

CONFERENCIA 22 de octubre, 2008

**“EL CINE DE BERLANGA Y LA CENSURA
DURANTE LA DECADA DE LOS 50”**

Antonio Gómez Rufo

Buenas tardes:

Antes de nada permítanme agradecer a la Universidad de Cádiz, y especialmente a la profesora María Jesús Ruiz Fernández, la oportunidad que me ha brindado de participar en estas Jornadas sobre el Arte y el Crimen. Y he empleado la palabra oportunidad en lugar de cualquier otra porque, en estos momentos precisos, venir aquí a hablarles de Luis García Berlanga, aunque no sea más que con la excusa de referirnos a esa especie peculiar de crimen que es la Censura, es para mí mucho más que participar con una conferencia en tan interesante Ciclo: se trata de disertar sobre un amigo, sobre mi amigo Luis, en unos momentos particularmente amargos porque, como tal vez ustedes sepan ya, nuestro mejor director de cine español, el genio que más nos ha hecho reflexionar y reír (que una cosa y otra no son incompatibles) está atravesando los peores momentos de su vida. Y, por desgracia, mucho es de temer que también los últimos.

Desde hace dos años y medio permanece atrapado en una silla de ruedas, aquejado de una inmovilidad casi absoluta. En estos dos larguísimos años también ha pasado por momentos críticos para su salud y, aunque en estos últimos meses ha recuperado en cierta medida las facultades mentales que la enfermedad le robó a causa de la edad, Berlanga está enfrentándose a la biología en una batalla desigual que, a sus ochenta y siete años, afronta durante muchos más días con resignación que con rabia. Comprendan, por lo tanto, que mi intervención debe comprenderse más como un homenaje personal que como cualquier otra cosa. Y este viernes, cuando vaya a pasar la tarde con él, como hago casi todas las semanas, les hablaré de ustedes, de

nosotros, de esta emoción que a buen seguro vamos a compartir rememorando al mejor director español de la segunda mitad del siglo XX, que es casi tanto como decir el mejor de la historia de nuestro cine. Y estoy convencido de que me escuchará con atención, y sonreirá, aunque pasados unos minutos ya no se acuerde de lo que le haya contado.

Pero vayamos al contenido de mi participación porque a él no le gusta que le haga esta clase de homenajes. Dice que le huelen a escuela. O sea limitémonos a lo que nos ha traído aquí y comencemos afirmando los hechos que nos han citado, analizando un poco aquellos años 50 en los que Berlanga comenzó esa carrera cinematográfica que le ha convertido en lo que hoy es para todos nosotros y que, con el tiempo, será parte sin duda de la historia de España.

Los hechos son que, durante la década de los 50, Berlanga dirigió cinco películas “y media”, por usar este término que enseguida van ustedes a comprender. Fueron, en total, cuatro películas en solitario: *Bienvenido, mister Marshall* (1953), *Novio a la vista* (1954), *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957); dirigió también una quinta película en colaboración con otro director de cine, Juan Antonio Bardem, (*Esa pareja feliz*, 1951), y finalmente un mediometraje (en realidad se trató de un programa piloto de veintiocho minutos de duración que consistía en una propuesta para Televisión Española) que Juan Esterlich firmó como director aunque en realidad fuera un producto de Berlanga y que se tituló *Se vende un tranvía*.

Esta mera enumeración histórica resume la labor puramente cinematográfica de Luis García Berlanga durante la década sobre la que ahora vamos a tratar. Y, al menos en apariencia, no puede decirse que, en sus inicios, Berlanga tuviese problemas con la censura porque cinco películas “y media” en diez años, tratándose de los paupérrimos años cincuenta, es mucho más de lo que cualquier joven (y no tan joven) director español de cine actual podría soñar. E incluso mucho más de lo que el propio Berlanga, que en los

últimos trece años de su carrera sólo tuvo ocasión de dirigir cuatro películas y una serie de televisión, podría considerar una producción escasa.

La pregunta central que hemos de hacernos ahora es esta: ¿Tuvo dificultades Berlanga con la censura en los años 50? Y si así fue, ¿en qué medida influyó en su cinematografía?

La respuesta, en boca de un oriental, sería contundente: "***No tiene problemas con el embravecido mar quien lo conoce tan bien que sabe navegarlo sin que el mar le descubra***". Y Berlanga, a saber por qué extraño proceso de acumulación de ciencia infusa, conoció los envites del oleaje, supo del horario de las mareas, notó la fuerza del viento y guardó silencio ante lo inofensivo del trueno. Supo hacer el cine que quiso hacer, afrontando los problemas que detectaba desde una perspectiva tan estrafalariamente social, tan irónicamente ingenua, tan sarcásticamente inocente y tan desvergonzadamente agresiva que lo que menos se podía cruzar por la cabeza de los censores, de los responsables de la censura española de la época, era que aquel cine quisiera decir algo, que tuviera alguna intención secundaria subversiva o que contuviese dobleces que atentaran contra el fundamentalismo ideológico del sacrosanto imperio nacional-católico imperante.

Y así fue como transcurrieron aquellos años hasta que, incluso al hábil e ingenioso Berlanga, se le escapó el detalle más sustancial: que en España existía la Iglesia católica y que con ella se topaba desde los tiempos de Don Quijote y aun mucho antes.

Así pues, y como conclusión inicial y general, afirmemos que en el aspecto puramente cinematográfico Berlanga tuvo algunos problemas con la censura en los años cincuenta, pero no excesivos ni determinantes a la hora de analizar su labor creativa cinematográfica.

Y ahora maticemos un poco.

En aquellos años, el cine se realizaba al amparo de una industria bien establecida; contaba con unas productoras cinematográficas que, junto a

películas como las de Berlanga, producían otras de marcado talante integrista. Eran, por decirlo así, tiempos en los que el Régimen franquista alentaba la producción de películas de naturaleza pretendidamente histórica, de exaltación de valores patrios y de amor a las virtudes de un Régimen autoritario-fascista e ilegítimo que había sido el vencedor en una contienda civil contra las “hordas rojas”, es decir, contra la legalidad republicana; pero que, por un cierto complejo de las autoridades políticas ante la intelectualidad, había directores generales de Cine que se hacían los “progres” y admitían ciertos experimentos de jóvenes que no consideraban peligrosos. Se hacían los modernos, vaya, aunque no fuera más que cara a los festivales de cine que se celebraban en el extranjero. Cannes, Venecia o Carlo-Vivary eran citas anuales del Cine en las que el franquismo no quería estar ausente y, como es natural, a esos festivales no se atrevían a llevar su cine oficial porque les avergonzaba. Eran fascistas, claro; pero no tontos.

