

LA COMEDIA RURAL ESPAÑOLA DE LOS CINCUENTA COMO CONSECUENTE DE *BIENVENIDO* *MISTER MARSHALL* (1952)

Kepa Sojo Gil
Universidad del País Vasco (UPV-EHU)

RESUMEN

La gran repercusión a nivel popular y crítico de *Bienvenido Mister Marshall* (1952), de Berlanga, originó que en los años posteriores al estreno de la película aparecieran en el cine español varios títulos que intentaban calcar los rasgos que confirieron de gran éxito al mítico filme del realizador valenciano: ambientación rural, tono amable de comedia y contexto político internacional con presencia estadounidense. Algunos investigadores han advertido la presencia de estos consecuentes filmicos de la destacada película de Berlanga, pero ninguno de ellos ha analizado el grado de interés entre el modelo original y los filmes inspirados en él. Este artículo pretende llenar este hueco.

PALABRAS CLAVES: *Bienvenido Mister Marshall*, comedia rural, americanos, Berlanga, años cincuenta.

ABSTRACT

The big impact at the grassroots level and critic Berlanga's *Bienvenido Mister Marshall* (1952), because during the years following the release of the film, appeared in several Spanish cinema titles that attempted to trace the traits conferred by the legendary success film by the director of Valencia: rural atmosphere, friendly tone of comedy and international political context U.S. presence. Some researchers have noted the consistent presence of the Berlanga's feature film, but none has analyzed the degree of interest between the original model and the films inspired by it. This article aims to fill this gap.

KEY WORDS: *Bienvenido Mister Marshall*, rural comedy, Americans, Berlanga, fifties.

Al ser una película de gran repercusión nacional e internacional en la década de los cincuenta, tras lograr un gran éxito refrendado en premios en el prestigioso Festival de Cannes, una buena respuesta de crítica y público en España y una acertada distribución internacional por países como Francia, Gran Bretaña, Italia, Polonia o Estados Unidos, *Bienvenido, Mister Marshall* se convirtió en un referente del cine español de los cincuenta y el tipo de comedia rural «amable» que promulgaba dejó una importante huella en otras producciones cinematográficas de la misma década. En concreto, influyó en cierta comedia populista ambientada en el medio



rural de la época, con alusiones a los americanos, e incluso a fenómenos internacionales tan en moda en la España predesarrollista. También tuvo mucho que ver en algunas de las posteriores realizaciones del mismo director ambientadas en pueblecitos¹. Asimismo, se puede observar cierta relación con alguna película de los sesenta que recoge algunos de los rasgos primordiales de *Bienvenido, Mister Marshall*. También se observan ciertas similitudes argumentales, o de aspectos concretos, en diversos filmes realizados a fines del siglo XX e inicios del XXI en cinematografías tan dispares como la británica, la mejicana, la española o la uruguaya, lo cual confiere a la película de Berlanga un carácter universal que es hartamente innegable. Pero el caso más curioso de influencia que emana la película que nos ocupa se produce en un filme de una cinematografía tan extraña como descontextualizada del cine español de los años cincuenta, como es el cine egipcio de los noventa.

Entre los filmes rurales populistas de los cincuenta que siguen claramente la estela de *Bienvenido, Mister Marshall*, destacan los siguientes: *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), de Rafael J. Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis Romero Marchent. Las cuatro películas toman como ejemplo el filme de Berlanga para, con diferentes disculpas anecdóticas argumentales, seguir su propia línea populista. En el caso de las películas posteriores de Berlanga que siguen una línea similar, sobre todo en cuanto a la ambientación, destacan dos de ellas: *Calabuch* (1956), y *Los jueves, milagro* (1957). Más lejana en el tiempo es la realización de la serie de televisión *Villarriba y Villabajo* (1994), en la que Berlanga interviene como supervisor, pero que recoge, trasladado a los años noventa, el espíritu original del ambiente de un pueblo castellano como es Villar del Río².

El caso de los años sesenta y setenta nos deja un par de filmes en los que nadie ha reparado como deudores de *Bienvenido, Mister Marshall*, que son los productos comerciales *El turismo es un gran invento* (1968), vehículo para el lucimiento de Paco Martínez Soria, firmado por Pedro Lazaga, y *Cuando el cuerno suena* (1974), obra del prolífico Luis M. Delgado. En el cine de fines del XX e inicios del XXI se pueden observar similitudes y relaciones argumentales puntuales, entre el filme que nos atañe y tres películas descontextualizadas de cuatro cinematografías tan dispares como la española, la británica, la mejicana y la uruguaya. Las obras a las que nos referimos son *Flores de otro mundo* (1999), de Iciar Bolláin, *The closer you get (De profesión solteros)*, 2000), de Aileen Ritchie, *La ley de Herodes* (1999), de Luis Estrada, y, por último *El baño del Papa* (2005), de Enrique Fernández y César Charlone.

Pero, sin duda, el caso más interesante y novedoso de influencia otorgada por *Bienvenido, Mister Marshall*, es el de la existencia de una película egipcia, extrañamente similar, desde el punto de vista argumental, a *Bienvenido, Mister Marshall*.

¹ Nos referimos a *Calabuch* (1956) y *Los jueves, milagro* (1957).

² Tampoco insistiremos mucho más respecto a *Villarriba y Villabajo*, ya que es más interesante abordar en este punto el análisis del resto de filmes a los que nos hemos referido, y su comparación con *Bienvenido, Mister Marshall* como modelo original.

Se trata de *Ziyara as-said ar rais* (*La visita del señor presidente*, 1994), dirigida por el realizador Munir Radi, que se basa, presuntamente, en una novela de un escritor egipcio llamado Yusuf al-Qaid. La existencia de esta película llama nuestra atención por tratarse, en primera instancia, de una copia exacta de la película de Berlanga, y por no haber sido comparada con el filme del valenciano en ninguna ocasión, aspecto que, por primera vez, se llevará a cabo a continuación³.

