

LA FUNCIÓN SOCIAL DEL NO-DO. ¿QUÉ SABRÍAMOS DE LA FIGURA DEL CINEASTA LUIS G. BERLANGA ÚNICAMENTE A TRAVÉS DE LA COBERTURA OFICIALISTA?

XAVIER JIMÉNEZ GONZÁLEZ

Universitat de les Illes Balears (UIB)

xavier.jimenez@uib.eu

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6074-5851>

Recibido: 13 de noviembre de 2023

Aceptado: 1 de diciembre de 2023

Publicado: 22 de diciembre de 2023

Resumen

Luis G. Berlanga (1921-2010) es reconocido, hoy en día, como el cineasta español más relevante de la dictadura franquista, aunque, por contra, la aparición de su obra en el NO-DO fue minoritaria. Durante casi cuatro décadas, el célebre noticiario condicionó la historia cultural de España al proyectar una información basada en el ideal de la censura, y que en el campo de la cinematografía resultó especialmente incisivo en los casos de emblemáticos directores como Berlanga, Bardem o Saura. El artículo plantea un recorrido por el cine de Berlanga según la sesgada visión del NO-DO, comparándolo con los análisis ofrecidos por una serie de revistas especializadas (*Primer plano*, *Otro cine*, *Film ideal*, *Dirigido por...*, etc.), que entre los años 1950 y 1980 cubrieron el déficit impulsado desde las instituciones franquistas.

Palabras clave: NO-DO, Luis García Berlanga, censura, dictadura franquista.

LA FUNCIÓ SOCIAL DEL NO-DO. QUÈ SABRÍEM DE LA FIGURA DEL CINEASTA LUIS G. BERLANGA TAN SOLS A TRAVÉS DE LA COBERTURA OFICIALISTA?

Resum

Luis G. Berlanga (1921-2010) és reconegut, avui dia, com el cineasta espanyol més rellevant de la dictadura franquista, encara que, per contra, l'aparició de la seva obra al NO-DO va ser minoritària. Durant gairebé quatre dècades, el cèlebre noticiari va condicionar la història cultural d'Espanya projectant una informació basada en l'ideal de la censura, i que en el camp de la cinematografia va resultar especialment incisiu en els casos d'emblemàtics directors com ara Berlanga, Bardem o Saura. L'article planteja un recorregut pel cinema de Berlanga segons l'esbiaixada visió del NO-DO, comparant-ho amb les anàlisis ofertes per una sèrie de revistes especialitzades (*Primer plano*, *Otro cine*, *Film ideal*, *Dirigido por...*, etc.), que entre els anys 1950 i 1980 van cobrir el dèficit impulsat des de les institucions franquistes.

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2023.33.2.205-234>

Copyright © 2023 Xavier Jiménez González

Copyright de la edició © 2023 FilmHistoria Online. Todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

Paraules clau: NO-DO, Luis García Berlanga, censura, dictadura franquista.

THE SOCIAL ROLE OF THE NO-DO. EXAMINING FILMMAKER LUIS G. BERLANGA THROUGH OFFICIAL PROPAGANDA COVERAGE

Abstract

Luis G. Berlanga (1921-2010) is renowned as the most significant Spanish filmmaker of the Franco's dictatorship. However, his work had limited exposure in the NO-DO. For four decades, the Spanish newsreel wielded a substantial influence on Spain's cultural history, projecting information through the lens of censorship. This influence significantly affected the realm of cinema, affecting iconic directors like Berlanga, Bardem or Saura. This article delves into Berlanga's cinematic contributions within the constrained framework of the NO-DO, comparing them with content offered by specialized journals (*Primer plano*, *Otro cine*, *Film ideal*, *Dirigido por...*, etc.), that covered the period between 1950 and 1980, an era marked by the pervasive influence of Francoist institutions.

Key words: NO-DO, Luis García Berlanga, censorship, Francoist dictatorship.

1. INTRODUCCIÓN

En 2021, el año en el que se conmemoró el centenario del nacimiento del cineasta Luis G. Berlanga (Valencia, 1921-Madrid, 2010), la corporación *British Broadcasting Corporation* (BBC) publicó un artículo en su página web firmado por Thomas Graham titulado: "Why Berlanga is Spain's greatest film director" (Graham, 2021), en el que, entre otros elementos, se destacaba el uso recurrente de la comedia como la mejor arma contra la censura imperante en la dictadura franquista.

Sin duda fueron los códigos cinematográficos del género de la comedia -la estética, el tono, las interpretaciones, etc.-, los que le permitieron a Berlanga configurar una mirada crítica y ácida de la realidad de esa oscura etapa de la España de los años 50, 60 y 70 del siglo XX a través de una visión satírica -mezcla de parodia y caricatura-, como por ejemplo llevó a cabo en *Esa pareja feliz* (rodada en 1951 aunque estrenada en 1953 y codirigida con Juan Antonio Bardem), su ópera prima en formato largometraje; en ella diseccionaba la figura del matrimonio, una institución esencial de cara a la estructura social del franquismo ya que encarnaba los valores de tradición, costumbre y conservadurismo.

Berlanga mostraba en sus inicios la dualidad del comportamiento humano a través de la visión de la sociedad española¹: por un lado, la corrección de las formas

¹ Berlanga se sirve de recursos narrativos simples y efectivos que reflejan de un modo realista -casi documental- la vida cotidiana de la España de la autarquía: la censura en el cine, el estraperlo para conseguir un ingreso extra, las restricciones del consumo eléctrico, etc.

en el entorno de la familia, el trabajo, el vecindario, etc.; y, por otro, la verdadera psicología interna de los protagonistas, que no encuentran su felicidad a pesar de que la imagen que transmiten es la contraria. En *Esa pareja feliz* (1953), Berlanga y Bardem vehicularon de forma ingeniosa a través de rápidos diálogos y situaciones absurdas el anhelo del bienestar que persiguen los personajes de Carmen (Elvira Quintillá) y Juan (Fernando Fernán-Gómez), una característica que conformó una de las bases narrativas de la filmografía berlanguiana².

Otras de esas visiones repletas de momentos humorísticos, y que en su trasfondo guardaba un pesimismo exacerbado en torno a la condición humana, fue *El verdugo* (1963), en la que se volvían a conjugar temas de carácter universal con la realidad local de la España de los años sesenta.

Con este filme, Berlanga retrataba la frustración de otra pareja al no conseguir arrancar su proyecto de vida por la imposibilidad de comprar un piso, estableciendo un cruel paralelismo -a raíz del cambio de trabajo del protagonista-, de que el esfuerzo por conseguir una vivienda acabaría requiriendo el ajusticiamiento desde un punto de vista profesional.

El filme entroncaba con la España de ese preciso momento, ya que el verano anterior a su estreno, dos destacados miembros del Partido Comunista de España (PCE) fueron ajusticiados por garrote vil: Francisco Granado Gata y Joaquín Delgado Martínez³. La parábola de *El verdugo* (1963) no dejaba lugar a dudas: una persona necesitaba matar para conseguir poner en marcha una vida, un absurdo que exponía una lectura del franquismo, el cual, tras más de 20 de años de dictadura, continuaba asesinando a opositores del régimen demostrando la capacidad de control y de fuerza delante de la sociedad española.

Son dos ejemplos -*Esa pareja feliz* (1953) y *El verdugo* (1963)- de la mirada interna hacia una dictadura que Berlanga describió a través de la comedia y con

² Tres cortometrajes precedieron a *Esa pareja feliz* (1951), rodados mientras estudiaba en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas -el IIEC-, de Madrid: *Tres cantos* y *Paseo por una guerra antigua* (ambas de 1948) y *El circo* (1949), un elemento, el del espectáculo callejero de la última, que enmascara una vida de pobreza y miseria y que su sola presencia provoca una ilusión y un viaje de entretenimiento que permite una evasión del día a día. En *Paseo por una guerra antigua*, Berlanga homenajea la puesta en escena del René Clair de *Paris qui dort* (1924), mostrando una realidad -en este caso evocadora-, que nos habla de las consecuencias del pasado -en el tiempo presente-, de los desastres de la Guerra Civil.