Volviendo a la filmografía berlanguiana, *Novio a la vista* la produjo Benito Perojo; *Calabuch* era una obra aparentemente inocente (luego hablaremos de ella); *Esa pareja feliz* era el resultado de una producción de la productora Altamira, de la que tanto Berlanga como Bardem eran socios; y *Bienvenido, mister Marshall* fue una producción de UNINCI de los momentos en que estaba entrando en la productora, sin destacarse, buena parte de los miembros de la "intelligentsia" comunista del momento (Paco Rabal, Fernando Rey, Bardem, Maesso, Muñoz Suay, el mismo Semprún...). Y por lo que se refiere a *Se vende un tranvía*, como decía antes, se trató sólo de un programa piloto fracasado para la televisión. Ni siquiera llegó a estrenarse hasta que en 1980 fue recuperado conjuntamente por los organizadores del Homenaje-Simposium que le dedicó a Berlanga la primera edición de la Mostra de Cinema Mediterrani, de Valencia, y por los trabajadores del departamento de Investigación de la Filmoteca Española.

Hablemos un poco de *Se vende un tranvía*, de 1959, por lo curioso que resultó esta experiencia televisiva de los primeros años de TVE.

En realidad, *Se vende un tranvía* es un cortometraje de veintiocho minutos de duración, o por mejor decir, un programa piloto para una serie sobre “Los Timos” que codirigieron Berlanga y Juan Estelrich, con guión del propio Berlanga y de Rafael Azcona. Interpretado por José Luis López Vázquez, María Luisa Ponte, Chus Lampreave, José Orjas, Luis Ciges, Pedro Beltrán y el mismo Luis G. Berlanga, entre otros, cuenta la historia de un timo cuya sinopsis argumental ha relatado, con muchas gracia, el presidente de la Asociación Española de Historiadores de Cine, Julio Pérez Perucha:

“A la hora del recreo, diversos pillos se dan cita en el patio carcelario. Uno de ellos pasa a relatar el caso que tan injustamente le ha llevado a la ‘trena’. Él, muy artista, no busca sujetos inocentes y fáciles de desplumar, sino avariciosos que se las den de listos, con los que ejercer su natural talento. A tal efecto, tras arduas pesquisas sobre individuos timables, tropieza en un café con un paleta desconfiado y fantasmón, ante cuya presencia organiza una meritoria puesta en escena. Los diferentes miembros de su banda aparecen sucesivamente como propietario de tranvía, cobrador, inspector de circulación, monjita con la que el falso propietario ejerce con largueza una caridad propia de ricos, vendedor callejero que vigila, etc. Estimulado ante lo que parece ser un fructífero negocio, el paleta intenta comprar el tranvía y obtiene tan sólo, en un principio, la negativa del supuesto propietario. Al final, el paleta convence a éste para que se lo venda, momento en el que, para dar mayor verosimilitud a la farsa, los astutos estafadores le suben a uno en el que prosiguen su comedia. Encantado, el pueblerino les da una abultada cantidad de dinero como adelanto, conviniendo en que al día siguiente les dará otro tanto. Con envidiable sangre fría, los virtuosos estafadores acuden a la cita provistos de falsos contratos, encontrándose entonces con que el pueblerino ha traído consigo a otro desconfiado paisano que, ante la tramoya de los timadores, acaba tan convencido que solicita para él mismo otro tranvía. Impávidos, éstos improvisan la figura de una joven beata, supuesta propietaria de otro vehículo, y tardan poco en cerrar el nuevo trato. A la mañana siguiente los codiciosos paletos intentan recoger la recaudación de los tranvías, ante el estupor de los cobradores municipales, y allí se

percatan de que han sido embaucados. Acuden entonces a la policía, que se admira por la habilidad de tan avisados trapaceros. Y cuando éstos se encuentran intentando vender a otro incauto una bliza aerostática hurtada de una base americana, caen en manos de la autoridad.”

El propio Pérez Perucha, en una monografía sobre Berlanga que coordinó para el número 24 de la revista *Contracampo*, realizó un informe sobre este mediometraje del que interesa destacar los siguientes párrafos:

*“El período que se extiende desde comienzos de 1957 hasta bien entrado el año 1959, resulta particularmente amargo para Berlanga. Uno tras otro, **todos sus guiones son prohibidos por la censura**, sus sinopsis se ven desestimadas y los productores se muestran progresivamente reticentes ante un director tan conflictivo. Es en este momento cuando Berlanga y alguno de sus amigos se plantean el acceso a un medio de reciente y progresiva implantación en aquel entonces: Televisión Española.*

*En aquellos tiempos, con un Berlanga acosado por la censura, un Azcona aún desconocido, un ‘espíritu de Salamanca’ –aquel que había hecho posible un cine combativo en la década de los cincuenta- en progresivo estado de evaporación, y acumulándose todo tipo de dificultades para que los nuevos realizadores accedan a la profesión, en aquellos tiempos, decimos, y bajo tales circunstancias, los estudios Moro buscan un equipo de guionistas, actores y técnicos, todos ellos amigos (Berlanga, Estelrich, Azcona, López Vázquez, Pedro Beltrán, María Luisa Ponte, Luis Ciges...) e inician su vehemente asalto a Televisión Española, asalto que se resolverá con un fracaso. Para ello proponen un conjunto de programas para una serie titulada **Los pícaros**, y como ilustración y ejemplo de la misma ruedan un programa piloto de veintiocho minutos de duración titulado **Se vende un tranvía**.*

Pese a la preocupación con que se rueda el filme, pese a atender prudentemente en su planificación a las necesidades de lo que parecía ser el ‘específico’ televisivo, los directores de Televisión Española contemplan la película propuesta mudos de espanto, y cuando se reponen del estupor que su visión les depara, se niegan contundente e inapelablemente a emitir el filme y rodar la serie en los términos propuestos por el equipo de amigos de Berlanga. En consecuencia,

la película es devuelta a la productora, que se ve obligada a disolverse, permaneciendo el filme olvidado hasta 1980”.

