraciones con Marco Ferreri en *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960). Si bien es cierto que esta constante aparece desde *Esa pareja feliz*, también lo es que no toma una forma sólida hasta que Azcona colabora en su obra. Es en *Plácido* donde la muerte se transforma en uno de los pilares fundamentales de la historia, no sólo como hilo argumental sino como eje temático que desencadena la revelación de los temores, hipocresías, egoísmos que conducen a la conclusión de un comportamiento patético y desesperanzador en sus protagonistas.

La vida urbana

Las aportaciones de Azcona no se limitan a los aspectos formales ni a su personalísimo humor negro; su sentido irónico enriqueció notablemente la obra berlanguiana dotando de una mayor dimensión a sus argumentos. Azcona era un hombre más interesado por reflejar la sociedad de las grandes ciudades frente a las zonas rurales en las que el director valenciano ubicaba sus historias. Exceptuando su primera película, *Esa pareja feliz*, las tramas estaban situadas en pequeños poblados a muchos kilóme-

tros de una populosa capital; lugares tranquilos a orillas del mar o en el interior de la meseta castellana fueron los espacios elegidos. El alejamiento de la gran urbe tenía una consecuencia directa: mantener los personajes aislados del progreso, justificación que el realizador necesitaba para dar credibilidad a unos seres ingenuos y afables que estaban en extinción. La aparición de la ciudad fue otro cambio que coincide con la llegada de Azcona. La nueva urbe iba a ser casi siempre la de una pequeña provincia a medio camino entre la gran ciudad y la aldea de sus primeras películas. Muy pocas veces se ha desarrollado la trama en una capital; cuando lo ha hecho, los personajes han convivido en recintos que sirven de aislamiento para que la estructura coral de la historia se mantenga sólida. *Patrimonio nacional* y *Todos a la cárcel* son dos claros ejemplos en los que los personajes permanecen aislados de un entorno macro urbano, ya sea en un palacio ruinoso o en una claustrofóbica cárcel; únicamente saldrán a la calle en momentos puntuales y para reforzar aún más sus enclaustramientos.

Existe un paréntesis en el que la gran ciudad se convierte en aliada argumental. Cuando en los años sesenta la sociedad española atraviesa por una etapa de progreso y apertura, Berlanga se marcha a las capitales de mayor densidad geográfica. Así, *El verdugo* y *La muerte y el leñador* transcurren en Madrid; otras veces acude a metrópolis extranjeras de grandes aglomeraciones, Buenos Aires, en *La boutique*, o París en *Tamaño natural*; pero paradójicamente, cuanto más grande y poblada era la ciudad, más aislados estaban los personajes de su contexto, aflorando así una situación carcelaria que los convertía en prisioneros de sí mismos.

Son muchas las influencias que Berlanga ha recibido tanto de su entorno más próximo como de las cinematografías más lejanas, pero es indiscutible que sus aportaciones son muchas y algunas de ellas absolutamente personales. La temática y la galería de individuos son elecciones libres del cineasta cuando se enfrentaba a cada proyecto.

El personaje desestabilizador

Entre sus personajes habría que resaltar uno que irrumpe hacia la mitad de la historia, casi siempre ajeno a la comunidad,

que desestabiliza la línea argumental inicial y modifica sustancialmente el comportamiento del grupo. Su presencia transfiere un drástico giro a la acción que conlleva a un cambio de actitud en sus protagonistas. Sus intervenciones provocan una serie de conflictos e incidencias de indudable trascendencia para la acción. La presencia de este rasgo, constante en toda su obra, está presente no sólo en el guión sino también en la planificación, donde la irrupción de un objeto/sujeto en la acción modifica la composición, la situación de los personajes y el sentido último del plano. En definitiva, es el desencadenante último que impulsa el funcionamiento de un engranaje complejo entre individuos y cámara en movimiento en el que todos los elementos están estrechamente coordinados.

El personaje desestabilizador es la base sobre la que muchas veces descansan planificación y puesta en escena. Se transfiere así una violencia que consigue un cambio radical provocada por la agresión sufrida cuando dicho sujeto aparece. En el encuadre inicial del plano no forma parte de la imagen visible, su irrupción se produce con posterioridad en el desarrollo de la acción. Esta es la razón por la que Berlanga selecciona con escrupulosa precisión una pequeña porción del decorado para mostrar mediante un *travelling* de retroceso la integridad del escenario. Movimiento clave porque, gracias a él, se hace visible el nuevo elemento cuya presencia provoca una profunda transformación en la intención narrativa. Forma de concebir que se repite tanto en el plano como en la escena, en la secuencia como en el acto, en los elementos mayores como en los menores, respetando un sentido de unidad que se mantiene en armonía con la estructura general del filme.

El arco berlanguiano

Gómez Rufo define el arco berlanguiano como una estructura compuesta de tres partes. La primera es el arranque, donde se expone una situación dramática que los personajes quieren modificar en la segunda; aquí surgen expectativas que despiertan las esperanzas de los protagonistas y en la tercera, donde es inevitable una caída final hacia una situación igual o inferior a la del arranque. (GÓMEZ RUFO, 1990:232). Es el espacio narrativo que une los dos polos de la historia, el arranque y el desenlace, las

dos etapas de la trama que sufren sus protagonistas. Estructura genuinamente berlanguiana que suscita un agravante a la situación negativa inicial de los personajes. Si dibujáramos un diagrama de la historia se obtendría una línea con forma de arco en la que la acción eleva la ilusión de los personajes hasta alcanzar la cúspide de la curva para, posteriormente, empezar a descender y caer en el desánimo. El espejismo se desvanece y la realidad, aparcada temporalmente, se somete a la evidencia.

Berlanga trata de establecer una definición en sus conversaciones con Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, cuando dice que «Surge una constante de todas mis películas: el personaje, que arranca de una situación social, moral, biológica equis, acaba al final en la misma situación o en otra peor, a pesar de haber tenido, en el intermedio, la posibilidad de mejorar, sea por aportes mágicos o por su propio esfuerzo. En mis películas hay siempre una miserabilización final del personaje. Mis personajes nunca consiguen mejorar de posición» (HERNÁNDEZ E HIDALGO, 1981:36).