En este artículo nos vamos a centrar en la relación existente entre *Bienvenido Mister Marshall* y el cine español de los años cincuenta, dejando para otras ocasiones el resto de influencias observables entre el modelo original y los filmes inspirados en la película de Berlanga.

El éxito internacional y nacional de *Bienvenido, Mister Marshall* provocó la aparición de una serie de comedias populistas ambientadas en el medio rural que, partiendo de una anécdota internacional, similar a la del Plan Marshall en *Bienvenido, Mister Marshall*, planteaban una trama parecida a la del filme de Berlanga, pero sin la intención crítica de éste, con estereotipos marcados por el modelo inicial y con mucha más amabilidad en el tratamiento del guión. Dentro de esta tendencia destacan los cuatro filmes siguientes: *Todo es posible en Granada* (1954), de José Luis Sáenz de Heredia, *Aquí hay petróleo* (1955) y *El puente de la paz* (1957), de Rafael J. Salvia, y *El hombre del paraguas blanco* (1959), de Joaquín Luis Romero Marchent. Todas estas películas nos plantean situaciones ambientadas en el campo, con personajes entrañables y algunas situaciones sutiles, pero en general con excesiva blandura. Los dos investigadores que han relacionado estas comedias populistas rurales con el éxito de *Bienvenido, Mister Marshall* han sido Carlos F. Heredero y José Enrique Monterde⁴. Lo que no han hecho los citados autores es analizar el grado de

³ Respecto a la relación entre *Bienvenido Mister Marshall* y esta película, hablábamos monográficamente en la revista *Secuencias*. La referencia completa a este artículo es: SOJO GIL, Kepa (1997) *Una versión egipcia de Bienvenido, Mister Marshall*. *Revista Secuencias*. núm. 6. Ed. Universidad Autónoma de Madrid, pp. 51-64.

⁴ HEREDERO, C.F. (1994) *Las huellas del tiempo. Cine español. 1951-1961*. Madrid. Filmoteca española y Filmoteca de la Generalitat Valenciana, p. 241. «(...) *Hay una comedia populista de ambientación rural y de inspiración básicamente italiana —casi siempre degradada— que tiene en títulos como Aquí hay petróleo y El puente de la paz, dirigidos ambos por Rafael J. Salvia, dos propuestas bien elocuentes. La segunda conlleva, incluso una alusión paródica al conflicto del año anterior en el Canal de Suez: un recurso tendente a comentar los sucesos de actualidad que había inaugurado con más sentido y menos oportunismo Bienvenido, Mister Marshall. Puede distinguirse, incluso, una vena satírico-moral de equivalente herencia italiana en fábulas tan inclasificables como la fantástica mezcla genérica que exhibe El diablo toca la flauta, o en la recreación idealista y libre de un cuento de Washington Irving que supone Todo es posible en Granada, de Sáenz de Heredia (...)*». MONTERDE, J.E., (1995) *Continuismo y disidencia (1951-1962)*. Dentro de GUBERN, R. y otros. *Historia del cine español*. Madrid. Ed. Cátedra. p. 272. «(...) *Paralelamente al desarrollo de esa comedia urbana, se alineó una variante rural, impulsada por el éxito de Bienvenido, Mister Marshall, de Berlanga y de Pane, amore e fantasia de Risi; en esa línea se situarían films como El diablo toca la flauta (1953), Todo es posible en Granada (1954) de Sáenz de Heredia, ¡Aquí hay petróleo! (1955), El hombre del paraguas blanco (1957) y El puente de la paz (1957), aunque ninguno alcanzó los valores de su modelo (...)*».

relación e influencia entre la película de Berlanga y las continuadoras de su éxito. Por ello creemos apropiado abordar este análisis comparativo en este trabajo, ya que es un aspecto en el que nadie ha reparado hasta ahora.

A. *TODO ES POSIBLE EN GRANADA* (1954),
DE JOSÉ LUIS SÁENZ DE HEREDIA

Todo es posible en Granada, de José Luis Sáenz de Heredia⁵, con la curiosa presencia en el campo interpretativo de Merle Oberon, junto a Francisco Rabal, es una pintoresca película con el medio rural y un tesoro musulmán por medio, basada libremente en un relato de Washington Irving, que mezcla la referencia berlanguiana con un cierto tono fabuloso de inspiración italiana⁶. Ese tono fabuloso se desprende de su comienzo, ya que nos sitúa en Granada, a principios del siglo XIX. Allí, el personaje de Francisco Rabal descubre, por medio de un manuscrito árabe, y gracias a la ayuda de un vendedor de baratijas musulmán, un tesoro árabe perteneciente a Boabdil oculto en una cueva. Esta historia previa sirve para situarnos ciento cuarenta años más tarde en los años cincuenta españoles, concretamente en una Granada donde ha llegado una empresa norteamericana especializada en minas: la «Panamerican Mining Company», tras los convenios realizados merced a los acuerdos con los Estados Unidos, con el motivo de extraer uranio de los campos de los alrededores de la ciudad andaluza. La directora técnica de la empresa, papel interpretado por Merle Oberon, consigue expropiar a todos los dueños de las fincas con uranio en sus entrañas para llevar a cabo sus planes, excepto a uno, al personaje de Francisco Rabal —descendiente de quien encuentra el tesoro—. Éste se niega a ceder su terreno a los americanos por consejo transmitido de padres a hijos por sus antepasados. A partir de ahí, el filme sigue dos líneas argumentales principales. Por un lado, encontramos la intención de los americanos de hacer cambiar de opinión al personaje de Francisco Rabal, poseedor del pergamino de sus antepasados, que justifica la presencia del tesoro de Boabdil, y por otro lado, la historia de amor que, poco a poco, va cuajando entre los personajes de Rabal y Oberon, cautivada ésta por los encantos, no sólo de Rabal, sino también de Granada, Andalucía y, por consiguiente, España.