Cuando se plantea *Se vende un tranvía*, se decide que el guión será de Azcona y Berlanga, pero que la dirección del filme correrá a cargo de un hombre que todavía no ha dirigido película alguna, un hombre no conflictivo para el régimen, Juan Estelrich, siendo Berlanga, tan sólo, el ‘supervisor’ de su trabajo de realización. Viendo hoy *Se vende un tranvía*, y examinando tanto la posterior obra berlanguiana como el único largometraje que tiene Estelrich en su haber (*El anacoreta*, 1977), podemos suponer que la ‘supervisión’ berlanguiana vale tanto, si no más, a una co-dirección. Si a ello añadimos la personalidad de los guionistas, bien puede incluirse ente divertido y sabroso mediometraje en el *corpus* de la obra de Berlanga.

Porque el cine de Berlanga ha estado siempre repleto de tipos populares cuya naturaleza se manifiesta a través de su puesta en escena. La mirada de Berlanga se ocupa desde sus orígenes de estos sectores populares que luego irán desapareciendo poco a poco con la llegada a España del capitalismo industrial.

Se vende un tranvía es, por lo tanto, un producto típicamente berlanguiano del que se ha hablado poco pero que, en un futuro, se revisará más detenidamente, seguro.

Y ahora volvamos a principios de los 50, cuando Berlanga y Bardem dirigen juntos *Esa pareja feliz*, una película fechada en 1951.

Aquí debemos señalar varios aspectos: en primer lugar que, como reconocieron sus directores, *Esa pareja feliz* pudo ser realizada sin ninguna presión, sólo con algunas indicaciones de la empresa productora –no de la Censura- para que se suavizaran y dulcificaran determinados aspectos morbosos, como la referencia a un hijo muerto, por ejemplo. Después no se estrenó hasta 1953, pero aquella dilación se debió a otros aspectos comerciales

y de oportunidad, no políticos. En todo caso, por el talante *capriano* de la película, tampoco parece que a la Censura le importase demasiado el exceso de pobres de la secuencia final. Porque no sé si se sabrá que Berlanga pidió algunos actores que actuaran de extras en esa secuencia final, y que por un error se presentaron tantos extras que a la postre aquello resultó una exageración. Pero de eso hablaré a continuación.

Berlanga y Bardem eran una pareja feliz cuando en 1951 se lanzaron a realizar su primera película, en la que Bardem ejercía la labor de director de actores y Luis se encargaba de la dirección técnica. El acuerdo entre ambos consistió en establecer desde el principio un código de derechos y obligaciones absolutamente férreas. Éstas eran, según Bardem:

“a) El director somos yo y él, él y yo, tanto monta, monta tanto; b) Toda la discusión sobre cualquier cosa relativa al filme, tendría que hacerse en privado; c) Previo acuerdo sobre un esquema de planificación para cada escena y/o secuencia, Luis se ocuparía del encuadre y yo de la dirección de actores, aunque esta división no constituía "cotos cerrados" y el otro podría intervenir con sus indicaciones para corregir o mejorar la propuesta inicial.”

Y añade Bardem en sus memorias:

“Desde el primer día, y después de la famosa anécdota de ‘El director soy yo’, que ya he contado tantas veces, no hubo nunca una verdadera fricción en nuestro trabajo. Éramos, realmente, una pareja feliz.”

Para aquella, su primera película, la "pareja" se decidió por una historia urbana en la que un matrimonio de clase muy modesta pretende alcanzar un mayor nivel de vida. Él, eléctrico de cine (Fernando Fernán-Gómez), y ella costurera en su domicilio (Elvira Quintillá), pretenden, con la máxima ilusión y cada uno por su parte, mejorar la fortuna familiar. Él, mediante un cursillo de técnico de radio por correspondencia, y ella, más idealista y soñadora, jugando a la lotería, participando en concursos y dejándose llevar por la ilusión. Así hasta que cierto día su marido fracasa en un turbio negocio por la falta de escrúpulos de sus socios, y está a punto de presentarse la situación

límite. Pero, como ocurre siempre en el cine berlanguiano, la falsa felicidad aparece en forma de premio de la marca de jabones *Florit*, consistente en pasar un día entero entre lujo y distinción, incluyendo coche, regalos, comida y cena con baile en una sala nocturna. Al final de aquella jornada los protagonistas se dan cuenta de lo ridículo de su situación, y se alejan abrazados entre dos filas de vagabundos que duermen en los bancos de la calle, a quienes dejan los regalos que han recibido.

La película tiene una doble influencia: por una parte, del género de sainete de Arniches; y, por otra, la evidente influencia de una película de Jacques Becker: *Antoine et Antoinette*. Ésa es, al menos, la opinión de Bardem y del propio Berlanga, aunque, vista con más perspectiva, la película tiene el sello de la comedia americana de los años treinta y cuarenta, muy al estilo del cine de Capra o de Preston Sturges, lo que resulta explicable porque el cine americano era el que, en porcentaje, más consumían ambos directores. Berlanga comentó al respecto:

*“Yo admiraba el cine de Capra desde muy joven; por eso, si en **Esa pareja feliz** hay algo capriano, se debe más a mí que a Bardem, porque a Juan Antonio no le gustaba ese anarquismo de derechas que presidía todo el cine y el mundo de Capra. Pero, aun así, yo creo que la película no puede compararse con las de Capra: a él le gustaban las películas alegres y optimistas, y nosotros quisimos hacer, hicimos, una película que resaltara las contradicciones que luego han presidido todo mi cine: la amargura y la tristeza de unos personajes que, hagan lo que hagan, nunca van a poder superarse.”*