Los protagonistas consiguen vislumbrar una pequeña luz en un oscuro túnel que los conduce a un final de mayor intensidad dramática. Espejismo que revela la tragedia de unos seres que siempre estuvieron condenados al más absoluto de los fracasos. Constante inmutable que marcará profundamente la filmografía del autor de *Plácido* condicionando para siempre su obra a esta estructura de arco que lleva su nombre.

La desdicha se repite en cada película. Plácido consigue pagar la letra vencida, pero sabemos que el problema persiste porque el protagonista deberá enfrentarse al mismo problema cada mes; la llegada de San Dimas y los consecutivos milagros logran que la difundida mentira por las fuerzas vivas recobre autenticidad. Curiosamente, se convierte en obstáculo del grupo porque el agua del balneario brota de la tierra de Fontecilla espontáneamente. En definitiva, Berlanga dibuja un mundo de perdedores que se convierte en víctima de una sociedad cruel en la que impera la ley del más fuerte.

Tratamiento coral

En *¡Bienvenido Mr. Marshall!* aparece la que se convertirá en su constante más acusada y a la que permanecerá fiel durante toda su faceta creativa: el tratamiento coral. Se produce un desplazamiento del protagonista central que se diluye en una colectividad unificada por motivaciones comunes. En la primera etapa, el grupo como eje central de la historia está provocado por un impulso solidario que es reemplazado en los años sesenta por la hipocresía y el egoísmo. Si en *¡Bienvenido Mr. Marshall!* y *Calabuch*, la adhesión estaba provocada por un acto de generosidad, en *Plácido* y *La escopeta nacional* la hipocresía y la ambición eran las razones inconfesables del colectivo. Enfoque que incide directamente en la construcción dramática. El hecho de poseer múltiples personajes obliga a situar la historia en un gran número de escenarios diferentes y variados. Se plantea una trama a la que el autor se somete y de la cual nunca se aleja; el sentido de la unidad se mantiene constante debido a la rigurosa construcción del guión.

Concluyendo, el tratamiento coral ha sido una constante fiel que se vio impulsado por la colaboración con Rafael Azcona. Sus tramas argumentales se ciñeron a las peripecias de un personaje cuya fusión con una comunidad ajena a él mismo anulaba todo signo de identidad.

Más allá de las tres obras maestras

Cuando nos referimos a la filmografía de Luis G. Berlanga, siempre se hace referencia a tres títulos: *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, *Plácido* y *El verdugo*, pero creo sinceramente que limitarnos a estas tres obras maestras es injusto en el sentido más amplio del término; el tiempo pondrá las cosas en su sitio y no tardará mucho para que críticos e historiadores resalten otras películas tan interesantes como las mencionadas.

Sería imposible hablar una a una de todas sus películas en un artículo como este, pero me gustaría resaltar algunos títulos que han tenido especial impacto en la crítica o en el público. No siempre fueron buenos tiempos para el cineasta que, si bien comenzó con un gran triunfo reconocido por todos en *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, atravesó dificultades que le impidieron ejercer su

faceta de realizador. Los años que transcurren desde 1969 a 1978 son los más difíciles y en ellos únicamente dirige *Tamaño natural*; el éxito lo había abandonado tras *El verdugo*; una nueva generación entre los que estaban Carlos Saura, Pedro Olea, Basilio Martín Patino y miembros de la Escuela de Barcelona encabezada por Jorge Grau, habían relegado a Berlanga a un olvido temporal que le llevó a coquetear como actor en algunos títulos como *Tuset Street* (Jorge Grau, 1969). Los tropiezos de Berlanga se remontan a *Esa pareja feliz*, cuando tras el triunfal pase privado en el cine Pompeya, nadie depositó su confianza en la carrera comercial de la película. Las cadenas de exhibición le cerraron las puertas y la cinta tuvo que esperar el inesperado éxito de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* para ser estrenada en el cine Capitol el 31 de agosto de 1953.

Después de otros intentos frustrados, la influencia de un clásico dirigido por Jacques Feyder, las emperifolladas, amistosas y complacientes damas que agasajaban a los españoles que invadían las calles de *La kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935) fueron las inspiradoras de su segunda película. Berlanga, todavía en colaboración con Bardem, decidió recrear la historia de un pueblo que festejaba la invasión con halagos. Los productores, al margen de las inquietudes creativas de los directores, querían hacer una película de género folklórico en el que cantara una nueva estrella de la canción española: Lolita Sevilla. Las tres condiciones que Berlanga debía cumplir: que fuera divertida, que se desarrollara en Andalucía y que la protagonista fuera Lolita Sevilla. Tras una labor de síntesis, los guionistas integraron intereses artísticos con económicos y lograron así un guión original del que el cineasta supo extraer todas sus posibilidades y potenciarlas posteriormente en la gran pantalla. La película participó en el Festival de Cannes de 1953 donde obtuvo un gran reconocimiento que se vio recompensado con una mención especial del jurado.

¡Bienvenido Mr. Marshall! fue recibida con grandes elogios por la crítica, pero el impacto que causó en su estreno fue creciendo hasta convertirse en uno de los clásicos de nuestro cine.

Esta obra le abrió definitivamente las puertas del cine español y garantizó su continuidad en la década con títulos como *Novio a la vista*, *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, film que refleja fielmente la sociedad de una época que necesitaba creer en mágicos sucesos

para poder sobrevivir a una realidad tan severa como desesperanzada. El guión y la propia cinta fueron ampliamente mutilados por la censura, sin embargo, la represión franquista no consiguió eliminar el humor corrosivo y la crítica feroz hacia los poderes establecidos, al mismo tiempo que invitaba a reflexionar sobre una cuestión tan trascendental como era la religión; para algunos se trata de un esbozo sobre la caridad que completaría magistralmente en su próximo título, *Plácido*, pero la verdad es que *Los jueves, milagro*, es una pieza completamente autónoma y cerrada en sí misma aunque, como todo film que proviene de un auténtico autor, posea profundas conexiones con el resto de su obra.