Con todos estos ingredientes, *Todo es posible en Granada* es una película un tanto inusual en la época y en la carrera de su realizador, José Luis Sáenz de Heredia

⁵ José Luis Sáenz de Heredia fue uno de los cineastas más prolíficos y exitosos del franquismo, que realizó películas estimables dentro de una línea normalmente afín al Régimen. También fue docente del IIEC, y un realizador muy respetado y prestigiado en su momento, incluso por los nuevos directores disidentes.

⁶ Sorprende ver a Sáenz de Heredia detrás de una película tan inclasificable, dentro de su extensa filmografía. El director quería mostrar con ella la esencia de la forma de ser andaluza. No obstante, este filme quedará como una película maldita en la que casi nadie ha reparado.

uno de los directores más afines al régimen franquista durante la época de autarquía económica. Respecto al filme, Sáenz de Heredia afirmaba:

(...) Hice *Todo es posible en Granada*, porque soy un enamorado de Andalucía. Lo que generalmente se aprecia en Andalucía es la epidermis, pero a mí lo que me conmueve es la entraña, la filosofía y el modo de ser andaluz. En el film traté, —basándome en un cuento de Washington Irving—, de expresar ese modo de ser, y el film debe ser malogrado porque nadie ha reparado en esa intención, ni se ha hablado de ella (...) ⁷.

La verdad es que las intenciones de Sáenz de Heredia se quedan un tanto a medias, ya que la película presenta de una forma muy esquemática el sentimiento andaluz con alguna alusión tópica y aislada al flamenco, dentro de un contexto más cercano al cine musical, como se comentará con posterioridad.

Si dos años antes Berlanga presentaba a unos personajes de un pequeño pueblo perdido de Castilla soñando con una providencial ayuda americana, idealizando al gigante americano, desde un punto de vista corrosivo, en la película de Sáenz de Heredia, los estadounidenses son vistos desde una perspectiva amable, ligera y con una admiración de muchos de sus valores de manera bastante complaciente. El cine musical americano es también homenajeado en los extraños y oníricos números musicales que jalonan la estructura del filme ⁸. En ese sentido, la visión de América también está condicionada por la presentación de una España franquista ejemplar, que se pliega a los deseos del gigante americano sin perder un ápice de su identidad ⁹. De ese modo, la visión patética de charanga y pandereta que se da de lo andaluz como de la España de siempre, algo tan propio del Régimen franquista, es bastante lamentable. Se intenta dar una perspectiva bucólica de España, y por ende, de Andalucía, y lo que se consigue es claramente una imagen de país subdesarrollado con detalles tan clarificantes como los niños pedigüños o la visión del gitano, sin ningún ánimo de crítica o de realismo social, sino a modo de pinceladas folklóricas sin ton ni son. Las alusiones anticomunistas y españolistas, tan propias del discurso oficial del cine del período, son tan elocuentes con referencias como: «(...) *La defensa de España necesita la defensa del hemisferio occidental con la amenaza del comunismo* (...) ¹⁰», o con las continuas alusiones que se hacen en la película a la Guerra de Corea, contienda en la que intervino en labores humanitarias Miss Folson, el personaje de Merle Oberon, que llenan de perplejidad al espectador.

⁷ CASTRO, A. (1974). *Entrevista a José Luis Sáenz de Heredia*. Dentro de *El cine español en el banquillo*. Valencia. Fernando Torres editor. p. 374.

⁸ Los números musicales de la película tienen más que ver, sin pretenderlo, con el surrealismo fílmico, que con cualquier otra cosa.

⁹ Hay una alusión a Cristóbal Colón, como descubridor de América, que origina siglos más tarde, el nacimiento de Miss Folson (Merle Oberon), como diciendo en el fondo que, sin la llegada a América de los españoles, los Estados Unidos no existirían hoy día.

¹⁰ Frase tomada al pie de la letra del visionado del filme, que muestra con claridad el discurso anticomunista reinante en el cine español oficial de la época.



Otro aspecto destacable en *Todo es posible en Granada*, es la concepción machista que manifiesta Sáenz de Heredia en algunas de las secuencias del filme. El único modo de hacer cambiar de opinión al personaje de Francisco Rabal para expropiar sus tierras es por medio de «(...) *dos pantorrillas* (...)», tal y como se dice en la película. En ese sentido, Miss Folson debe seducir al español para que éste cambie de opinión y ceda sus terrenos a los americanos. En un inicio, el personaje de la americana está concebido como una mujer reprimida, vestida con ropas más propias de una institutriz que de una mujer de su tiempo y con unas grandes gafas que, en cierto modo, restan atractivo al personaje, que no es sino un calco del personaje de la señorita Eloísa de *Bienvenido, Mister Marshall* (Elvira Quintillá), o sea, un personaje femenino reprimido pero que guarda tras de sí una enorme sensualidad y sexualidad. Si en el caso de la película de Berlanga la señorita Eloísa no llegaba a poner de manifiesto sus deseos más ocultos, sobre todo en la frustrada secuencia cortada de su sueño, en *Todo es posible en Granada*, el cambio de Miss Folson es espectacular en el momento en que se quita las gafas y se viste «de mujer». En ese punto, el personaje ya no actúa como un ingeniero sino como una mujer que se va enamorando poco a poco¹¹.