Es, en definitiva, lo que se ha dado en llamar el "arco dramático berlanguiano", constante en todo su cine: es decir, "un arranque en donde se expone una situación y un problema; un momento de euforia a lo largo de la película, donde parece que el problema va a ser resuelto de manera favorable; y una caída final hacia una situación igual o inferior a la del arranque." En mi libro "*Berlanga, contra el poder y la gloria*", Luis me dijo:

“Mi memoria me dice que *Esa pareja feliz* la escribimos en condiciones óptimas de libertad en cuanto a presiones de producción. Me

parece recordar –Juan Antonio tendrá quizá más memoria- que solamente nos surgieron unas ligeras variantes (un hijo muerto, el deseo de no tener hijos...) de la historia. También hubo, aunque tampoco fue muy grave, un problema económico. La película tenía que ser, es lógico, barata. Y lo fue. Nuestro sueldo fue de cien mil pesetas a repartir entre los dos, y el rodaje se desarrolló en condiciones normales, salvo las clásicas ingenuidades de quienes no habíamos pisado todavía un plató. Escogimos a los actores que nos parecieron adecuados y, en general, no tuvimos más disgustos que los de la autocrítica ante el desnivel que veíamos entre lo soñado y lo conseguido. De todas formas fuimos, fui, más audaz que nunca, y nos atrevimos a hacer cosas que luego ya no he intentado”

Todavía se recuerda el incidente, intrascendente por otra parte –y que constituye la anécdota que siempre han relatado Berlanga y Bardem en versiones coincidentes-, sobre la co-dirección de su película. Un enfado pasajero, fruto de la lógica tensión y de las inevitables vanidades de los artistas:

“Fue una anécdota que hemos contado muchas veces, tanto Juan Antonio como yo. El primer día de rodaje de *Esa pareja feliz*, Bardem estaba hablando, creo recordar, con Fernando Fernán-Gómez en un rincón, y yo estaba con otros actores explicándoles la secuencia que íbamos a rodar. Se trataba de aquella parte en que se suponía que estaba rodando una película de esas de CIFESA, en la que Lola Gaos debía tirarse por la ventana y unos obreros la recogían en su caída con una manta. Los obreros debían mirar al actor que hacía de director. Yo les explicaba: ‘Ustedes miren aquí, al director.’ Y lo debí repetir varias veces para que quedase claro. A Bardem, que estaba oyendo lo de ‘miren aquí, al director’, supongo que se le iban revolviendo las tripas. Y cuando lo dije otra vez, vino hasta nosotros hecho una fiera y gritando: ‘¡El director soy yo! ¡El director soy yo!’ Todo se aclaró muy pronto, pero a todos nos dio bastante vergüenza. Y es que el tío ni siquiera dijo los dos éramos los directores.”

El problema más grave que se presentó durante el rodaje de *Esa pareja feliz* fue la falta de película virgen en la que poder realizarla. Eran los años de las restricciones, del bloqueo económico; el material había que intentar obtenerlo muchas veces de estraperlo, y aún así en ocasiones no se conseguía. Era un problema general del cine español, y no sólo de quienes empezaban. Incluso llegaron a aplazarse y suspenderse rodajes porque el dichoso material no terminaba de llegar.

Fue además una película que tardó en estrenarse. El hecho de no contar con ninguna distribuidora a la hora de realizarla causó muchos problemas posteriores. Se dieron algunos pases privados para que la viesen los amigos y los críticos. Y la prensa, en aquel momento, se volcó a favor de la película y de sus autores, afirmando que se trataba de una película insólita. La elogiaron de manera especial, comentando su frescura y la novedad que representaba; pero aquello no ayudó a que alguna distribuidora la incluyese en sus planes. Fue dos años después, cuando llegó el éxito de Berlanga de la mano de *¡Bienvenido, mister Marshall!*, cuando por fin se estrenó sin dificultades y con una muy buena acogida por parte del público.

Berlanga, como ha repetido en muchas ocasiones, agradeció de manera especial aquel éxito. No en vano era una película hecha con esfuerzo, con mucho esfuerzo económico por parte de una productora, Industrias Cinematográficas Altamira, en la que tanto Luis como Bardem tenían invertido casi todo su dinero. Finalmente, la película se terminó de financiar gracias a una donación de trescientas mil pesetas que hizo un buen señor al que un compañero de la productora Altamira salvó de morir ahogado; como muestra de agradecimiento, y tras conocer los planes cinematográficos de la empresa, aportó esa cantidad.

La película, que rompe de alguna manera con la trayectoria del cine español, comienza con un ataque frontal al cine histórico de la época, miserabilizando el cartón-piedra que tanto se producía por entonces, y acaba con una concesión de Berlanga a Bardem en la *toma de conciencia social* representada por las hileras de pobres durmiendo en la calle.

Fue una película que, por la personalidad de sus directores, no pasó políticamente inadvertida. Berlanga lo cuenta muy risueño:

“En *Esa pareja feliz*, el actor José Franco, vestido como de almirante, cantaba en una escena una canción que decía algo así como "Me voy, dicen que me voy, pero me quedo...". La gente nos preguntaba si eso era una alusión a Franco, y nosotros contestábamos que sí, claro que sí, pero era pura casualidad. Después, en *¡Bienvenido, mister Marshall!*, hay un discurso de Pepe Isbert desde el balcón del Ayuntamiento, y también me preguntaron si era una parodia de Franco. No. Yo le dije a Isbert que se acordara de Mussolini. Eso de las interpretaciones es tremendo...”

Tras *Esa pareja feliz*, el primer proyecto en solitario de Berlanga es *Bienvenido, mister Marshall*, en 1953. Puede decirse que frente a ella existieron, de verdad, dos censuras de muy diferente origen.

Una, la menos importante, fue la comercial impuesta por UNINCI, que retrasó la película de Berlanga para rodar antes *Día tras día*, de Antonio del Amo, un film considerado "más seguro" por los productores; (otra cosa es que, pasados los años, el propio Ricardo Muñoz Suay reconociera que en aquellos momentos había un deliberado intento por el clan comunista de UNINCI para que Berlanga no hiciese cine).