³ Granado y Delgado fueron asesinados el 17 de agosto de 1963 y *El verdugo* se estrenó tan solo transcurridos seis meses de esa fecha (el 17 de febrero de 1964). El paralelismo con ese tiempo presente es manifiesto, ya que el filme se construye como un alegato en contra de la pena de muerte que camina de la mano de una descripción en torno a la alienación humana: el protagonista aparta sus pensamientos y creencias personales con la única intención de alcanzar su objetivo, que no es otro que una estabilidad laboral a pesar de la naturaleza trágica de su nueva ocupación. Antes de Granado y Delgado, Manuel Moreno Barranco (el 22 de febrero) y Julián Grimaú García (el 20 de abril) ambos en 1963, fueron de igual manera ajusticiados por el régimen franquista.

pinceladas de humor absurdo, más o menos presentes, en la reinterpretación de la cultura popular española (la religión, la política, la gente anónima, etc.).

Hoy en día, el análisis y la profundidad acerca de la obra de Luis G. Berlanga es universal: es un autor reconocido, figura esencial de la cinematografía española y de trascendental influencia para generaciones posteriores, aunque, por otro lado..., ¿cómo retrató el NO-DO a un cineasta tan complejo desde el punto de vista del control ideológico?; sus imágenes y guiones no se consideraban agresivos, pero su incorrección le llevó a ocupar un ambiguo rol entre el reconocimiento y el eco internacional de su cine y el control interno por parte del franquismo.

2. LA CENSURA FRANQUISTA

Antes de llegar al recorrido de la carrera de Berlanga vista a través de la mirada del NO-DO, no debemos olvidar la presencia de la censura como elemento de control cultural, puesta en marcha ya durante la Guerra Civil (1936-1939), y que tras el inicio de la dictadura franquista (1939-1975) se transformó en uno de los sustentos fundamentales del régimen. Se concentró en tres vías: el órgano de la censura -y por extensión el forjado ideológico a través del NO-DO-, el doblaje obligatorio de las películas de producción extranjera estrenadas en las salas comerciales y la autocensura impuesta por parte de los mismos responsables de los proyectos. Desde una perspectiva bibliográfica, los clásicos de Gubern y Font (1976) o Gubern (1981), junto con contribuciones más cercanas como las de Ramos Arenas (2017) o Gil Gascón (2021), evidencian el significativo interés historiográfico en torno al estudio del aparato de la censura.

2.1. Órgano de la censura / NO-DO

La intervención sobre el contenido o la forma de las obras por motivos políticos arrancó mediante el Departamento Nacional de Cinematografía en abril de 1938, uno de los pilares de la futura estructura social y cultural del franquismo, un síntoma evidente de la visión de una nueva vida política, administrativa y propagandística del régimen (Tranche y Sánchez-Biosca, 2011: 15-16). Ese mismo año, el 5 de noviembre de 1938, el Boletín Oficial del Estado (BOE) publicó por orden del ministro de Gobernación, Ramón Serrano Suñer, la siguiente directriz, que exponía con meridiana claridad el valor que el franquismo atribuía al cine como vehículo propagandístico:

Siendo innegable la gran influencia que el cinematógrafo tiene en la difusión

del pensamiento y en la educación de las masas, es indispensable que el Estado lo vigile, en todos los órdenes en que haya riesgo de que se desvíe de su misión. La experiencia del sistema hasta ahora seguido aconseja introducir algunas modificaciones y completar las normas sobre la materia⁴.

2.2. El doblaje obligatorio

Permitía controlar el mensaje transmitido desde la pantalla, una cuestión capital para el franquismo y que no influyó tan solo en el aspecto del lenguaje, sino que sus efectos se extendieron y afectaron al funcionamiento de la industria -incluida la inversión- del cine español a partir del año 1941 (Estivill, 1999: 677-678).

2.3. La autocensura

Impuesta por los responsables de los proyectos cinematográficos, que preocupados por la viabilidad del argumento, se ajustaron a las pautas predefinidas por los censores, provocando un condicionamiento a priori desde el rol de los profesionales (guionistas, directores, productores...). En consecuencia, este hecho determinó la tipología de las películas, adaptándolas al reduccionismo impuesto por el régimen franquista y fomentando por extensión un cine de acorde a la línea oficialista (Cerón Gómez, 1999: 25).

3. LA PRESENCIA DE BERLANGA EN EL NO-DO

De las tres vías recientemente mencionadas, en el desarrollo del presente texto nos centraremos en el control de la censura procedente de los Noticiarios y Documentales Cinematográficos, más conocidos como NO-DO, que ocuparon un lugar preeminente desde el punto de vista social, ya que su alcance fue masivo a través de la proyección obligada en las salas cinematográficas al inicio de cada pase.

A pesar de su posición de cineasta de referencia durante la dictadura franquista, Berlanga y su entorno aparecieron en contadas ocasiones en el NO-DO. A continuación, repasamos los distintos noticiarios que se hicieron eco de los rodajes, los premios recibidos, las informaciones de carácter genérico, etc. que, desde un punto de vista integral, minusvaloraron la trayectoria del cineasta en comparación a sus logros y al reconocimiento que consiguieron la mayoría de sus filmes, con especial incidencia en el contexto internacional.

⁴ *Boletín Oficial del Estado (BOE)*, 128, "Orden sobre organización de la Comisión y Junta Superior de Censura Cinematográfica", 05/11/1938, pp. 2222-2223.

3.1. Primera referencia: 11 de febrero de 1952⁵

En el bloque centrado en las novedades cinematográficas, el NO-DO informaba de la relación de los ganadores de los premios del Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC) correspondientes al año 1951, una ceremonia celebrada el 25 de enero de 1952. En ella, Berlanga, junto a Juan Antonio Bardem, consiguieron el premio J[G]imeno (que distinguía a la dirección cinematográfica revelación) por *Esa pareja feliz* (1951)⁶. Sin embargo, en el corte, ni tan siquiera eran citados ni ellos ni la categoría del galardón.

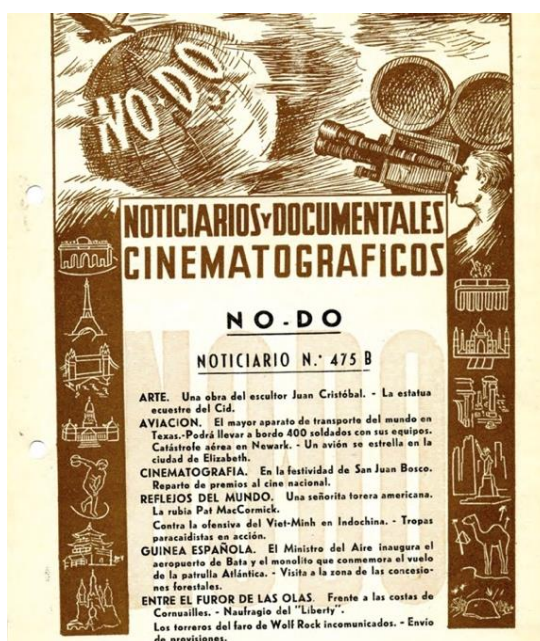


Figura nº 1: Captura del programa de mano del NO-DO número 475 B, emitido el 11 de febrero del año 1952. Fuente: NO-DO, 475 B, 11/02/1952.

Si nos centramos en las publicaciones periódicas con una cobertura especializada del mundo cinematográfico de la época, debemos detenernos en la revista *Primer plano*⁷, que sí recogió la noticia de la entrega de dichos premios en dos espacios independientes: una primera página en la que se referenciaba a Berlanga y a Bardem con el premio por *Esa pareja feliz* (1951), y posteriormente un reportaje en formato entrevista sobre los premiados de tres páginas de extensión, aunque los citados directores no participaron en él⁸.

⁵ NO-DO, 475 B, "En la festividad de San Juan Bosco. Reparto de premios al cine nacional", 11/02/1952.

⁶ Bardem, Juan A. y Berlanga, Luis G. (1951). *Esa pareja feliz*. Madrid: Industrias Cinematográficas Altamira [film de ficción].

⁷ *Primer plano*, 591, "Los Reyes Magos del C.E.C. -con retraso- reparten sus premios", 10/02/1952, pp. 5 y 13-15.