Me gustaría también resaltar *La boutique*, otro de sus títulos más olvidados que ha sido estudiado muy a la ligera por los críticos e historiadores. Es cierto que comercialmente se aleja bastante del resto de su filmografía, pero también lo es que está muy próximo no sólo en el tiempo sino también en el estilo y en la estructura a la que muchos consideran su mejor película, *El verdugo*; es increíble defender esta opinión y no detenerse en *La boutique*, que se encuentra en la misma línea que aquélla. Se trata de dos obras parejas, que poseen un mismo sentido narrativo en el que un personaje es víctima de sus propias circunstancias y, finalmente, es reducido por su entorno social. El mismo esquema, una planificación similar y un aspecto visual son algunas de las razones para reivindicar este título que todavía algunos críticos no han sabido ver. Estoy convencido de que son muchas las películas de Berlanga que pueden alcanzar el calificativo de obra maestra y que han sido eclipsadas por sus tres títulos más emblemáticos, pero quiero resaltar que su filmografía es mucho más rica y sugerente de lo que hasta la fecha todos hemos dicho sobre ella.

Berlanga es uno de los directores más valientes de su generación: nunca se detuvo ante las dificultades de la época para presentar a unos protagonistas reconocibles por el espectador medio, antihéroes y perdedores que trataban de mejorar socialmente pero nunca lo conseguían. La censura siempre estuvo ahí como una espada de Damocles que no le dejó expresarse con libertad pero nuestro director, astuto e inteligente como ninguno de su generación, supo torear con una habilidad inigualable a los intransigentes defensores de la patria y de la moral.

Al igual que diríamos de Woody Allen sobre el hombre urbano, Berlanga es el director que mejor ha sabido reflejar al español de la segunda mitad del siglo xx, dejando constancia, al mismo tiempo, de sus debilidades, sueños y carencias que nunca supo resolver.

A Rafael Utrera
afectuosamente
Luis G. Berlanga

Autógrafo de Luis G. Berlanga (año 1983).

IV

BIENVENIDO MR. MARSHALL (1952) DE LUIS GARCÍA BERLANGA

por

RAFAEL UTRERA MACÍAS

Argumento

Con sus 1.642 habitantes, la monótona vida de Villar del Río se ve alterada por la visita de la «máxima estrella de la canción andaluza», Carmen Vargas, y de su apoderado, Manolo. Coincidiendo con la presencia de la artista, el delegado general del Gobierno viene a ver al alcalde, don Pablo, para anunciarle la próxima llegada de una comisión del Plan Marshall, y exigir que el pequeño pueblo castellano se engalane especialmente en honor de tan ilustres huéspedes.

Unos y otros esperan anhelantes la venida de los americanos, pero no hay acuerdo sobre el modo de agasajarles. Tras discutir varias iniciativas que no convencen a las fuerzas vivas de la localidad, Manolo tiene una idea luminosa: convertir Villar del Río en un típico pueblo andaluz. Con ropas de alquiler, flores en las encaladas calles, adornos taurinos y bastante cartón-piedra, el pueblo queda transfigurado. Ahora, todos están seguros de que los yanquis dejarán a su paso riadas de dólares para que sus sueños se vean cumplidos, y poder escapar así de la pobreza o del aburrimiento. Sólo don Luis, un hidalgo de rancia estirpe, se opone a la mascarada.

La comitiva del Plan Marshall llega a Villar del Río, pero la caravana de coches que la forma pasa como una exhalación, sin

detenerse siquiera, pese a las pancartas, los cánticos y los centenares de banderitas que enarbolan los vecinos, ataviados con trajes rocieros y sombreros de ala ancha. Las ilusiones se convierten en un tremendo desencanto. Sin embargo, el pueblo en bloque, incluidos don Luis y el propio Manolo, contribuye con lo poco que tiene a apagar la costosa tramoya, gracias a lo que tanto deseaban conseguir. La tranquilidad vuelve al pueblo, la borrachera de sueños ha terminado. Sólo queda el sol y la esperanza. Los Reyes Magos tampoco vinieron esta vez a Villar del Río.

Comentario

En el final de los años cuarenta, España había sido excluida, como consecuencia de su apoyo a los países del Eje, de la benefactora ayuda decretada por el país americano –Plan Marshall– a las naciones afectadas por la II Guerra Mundial; el nuevo orden mundial y la división radical entre capitalistas y comunistas, alineaba al régimen franquista en poderosa aliada de los primeros y radical enemiga de los segundos; no en balde la sangrienta victoria de Franco había sido, con su carácter de "cruzada", un triunfo sobre el comunismo y, al tiempo, sobre todos los "enemigos de España", tales como la masonería y el liberalismo.

La realización y estreno de *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, en 1952, supone inscribir este título en el contexto político y sociocultural mencionado pero donde la situación autárquica comienza a dejar paso a una mayor relación de España con las cancillerías extranjeras. El progresivo regreso de los embajadores situaba a la nación española en una cadena occidental cuyo rasgo común era mantener una postura de guerra fría frente al enemigo comunista. A lo largo de la década, los principales organismos vinculados a la Organización de Naciones Unidas se fueron abriendo para permitir la entrada de nuestro país; ya en 1955 se produciría el esperado ingreso y tras él no tardarían en firmarse los pactos de colaboración entre los gobiernos español y norteamericano que darían lugar a la instalación de bases militares en sitios estratégicos de la geografía española y que falazmente pasarían a denominarse "de utilización conjunta". El punto final lo pondría la visita del general y presidente Eisenhower a Madrid, su paseo triunfal por sus calles y el saludo y abrazo a Franco.

Más allá de estos logros relativos a la política exterior, España sigue siendo una dictadura militar donde en el organigrama ministerial los mandatarios de Falange dan paso, primero, a los católicos integristas y, posteriormente, a los miembros del Opus Dei. El intento de liberalización y, sobre todo, el desprenderse de un falangismo rancio que poco dice en favor de las nuevas relaciones con la diplomacia extranjera, alivia la cara del régimen. La ayuda exterior norteamericana se deja sentir mínimamente sobre una población que acaba de abandonar la cartilla de racionamiento y comienza a usar la gasolina en sustitución del gasógeno (madera quemada cuyos gases hacen funcionar el automóvil) y donde las masas rurales tienen como objetivo prioritario desplazarse a los núcleos urbanos primero en emigración interior (*Surcos*, 1951) y, posteriormente, al extranjero (*Españolas en París*, 1970).