Otro de los puntos que llaman la atención en *Todo es posible en Granada*, y que es otra clara referencia a la película de Berlanga, es la aparición de sueños, que a su vez son números musicales, también presentes en la obra del director valenciano, y que, curiosamente, están rodados en color, cuando el resto de la película está realizada en blanco y negro. La concepción de la secuencia es similar a la de los sueños de *Bienvenido, Mister Marshall*. La escena comienza con una extraña rememoración de los hechos acaecidos ciento cuarenta años antes, en el momento en que el antepasado de Francisco Rabal encuentra el tesoro de Boabdil. En ese momento aparecen los americanos en unos coches con camisas de cuadros y bailan el twist con unas odaliscas que por allí encuentran. El decorado va cambiando hasta que aparece una calle típica de Nueva York con su metro y todo. El bailarín principal, que no es otro que el mismísimo Antonio, acaba montando en un ridículo avión que acabará por devolverle a Granada. Al igual que en *Bienvenido, Mister Marshall*, se homenajeaba en las secuencias de los sueños a diversos géneros cinematográficos como el western o el cine negro, en el caso del filme que nos ocupa en este apartado, se hace lo propio con el género musical americano. Sólo que en esta ocasión, las alusiones al cine estadounidense, y en general a lo americano, se hacen desde un punto de vista

¹¹ En el guión original de *Bienvenido, Mister Marshall*, el personaje de la señorita Eloísa tenía un sueño erótico con unos jugadores de rugby que acababan tirándose, literalmente, encima de ella. De esta secuencia, que finalmente no se rodó, solamente se filmó el momento en que, según parece, la maestra tiene pensamientos pecaminosos. La represión del personaje, desde el punto de vista sexual, coincide, en cierto modo, con la represión que sufre la americana, hasta el momento en que se une al andaluz. El cambio de vestuario y de actitud tienden, en cierto modo, hacia una liberación «sexual», que no se produce en el caso de la maestra berlanguiana, y sí que sucede en el caso del filme de Sáenz de Heredia, sin llegar al extremo del guión original de Berlanga. Todo ello se plantea desde un punto de vista ñoño, machista y complaciente.

muy amable y con una especie de admiración un tanto exagerada, que se intenta compaginar con una imagen onírica pero simpática de España, que queda esquemmatizada en la charanga y la pandereta.

El último punto importante a tener en cuenta dentro del filme de José Luis Sáenz de Heredia, presenta un cierto ideario regeneracionista al estilo del presente en *Bienvenido, Mister Marshall*, y en otros filmes «disidentes» del momento, dando a entender que la solución a los problemas se halla en el esfuerzo cotidiano y no en la creencia en quimeras¹². En *Todo es posible en Granada*, el engaño que se quiere llevar a cabo con el falso pergamino no da sus frutos. En ese sentido, el esfuerzo en el trabajo y la consecución de un fin son las únicas maneras en que se pueden conseguir soluciones. La creencia en tesoros y quimeras no aportará nada al esfuerzo de una nación en reconstrucción como es España. No obstante, el embrujo del tesoro se rompe cuando los dos protagonistas, el andaluz y la norteamericana se dan un gran beso de amor que simboliza la «conquista» de los Estados Unidos por los españoles y la supeditación hacia el gran gigante americano con el cual se va a frenar la llegada de la amenaza comunista. En conclusión, se observa un ideario regeneracionista un tanto sui-generis, pero relacionable claramente con la coyuntura del momento, y una supeditación clara de intereses hacia la gran potencia económica mundial del momento, los Estados Unidos de América.

B. *AQUÍ HAY PETRÓLEO* (1955), DE RAFAEL J. SALVIA

A la aldea castellana de Castilviejo llega una delegación norteamericana de la empresa prospectora de petróleo «Wilkins, Townsed y Murphy», con motivo de buscar el oro negro en los campos de un probo campesino, lleno de deudas, papel interpretado por el incombustible Manolo Morán. Ante la posibilidad de obtener más rendimiento si busca el petróleo por sus propios medios, el personaje de Morán, aconsejado por el sabio local (Félix Fernández), y con el acuerdo de las fuerzas vivas de la localidad, decide formar con éstos una sociedad e intentar sacar el petróleo por su cuenta y riesgo. Los americanos, por su parte, prospectan, a la vez, en otra zona del pueblo, e invaden amistosamente la localidad castellana, donde se da un choque cultural entre los aldeanos españoles con sus botijos, vasos de vino y partidas de mus, y los americanos, bebedores de Coca-Cola, jugadores de póker y bailarines del twist. Paralelamente a la acción del filme, los personajes de Félix Fernández y José Luis Ozores, que también interviene en la película, traban amistad con dos americanas, pretexto que sirve al director para ralentizar el relato con la ñoñería de la historia de Ozores, y de mostrar las excelencias de España, en el caso de Fernández, cuya

¹² Aspecto fácil de rastrear en cantidad de filmes españoles afines al Régimen, de los años cincuenta.



relación con la americana es más profesional y de admiración que otra cosa. Tras realizar unos festejos de hermanamiento de los dos países, con motivo del Cuatro de Julio, el famoso «Independence day», donde ambas parroquias juegan un divertido partido de béisbol, finalmente son los castellanos los que encuentran algo en el subsuelo, pero no es petróleo, sino agua, un bien aún máspreciado que el oro negro fundamental para el desarrollo del subdesarrollado campo español.

Aquí hay petróleo es, del lote que hemos incluido en este apartado, la película que más tiene que ver con *Bienvenido, Mister Marshall*, y sin duda alguna la mejor del mismo. La verdad es que se puede observar una intención del astuto jefe de producción y guionista Pedro Masó por intentar con *Aquí hay petróleo*, calcar el éxito de *Bienvenido, Mister Marshall*, siguiendo su misma estructura, siendo la película más simpática del grupo. La anécdota del filme se centra en la obsesión surgida en muchas zonas rurales de España, sobre la existencia de petróleo, asunto comparable a la repercusión del Plan Marshall en *Bienvenido, Mister Marshall*¹³. El hecho que supone, de nuevo, la llegada de los americanos, esta vez con la finalidad de prospectar en los campos castellanos, causa el mismo revuelo en la aldea de Castilviejo que el producido en Villar del Río en el filme del realizador valenciano. Al igual que en *Bienvenido, Mister Marshall*, en *Aquí hay petróleo* los personajes son tratados de forma simpática, desde el punto de vista individual, y de forma más sarcástica si al colectivo nos referimos. Dentro de los personajes locales, de nuevo hay un grupito de poderes fácticos muy similar al del filme de Berlanga. Félix Fernández compone, prácticamente, el mismo personaje que en *Bienvenido, Mister Marshall*, pero en este filme su rol de sabio local adquiere mayor relevancia dentro del heterogéneo grupo de fuerzas vivas, mientras que en Manolo Morán podemos ver rasgos de su propio personaje de la película de Berlanga, e incluso algunos matices del personaje del hidalgo interpretado por Alberto Romea, en el filme del valenciano, aunque siempre prevalece el gracejo natural y socarrón del actor sobre cualquier otra característica. Desgraciadamente, el resto de personajes secundarios carecen de la fuerza de los genéricos de *Bienvenido, Mister Marshall*¹⁴. Otro rasgo destacable del filme es la aparición de la Coca-Cola como bebida primordial de los americanos, que recuerda al tratamiento primitivo del guión de *Bienvenido, Mister Marshall*. En un principio, los habitantes del pueblo rechazan la bebida yanqui, y en ese sentido un personaje dice que «(...) *el mejunje traído por los americanos sabe a ruibarbo* (...)»¹⁵. En ese sentido, los americanos son presentados por Salvia como un pueblo moderno, tra-