⁸ *Primer plano* se convirtió, desde su fundación (el 20 de octubre de 1940), en la primera revista cinematográfica de cobertura especializada vinculada de forma inequívoca a la causa franquista.

La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?



Figura nº 2: Máscara del bloque de *cinematografía* utilizada por el NO-DO.

Fuente: *NO-DO*, 475 B, 11/02/1952.



Figura nº 3: Captura de la página 5 del número 591 de la revista *Primer plano*. En la fotografía central de las tres que componen la parte inferior, puede apreciarse a Bardem (el primero por la izquierda) y a Berlanga (el tercero por la izquierda). Fuente: *Primer plano*, 591, 10/02/1952, pp. 5 y 13-15.

Fundada por Manuel Augusto García Viñolas, su principal objetivo fue convertirla en un medio de comunicación dedicado a la construcción de un relato en el que la difusión de los valores nacionalcatolicistas y una visión de la cultura falangista se conjugaran con la información cinematográfica de los años cuarenta y cincuenta (su trayectoria finalizó en el año 1963). García Viñolas, su valedor, era un reconocido falangista que desempeñó el cargo de jefe del Departamento Nacional de Cinematografía desde el año 1938, donde destacó por ser uno de los fundadores y promotores del NO-DO.

En este primer caso, la figura de Berlanga quedaba omitida de la noticia montada por los responsables del NO-DO⁹, que optaron por incidir en los ganadores de las principales categorías y en la presencia de las autoridades franquistas que acudieron a la gala -de hecho, este era el tono habitual del noticiario-, mientras que la revista *Primer plano* sí que le cedió su primer espacio¹⁰.

3.2. Segunda referencia: 17 de noviembre de 1952¹¹

El rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953)¹² en el pueblo de Guadalix de la Sierra en Madrid sirvió para que el NO-DO le dedicase una noticia a finales de ese mismo año 1952, en la que se mostraba durante una pieza de 1 minuto y 20 segundos la transformación del pueblo de Guadalix de la Sierra en el ficticio Villar del Río.

En la actualidad, la banda de audio del NO-DO 515 A no es reproducible por cuestiones técnicas, aunque a través de las imágenes podemos apreciar diversos momentos de los ensayos, los preparativos, etc.



⁹ El nombre de Berlanga, evidentemente, era todavía el de un desconocido. Además, el filme *Esa pareja feliz* (1951) no había llegado a estrenarse en el circuito comercial por una serie de avatares (fundamentalmente por la intromisión de la censura, que obligó a redefinir una serie de elementos, así como las dificultades respecto a una distribución con garantías). El aspecto tocante a la censura de ese filme lo recuperó la revista *Film ideal* diez años después, cuando publicó un monográfico sobre el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en el que recogía un listado de las correcciones llevadas a cabo por el órgano censor. *Film ideal*, 85, "Así nació *Esa pareja feliz*. Unas notas inéditas sobre el filme", 01/12/1961, p. 20.

¹⁰ Dentro de la aproximación pública en formato revista a la obra de Berlanga, la misma *Primer plano* reflejaba que los derechos de distribución del filme *Esa pareja feliz* (1951), propiedad de Altamira S.C. -técnicamente Industrias Cinematográficas Altamira S.L.-, habían sido adquiridos por Iris Films tras firmar un acuerdo con la productora original del proyecto, estrenándose a raíz del éxito de *Bienvenido, Mister Marshall* en 1953. *Primer plano*, 625, "[Breve reseña]", 05/10/1952, p. 19. Tal y como apuntan Rimbau y Torreiro, la productora Industrias Cinematográficas Altamira S.L., fue fundada por un grupo de estudiantes egresados de la primera promoción del IIEC en el mes de noviembre del año 1949, entre los que destacan los mismos Bardem y Berlanga junto a Paulino Garagorri, José Gutiérrez Maesso, Antonio Huéscar, José María Ramos Ruiz de Azúa, Miguel Ángel Martín Proharam o Cristóbal Márquez Labajo, especializados respectivamente en facetas de producción y dirección. Industrias Cinematográficas Altamira S.L. supuso un intento de fomentar una tipología de película alejada de la influencia franquista cercana a una inspiración y estética neorrealista, logrando producir un total de seis largometrajes entre los años 1951 y 1955 (sirven de ejemplo: *Día tras día* de Antonio del Amo y dirigida en 1951, *Sucedió en Sevilla* de José Gutiérrez Maesso filmada en 1954 o *Familia provisional*, de Francisco Rovira Beleta fechada en 1955) (Rimbau y Torreiro, 2008: 451).

¹¹ NO-DO, 515 A, "Rodaje de una nueva película española. Bienvenido, Mr. Marshall", 17/11/1952.

¹² Berlanga, Luis G. (1953). *Bienvenido, Mister Marshall*. Madrid: UNINCI [film de ficción].

Xavier Jiménez González
 La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?



Figura nº 4: Capturas de la pieza del NO-DO sobre el rodaje de *Bienvenido, Mister Marshall*.
 Fuente: NO-DO, 515 A, 17/11/1952.



ILUSTRE HUESPED

Para una breve ópera en Madrid Manuel Aguado García Vidales, este nombre es mucho en las letras, la cultura y la política española. Pero, para FÉLIX FLAÑO, el miembro de Manuel Aguado, como fundador y director, ha sido entonces motor vital en los tiempos de su fundación, y hoy todavía, queda en nosotros, en gran recuerdo. Desearíamos que esta estancia en la Patia a nuestro Agrupado Cultural en la Embajada de España en Brasil.

MANOLO MORAN, protagonista de «BIEN VENIDO, MISTER MARSHALL»

ENTRADOS de que el subditivo actor de nuestra pantalla Manolo Morán va a lucir a la cabeza del reparto masculino de una producción española, nos dirigimos en su busca para que nos lo confirme verbalmente.

Le encontramos en una clásica cervecería y, mientras el fotógrafo dirige su objetivo, Manolo nos confirma la veracidad de la noticia.

—«Título de la película»
 —«Bienvenido, mister Marshall»
 —«Comienza del rodaje»
 —«La próxima semana, en que marcharemos a Guadalupe de la Sierra, donde rodaremos los exteriores de la película.»
 —«¿Contento con tu papel?»
 —«Muy contento, pero el guión no puede ser más a propósito para su temperamento y condiciones artísticas.»
 —«Interroga el obvio y simpático Vicente Sempere, que figurará como jefe de producción de la citada película, para manifestarnos qué obra será dirigida por Luis García Berlanga, sobre guión y diálogo del propio Berlanga, Bábado y Milánez, a que el reparto lo completarán Lolita Sevilla, Pepe Ibáñez y Elvira Quintanilla, actuando de contra el varón varón Manolo Morán.»
 —«Y así disponemos de ellos, de sendos un futo linero en su empresa y felicitando a Manolo por haber conseguido el papel de protagonista principal, ya que ningún actor posee para ello.

NOTICARIO

«Mur Oli comenzará el 15 de octubre su nueva película, «De bajo del puente», una tragedia rural con guion de Carlos Blanco para Gilasa, intérprete femenina: Aurora Bautista.»

«La mujer más misteriosa de la historia será representada por la actriz más bella del mundo, Maris Félix será la protagonista de la nueva versión de «Mata Hari», que comenzará a rodarse en breve en coproducción hispanoitaliana.»

«Iquino sigue contratando, Isabel de Pomés es la figura femenina que ha incorporado al reparto de una nueva producción, cuyo rodaje comenzará en breve. La brillante carrera artística de esta joven actriz garantiza una fiel interpretación del difícil papel que en dicha película —cieta de recios y agudos caracteres dramáticos— le ha sido encomendado.»

«El actor cómico Paco Martínez Soria ha sido contratado también por la productora I. F. I. para interpretar un importante papel cómico en «La montaña sin ley», que pronto comenzará a rodarse en los Estudios Iquino, de Barcelona.»

«Iquino ha contratado también a los excelentes actores Manuel Lluna y Nicolás Perichón para una nueva superproducción, en que tendrán ocasión ambos de poner de manifiesto sus grandes dotes artísticas.»

«Vicente Escrivá, mientras comprueba satisfecísimo las grandes calidades técnicas de su última producción, «Ser intrépida», prepara el rodaje de una nueva película y se dispone a acometer una nueva empresa de características hasta ahora desconocidas en España: la creación de «sketches» de televisión con destino a las televisiones extranjeras.»