Las múltiples carencias de la población, la estructura jerárquica de su sociedad, el funcionamiento del mercado negro y el estraperlo, la corrupción en los sectores aledaños al poder, la ausencia de libertad en todos los órdenes de la vida, son entre otros aspectos, los rasgos caracterizadores de una España y un gobierno que apoya sus decisiones en la figura de un “caudillo”, es decir, en un régimen personalista donde el español no es un ciudadano sino un súbdito.

Estos rasgos generales no son ajenos a la película *¡Bienvenido Mr. Marshall!* hasta tal punto que no es gratuito etiquetarla como el primer filme de la cinematografía española crítico con las circunstancias políticas y económicas desarrolladas en paralelo (o incluso anticipándose) a sucesos del momento. Temas como la miseria y la pobreza de Villar del Río, el autoritarismo como norma, el conformismo ciudadano, un cierto sentido apático de la vida, etc, ejemplifican modos de ser y de actuar en consonancia con la mayor parte de la nación a la que pertenece el pueblo tantas veces mencionado y otras tantas confundido por los foráneos con su homónimo Villar del Campo.

Sus artífices fueron los miembros de la productora Uninci (en su primera etapa, sin vinculaciones con miembros de marcados posicionamientos comunistas) y los guionistas Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga y Miguel Mihura. El punto de partida del guión era muy simple: las transformaciones sociales

en un campo de viñedos donde se va a instalar una fábrica de Coca-cola; el resultado, la orden que reciben los habitantes de un pueblecito español para organizar un gran recibimiento a los americanos del Plan Marshall. Un estudio pormenorizado y contrastado entre el guión sometido a censura y el resultado que vemos en la pantalla, nos haría ver las grandes diferencias existentes entre ambos y sobre todo la importancia del trabajo efectuado por el dramaturgo (Mihura) en la construcción del desenfadado lenguaje coloquial utilizado y en la organización de determinadas secuencias en el momento de su puesta en escena; lo que no hubiera pasado de ser una escena costumbrista más de tantas como figuran en nuestro cine, se convierten, por arte de esta escritura pero también por la excelente dirección de Berlanga, en una obra maestra. Valga un solo ejemplo: si Villar del Río es en un principio un pueblecito andaluz, el poder de caricaturización de los españoles no hubiera tenido lugar; convertirlo en pueblo castellano que se disfraza de andaluz permite la crítica al carácter y actitudes de sus habitantes.

De esta manera, películas como *Surcos* (Nieves Conde) o *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Berlanga) suponen un cine inconformista y crítico que se desvinculaba de las propuestas oficialistas auspiciadas desde la nomenclatura del “Movimiento Nacional” es decir desde la oficialidad. Lo llamativo del caso es que los nombres apuntados como directores de estos títulos podrían adscribirse a un falangismo ortodoxo (N. Conde) o sentimental (Berlanga). En cualquier caso, el primer título fue más duramente castigado a la hora de las catalogaciones oficiales mientras que la comedia berlanguiana sería declarada de “Interés Nacional”.

Los productores de Uninci obligaron a guionistas y director a incluir en la estructura de la película la interpretación de la actriz y, sobre todo, cantante Lolita Sevilla. Lo que se iniciaba como una comedia pura parecía derivar en comedia musical y, lo que podría ser peor, en una españolada indigna más. Lejos de caer en tal tópico, Berlanga ha sabido defender la propuesta y enriquecerla hasta límites magistrales. La función de la andaluza remite a un arquetipo de mujer subyugada al varón y sin criterio propio; por el contrario, “la máxima estrella de la canción española” se convierte en el único espectáculo que rompe la tradicional apatía

de los hombres de Villar del Río y modifica el habitual discurso crítico de las mujeres. Las intercalaciones de las canciones, la continuidad que producen en la narración, el sentido paródico que aportan, suponen una ilustración que se desvincula del sentido tradicional de la *españolada*, por más que ésta el franquismo no la considerara género adecuado.

En efecto, un anuario publicado en el año 1955, tres años después de estrenarse *¡Bienvenido Mr. Marshall!*, establecía una “clasificación genérica del cine español” entre 1939 y 1950 donde se establecen diecisiete variantes distintas; el término *españolada* no aparece; las de tal catalogación estarán encajadas en el apartado de folklóricas, musicales o taurinas. Títulos de estas etapas serían *Martingala* (1940), *Brindis a Manolete* (1948), *José María El Tempranillo* (1949), *Debla, la virgen gitana* (1950), *Lola la Piconera* (1951), *La Niña de la Venta* (1951), *El pescador de coplas* (1953), *Un caballero andaluz* (1954), *Esa voz es una mina* (1955), *Curra Veleta* (1955), *El Piyayo* (1956), *Tarde de toros* (1956), *Tremolina* (1956), *El último cuplé* (1957), *La copla andaluza* (1959), *El emigrante* (1959), *Café de Chinitas* (1960), *Los duendes de Andalucía* (1965), etc., junto a otros que se repetían por segunda o tercera vez como *Luis Candelas o el ladrón de Madrid* (1946), *La hermana San Sulpicio* (1952), *Morena Clara* (1954), *La reina mora* (1954), *La pícaro molinera* (1954), *María de la O* (1957), *El niño de las monjas* (1958), *Carmen la de Ronda* (1959), etc. *Embrujo* (1947) y *Duende y misterio del flamenco* (1952), *Los tarantos* (1963) son tres excepciones a una regla que, por mano de Serrano de Osma, Neville y Rovira Beleta, mide las relaciones entre “flamenco y cine”. A la lista infinita de títulos adscribibles a las múltiples variantes de este género les pondría punto final la obra maestra de Berlanga donde la recurrencia al costumbrismo engarza literariamente con “lo eterno español” de Mesonero y la visión liberal y renovadora de Larra, para construir, con tantos ingredientes de la *españolada*, una comedia «que es un intento astuto de oponer la imagen de España propagada oficialmente y maquillada ideológicamente, otra menos gloriosa, que tiene la ventaja de que los espectadores la reconocen como propia», según lo estima el investigador Neuschäfer.