¹³ Rafael J. Salvia fue uno de los realizadores y guionistas más prolíficos de los años cincuenta, con interesantes aportaciones a la comedia costumbrista del predesarrollismo y títulos tan emblemáticos como los que nos ocupan, *Manolo, guardia urbano* (1956) y *Las chicas de la Cruz Roja* (1958).

¹⁴ En este sentido, el personaje del alcalde es prácticamente inexistente y los potentados de la localidad son personajes casi testimoniales a excepción del tartamudo, cuya exageración de su dificultosa habla acaba por aburrir.

¹⁵ Tomado del filme.

bajador, organizado, y dotado de tecnología punta, aunque luego no sepan cómo funciona un botijo, mientras que los españoles, reflejados en los habitantes de Castilviejo, son chapuceros, improvisadores, pero, finalmente, gracias a su esfuerzo colectivo, logran su objetivo frente a los americanos, más con el trabajo en común que con la tecnología, aunque los americanos les prestan su ayuda en algunas ocasiones. Esto es lo que sucedía a nivel político entre Estados Unidos y España, merced a los Acuerdos Bilaterales de colaboración. Al igual que en *Bienvenido, Mister Marshall*, los habitantes del pueblo parten de una situación mala, tienen una posibilidad de mejora, que es la obtención del petróleo, y finalmente logran el agua, que es un bien máspreciado para el desarrollo rural de España, como se insiste en diversas ocasiones en el filme, con un claro mensaje regeneracionista que, a pesar de las ayudas externas, proclama que el esfuerzo de los españoles debe ser el que dé el fruto, ya que la riqueza se halla en el interior y se debe partir de esa premisa para alcanzar el progreso. El agua es, por tanto, el eje del filme y no el petróleo. El agua es lo que busca Félix Fernández, sabio y zahorí, y el agua de los pantanos de Franco es lo que el Régimen necesita. Para reforzar esto, el personaje de Fernández dice que el agua es un milagro y que para conseguirla: «(...) *somos necesarios nosotros solos* (...)»¹⁶. Otro aspecto interesante y coincidente con el filme de Berlanga es la canción de la rondalla que intenta repetir el éxito de la famosa *copliya de las divisas*, interpretada por Lolita Sevilla, aunque en este caso el tema y la fuerza del momento no sea comparable con la mítica tonada de la canzonetista andaluza citada¹⁷. Partiendo de la premisa de que los americanos están en el pueblo desde muy pronto, en el desarrollo cronológico de la película, hay coincidencias importantes con *Bienvenido, Mister Marshall*, como todos aquellos preparativos que se realizan en aquella película para halagar y agasajar a los visitantes, que se llevan a cabo en ésta, pero con los americanos ya en el pueblo. El momento culminante de esta cuestión se centra en los actos que se organizan para celebrar el cuatro de julio. En ese momento, Salvia muestra simpatía hacia los americanos, pero también deja claro que los españoles, gracias de nuevo a su ahínco y tesón, son capaces de ganar a los inventores del béisbol, en un divertido encuentro que de ese deporte organizan en Castilviejo. La secuencia de homenaje a la bandera americana tampoco tiene desperdicio, ya que supone una exacerbación del sentimiento nacionalista americano, y subsidiariamente español, con la coletilla que Fernández suelta, en la que comenta a su amiga americana que los españoles estuvieron del lado de los estadounidenses en su Guerra de la Independencia. La coexistencia de los pasodobles y los bailes americanos en la secuencia de la verbena del pueblo tampoco tiene desperdicio. La despedida final de los americanos tiene también mucho que ver con la película de Berlanga. Siendo una película interesante y minusvalorada tradicionalmente por la crítica, *Aquí hay*

¹⁶ Las intenciones regeneracionistas que se observan en la película, ideológicamente parten de una premisa diferente que *Bienvenido, Mister Marshall*, pero abogan, como ésta, por una construcción nacional interior desde el desarrollo agrario y el esfuerzo colectivo.

¹⁷ La letra dice algo así como que los españoles y los americanos son primos hermanos.



petróleo tiene, como estamos viendo, algunos defectos que empequeñecen su verdadero valor como son los siguientes: mensajes con moralina franquista, de vez en cuando, y una cierta blandura al tratar algunas de las historias paralelas que se desarrollan en la obra. Los mensajes propagandísticos del Régimen se producen en la secuencia en que Ozores y Fernández visitan un pantano con sus amigas americanas. Símbolo del franquismo, la inauguración de obras públicas como, por ejemplo y por norma, pantanos, la declaración que hace Félix Fernández en el filme, al respecto de esta secuencia, es paradigmática: «(...) *cientos de estas cosas las hacemos los españoles, nosotros solos* (...)»¹⁸. El final de la película iría en esta línea. El descubrimiento de un manantial de agua, en vez de petróleo, en la seca Castilla proporciona la verdadera riqueza a los habitantes de Castilviejo. El agua, el regadío, el Plan Badajoz y los pantanos son claramente mensajes apologeticos del régimen de Franco. Este final, con la búsqueda del agua por parte de todo el mundo, tiene mucho que ver también con las secuencias correspondientes de *Los jueves, milagro*, realizada dos años más tarde que *Aquí hay petróleo*, por Berlanga, en que todo el mundo va en búsqueda de agua. La blandura de la historia de amores y escauceos de José Luis Ozores es más propia de un cine acomodaticio y de una comedia convencional del mismo Salvia que de una película con verdadera aportación y gran significado como es *Bienvenido, Mister Marshall*¹⁹. No obstante, a pesar de todo, *Aquí hay petróleo* es una película interesante que bien merecería una profunda revisión por parte de los historiadores.