«Amparito Rivellés, apenas llegada de Venecia, ha marchado nuevamente a Italia para interpretar allí una película, cuyo título es «El marqués de Venecia».

HOJA DE RODAJE

ESTUDIOS	TÍTULO	PRODUCTORA	ARGUMENTO Y GUION	DIRECCIÓN	OPERADOR	JEFE DE PRODUCCIÓN	INTERPRETES PRINCIPALES	DEBUTADO A BOMBA EN ESTA SEMANA	Semanas en cartel	
Iquino	Bronce y luna	I. F. I.	Gustav Mörke	Xavier Sisti y Fortunat	Ripoll	Grande	Así fue de, José Juan, B. Ben	Caupemano, gila	5	
Serilla Films	Violetas imperiales	Servio Films y Las Films Modernas	Sarrailh y Arciniegas	Felipe Benes y Juan José	Martín y César Pardo		Ornato Sevilla, Luis Marín, Emma, Yvonne	Interiores Estudios Pardo	10	
Reptone	«La leguena negra»	Servio Films	Terrubienca, Cuello, Jodrá, Montero y Ruiz Castillo	Arturo Bala Castro	José F. Aguirre	Juan F. Blanco	Manolo Morán, Fernando Rey, Juan José, Juan José, Juan José	Fin rodaje	10	
C. E. A.	«Che, qué local»	Servio Films	Ramón Terrada	Alfredo Fraile	J. Salazar		Pepe Solaes del Sur, Emma Pardo, Juan José	Armas, comedia y tesis	4	
Orpheo	Concierto médico	Atlas Films	Sabía	Galvis	Larraz	Patillo	José María Roda, Mercedes Montes, Juan José	Palacio de la Música y tesis	8	
Cemartín	Bajo el cielo de España	Miguel Menéndez	Miguel Contreras Torres	Miguel Contreras Torres	Ricardo Torres	José Luis Jerez	Orlando Sola, María de Luna, Doña Vilda, Guisela Huada y Julia Bial	Halitacion Rosero	3	
Agustav Films	El encuentro	Destino Films	Ryón Marquía	Zoyán M. Argüo	César Benítez	Fernando Royo	Fernando Regener, Javier de S. de, Adriano Santolero, y José B. Ripoll	Emotivo	2	
Kinodis	Hay un camino a la derecha	Titas Films	F. Borrás Soria y Manuel M. Sald	F. Borrás Soria	S. Torres Garriga	Producción	J. Babel, Julia Morrison, Isabel de Castro, Geris Orm, Susanna Gato, Juan R. Serrano, J. Bar	Estadística	4	
C. E. A.	Bienvenido, Mister Marshall	U.N.I.N.C.S.A.	Berlanga, Berlanga y Milánez	Luis García Berlanga	M. Berlanga	V. Sempere	Lolita Sevilla, Manolo Morán, Juan José y Juan José	Exteriores en Guadalupe de la Sierra	1	
Reptone	Madrid, aeropuerto	Ariel	Enrique Líburt y Rafael Rabio	Luis María Delgado	Schwalbe	Pareda	R. Piana	Fernando Fernán Gómez, Susana Casati, Fernando Rey y Centro Rey	Exteriores en Madrid	1
Unesco Atica	Misión Extravagante	Española Films Asociados	Cáceres, Montero, C. Tiempo y R. Sarda	Ricardo Gestón	Fernández y Ponce	M. Alonso	María Cabré, Elva Sola, Juan José y Susanna Gato	Exteriores en Buenos Aires	1	

Figura nº 5: Noticia sobre *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) y la hoja de rodaje con información acerca de distintos filmes. Fuente: *Primer plano*, 623, 21/09/1952, p. 18.

Xavier Jiménez González
La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?

En cuanto a las revistas, de nuevo *Primer plano*¹³ se hizo eco del rodaje al entrevistar al actor Manolo Morán, uno de sus protagonistas junto a Lolita Sevilla y Pepe Isbert, que comentaba la ilusión por el inminente arranque del proyecto; además, en la misma página, se ofrecían algunos datos técnicos concretos de la película, en un cuadro a modo de muestreo en el que se reflejaba el estado de varios filmes en relación, precisamente, a las semanas de rodaje.

El rodaje de un título como *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) se anunció nuevamente en otro ejemplar de la revista *Primer plano*, incluyendo en esta ocasión una fotografía dedicada y autografiada del mismo Manolo Morán donde aparece caracterizado como el fugitivo de la escena del sueño que imagina el personaje del alcalde -interpretado por el actor Pepe Isbert- y en el que se recrean, con mezcla de ironía y de homenaje, los clichés de los duelos de los westerns clásicos americanos¹⁴.

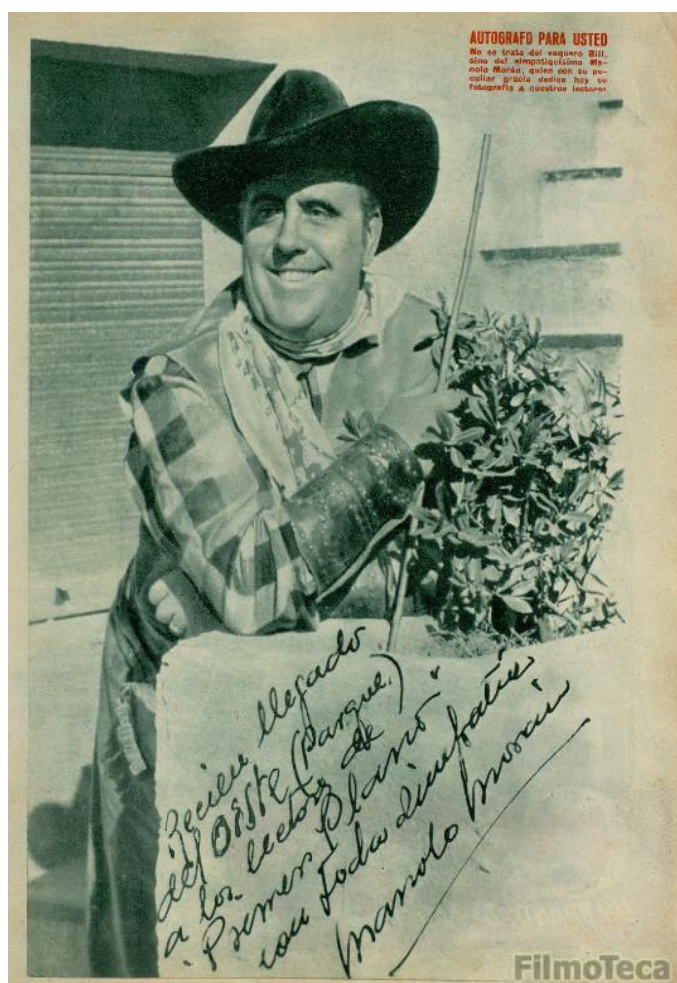


Figura nº 6: El actor Manolo Morán saluda a los lectores de la revista *Primer plano*.

Fuente: *Primer plano*, 640, 18/01/1953, contraportada.

¹³ *Primer plano*, 623, "Manolo Morán, protagonista de *Bienvenido, Mister Marshall*", 21/09/1952, p. 18.

¹⁴ *Primer plano*, "Autógrafo para usted", 640, 18/01/1953, contraportada.