La estructura de la narración se ofrece bajo el signo de la fábula o del cuento infantil; el narrador (voz del actor Fernando Rey) comienza con la fórmula tradicional, «Érase una vez» y acaba, de la misma manera, con «colorín, colorado...». El sentido didáctico de la película no parece prescindir ni siquiera de la moraleja; porque, ¿a quién no le queda claro el mensaje de que “el que algo quiere, algo le cuesta” y “lo que puedas, y debas, hacer tú no dejes que te lo hagan los americanos”. La tradición de los Reyes Magos es una ilusión infantil que tiene sentido en semejante edad; extrapolarla a situaciones propias de adulto puede acabar en sucesos semejantes a los ocurridos en Villar del Río; no en balde supo advertirlo oportunamente el bueno de D. Luis, el hidalgo.

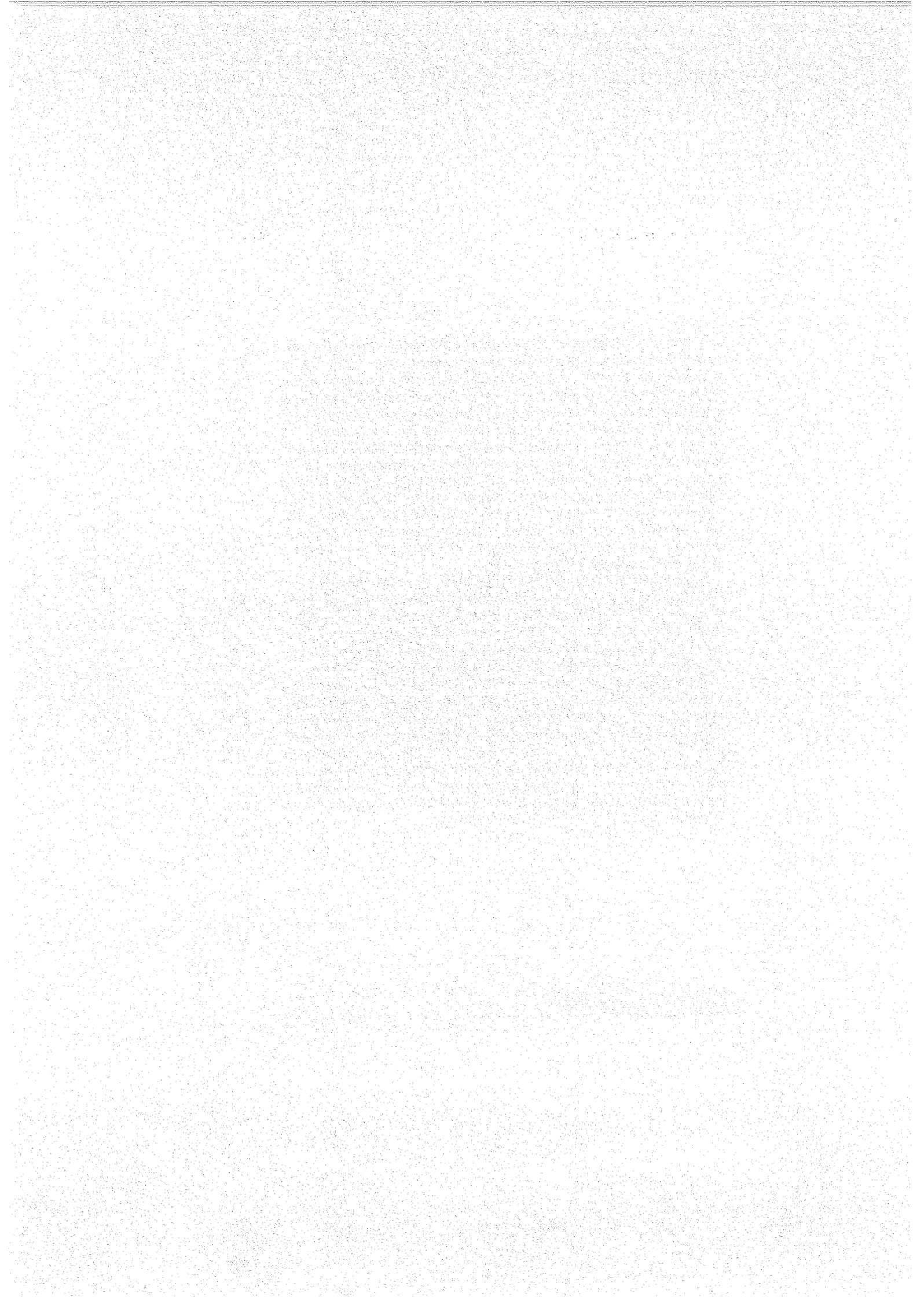
La fantasía y la realidad se han encontrado en la plaza del pueblo y no se han entendido; Manolo, el representante de Carmen, la máxima estrella de la canción española, ha sabido ilusionar al señor alcalde y éste a todo el vecindario; luego, cada uno ha tenido su sueño, festivo y placentero en unos casos, apesadumbrado y agotador en otros; al final, los americanos han pasado de largo y el sueño, los sueños... “sueños son”.