Y la otra censura, esta sí directamente gubernamental, fue la que impuso el Ministerio de Información y Turismo (que entonces tutelaba los asuntos del Cine) para que se eliminasen (o se acortasen, o se trastocasen) determinadas secuencias de *Bienvenido...!*: sobre todo las referentes al sueño erótico de la maestra cuando un equipo de rugby se echaba sobre ella y la violaba; y algún otro.

Como a los productores no les gustó la idea de realizar una película con referencias fílmicas de un revolucionario mejicano (el Indio Fernández), que tanto gustaba a Berlanga y Bardem, la ex-pareja feliz (que fueron los

guionistas de *Bienvenido...*) optó por escribir una historia cuyos protagonistas fueran el vino y la coca-cola. Tampoco fue posible. Y de ahí pasaron, influenciados por *La kermesse heroique*, de Jaques Feyder, a otra historia en la que un pueblo soportaba una invasión a base de halagar a sus invasores; desde esa premisa hasta *¡Bienvenido...!* sólo hubo un paso.

El argumento, lo recuerda todo el mundo, es simple: José Isbert, el alcalde de Villar del Río, es informado desde la capital de que una delegación norteamericana va a llegar a su pueblo para satisfacer las necesidades de sus habitantes. Por una parte, las fuerzas vivas del pueblecito desconfían de los anunciados visitantes, pero por otra, atendiendo a la obligación del protocolo, impulsan los preparativos para que el recibimiento sea el mejor posible. Por las noches, todos los habitantes sueñan con lo que van a pedir a los americanos, mientras que durante el día engalanan el pueblo y se acicalan. Pero cuando llega el momento esperado, como se sabe, la comitiva norteamericana pasa de largo sin detenerse. La película termina con una voz en *off* que emplaza a todos a no seguir creyendo en soluciones mágicas.

¡Bienvenido...! fue premiada en Cannes con una Mención del Jurado, y eso que la película tuvo muchos problemas en ese festival. La delegación americana protestó airadamente porque, en una secuencia, se ve una bandera de EEUU arrastrada por un riachuelo. Además, como idea "genial" de los productores, se imprimieron dólares falsos que se repartieron por todo Cannes en los que aparecían los retratos de Isbert y Lolita Sevilla junto al título de la película. Tales incidentes llevaron a Berlanga y a los productores a la Comisaría, acusados de falsificación de moneda, aunque, por fortuna, aquello no pasó de ahí, si bien se tuvo que cortar la secuencia de la bandera navegante. Y por si faltara algo, el estreno de la película en Madrid coincidió con la llegada del nuevo embajador de Estados Unidos que, al ver en la Gran Vía lo de *¡Bienvenido, mister Marshall!*, creyó que era algo preparado en plan de burla, y a punto estuvo de organizarse un incidente diplomático. Para más *inri*, ese embajador aparecía en el No-Do que se exhibía en una escena de la

película, en un reportaje sobre la ayuda norteamericana a Europa, el famoso Plan Marshall.

Berlanga explicó al respecto:

“Lo de Cannes forma parte de ese esperpento que no sólo es nacional, sino que a veces se da en otros países y culturas aparentemente más avanzadas. Primero fue lo de Edward G. Robinson, que era miembro del jurado. Como en la película se veía una bandera norteamericana arrastrada por el río, trató de que no se exhibiera. Todo tenía su explicación: resulta que el hombre había sido perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas y, acojonado como estaba, se había vuelto más papista que el Papa, tenía miedo, y pretendió demostrar su patriotismo. Al final la película se pasó, pero con la secuencia del río cortada. Y otra cosa fue lo de la publicidad de la película: se nos ocurrió reproducir unos dólares con la cara de Lolita Sevilla y José Isbert en lugar de la de Washington, y terminamos en la comisaría por falsificación de moneda. Todo quedó en eso, en un susto, pero recuerdo que hasta se abrió un sumario.”

¿No resulta verdaderamente berlanguiano?

Berlanga y Bardem fueron los autores del guión, y Miguel Mihura colaboró en los diálogos y en las letras de las canciones del maestro Solano. Villar del Río representaba a un pueblo castellano que se disfrazaba de pueblo andaluz, la imagen española más conocida en el extranjero. Con Mihura trabajó después Berlanga en otro guión que nunca se rodó, sacado de la novela francesa *A toi et à moi*, un cuento en el que luego se basaron *Los asesinos de la luna de miel* y *El trío infernal*, de Girod.

Berlanga esperaba mucho de *¡Bienvenido, mister Marshall!*, sobre todo cuando parecía que en la productora, UNINCI, podría hacer carrera después de aquella película. Sin embargo no fue así:

“En UNINCI fueron entrando Bardem, Gutiérrez Maesso, Paco Rabal, Fernando Rey, en fin, toda la *intelligentsia* del cine de Madrid, y se convirtió en uno de los núcleos culturales próximos al PCE. Se empezaron a proponer películas para que las dirigiese Juan Antonio, y mis proyectos quedaban

empantanados. Con el tiempo se ha sabido, confesado por Ricardo Muñoz Suay, que hubo un deliberado intento de que yo no hiciese cine. Creo que se me hizo una guarrada bastante gorda. Jorge Semprún estaba también dentro de este tinglado. Fui algo así como un compañero de viaje aparcado.”

Al año siguiente Berlanga rodó *Novio a la vista (1954)*, una película basada en un guión original de Edgar Neville titulado *Quince años*, y que no planteaba en principio problema alguno al poder, aunque después de terminada dio origen a un hecho excepcional en la historia de la Censura en el mundo. Fue la primera vez, seguramente la primera vez en la historia de todas las censuras, que en lugar de obligar a hacer cortes en una escena se obligó a filmar una nueva escena y añadirla. Fue en aquella secuencia de la playa, todo el mundo la recordará, cuando se entabla una batalla entre los mayores y los niños. Al principio de la película aquellos señores habían dicho que eran generales, y como la batalla la ganan los niños, la Censura, basándose en la airada observación de que “**los generales españoles jamás perdían batallas**”, obligó a rodar a Berlanga, una vez acabada la película y ya en Madrid, en unos estudios, una secuencia en la que las mujeres de aquellos señores tenían que decir: "*Parece mentira que mi marido, que es abogado, se empeñe en decir que es general*". Y en cambio en aquella misma película se decía la frase "*Ya es hora de que el poder civil tome el mando*" y sin embargo ni siquiera se dieron por aludidos los censores.