3.3. Tercera referencia: 11 de mayo de 1953¹⁵

La tercera reseña acerca de la figura de Berlanga o de alguno de sus filmes, llegó tras el estreno de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) en el festival de Cannes correspondiente al año 1953, certamen en el que destacó al recibir dos distinciones: el premio internacional al mejor filme de comedia / humor (*Prix International du Film de la bonne humeur*) y una mención especial a su guion por parte de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

La noticia, que para el cine español suponía un salto cualitativo tanto para su industria cinematográfica como de cara a su valoración a nivel internacional, tan sólo representó en el NO-DO una breve reseña en la que ni tan solo se citaba el nombre de los premios recibidos por parte del filme. Para el franquismo, uno de los principales motivos de la escasa difusión de un logro de ese calibre fue la polémica surgida a raíz de la denuncia de uno de los miembros del jurado, el actor nacionalizado estadounidense Edward G. Robinson, acerca de la negativa visión que se proyectaba en la película de la posición adoptada hacia España por parte de los EE.UU tras la II Guerra Mundial (en esencia, que no se enviara el Plan Marshall al país), y otros elementos secundarios que son parodiados como por ejemplo el Comité de Actividades Antiamericanas. El historiador cinematográfico Kepa Sojo resume el celeberrimo incidente:

Una vez finalizada, la película se presentó en el Festival de Cannes, donde obtuvo un gran éxito [...], con lo cual el filme cumplió con creces su objetivo, a pesar de los problemas con los americanos que, encabezados por el actor Edward G. Robinson -miembro del Jurado en aquella edición-, declararon que el filme era una ofensa a los Estados Unidos por múltiples asuntos como un plano de la película en que aparece una banderita americana en un alcantarilla, o como unos dólares ficticios con las efigies de Pepe Isbert y Lolita Sevilla que se iban lanzando por Cannes para promocionar la película, o por el sueño del cura en que aparece el Comité de Actividades Antiamericanas, referencia clara al *maccarthysmo*. No obstante, todo esto no hizo otra cosa que publicitar aún más la película, que tuvo un considerable éxito de público en España y propició el estreno de la ópera prima de Berlanga y Bardem, *Esa pareja feliz* (Sojo, 2000: 61).

¹⁵ NO-DO, 540 B, "El VI Festival cinematográfico de Cannes", 11/05/1953.

El éxito de Cannes, reducido desde el NO-DO -a pesar de contar con un reconocimiento muy positivo por parte de la crítica internacional hacia un film creado dentro de la autarquía cultural existente en España-, sí que provocó que revistas como *Otro cine* o *Primer plano* se sirvieran del efecto de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) para publicar distintos textos -algunos de ellos de marcado tono y contenido reivindicativo-, acerca de lo que supuso, y podía suponer, el impacto de una cinta como la de Berlanga.

En *Otro cine*¹⁶, donde se publicaron una editorial y un texto a modo de ensayo dentro de la sección “La lección del momento”, se reflejaba el horizonte de oportunidades que el eco de una película como *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) abría para el cine español desde un planteamiento comercial.

En la editorial¹⁷ se recordaba -a colación de su interés por el cine amateur- el reconocimiento que consiguió un cortometraje como *Porta closa* (1947) de Enric Fité¹⁸, y que ahora Berlanga revivía en un canal comercial y con un impacto de mayor recorrido.

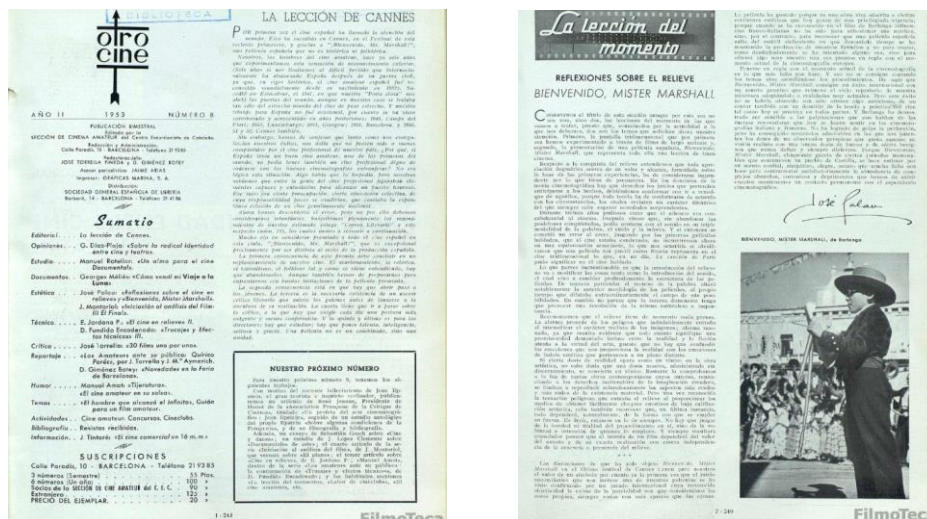


Figura nº 7: Editorial y ensayo concernientes a *Bienvenido, Mister Marshall* (1953).

Fuente: *Otro cine*, 8, 01/05/1953, pp. 3 y 9.

¹⁶ Revista editada por la Sección de Cinema Amateur del Centro Excursionista de Cataluña, que entre los años 1952 (mes de enero) y 1975 (mes de diciembre) publicó 135 números. Sus redactores jefes fueron José Torrella y D[omènec] Giménez Botey, y su contenido, básicamente técnico, se centró en el cine amateur y en una temática profesional. Para Nieto Ferrando (2015: 155), la revista planteó una especialización particular dentro del franquismo, ya que además de defender los postulados de un cine realista y naturalista, o la política de los autores de *Cahiers du Cinéma*, se interesó en publicar textos analíticos acerca del cine amateur y/o profesional, orientados para ser utilizados por modestos cineastas a modo de formación y alejados del concepto que implica el cine comercial.

¹⁷ *Otro cine*, 8, “Editorial”, 01/05/1953, p. 3.

¹⁸ El cortometraje del cineasta aficionado Enric Fité recibió en su momento numerosas distinciones, como el premio extraordinario en el X Concurso Nacional del CEC -junto a la Medalla de Honor, la mejor interpretación femenina, la mejor fotografía...-, mientras que en Francia se alzaba con el Gran Premio del presidente de la República Francesa y con la Copa *Challenge* (en el festival de cine aficionado de Cannes), del año 1951.

Por otro lado, en el texto ensayístico “Reflexiones sobre el relieve. Bienvenido, Míster Marshall”¹⁹, firmado por José Palou dentro de la sección “La lección del momento”, se incidía en las posibilidades renovadoras del cine español canalizadas a través del éxito del filme, un avance similar a los cambios sucedidos en los mercados vecinos como el italiano o el francés.

Por lo que respecta a *Primer plano*, tanto en los números 655, 656 como 658, se remarcaba con amplios reportajes fotográficos el éxito de la película e incluso se citaba el nombre de Edward G. Robinson, aunque en este caso se omitía el incidente reseñado anteriormente para centrarse en las alabanzas y en el reconocimiento recibido tras su pase en el festival²⁰.

En el año 1952, entre los rodajes de *Esa pareja feliz* (1951) y *Bienvenido, Míster Marshall* (1953), Berlanga firmó su primer texto²¹ en el mundo de las publicaciones periódicas con un artículo titulado “Carta a un amigo que lee a Eisenstein, admira a René Clair y quiere ser director”, dentro de la recién inaugurada *Revista internacional del cine*²². En él hablaba de las bondades del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), que como explica el investigador Fernando Ramos Arenas generó un novedoso espacio de aprendizaje e intercambio de opiniones en torno al cine, tanto desde el punto de vista estético como industrial:

Entre 1947, año de su fundación, y 1955, cuando su iniciador Victoriano López García es sustituido por José Cano Lechuga, el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) constituyó, más allá de su labor como centro de enseñanza, la clave de bóveda de una paupérrima cultura cinematográfica nacional.

Estos ocho primeros años de vida son un periodo esencial para comprender el posterior desarrollo de la institución: en gran medida marginada por las autoridades estatales e ignorada por una industria donde los estudiantes difícilmente conseguían trabajo.

El instituto se constituiría en esta primera época en un lugar de encuentro de

¹⁹ *Otro cine*, 8, “Reflexiones sobre el relieve. Bienvenido, Míster Marshall”, 01/05/1953, p. 9.

²⁰ *Primer plano*, 655, “Cannes, se dispersa”, 03/05/1953, pp. 3-14; *Primer plano*, 656, “Cannes en el recuerdo”, 10/05/1953, pp. 2-5; *Primer plano*, 658, “Esa pareja feliz y reñida... Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem” y “A propósito de Esa pareja feliz en Cannes”, 24/05/1953, pp. 5 y 19.

²¹ Años atrás, Berlanga había colaborado puntualmente en la segunda época de la publicación *La hora* (noviembre de 1948-diciembre de 1950), editada por la Jefatura Nacional del SEU -Sindicato Español Universitario,- y en la que se analizaban temáticas transversales de carácter político, económico o cultural (Díaz Hernández, 2007: 216).