El carácter de estos sueños ha sido concebido por los guionistas de modo diverso; no sólo en función de los personajes sino tomando como modelo la tipología de los géneros más conocidos; así, el sueño de D. Pablo, el alcalde, sucede en un *saloon* propio de las películas del oeste americano, con duelo y canciones incluidas y donde el toque dramático de tales películas se convierte en comedia de situaciones conocidas; del mismo modo, el sueño de D. Cosme, el párroco, es una mezcla de inicial procesión de semana santa derivada en juicio contra su intransigencia dirigido por miembros del Ku-Klux-Klan y escenificada como página del cine negro americano; D. Luis, el hidalgo, soñará con sus antepasados, muertos a manos de los indios a mayor gloria de la conquista y colonización española, y él mismo tendrá semejante final en secuencia sacada de las películas históricas de la época; el sueño de la señorita Eloísa, la maestra, será solamente un suspiro de satisfacción donde el espectador tendrá que imaginar lo sucedido; y Juan, el labrador, el campesino, soñará con un tractor, caído del cielo y arrojado desde un avión por unos imaginarios Reyes Magos. El cine dentro del cine como recurso narrativo

que define al personaje y significa al espectador. Como coro de la representación, todo un pueblo que obedece al tañido de la campana y a la orden del alcalde, que se echa a temblar cuando llega el delegado general, no se sabe si por miedo a la autoridad o porque deben ocultarse algunas trampas no declaradas a la fiscalía de alimentos; un conjunto de fuerzas vivas donde “la unión hace la fuerza” aunque sea para imaginar una fuente “con un chorrito” o una pancarta que salude a los americanos con la palabra “¡Hola!”. Y dentro de tal estructura social no falta la oposición interna que, ante la llegada de los americanos, está constituida por el hidalgo D. Luis y el sacerdote D. Cosme; para uno, los americanos son “indios”, para el otro, miembros de un pueblo pecador al que, simplemente, le sobran tractores como a “nosotros nos sobra paz de espíritu”.

La crítica efectuada por Berlanga y sus guionistas tiene un doble alcance; de una parte, afecta a los americanos, con sus prisas y su velocidad, denotando un altruismo que tanto tiene de falso; de otra, los españoles con falsa vocación de andaluces confían más en el prójimo que en ellos mismos aunque la egolatría es una presencia declarada tanto de modo personal como colectivo.

La simbología de *¡Bienvenido Mr. Marshall!* ni siquiera escapa a una lectura política de un contexto y situación que señalábamos al principio. La española población de Villar del Río, tan imperial como sus mandatarios generales, abre obedientemente sus puertas a un “gran pueblo... Oh, noble pueblo americano”, en palabras de D. Pablo, de tal manera que la caravana de velocísimos automóviles están abriendo un camino por donde entra el gran capital y da paso al inminente proceso de americanización que ya no tendrá la menor limitación en los años venideros.



た。1955年には待ち望んだ国連加盟もなされ、又、スペイン国内の戦略地に「共同利用」という虚偽の名目で軍事基地用地を提供するという、スペイン、アメリカ両政府間の協力協定が締結されるのに時間はかからなかった。アメリカ大統領アイゼンハワー將軍のマドリード市内凱旋パレードと、フランコへの抱擁をもってスペインの国際社会復帰が完了したと言えるだろう。

これらの外交政策成功の一方で、スペインは軍事独裁体制を続けていたが、その体制内部の閣僚は、ファランヘ党の幹部たちから、始めは旧体制護持主義のカトリック教徒たちへ、後にはオプス・デイ Opus Dei のメンバーたちへと代わっていった。自由化の試みと、特に他国との新しい外交に賛成しているわけではなかった古いファランヘ主義からの離脱は、体制のみかけをやわらげるものであった。国民生活では配給手帳が廃止され、自動車には木炭の代わりにガソリンが使われ始めた。大量の農民たちが、始めは国内（『根なし草』*Surcos* (1951)）の、さらには外国（『エスパニョーラス・エン・パリ』*Españolas en París* (1970)）の大都市へと移住することだけを考えていた。そうした状況にあったスペイン国民には、合衆国による対外援助の効果もほとんど感じられないままだった。

住民を苦しめるさまざまな困窮、階級制の社会構造、闇市と闇取引、権力周辺部の腐敗や、生活のあらゆる点での自由の欠如は、ひとりの「総統」という存在にすべての決断を任せきりにしていた当時のスペインと政府、つまりスペイン人が市民ではなく家臣と見なされていた人格主義体制の特徴をよく表すものである。

これらの特徴全般が、映画『ようこそ、マーシャルさん』には見られる。その当時のできごとと平行して（あるいは先んじて）展開した政治的、経済的状况に対し批判的な最初のスペイン映画といわれたのも無理のないことである。よそから来た人々には、似たような名のビリャール・デル・カンポ Villar del Campo としばしば混同されてしまうようなありふれたこのビリャール・デル・リオという村に見られる悲惨さと貧困、規範となってしまった権力主義、人々の順応主義、無気力な生活態度などは、この村が属する国家（スペイン）の大方の国民のものとまさしく一致した態度と行動を良く表している。

映画の制作者はユニオン社 *Uninci* (Unión Industrial Cinematográfica)

(当初は、共産主義的態度を鮮明にしていたメンバーとはつながりがなかった)のメンバーであり、シナリオライターはフアン・アントニオ・バルデム BARDEM, Juan Antonio、ルイス・ガルシア・ベルランガ GARCÍA BERLANGA, Luis、ミゲル・ミウラ MIHURA, Miguel であった。最初のシナリオは「コココーラ工場が建設されようとしている、ぶどう畑のひろがる土地における社会的変化」というとてもシンプルなものだったが、最終的には、マーシャルプラン委員会のアメリカ人歓迎の準備をするため、スペインの小さな村の住民が受けた命令という話になった。検閲されたシナリオと、実際にスクリーンでみられる結果を対比した詳細な研究は、双方の間に存在する大きな違いと、特に日常の気楽な会話体の構成や、演出の際の一定のシーケンスの組み立てにおいてシナリオライターのミウラがした仕事の重要性を明らかにしてくれるだろう。スペイン映画にありがちな風俗写生シーンになりかねなかったものが、この作家のすばらしい書き方と、さらにベルランガのすばらしい監督によってひとつの傑作に変わったのである。そのことは以下の例からもわかることである。もし、ピリヤール・デル・リオが始めからアンダルシアの小さな村だったら、スペイン人戯画化の効果は発揮できなかっただろう。アンダルシアに変装するカスティージャの村にしたことで村人の性格と行動を皮肉ることが可能になったのである。