C. EL PUENTE DE LA PAZ (1957), DE RAFAEL J. SALVIA

Con *El puente de la paz*, Rafael J. Salvia sigue con el tema rural. La película, basada en los acontecimientos vividos en torno al Canal de Suez el año anterior²⁰, nos presenta dos pueblos con sus respectivos y estereotipados alcaldes, que pretenden tender un puente para salvar el río que separa sus localidades, sin indemnizar al campesino que saldrá perjudicado por las obras. Repetía en el elenco Manolo Morán, pero no se pudo conseguir a José Isbert, y el otro papel destacado fue para Juan

¹⁸ Parece un discurso de Franco o, incluso, un texto sacado de un NO-DO. También posee una intención ciertamente regeneracionista, pero desde un punto de vista franquista, como ya hemos apuntado anteriormente y como analizaremos con posterioridad.

¹⁹ Este tipo de historias de amor era lo que echaban en falta algunos críticos de los cincuenta en *Bienvenido, Mister Marshall*, como vemos en el apartado dedicado a la repercusión crítica del filme. Sin duda alguna, la ñoñería y blandenguería de estas historias de amor no se echan de menos en el filme de Berlanga, mientras que en la película de Salvia no hacen sino interrumpir y lastrar el correcto desarrollo de la acción.

²⁰ La nacionalización del Canal de Suez por Nasser en 1956 constituyó el detonante de la segunda guerra árabe-israelí. Francia, Gran Bretaña e Israel enviaron sus tropas al canal, y sólo la presión de los Estados Unidos y la URSS forzó la retirada de aquellas fuerzas.

Calvo²¹. En el guión intervino también Miguel Mihura, pero no con tanto acierto como en *Bienvenido, Mister Marshall*. Según Fernando Lara y Eduardo Rodríguez Merchán, las pocas cosas que se salvan de la película son obra de Mihura, como la secuencia que parodia el western —que coincide con la de *Bienvenido, Mister Marshall*, en intenciones—. No obstante, los estereotipos de las gentes del campo, según ambos críticos, acumulaban tópicos negativos sobre el medio rural, desde la óptica urbana. El reflejo de la España predesarrollista, desde el punto de vista campestre, y la llegada del progreso, con la disculpa de resumir el problema de Suez a escala nacional, eran las principales pretensiones del filme, pero éste no llegaba a cubrirlas²².

El puente de la paz es la segunda película de Salvia en dos años, inspirada en el costumbrismo rural de *Bienvenido, Mister Marshall*, tras la interesante *Aquí hay petróleo*, de la que ya hemos hablado con anterioridad²³. Es una película bastante irregular, que parte en tono de comedia para presentar fases más tendentes al melodrama y, en algunos casos, a retratar la España rural con una extraña dureza, alejada del neorrealismo agrario, entre inconformista y floja.

Al igual que los filmes precedentes, los americanos están presentes en esta película aunque de una forma un tanto testimonial. En este caso, los estadounidenses no traen ayudas internacionales, ni explotan minas de uranio, ni buscan petróleo, como en los casos precedentes, sino regentan una granja en las inmediaciones de los pueblos en que se desarrolla la acción. Esta granja, curiosamente, toma las siglas ASU, que invertidas se refieren explícitamente al gigante americano (USA). De todos modos, la presencia americana no es totalmente testimonial, ya que los estadounidenses son quienes median, finalmente, en el conflicto suscitado en el filme y consiguen la solución más recomendable dentro de la situación provocada, desempeñando un paradójico papel de mediadores entre dos pueblos rivales, como si de una intervención internacional se tratara, en el caso de la política mundial de los años cincuenta.

El hecho que inspiró la aparición de *El puente de la paz* no fue otro que la nacionalización del Canal de Suez, producida el año anterior, en la cual, tras las tensiones acaecidas, se llegó a un acuerdo económico y el gobierno egipcio acarreo con las indemnizaciones pertinentes para finalizar el conflicto. En la película se establece un puente con peaje entre las poblaciones de Morcuende y Sanfelices para evitar un rodeo de veinticinco kilómetros. El terreno en el que se construye el puente es propiedad de Benito (Manolo Morán). Las confrontaciones existentes entre los dos pueblos, los mangoneos de los caciques y el enfrentamiento de Benito con éstos

²¹ José Isbert, por cierto, sí que intervino en un pequeño papel en *Todo es posible en Granada*, película analizada con anterioridad.

²² LARA, F. y RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (1990). *Miguel Mihura. En el infierno del cine*. Valladolid. Seminci. pp. 224-229.

²³ Entre ambas concibe *Rapto en la ciudad* (1955), la estimable y ya citada *Manolo, guardia urbano* (1956) y *Pasaje a Venezuela* (1956).



para controlar el paso del puente, provocan un conflicto que da lugar a secuencias de excesiva dureza para un filme que comienza de una manera jocosa y divertida. Tal y como afirma José Luis Téllez: «(...) el filme se ofrece como un alegato en favor de la integración del país en organismos internacionales (...)»²⁴.