²² *Revista internacional del cine*, 1, “Carta a un amigo que lee a Eisenstein, admira a René Clair y quiere ser director”, 01/06/1952, pp. 69-71.

La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?

jóvenes cinéfilos; un punto de convergencia de diferentes tradiciones y generaciones dentro de una cultura cinematográfica apenas recuperada del parón bélico (Ramos Arenas, 2016: 15).

Berlanga aprovechaba la oportunidad para articular en forma de ensayo una defensa de sus referentes autorales -algunos ya apuntados y otros que van desde Luigi Zampa a Pietro Germi, pasando por Antonioni, Kulechov o De Sica...-, opuestos artística y narrativamente hablando con los intereses formales del franquismo. Berlanga acababa exponiendo las dificultades de poner en marcha proyectos cinematográficos en España y con una defensa del cine italiano, su inspiración más directa y reconocible en su cine.



Figura nº 8: Artículo completo escrito por Luis G. Berlanga. Fuente: *Revista internacional del cine*, 1, 01/06/1952, pp. 69-71.

3.4. Cuarta referencia: 8 de febrero de 1954²³

En la ceremonia de entrega de los premios del CEC -Círculo de Escritores Cinematográficos-, correspondientes en este caso a los de 1954, las imágenes emitidas por el NO-DO se centraban de forma directa en el nombre de Luis G. Berlanga, que por aquel entonces era el director español de mayor proyección tras su triunfo en el festival de Cannes del año 1953. En la pieza, puede verse a Berlanga recoger el premio a la mejor película por *Bienvenido, Mister Marshall*, ex aequo con *La guerra de Dios* de Rafael Gil²⁴.

Tras este primer rotundo éxito de crítica a la par que de público Berlanga rodó, dentro del rango de emisión del NO-DO que se extendió hasta el año 1981 -aunque desde el 19 de septiembre de 1975 se suprimió la obligatoriedad de su proyección en las salas cinematográficas tras el anuncio publicado en el BOE²⁵-, los siguientes títulos, que suman un total de diez largometrajes²⁶:

1. *Novio a la vista* (1954)²⁷.
2. *Calabuch* (1956)²⁸.
3. *Los jueves, milagro* (1957)²⁹.
4. *Plácido* (1961)³⁰.
5. *El verdugo* (1963)³¹.

²³ NO-DO, 579 A, "La fiesta de San Juan Bosco en Madrid. Entrega de premios a los galardonados: Luis García Berlanga por 'Bienvenido Mr. Marshall', Rafael Gil por 'La guerra de Dios', ambos Primer premio, Segundo premio a Luis Lucia por 'Jeromin', el operador Berenguer Tercer premio por 'Carne de horca', Premio especial para Rafael Torrecilla y Margarita Alexandre por la película 'Cristo'", 08/02/1954.

²⁴ En la noticia, el NO-DO informó del premio compartido entre las dos películas, a pesar de que los valores del filme de Gil fueran de la mano con los del franquismo desde un punto de vista de moralidad y comportamiento católico, ya que su argumento se basaba en la arribada de un sacerdote a una zona minera en conflicto, una situación que logrará reconducir a través de la palabra de Dios y de la fe. De hecho, tal y como señalan Antonio Pantoja Chaves y Beatriz de las Heras, el cine religioso supuso prácticamente un género con entidad propia a lo largo del primer franquismo, del que el propio Rafael Gil fue uno de sus máximos exponentes al rodar producciones como *La fe* (1947), *La señora de Fátima* (1951), *El beso de Judas* (1954) o la misma *La guerra de Dios* (1953), en las que la intervención divina y el papel de la religión se convertían en la solución a los problemas (Pantoja Chaves y de las Heras, 2021: 34).

²⁵ *Boletín Oficial del Estado (BOE)*, 225, "Orden de 22 de agosto de 1975 acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la proyección de cortometrajes en las salas de exhibición cinematográficas y se suprime la obligatoriedad de proyección del Noticiero Cinematográfico Español «NO-DO»", 19/09/1975, p. 19.870.

²⁶ En 1959 Berlanga rodó, bajo la producción de Televisión Española, una pieza entre el cortometraje y el mediodiámetro titulada *Se vende un tranvía* (1959). Supuso un acercamiento al formato televisivo, ya que formaba parte de una futura serie titulada "Los pícaros". A pesar de que el proyecto, del cual *Se vende un tranvía* (1959) era el episodio piloto, no pasase de una fase embrionaria, resultó fundamental para la carrera de Berlanga al tratarse de la primera colaboración entre él y Rafael Azcona, al que regresaremos en un apartado posterior. Conviene destacar dentro del grupo de proyectos alternativos el filme *Les Quatre Vérités (Le quattro verità)*, un largometraje de producción francesa de 1962 y rodado a cuatro bandas por Alessandro Blasetti, Hervé Bromberger, René Clair y el mismo Berlanga.

²⁷ Berlanga, Luis G. (1954). *Novio a la vista*. Madrid: Benito Perojo [film de ficción].

²⁸ Berlanga, Luis G. (1956). *Calabuch*. Coproducción: Águila Films y Films Costellazione [film de ficción].

²⁹ Berlanga, Luis G. (1957). *Los jueves, milagro*. Coproducción: Ariel P.C. y Domiziana Internazionale [film de ficción].

³⁰ Berlanga, Luis G. (1961). *Plácido*. Madrid: Alfredo Matas [film de ficción].

6. *Las pirañas (La boutique, 1967)*³².

7. *¡Vivan los novios!* (1970)³³.

8. *Tamaño natural* (1974)³⁴.

9. *La escopeta nacional* (1978)^{35*}.

10. *Patrimonio nacional* (1981)^{36*}.

*Época postfranquista, en la que el NO-DO ya no era de proyección obligatoria.

En el rango cronológico enmarcado entre el 8 de febrero de 1954 (NO-DO 579 A) y el 10 de diciembre de 1962 (NO-DO 1040 C), la etapa que coincide con la de su consolidación y prestigio como cineasta, Berlanga aparece en otros números del noticiario oficial franquista, tal y como sigue a continuación.

3.5. Quinta referencia: 17 de septiembre de 1956³⁷

Tiene lugar tras recibir el premio de la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC)³⁸ por *Calabuch* (1956) en el Festival Internacional de Cine de Venecia. En esta ocasión, el NO-DO mostró un evidente énfasis en resaltar la calidad del filme de Berlanga, citando que ejemplificaba el valor actual del cine español. Un poco más tarde, en *Cinema universitario*³⁹, *Calabuch* (1956) recibió una crítica de Alonso Zamora Vicente en la que defendía el valor del filme como poseedor de un estilo propio y de un

³¹ Berlanga, Luis G. (1963). *El verdugo*. Coproducción: Naga Films y Zabra Films [film de ficción].

³² Berlanga, Luis G. (1967). *Las pirañas (La boutique)*. Coproducción: Argentina Sono Film S.A.C.I. y Cesáreo González P.C. [film de ficción].

³³ Berlanga, Luis G. (1970). *¡Vivan los novios!*. Madrid: Suevia Films [film de ficción].

³⁴ Berlanga, Luis G. (1974). *Tamaño natural*. Coproducción: Jet Films, Uranus Productions, Verona Produzione y Alfredo Matas [film de ficción].

³⁵ Berlanga, Luis G. (1978). *La escopeta nacional*. Madrid: InCine S.A. e Impala [film de ficción].

³⁶ Berlanga, Luis G. (1981). *Patrimonio nacional*. Madrid: InCine S.A., Jet Films y Alfredo Matas [film de ficción].

³⁷ NO-DO, 715 B, "El XVII Festival cinematográfico de Venecia. Astros y estrellas famosos", 17/09/1956.