このように『根なし草』(ニエベス・コンデ CONDE, Nieves) や『ようこそ、マーシャルさん』(ベルランガ) のような映画は、「国民運動」の枠組みによって定められた公式の線から外れた反体制的で批判的な映画と考えられる。おもしろいのは、これらの映画の監督として連ねられた名が、保守的(N. CONDE)、あるいは感情的(BERLANGA)なファランヘ主義に加わってもよさそうなものだったことである。いずれにしても、公的に分類するにあたって『根なし草』はひどい扱いを受けたが、一方で、ベルランガの作品は「国益」に沿うものであるというお墨付きをもらったのだった。

ウニンシ社のプロデューサーたちは、シナリオライターや監督にこの映画の配役の中に女優というよりむしろ歌手として有名なロリータ・セビーリャ SEVILLA, Lolita を入れるよう命じた。はじめは単なる喜劇だったものが、ミュージカル仕立てのようになり、さらに悪くすれば、またひとつ「エスパニョラーダ」になるところだった。だが、ベルランガはこのあ

りふれたテーマに陥るどころか、うまく提案を守り、見事に限界までふくらませた。ロリータ・セビーリャ演じるこのアンダルシア女性は、自分の考えも持たず、男性に服従する女性の典型を思い浮かばせる役目をしている。作中ではそれどころか、「スペイン歌謡のトップスター」のショーは、無気力に染まりきったビリャール・デル・リオの男達を目覚めさせ、文句ばかり言っている女達の舌鋒を鈍らせる唯一のだしものとなっている。作品の中で筋書きをつなぎ、パロディ的ニュアンスをもたらず歌を挿入することにより、「エスパニョラーダ」とは一風違ったものになっているのである。

「エスパニョラーダ」はフランコ主義からは適切なジャンルと認められていない。

事実『ようこそ、マーシャルさん』の封切から3年後の1955年に出版された年鑑では、1939年から1950年までのスペイン映画の分類が確立し、17のジャンルが定められたが、「エスパニョラーダ」という語はでていない。エスパニョラーダ映画は、民俗描写ものやミュージカル、闘牛などに振り分けられているのだろう。これらに属する映画では、『トリック』*Martingala* (1949) や『マノレテに乾杯』*Brindis a Manolete* (1948)、『ホセ・マリア・エル・テンプラニーヨ』*José Ma. el Tempranillo* (1949)、『デブラ、ジブシーの聖母』*Debla, la virgen gitana* (1959)、『ロラ・ラ・ピコネラ』*Lola la Piconera* (1951)、『はたごの娘』*La Niña de la Venta* (1951)、『コブラうたいの漁師』*El pescador de coplas* (1953)、『アンダルシアの紳士』*Un caballero andaluz* (1954)、『その声はドル箱』*Esa voz es una mina* (1955)、『日和見クーラ』*Curra veleta* (1955)、『エル・ピヤーヨ』*El Piyayo* (1956)、『鮮血の午後』*Tarde de Toros* (1956)、『トレモリーナ』*Tremolina* (1956)、『最後のクプレー』*El último cuplé* (1957)、『アンダルシアのコブラ』*La copla andaluza* (1959)、『移民』*El emigrante* (1959)、『カフェ・デ・チニータス』*Café de Chinitas* (1960)、『アンダルシアの魔』*Los duendes de Andalucía* (1965) 等があげられるだろう。同時に2度、3度とリメイクされた作品で、『ルイス・カンデラス、またはマドリードの泥棒』*Luis Candelas o el ladrón de Madrid* (1946)、『シスター聖ルピシオ』*La Hermana San Sulpicio* (1952)、『モレナ・クララ』*Morena Clara* (1954)、『モーロ人の女王』(1954)、『粉屋の悪女』*La pícaro molinera* (1954)、『マリア・デ・ラ・オ』(1957)、『修道女たちの子供』*El niño de las monjas*

(1958)、『ロンダの女、カルメン』 *Carmen la de Ronda* (1959) 等があげられる。ただ、セラーノ・デ・オスマ SERRANO DE OSMA、ネビリエ NEVILLE、ロビフ・ベレタ ROVIRA BELETA による『魔術』 *Embrujo* (1947)、\$ 73 メンコの魔と神秘』 *Duende y misterio del flamenco* (1952)、『バルセロナ物語』 *Los tarantos* (1963) a) 3 作品については、f 77 メンコと映画」の関係の尺度では測れないものである。ベルランガのこの代表作は、延々と続く上記ジャンルのさまざまなバリ — 93 の作品群に終止符を打ったといえるのではないだろうか。そこでは風俗写生主義への回帰が、メソネーロ MESONERO の言う「永遠のスペインらしさ」と、77 LARRA a) 自由で革新的な見方の双方に、文字通りぴったりと結び付き、また多くの「エスパニョラーダ」の要素を入れることによって、研究家ノ4 シェーファー NEUSCHÄFER 考えるところの「政府が広めた観念的に飾られたスペインのイメージに反論しようという抜け目のない試みであり、また、観客が、それよりさえないイメージだがこれが本来のスペインのイメージであると認めるという利点をもっている」ひとつの作品を削り上げたのであげたのである。

ストーリーの構成は寓話や童話の形をとっている。ナレーター（俳優フェルナンド・レイ REY, Fernando の声）は「昔々」という伝統的なスタイルではじめ、終わりも同じように「めでたし、めでたし」で結ぶ。映画の教育的意味においては教訓さえ忘れていないように見える。というのも、「何かを望むなら苦勞はつきものだ」というメッセージと、「できることとすべきことは、アメリカ人にしてもらわず自分でやれ」というメッセージは、誰の目に%?らかだからだ。東方の三博士は、童話に親しむ年頃の子供には意味深い夢である。しかしその夢を大人ならではの状況に投影することは、ビリャール・デル・リオで起きた事と同じような事態を招くかもしれない。よき郷土ドン・ルイスは、この点を鋭く見抜いていたのである。

夢と現実が村の広場で出会うが、わかりあえない。スペイン歌謡のトップスターカルメンのマネージャー、マノロは村長に、そしてその村長は全住民に期待を抱かせる方法を知っていた。それゆえに村民一人ひとりが自分なりの夢を見たのだ。お祭り気分を満たしたゆかいな夢を見る者も、悪夢に打ちのめされる者もいた。結局、7%リカ人達は素通りしていき、夢M