A Benito Perojo le gustó tanto *¡Bienvenido, mister Marshall!* que inmediatamente llamó a Berlanga para que realizase una versión cinematográfica de la zarzuela *Bohemios*, en compañía de Bardem. Así se produjo por primera vez la llamada de un productor de la máxima importancia en aquellos años, lo que agradó profundamente a aquella feliz pareja. Afortunadamente la adaptación que hicieron no le gustó, porque gracias a ello Perojo pidió a Berlanga que echase una ojeada a los guiones que tenía comprados, casi una veintena, para que se decidiese por alguno. A Luis le

gustó uno de Edgar Neville que se llamaba *Quince años*, y trabajando en él con José Luis Colina nació rápidamente *¡Novio a la vista!*, película que, a pesar del por entonces todopoderoso Benito Perojo, tuvo bastantes dificultades. El rodaje fue largo; y el dinero y el material, que al principio llegaron con puntualidad, después empezaron a escasear. Incluso hubo una vez que a Berlanga le llevaron trajes de baño modernos, a pesar de que él insistió a Perojo en que la acción transcurría en 1914, pero no había manera de conseguir las prendas adecuadas. Finalmente Luis lo solucionó pidiendo ayuda a sus amigos para que le encontrasen trajes de baño antiguos, encargando sombrillas a su madre y pintando él mismo los carteles que tenían que salir en algunas escenas de playa.

¡Novio a la vista! narra la historia de dos adolescentes (Jorge Vico y Josette Arnó) durante sus vacaciones en el verano de 1914. Las aventuras de su pandilla se ven interrumpidas cuando la familia de la niña decide que ella entre en relaciones con un ingeniero joven, un buen partido, en vez de seguir con el chico que además ni siquiera era un buen estudiante y tenía asignaturas colgadas para septiembre. La pandilla se rebela contra la decisión de los mayores y rapta a la chica, con la que se esconden en lo alto de un montículo. Allí se desencadena una batalla de piñas y otros objetos entre los muchachos y los mayores. Al acabar el verano, la chica opta por el ingeniero y abandona a su amor de verano que, para colmo, suspende también en septiembre por no saberse el Imperio austrohúngaro, algo que Berlanga no perdona. (Porque supongo que ya todo el mundo sabrá que todas las películas de Luis, absolutamente todas, incluyen la palabra “austrohúngaro”. Es la palabra-fetiché de Berlanga. Incluso en *Las cuatro verdades*, al acabarse, Luis se dio cuenta de que no la había metido y en el doblaje, en la escena final, cuando el actor debe azuzar al burro para que eche a andar, se le oye decir: “Arre, autrohúngaroooo”).

Josette Arnó, actriz francesa, vino para sustituir a Brigitte Bardot, a quien Berlanga había descubierto por unas fotografías en la revista *Elle*. Coincidió con ella en Cannes y, probablemente para iniciar un proceso

imposible de seducción, le propuso hacer la película, lo que ella aceptó encantada, aunque no así el resto del proceso. Luis se encontró con ella de nuevo en París, en un homenaje que le ofreció la Filmoteca francesa, y le reiteró la oferta. Pero cuando Perojo la llamó para contratarla, por indicación de Berlanga, su agente pidió una semana de espera porque la Bardot estaba terminando un rodaje. Entonces Perojo, por su cuenta y riesgo, decidió que no esperaba una semana por "una desconocida", le pidió al agente otra chica, y la que llegó a Madrid fue la Arnó. La pobre chica pagó todas las iras de Berlanga, que se había encaprichado con B.B., y rodó con ella mostrando la mayor indiferencia –cuando no antipatía– con la que Luis ha rodado nunca. Luego Berlanga ha reconocido que era una chica encantadora, aunque, eso sí, "una de las mujeres más sucias que he visto en mi vida".

En *¡Novio a la vista!*, como decía, Berlanga se encuentra de verdad, y por primera vez, con la Censura, con el asunto ya relatado de tener que añadir una frase después de acabada la película.

El final de esta película refleja ya lo que iba a ser el llamado “universo berlanguiano” en tanto en cuanto demuestra la superioridad de la mujer y su posición dominadora ante las cosas (la chica elige al ingeniero). Pero su principio, en mi opinión, es antológico. ¿Se acuerdan? En la primera secuencia de la película asistimos a un examen oral. Los niños van entrando y, al llegar uno muy repeinado, un bedel cambia la modesta silla de madera y la sustituye por un silloncito tapizado en rojo. Al niño le preguntan entonces la lista de los reyes borbones en España, y contesta de carrerilla: "Fulano, Mengano, Zutano,... Alfonso XII y papá." El tribunal examinador asiente complacido y, mientras el niño sale de clase, el bedel vuelve a reponer la silla de madera para el siguiente niño y se lleva el silloncito.

Fíjense que la censura no dijo nada ante esta broma a costa de la monarquía. Tiempos de falangistas, claro.

Luego vino *Calabuch* (1956), que fue premiada en el Festival de Venecia y que, por lo ingenuo de su trama, careció de problemas políticos. Pero quiero aprovechar este momento para hacer una reflexión sobre el cine de Berlanga que no se señala con frecuencia, seguramente porque el propio director no ha sido consciente de ello e incluso, en tiempos, lo haya negado. Y es el don que tiene Berlanga para la anticipación, para reflejar en su cine, con mucho adelanto histórico, determinadas problemáticas que luego se ponen de moda en la sociedad. Porque *Calabuch* es la primera película ecologista y antinuclear (estamos hablando de 1956), lo mismo que *El Verdugo* es un alegato contra la pena de muerte -tal vez no deliberado-, cuando en España los abolicionistas podían contarse con los gajos de una naranja. *La vaquilla* (que es un guión que data de los años cincuenta) es un intento de poner la guerra civil en una particular realidad sociológica; y algunos nombres de personajes del cine de Berlanga, como el famoso Corcuera, o el tráfuga Roper, o el conspicuo Guerra, parecen una antelación al protagonismo de personajes públicos posteriores. Tal vez sólo sea una casualidad, pero caramba con las casualidades.