³⁸ La OCIC fue una entidad internacional inaugurada en el año 1928 y cuyo objetivo principal se centró en el fomento (producción, distribución...), de una cinematografía que reflejase los principios y las enseñanzas básicas de la Iglesia Católica, colaborando en la organización de festivales y encuentros de cine con la intención de promover dichos valores. A partir del año 1947, la presencia de la OCIC en festivales como los de Berlín, Cannes o Venecia se convirtió en habitual, estructurando de forma paralela a los premios oficiales un reconocimiento a los títulos que apostaban en su argumento y narrativa aspectos o temáticas religiosas. Ricardo Colmenero Martínez recuerda que la anteriormente citada *Revista internacional del cine*, título en el que Berlanga escribió su primer texto, se vinculó con la política de la OCIC, de la misma manera que otras revistas contemporáneas de Europa como la *Revue internationale du cinema*, la *Rivista del cinematografo* o el *Internationale Film-Revue* (Colmenero Martínez, 2021: 1222).

³⁹ *Cinema universitario*, 4, "Calabuch. Nueva expedición a la España verdadera", 01/12/1956, p. 26. *Cinema universitario* es una de las consecuencias de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales -conocidas bajo el término de las *Conversaciones de Salamanca-*, celebradas en la universidad de Salamanca en el mes de mayo de 1955. El objetivo de ese encuentro fue el de reunir a distintos agentes activos de la industria cinematográfica (estudiantes, universitarios, directores, censores, productores...), para llevar a cabo una reflexión conjunta acerca del estado y de la perspectiva del cine español tras un periodo de más de 10 años desde el final de la Guerra Civil. A pesar de que *Cinema universitario* ya había aparecido con un primer número trimestral justo al inicio de 1955, fue su papel de canalizadora de las opiniones no oficialistas de dicho encuentro la que le convirtió, tímidamente, en una revista fuera de la maquinaria franquista.

Xavier Jiménez González
 La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?

lenguaje maduro, reivindicando su filmografía, mientras que también hubo alusión en *Film ideal* a fin de recoger las más que positivas críticas recibidas desde Italia o Francia -además de España-⁴⁰.

Calabuch

Ha obtenido en Venecia EL GRAN PREMIO DE LA OFICINA INTERNACIONAL DEL CINE CATOLICO.

La prensa de ITALIA, FRANCIA u ESPAÑA ha enjuiciado entusiastamente esta excepcional realización de **LUIS G. BERLANGA** para Aguila Films - Film Costellazione.

ITALIA	
«Calabuch», con un buen guión saturado de situaciones, conmueve y divierte. Su humorismo ha sido apreciado sin reservas por el público. («Avanti»)	«Calabuch» es, hasta ahora, el mejor film del Festival, como lo demostró la gran ovación que se le tributó al terminar. («Il Gazzettino»)
La incomparable serie de personajes y situaciones, maravillan al público. «Calabuch» quiere decir solamente esto: paz. («Carriere d'Informazione»)	La película es una obra de arte humorístico y de dirección, encontrándose presente siempre un profundo sentido humano, irónico y fantástico. («Gazzettino Sera»)
Tiene toda la astucia y la agradable fábula de los sueños que se tienen con los ojos abiertos. El público aplaudió mucho («La Nuova Stampa»)	«Calabuch» nos presenta a las personas como nos gustaría que fueran. Es una historia fantástica que nos hace reír y nos deja pensativos. («Paese Sera»)
Berlanga ha conseguido una invención que cobra felizmente por sí misma, con la acertada creación del fabuloso personaje protagonista. («Il Giorno»)	El mérito de Berlanga es el de haber fundido con habilidad lo serio y lo cómico, dándonos frecuentes sorpresas en su inteligente film. («L'avvenire d'Italia»)
FRANCIA	
Toda la película está saturada de simpatía y nos cuenta con inteligente humor las aventuras de un fabuloso sabio atómico. («Franca Soix»)	«Calabuch» ha constituido un gran suceso cinematográfico. La fábula es extremadamente seductora y hace reír constantemente. («Paris Presse»)
El film abunda en detalles acertadísimos de gran efecto cómico y muy ingeniosos. Una buena jornada la de hoy gracias a España. («Le Figaro»)	
ESPAÑA	
Con su fábula limpia y sencilla, «Calabuch» ha roto en el Festival de Venecia el clima de mediocridad en que transcurría. («Arriba»)	En la película, todo, menos lo fundamental, que es la paz, está tomado a broma felizmente. El público aplaudió muchísimo. («A B C»)
Con «Calabuch» ha venido el optimismo y la simpatía al Festival. El film es inteligente y humanísimo y dice más cosas que las que nos parece. («Yao»)	«Calabuch» ha sido calificada en Venecia como obra maestra del cine moderno. Su proyección ha constituido un rotundo éxito. («Madrid»)
«Calabuch» ha obtenido en Venecia un triunfo mundial. Esta película española, ligera, amable, irónica y satírica; fue muy aplaudida. («El Alcázar»)	El mayor éxito conocido hasta ahora en Venecia, ha sido logrado por esa maravillosa película española titulada «Calabuch». («Pueblo»)
«Calabuch» ha constituido el mayor de los éxitos en el Festival de Venecia. Todo el film rebosa sinceridad y sencillez. («Informaciones»)	

Así han juzgado "Calabuch" los críticos más exigentes de Europa.

AHORA PODRA JUZGAR USTED MISMO ESTA MARAVILLOSA PELICULA NEO-IDEALISTA ESPAÑOLA. ——— PRESENTADA POR



Figura nº 9: Reflejo de las críticas positivas generadas por el film *Calabuch* (1956) en Italia, Francia y España. Fuente: *Film ideal*, 1, 01/10/1956, p. 26.

⁴⁰ *Film ideal*, 1, "Calabuch ha obtenido en Venecia el gran premio", 01/10/1956, p. 26.

Llama la atención que el NO-DO no se interesase por el siguiente proyecto de Berlanga tras su éxito con *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) -titulado *Novio a la vista* (1954)-, saltando directamente a cubrir la información de *Calabuch* (1956). A modo de contraste, la revista *Primer plano* le dedicó cinco reportajes al rodaje de *Novio a la vista* (1954) entre los meses de agosto de 1953 y enero de 1954⁴¹, dejando patente el interés por la figura de Luis G. Berlanga. Quizás lo más llamativo del olvido oficial es que el NO-DO pasase por alto ofrecer algún tipo de información acerca del filme cuando el productor Benito Perojo y la distribuidora Compañía Industrial de Film Español, S. A. (CIFESA) mostraban afinidades con el régimen franquista⁴².

3.6. Sexta referencia: 31 de marzo de 1958⁴³

Se produce tras recibir una mención especial por *Los jueves, milagro* (1957) en la III Semana Internacional del Cine Religioso en Valladolid. Realmente, el NO-DO no informaba de que el filme de Berlanga hubiera sido reconocido en el festival con una mención especial⁴⁴; más bien, la pieza se centra en resaltar los valores del cine religioso y en citar a los cargos franquistas -el delegado provincial de información y turismo y el gobernador civil- que llevaron a cabo el reparto de los premios, con lo cual no sólo no se menciona a Berlanga, sino tampoco a ningún otro profesional ni a ningún filme de los llamados a concurso.

Por lo tanto, vemos que el noticiario se hacía eco del festival, aunque omitía deliberadamente multitud de datos cinematográficos, comenzando a partir de este momento la separación entre el NO-DO y Berlanga. Además, debemos decir que la crítica filmográfica no recibió positivamente a la película, y en *Film ideal* se publicaba un texto que arremetía contra la capacidad de audacia de Berlanga, acusándole de quedarse en una capa simplista⁴⁵.

⁴¹ *Primer plano*, 669, "Se rueda Quince años, la nueva película con la que Luis G. Berlanga vuelve a los estudios", 09/08/1953, p. 19; *Primer plano*, 676, "Quince años nos trae, con el más fino y desenfadado humor, el recuerdo de los felices tiempos de la primera guerra mundial", 27/09/1953, p. 20; *Primer plano*, 683, "Loli se viste de mujer. La película de la juventud", 15/11/1953, p. 9; *Primer plano*, 687, "Novio a la vista", 13/12/1953, p. 19; *Primer plano*, 691, "Novio a la vista", 10/01/1954, p. 71. El filme pasó, tal y como reflejó *Primer plano*, por tres fases respecto a su título definitivo.

⁴² Benito Perojo fue uno de los cineastas de referencia de la dictadura, especializado en un cine costumbrista y de folklore, mientras que CIFESA, creada en los tiempos de la Segunda República (1931-1939), se reinterpretó para la causa franquista convirtiéndose en uno de los emblemas cinematográficos de los años cuarenta y cincuenta.