El comienzo del filme, con una voz en off, es bastante parecido al de *Bienvenido, Mister Marshall*, sólo que en esta ocasión el narrador en off que va hablando de las dos poblaciones enfrentadas y separadas por el río Jaramillo, aparece en pantalla, finalizando su explicación a un perro que le acompaña, que no es sino un trasunto del espectador del filme. Este personaje es el cartero de uno de los pueblos (José Luis Ozores, un clásico en el cine de la época), erigiéndose en el hilo conductor de la narración en diversas ocasiones, como sucede con el caso de Fernando Rey en la película de Berlanga. En estos pueblos —como en Villar del Río—, según dice el narrador: «(...) nunca pasa nada, ni nadie hace nada (...)»²⁵. A continuación, se nos presenta a los poderes fácticos de ambas localidades, a los alcaldes de Morcuende y Sanfelices: don Galo (Juan Calvo) y don Jorge (José Ramón Giner), con sus respectivas corporaciones. Si en el caso de *Bienvenido, Mister Marshall*, el alcalde era un cacique cazurrón con sus negocietes y chanchullos, en el filme que nos ocupa en este punto se puede decir que los dos alcaldes que se retratan son dos tipos de cuidado, sin muchos escrúpulos y capaces de sacar dinero de debajo de las piedras si hace falta, aunque sea a costa de un ingenuo e inculto, aunque obcecado, campesino²⁶. En esta ocasión, a diferencia de lo reflejado en *Aquí hay petróleo*, o en la misma *Bienvenido, Mister Marshall*, los poderes fácticos no son chanchulleros y entrañables a la vez, sino que son personajes sin escrúpulos que intentan enriquecerse a costa de los más desfavorecidos. La visión del campo que se da, plagada de tópicos, y con chistes expresamente escritos para que provoquen hilaridad en la ciudad, es cruel y extraña, sobre todo al no tratarse ésta de una película de inspiración neorrealista.

En el transcurso del proyecto de construir el puente, en el que se unen los dos alcaldes, hay dos momentos a tener en cuenta. El primero es el referido a la visita de los corporativos de Morcuende, capitaneados por don Galo, a San Felices, para proponer el plan, y que no es sino una parodia del más genuino western americano, trasladado a la España de los años cincuenta. Esta secuencia parece ser obra

²⁴ Según dice el citado autor, el ingreso de España en la ONU se había producido sólo dos años antes, mientras el tratado con Estados Unidos para el establecimiento de las bases tan sólo tenía tres años de existencia.

Véase en TÉLLEZ, J.L. (1997) *El puente de la paz*. Dentro de PÉREZ PERUCHA, J. (ed.) *Antología crítica del cine español. 1906-1995*. Madrid. Ed. Cátedra y Filmoteca Española, p. 425.

²⁵ Tomado de forma textual del filme de Salvia.

²⁶ La intención de la productora del filme era contar de nuevo con la pareja Isbert-Morán, que tan buen resultado había obtenido en *Bienvenido, Mister Marshall* y que gozaba de una gran popularidad. No obstante, ante la imposibilidad de contar con Isbert, fue Juan Calvo el actor elegido para el papel destinado originariamente al genial Isbert, y aunque se trataba de un excelente intérprete, la menor popularidad de Calvo, respecto a Isbert, restó espectadores al filme, que tuvo una discreta carrera comercial.

de Miguel Mihura, coautor del guión que, aunque flojo, tiene algunos momentos interesantes como es el caso citado. Mihura había intervenido asimismo en parte en el guión de *Bienvenido, Mister Marshall*, como ya se ha visto con anterioridad, y en la película de Berlanga también se parodiaba el western, de una manera más clara en la secuencia del sueño del alcalde. En esta pesadilla del oeste de *Bienvenido, Mister Marshall*, también se nota claramente la mano del escritor. El segundo momento, hace una reflexión a la precaria situación económica de la España de los cincuenta. Se dice en el filme que el puente costaría unos cien mil duros y a continuación se alude a la precariedad económica del país con un lacónico: «(...) *Si no hay tanto dinero en España (...)*»²⁷.

En la parte central de la película, hay varias secuencias calcadas de *Bienvenido, Mister Marshall*. La construcción del puente y su posterior inauguración, con el correspondiente desfile de autoridades, recuerda claramente a la transformación de Villar del Río en pueblo andaluz y a las secuencias de los ensayos y del recibimiento a los americanos, por el cariz con que están rodadas.

Lo que más chirría en la película, que poco a poco va cediendo, hasta convertirse en una historia condescendiente y casi sin interés, es la historia de amor al modo casi «pígmalión» entre Fátima, la hija del campesino (Elisa Montes), y el hierático e inexpresivo hijo de don Galo, Fernando (Ricardo Zamora), que en diversos momentos desvía la atención del espectador de la trama principal de una forma un tanto chusca y previsible²⁸.

El conflicto suscitado por la hegemonía del puente entre los pueblos afectados, los alcaldes caciques y el campesino propietario de los terrenos, tras una reunión entre los afectados en terreno neutral, que supone una parodia de la ONU, en cierto modo, da lugar a una batalla inverosímil, penosa y olvidable entre los implicados, con un «happy end» previsible con la mediación de la Granja ASU, o lo que es lo mismo, la intervención de los americanos, como pueblo a admirar y ejemplo a seguir en el período²⁹.

Otros dos rasgos más, antes de finalizar, y que son dignos de destacar, son la obsesión de uno de los personajes del filme (Antonio Ozores), por la burocracia, a la que se hace una pequeña crítica, y la aparición de turistas que pasan por el puente para visitar rincones de la España interior y a los que se cobra un precio más elevado en concepto de peaje. En este sentido, la película muestra ya el turismo en una cronología temprana y predesarrollista que cuajarán claramente en la siguiente década.

²⁷ Tomado textualmente del filme.

²⁸ Pero que sigue las modas del momento. Recordemos, de nuevo, que los críticos de la época echaban de menos una historia de amor en *Bienvenido, Mister Marshall*, aspecto que supone un lastre en un filme como *El puente de la paz*.

²⁹ Una batalla que recuerda a la contienda entre niños y mayores en *Novio a la vista* (1953), de Berlanga, aunque en este caso la parodia de la guerra desmitificaba a la misma y, además, estaba resuelta con una gran maestría, al contrario que aquí, que presenta un desigual enfrentamiento entre una familia y los habitantes de dos pueblos.