Calabuch es un guión original de Leonardo Martín y Florentino Soria que, a fuerza de no gustarle a Berlanga por sentimentaloides y ternurista, pasó por distintas manos hasta llegar a ser lo que fue, aunque no pudo librarse de su exceso de carga emotiva. Trabajó en "endurecerlo" Ennio Flaiano, pero aún lo dejó más lírico. Finalmente el propio Berlanga lo hizo más pesimista y barroco, para poder llegar al rodaje con un mínimo de garantías, tal y como a él le hubiera gustado que se hiciera.

La película cuenta la historia de un científico norteamericano (Edmund Gwen) que, harto de trabajar en la construcción de bombas atómicas, se esconde en un pueblo de la costa española, Calabuch, haciéndose pasar por vagabundo y consiguiendo el afecto de todos sus habitantes. Al final, la flota norteamericana regresa a buscarle y los vecinos del pueblo, queriendo conservar al nuevo y valioso amigo que les hace ganar una competición de

fuegos artificiales frente a sus eternos rivales del pueblo de al lado, se disponen a defenderle. Todo, lógicamente, en vano.

Calabuch rezuma mediterraneidad y barroquismo valenciano, algo muy berlanguiano por otra parte. En ella se juega con los fuegos de artificio, algo que a Luis le gusta mucho –‘*más el ruido que los colorines*, suele decir’-, como demuestra en casi todas sus primeras películas. Incluso hay un pintor que trabaja a gusto y despacio, y que podría ser el *alter ego* de Berlanga. Particularmente divertida es esa escena en que el cura se encarga de destruir la obra del pintor al bautizar la barca. Berlanga se reía mucho al contarlo: “*Sí, me gusta mucho esa escena, cuando el cura, con el agua bendita, borra el nombre de la barca, que se llamaba además Esperanza. La Iglesia borrando la esperanza...*”.

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

El nombre elegido para la película, *Calabuch*, no tiene ningún significado especial, tal y como me dijo Berlanga mientras preparábamos su biografía:

“*Se trataba de buscar un nombre mediterráneo, valenciano, y ése me gustó. No tanto a un amigo mío que se apellida así y que, cierta vez que me lo encontré paseando con su perro por Valencia, me dijo: ‘¿Sabes cómo se llama mi perro? Se llama Berlanga.’ La verdad es que con ese nombre tuve algún problema, y no tan pequeño como el de mi amigo. Y es que Calabuch se escribe ‘Calabuig’, y si se titulaba así, en toda España lo pronunciarían de este modo mientras en la película*

oirían decir ‘Calabuch’. Y si la titulaba ‘Calabuch’, en Valencia pronunciarían ‘Calabuj’. Al final opté por la mayoría, democráticamente. A mí me gusta, pero no es ninguna palabra mágica o emblemática. Mi única palabra mágica es ‘austrohúngaro’.”

No hubo unanimidad en las críticas respecto de la película. Tal vez la crítica más divertida y feroz la hizo Truffaut, que en un periódico francés publicó que la bomba atómica debería haber caído sobre la cabeza de Berlanga. No obstante, la película obtuvo un premio en el Festival de Venecia, tres premios del CEC (Centro Español de la Cinematografía) y dos del Sindicato del Espectáculo.

Para Berlanga, lo más importante de esta película es lo que supuso de anticipación a los movimientos ecologistas. Era la primera vez, al menos en el cine, que alguien se enfrentaba a la amenaza nuclear y se rebelaba contra ella.

Y finalmente llegó *Los jueves, milagro (en 1957)*. Esta película no es que tuviese problemas con la censura; es que no dejó de tenerlos ni antes, ni durante, ni después de su producción. Hasta tal punto fue así que ni siquiera Berlanga terminó de rodarla. Bueno, en realidad sí lo hizo, pero la versión que ha quedado es aquella que el productor de la película, el miembro del Opus Dei Ullastres, encargó a Jorge Grau y que este dirigió. Y eso que Berlanga tuvo que soportar durante todo el rodaje la compañía de un cura censor, el padre Garau, que llegó a escribir doscientas páginas de modificaciones al guión original de Berlanga. El final, tal y como quedó, no sólo es que no lo entendamos nadie, es que ni el propio Berlanga -así lo ha dicho- lo entiende.

En resumen, en 1956 Berlanga concluyó *Calabuch* e inició sobre la marcha el rodaje de *Los jueves, milagro*, un filme prácticamente concluido y dado como bueno por su autor en los últimos días de este mismo año. Pero, como decía, entre la censura eclesiástico-gubernamental y connivencias censoriales de la opusdeísta productora del filme, a la película se le suprimen

pasajes enteros, se modifican sustancialmente ciertos diálogos y se añaden nuevas escenas no rodadas por Berlanga (de cuya realización se encargó el entonces al parecer opusdeísta Jorge Grau, extremo éste que tampoco suele mencionarse, benévolamente, en su filmografía). Así, *Los jueves, milagro*, es concluida sin la intervención de Berlanga y él mismo la repudia pública y violentamente en 1957.

Porque en los oscuros años cincuenta, toda España vivía un fervor católico obligatorio que se fanatizaba hasta extremos que rayaban en el esperpento. Y en estos años, poco antes de 1957, llegaron noticias a Berlanga de que se había producido un milagro en un pueblo valenciano llamado Cuevas de Vinromá, donde por lo visto se había aparecido la Virgen. La noticia causó sensación en toda la Comunidad Valenciana y, desde las ciudades, se organizaron excursiones para asistir a las supuestas apariciones de la Virgen. Hasta cincuenta mil personas se reunían algunas veces en Vinromá, e incluso las tías de Berlanga, su cuñada y lo que él llama "la parte beata de la familia", iban de excursión para ver "unas lucecitas". A Luis, todo aquello le divertía mucho cuando se lo contaban. Y al hilo de ello, se puso a pensar en Lourdes, en Fátima, en los negocios de los milagros y, aplicando la estructura cinematográfica de *El gran festival*, un guión que nunca rodó, se inventó *Los jueves, milagro*. Ni que decir tiene que en el pueblecito de Vinromá nunca más apareció la Virgen, por lo que poco a poco las peregrinaciones fueron decayendo hasta el olvido total.