「夢」で終わるのである。

これらの夢の特徴はシナリオライターたちによって多様になった。登場人物に応じてだけでなく、最もよく知られた映画のジャンルをまねてつくられたのである。例えば村長ドン・パブロの夢は、西部劇にでてくるような決闘あり歌ありの「酒場」から始まるが、そういう映画のドラマチックなタッチはおなじみの喜劇になってしまう。同様に教区司祭ドン・コスメの夢は、聖週間の行列から始まり、彼の非妥協性を責めるクー・クラックス・クランのメンバーが開いた、アメリカ製の犯罪映画のひとこまのように脚色された裁判に逃れるという混ぜこぜのものであった。郷士のドン・ルイスは、スペインによる征服と植民化という輝かしい栄光のためインディオたちの手にかかって死んだ先祖の夢を見、そして彼自身も夢のなかでその時代の歴史映画からとってきたような最期を迎えることになる。未婚の教師エロイサの夢は満足のため息だけで、観客は起こったことを想像するしかないだろう。そして農夫フアンは、夢の中の東方三博士が飛行機から放り投げたトラクターが空から降ってくるのを夢に見る。夢は劇中劇の形をとり物語風に登場人物を明確にし、観客に説明しているのである。権力への怯えのためかそれとも食料資材事務所に言ってなかったいくつかのいんちきを隠さなくてはならなかったからなのかはわからないが、政府の使節が来た時には震えだした村長、この村長の命令や鐘の音に舞台の合唱団のように従う村中が、たとえ「ちょろちょろとしか水の出ない」噴水や、「やあ！」というアメリカ人歓迎の横断幕を考えるためであっても、「団結は力なり」で活気あるひとつの集団になった。しかし、このような社会構造の中には、アメリカ人の到着に対して郷士ドン・ルイスとドン・コスメ神父が行ったような内部反対もある。アメリカ人はドン・ルイスにとっては「インディオ」だが、またドン・コスメにとっては、ただ単に「自分たちに精神的平和があり余っている」ように、トラクターがあり余っている罪深い国民なのだ。

ベルランガとシナリオライターたちによってなされた批判は二重になっており、性急で急ぎすぎるアメリカ人の偽善的利他主義と、アンダルシア人でもないのにアンダルシア人のまねをするスペイン人が、個人的にも集団的にも大々的に自賛していても、自分たち自身よりも他人をあてにしているという点にわたっている。

第一シーケンス

『ようこそ、マーシャルさん』の象徴するところは、はじめに述べたような背景や状況についての政治的な解釈にまで及んでいるのである。自国のお歴々同様尊大なスペイン人であるビリャール・デル・リオの村人が、ドン・パブロいうところの「偉大な国民…ああ、高貴なるアメリカ人」におとなしく扉を開け、そこを通る猛スピードの車の行列が道を開き、巨額の資本が入り込み、そして際限のないアメリカ化がまもなく始まるのである。

V
ANEXO

Bienvenido Mr. Marshall

Ficha técnica y artística. Letras de canciones

Ficha técnica y artística

Nacionalidad: Española, 1952.

Dirección: Luis García Berlanga.

Producción: Uninci.

Jefe de producción: Vicente Sempere.

Argumento: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga.

Guión y diálogos: Juan Antonio Bardem, Luis García Berlanga
y Miguel Mihura.

Fotografía en blanco y negro: Manuel Berenguer.

Cámara: Eloy Mella.

Montaje: Pepita Orduña.

Sonido: Antonio Alonso.

Música: Jesús García Leoz.

Decorados: Francisco Canet.

Maquillaje: Antonio Florido.

Ayudante de Dirección: Ricardo Muñoz Suay.

Estudios: CEA (Madrid).

Laboratorios: Ballesteros y Arroyo.

Duración: 78 minutos.

Estreno en Madrid: 4 de abril de 1953. Cine: Callao.

Intérpretes: José Isbert (D. Pablo, Alcalde de Villar del Río).
Manolo Morán (Manolo).

Lolita Sevilla (Carmen Vargas).
Alberto Romea (D. Luis, el hidalgo).
Elvira Quintillá (señorita Eloísa, maestra).
Luis Pérez de León (D. Cosme, párroco).
Félix Fernández (D. Simón, médico).
Nicolás Díaz Perchicot (boticario).
Fernando Aguirre (Jerónimo).
Joaquín Roa (Julián).
José Franco (Delegado General).
Rafael Alonso (enviado del Delegado).
José M^a Rodríguez (José).
Elisa Méndez (D^a Rosario).
Matilde López Roldán (D^a Matilde).
José Alburquerque (Florentino).
Ángel Álvarez (Pedro).
Emilio Santiago (barbero).
Aquilino Ballesteros (Juan).
Pablo Tallaví (juez).
Pepito Vidal (Pepito).
José Vivó, Manuel Alexandre y José Castillo (secretarios).
Joaquín Bergia, Rafael Cortés y José Riesgo (cuatrereros del saloon).
Voz de Fernando Rey como narrador.

Letras de canciones

AMERICANOS⁶

Los yanquis han venido,
¡olé, salero!,
con mil regalos,
y a las niñas bonitas
van a obsequiarles
con aeroplanos.
Con aeroplanos de chorro libre,
que corta el aire,

⁶ Inicialmente llamadas “Coplillas de las divisas”.

y también rascacielos
bien conservados en frigidaire.
¡Americanos!
viene a España guapos y sanos.
Viva el tronío
de ese gran pueblo con poderío.
¡Olé Virginia y Michigan,
y viva Texas, que no está mal!
¡Que no está mal!
Os recibimos,
americanos, con alegría.
¡Olé mi madre,
olé mi suegra
y olé mi tía!

A LO MAE WEST

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

hacia el Oeste que va a descubrir,
pero yo me estoy muriendo
por ver el agua del Guadalquivir,
Sevilla está en mi pasión
lo mismo que un clavel.



PLÁCIDO