D. *EL HOMBRE DEL PARAGUAS BLANCO* (1959),
DE JOAQUÍN LUIS ROMERO MARCHENT

El hombre del paraguas blanco, de Joaquín Luis Romero Marchent, vuelve a la historia de los dos pueblos que rivalizan, en este caso, por conseguir los fuegos artificiales más apoteósicos de la zona. El filme que, a pesar de su blandura, se deja ver, es otro ejemplo de película costumbrista ambientada en el medio rural español de los cincuenta. No solamente se puede ver a *Bienvenido, Mister Marshall* como precedente claro a este filme, sino que también se ve una relación evidente con la película que hemos comentado con anterioridad, *El puente de la paz*, realizada dos años antes. Además, hay puntos de coincidencia con otros filmes de Luis García Berlanga, como *Calabuch* y *Los jueves, milagro*, además de una evidente relación con otras obras como la italiana *Pane, amore e fantasia* (*Pan, amor y fantasía*, 1953), de Luigi Comencini.

En esta ocasión, el argumento de la película estriba en la rivalidad de dos pueblos, Torrealta y Torrebaja, por tener los mejores fuegos artificiales en las fiestas patronales³⁰. A diferencia de los anteriores casos, ambientados en Castilla, aunque no se especifique en ningún momento, la película parece estar localizada en un pueblo andaluz³¹. En este caso, de nuevo, se muestra un repertorio de personajes estereotípicos del campo hispano, desde el alcalde al boticario, pasando por el médico..., cuya visión no es tan agria ni tan crítica como la llevada a cabo en *El puente de la paz*. Se tiende, por ello, más al tópico en el tratamiento de los personajes, aunque recuerdan más a los de *Bienvenido, Mister Marshall*, sobre todo el alcalde, cuyo modelo inequívoco es José Isbert. La ruptura más importante en el argumento de la película es la provocada por la aparición de una cigüeña que se queda atrapada en lo alto del campanario de la iglesia del pueblo, y el deseo de la hija paralítica del rico de la localidad de que liberen al pájaro. Al margen de todo esto, aparece en el lugar de los hechos un extraño buhonero con un paraguas blanco, al que nadie conoce. El conflicto se suscita cuando se utilizan las escaleras disponibles para montar los fuegos artificiales para liberar a la cigüeña, con lo cual no se pueden montar los fuegos y ganar al otro pueblo. No obstante, la lluvia impide que los fuegos de Torrealta se enciendan y ganen a los de Torrebaja. Por otro lado, la final liberación de la cigüeña causa una inusitada natalidad en el pueblo y la curación de la paralítica.

Con *Bienvenido, Mister Marshall*, hay múltiples coincidencias. La secuencia de la llegada del autocar al pueblo es similar a la secuencia de arranque de la película que nos ocupa, así como los momentos de fiesta y jolgorio. Pero, sin duda alguna, lo

³⁰ Los nombres de Torrealta y Torrebaja recuerdan a los de *Villarriba* y *Villabajo*, topónimos utilizados en la serie homónima coordinada por Berlanga, inspirada en un popular anuncio de lavavajillas, que realizada en 1994, sigue, en cierto modo, la estética y la idea de los filmes rurales costumbristas llevados a cabo con posterioridad a *Bienvenido, Mister Marshall*.

³¹ Tanto *Bienvenido, Mister Marshall*, como sus continuadoras, estaban ambientadas en Castilla, a excepción de *Todo es posible en Granada*, que se desarrollaba en la ciudad andaluza.

que sí que recuerda al filme de Berlanga es la secuencia en que, por intentar rescatar a la cigüeña, los de Torrebaja no montan los fuegos artificiales, quedándoles una profunda decepción que será subsanada por la lluvia que trae un mensaje de ideario regeneracionista, como sucedía en el filme berlanguiano, aunque en este caso sólo se adivine ese tema de que a base de tesón y esfuerzo se logren unas metas. El nacimiento del niño debido a la liberación de la cigüeña, la posterior explosión de júbilo festivo con la banda de música y el consiguiente desfile, es un calco de la escena del ensayo del recibimiento de *Bienvenido, Mister Marshall*, y esta secuencia está rodada y planificada de la misma manera que la de la película de Berlanga.

Con otras películas del realizador valenciano, que se erige en inspirador casi total del filme, Romero Marchent nos presenta a un José Luis Ozores en faenas taurinas, como sucedía en *Calabuch*, y a un hombre del paraguas blanco misterioso y extraño que evoca al San Dimás auténtico de la segunda y censurada parte de *Los jueves, milagro*.

Otros aspectos destacables del filme son la ausencia de los americanos, que aparecían en las obras comentadas con anterioridad, la alusión a la natalidad por medio de la cigüeña, con una secuencia interesante, como es la de la cola de las madres con los recién nacidos, que recuerda claramente a la mesa de las peticiones de *Bienvenido, Mister Marshall*³², y por último, la visión predesarrollista del turismo, como ya se observaba en *El puente de la paz*, con la aparición de los turistas franceses a los cuales se engaña con una lamentable corrida de toros parecida a la de *Calabuch*, en la mejor secuencia del filme.

Para finalizar, *El hombre del paraguas blanco* es una película que, si bien tiene buenas intenciones, adolece de falta de ritmo en muchos momentos y hace gala de un ternurismo y un sentimentalismo exagerado, así como una falta de intención crítica un tanto alarmante. Responde a los patrones originales de *Bienvenido, Mister Marshall*, adoptando otras influencias de películas costumbristas de los cincuenta de manera indiscriminada.

Fecha de recepción: febrero-2011; Fecha de aceptación: marzo-2011.

³² Esta alusión a la natalidad y a los premios a las familias numerosas prosiguió en los años sesenta con obras tan paradigmáticas como *La gran familia* (1962), de Fernando Palacios, película costumbrista del desarrollismo que entroniza la procreación y la vida en familia, uno de los objetivos propagandísticos del Régimen.