Por eso *Los jueves, milagro* cuenta la historia de un balneario situado en el pueblo de Fontecilla, al que no iba nadie. Los dueños, para levantar el negocio del hotel, se inventan que san Dimas se ha aparecido en el balneario, por lo que el lugar vuelve a llenarse de clientes. Los cómplices del invento hacen su agosto con la venta de velas, imágenes y todo tipo de parafernalia milagrera, hasta que el propio san Dimas, o no se sabe quién, aparece para avergonzar a los farsantes y, finalmente, dejar su ficha policial. Como este final no fue admitido por Ullastres, que era el productor y además del Opus Dei, y no consentía que un santo tuviese ficha policial, exigió a Berlanga que

cambiase el final. Luis se negó, y entonces, según se dice, contrataron al director Jorge Grau para que rodase otro final en el que san Dimas deja, como si se tratase de un Antonio Banderas cualquiera, una foto dedicada. Un final que nadie entiende realmente, ni el propio Berlanga, aunque a decir verdad el suyo, el original, tampoco se entendía demasiado.

Paradójicamente, a pesar de ser la película más perseguida por la Censura y denostada por las instituciones católicas, también fue la que más descrédito le concedió entre la "progresía" intelectual e izquierdista de aquella época. Enseguida se la consideró como una película de militancia católica, idea que se acrecentó después de que ganara un premio en el Festival de Cine Católico de Valladolid. También José María García Escudero, director general de Cinematografía, escribió que Berlanga había hecho una película religiosa, la primera película religiosa válida que se hacía en España. *"No era ésa mi intención –dice Berlanga-. Yo era indiferente a la religión, ni siquiera quise atacar a la religión en plan de energúmeno del laicismo."* El caso es que, con la perspectiva de los años transcurridos, la película ha cobrado visos de denuncia indudables.

Los jueves, milagro, sin contar con las dificultades del rodaje –se pasaron veintiún días seguidos en un túnel sin interrumpir la circulación normal de los trenes; montaban y desmontaban todo el tinglado cada vez que pasaba uno, e incluso levantaron las vías en algún momento-, puede ser considerada como un producto insatisfactorio. El mismo Berlanga lo ha dicho; *"Tal y como quedó, no la entendí ni yo mismo."* Y añade:

"Con la productora tuve ciertos problemas que, no recuerdo bien, tuvieron que ver con el guión, con las continuas modificaciones que me impusieron. Hasta llegaron a contratar a un cura, un cura censor, el padre Garau, para que me ayudara. ¡Joder con la ayuda! El tío escribió doscientas páginas sobre lo que debía hacer o dejar de hacer san Dimas. Ahora no recuerdo si figura como guionista en los títulos de

crédito, pero yo lo propuse seriamente, incluso con mi abogado, que entonces era mi paisano Vizcaíno Casas.”

Bien. Hasta aquí el cine berlanguiano de esa década y sus encuentros con el poder, con los poderes: en definitiva, con la Censura. Como anuncié, no fueron excesivos, tratándose de la época de la que estamos tratando. Pero, al hacer referencia a Berlanga y la Censura no podemos limitarnos a su filmografía, o al menos no sólo a la que se pudo hacer. Porque lo cierto es que los encuentros de Berlanga con el poder tuvieron otros muchos episodios en los que, si bien no hay que extenderse mucho, tampoco pueden quedar sin apuntarse.

Como por ejemplo el hecho de que, desde la "conflictividad" que desató Berlanga a cuenta de *Los jueves, milagro*, entre 1957 y 1959 todos sus guiones fueron prohibidos, hasta sus sinopsis fueron desestimadas, y ningún productor deseó arriesgarse con un director tan díscolo. Esa fue la causa, y no otra, del intento de entrar en TVE con el programa piloto de *Se vende un tranvía* con la que iniciaba esta intervención. De nada sirvió que el proyecto fuese firmado por Juan Esterlich; la imagen que tenía Berlanga ante el poder explica por sí sola que, por ejemplo, y como es de todos conocido, la Censura le devolviese un guión, sin leerlo, y sólo tachado en lápiz rojo la primera frase del mismo. La frase decía: "Plano general de la Gran Vía". Y cuando Berlanga fue a pedir explicaciones, la respuesta fue contundente: "***Nada, nada. Conociéndole a usted, seguro que pone aquí a un Obispo entrando en Pasapoga***".

Por último, cabe preguntarse qué influencia pudo tener la censura en el cine de Berlanga. La respuesta, a la vista de la totalidad de su obra, es que ninguna, que la censura no tuvo ninguna influencia en la obra de Berlanga y en lo que en ella nos quiso y nos quiere decir. Puede que sin la existencia de la censura Berlanga hubiese podido dirigir ocho o diez películas más, pero el mensaje que su obra nos ha transmitido ha sido tan explícito y evidente que no se echan a faltar nuevas obras de su ingenio.

Para terminar, y antes de que podamos intercambiar entre todos opiniones al respecto, permítaseme una reflexión final sobre el personaje. Berlanga es un buen político, tal vez por herencia familiar (es hijo y nieto de diputados republicanos), con todas las características propias de los políticos: sabe parecer amable con las personas de ideología opuesta a la suya; es hábil para comprender la intensidad de las corrientes marinas; es muy cortés y educado. Y es un mal político sólo en un aspecto: en la persistencia en afirmar su independencia política con fines “descomprometedores”. Pero de ambas facetas, del compendio de sus virtudes como buen y mal político a la vez, se pueden extraer algunas conclusiones que nos permiten comprender el hecho de que la censura nunca amilanó en exceso a Berlanga de igual manera que Berlanga nunca terminó de ser considerado por el poder como una auténtica amenaza. Y de ese mutuo farol, puedo decir, y así acabo, los beneficiarios somos todos cuantos amamos el cine del mejor director español.

Muchas gracias.

ANTONIO GOMEZ RUFO
(www.gomezrufo.net)