⁴³ *NO-DO*, 795 A, "Clausura de la III Semana Internacional del Cine Religioso en Valladolid. Reparto de galardones", 31/03/1958.

⁴⁴ Tal y como figura en la página web oficial de la Semana Internacional del Cine Religioso en Valladolid, el filme *Los jueves, milagro* (1957) fue mención especial con el premio *Placa de Plata* (SEMINCI-Semana Internacional de Cine de Valladolid, 1958).

⁴⁵ *Film ideal*, 32, "Berlanga todavía no ha hecho su película", 01/06/1959, p. 25.

La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?



Figura nº 10: La crítica negativa formulada hacia *Los jueves, milagro* (1957), encabezada por un titular sintomático: "Berlanga todavía no ha hecho su película". Fuente: *Film ideal*, 32, 01/06/1959, p. 25.

3.7. Séptima referencia: 7 de marzo de 1960⁴⁶

Se lleva a cabo tras recibir el premio al mejor guion original por *Los jueves, milagro* (1957) en la ceremonia de entrega de los premios del CEC de 1960. En la pieza no se comenta el título de la película, ciñéndose a mencionar a la mención del galardón de "mejor argumento" para Luis G. Berlanga.

Por tanto, en los dos NO-DO relacionados con información de *Los jueves, milagro* (1957), se censuró el título de la película, un hecho vinculado a los problemas derivados de su producción que provocaron el primer conflicto de gravedad entre el órgano de la censura y la idea original de Berlanga.

Como vemos, entre los años 1954 y 1960 Berlanga mantuvo una cierta presencia en el NO-DO, aunque con una reducción de la información diametralmente opuesta a su relevancia cinematográfica -pues protagonizaba una parte esencial de la escena cultural española-, importancia que puede ser comprobada a partir de diversas ocasiones en las que aparece en revistas especializadas mostrando una implicación pública más allá de su rol como cineasta: desde colaborador en la publicación *Film ideal* hasta protagonista de libros mediante las primeras monografías dedicadas a su obra, como por ejemplo la

⁴⁶ NO-DO, 896 B, "Reparto de Premios del C.E.C. Entrega de los galardones", 07/03/1960.

escrita por José María Pérez Lozano⁴⁷ y editada por Visor en el año 1958 (Pérez Lozano, 1958); de hecho, el libro de Pérez Lozano se considera el primero en abordar la primera etapa de la filmografía del cineasta valenciano a raíz de su consolidación tras firmar en cinco años tres de sus títulos más celebrados: *Calabuch* (1956), *Los jueves, milagro* (1957) y *Plácido* (1961).

Su obra se convierte en la más destacada del cine español de esa época, pasando a ser analizada de manera pormenorizada, como por ejemplo en la revista *Temas de cine* -una de las dos cabeceras nacidas desde el altavoz de *Film ideal* junto a *Esquemas de películas*-, en primer lugar con un monográfico de *Plácido*⁴⁸, y posteriormente con una edición especial que cubrió sus proyectos no concluidos bajo el título “Las películas que no ha hecho Berlanga”⁴⁹. En cuanto a su aportación como colaborador, y tras su participación en la *Revista internacional del cine*, escribió en *Film ideal* una serie de aportaciones.

Empezó con el texto “El cine americano tiene su risa” dentro de un monográfico sobre cine americano⁵⁰, en el que repasa a modo de pequeña antología los nombres de referencia del cine de comedia americano de la etapa muda, enlazándolo en la parte final con la evolución del musical propiciada por nombres como Fred Astaire o Gene Kelly. En el cuerpo del texto Berlanga confiesa, literalmente, que por cada Pudovkin, Caligari o Gance proyectado en los cineclubs, él lo compensaría con producciones de Keaton, Lloyd y Langdom, un cine -el de escapismo estadounidense- que al fin y al cabo se interrelaciona más con sus intereses a la hora de mostrar dramas de carácter realista amparados bajo la protección de los códigos de la comedia, un género que, por otro lado, jugó un papel clave en el desarrollo narrativo antes de la llegada del cine sonoro y que se instauró como la primera vanguardia cinematográfica estadounidense.

Luego siguió con otro artículo, de título enrevesado: “De Ambrosio (sin carabina) a la guapa *Bersagliera*”⁵¹. Este se centra en un análisis -de tono más académico y extenso que el anterior- en el que aporta una revisión de la historia del cine italiano prácticamente desde sus inicios; de hecho, como el mismo Berlanga anticipa, el contenido procede de una conferencia impartida por él mismo en la

⁴⁷ José María Pérez Lozano (Navalmoral de la Mata, 1926 - Madrid, 1975), fue periodista y una de las firmas más conocidas de la crítica española cinematográfica conservadora. Fundó junto a José A. Sobrino, Félix de Landáburu (ambos pertenecientes a la orden jesuita), Juan Cobos, Félix Martialay y Francisco Izquierdo (confeccionador) la revista *Film ideal*, que evidenció en una primera etapa un posicionamiento propio de los postulados franquistas sobre los dogmas del catolicismo.

⁴⁸ *Temas de cine*, 14-15, “Plácido”, agosto/septiembre de 1961.

⁴⁹ *Temas de cine*, 27-28, “Las películas que no ha hecho Berlanga”, marzo/abril de 1963.

⁵⁰ *Film ideal*, 15, “El cine americano tiene su risa”, enero de 1958, p. 12.

⁵¹ *Film ideal*, 20, “De Ambrosio (sin carabina) a la guapa Bersagliera”, 01/06/1958, pp. 3-6.

clausura de un curso organizado por el crítico Juan Cobos -colaborador por ejemplo de *Film ideal* y por aquel entonces director del cineclub *Vincens*, perteneciente a Acción Católica de Madrid-. El texto, por tanto, se construye como una panorámica del cine italiano que, por su naturaleza, referencias e intereses del propio cineasta, se escapaba de la tónica habitual de la revista.

Por su parte, la propia revista *Film ideal* publicó igualmente entrevistas a Berlanga en estos primeros tiempos de la década de 1960, como por ejemplo dos que fueron realizadas y firmadas por parte de Juan Cobos⁵².

3.8. Octava referencia: 10 de diciembre de 1962⁵³

En el impás entre *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), el NO-DO recuperó la figura de Berlanga emitiendo una pieza en la que se mostraba un homenaje a su carrera impulsado desde las asociaciones de cineclubs españoles, y con el beneplácito de la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Aunque sin referenciar ninguna película o acontecimiento concreto, el director valenciano quedaba retratado en el fragmento del noticiario como una figura de referencia para el cine español.

A pesar del rescate de su figura por parte del noticiario tras más de dos años de ausencia -recuperación propiciada porque Berlanga se encontraba en un pico de popularidad a raíz del éxito de *Plácido* (1961)-, debe decirse que el NO-DO se desentendió de su impacto a nivel internacional, ya que no cubrió ni el rodaje del mencionado film ni su aventura estadounidense en los premios Óscars de la Academia de Hollywood de ese mismo año al ser nominado en la categoría de mejor película de habla no inglesa. De esta manera, el NO-DO ocultó un hito que en la historia del cine español tan solo había sucedido en una ocasión⁵⁴.

En cambio, en revistas especializadas como *Film ideal*, sí que se reflejó la noticia de Berlanga participando en la gran ceremonia de los Óscars⁵⁵, argumentando que el filme ganador, *Såsom i en spegel* (Como en un espejo, Ingmar Bergman, 1961) se vio favorecido por una mayor distribución internacional frente al *Plácido* de Berlanga y por eso ganó el galardón en la categoría de mejor película de habla no inglesa.

⁵² *Film ideal*, 75, "Berlanga vuelve con el imperio austro-húngaro y un humor más negro" 01/07/1961, pp. 14-16; *Film ideal*, 125, "Nueva entrevista con Luis G. Berlanga" 01/08/1963, pp. 449-458.

⁵³ NO-DO, 1040 C, "Homenaje a un realizador", 10/12/1962.

⁵⁴ El único filme previo que consiguió el hito en cuestión fue *La venganza* (1958), obra de Juan Antonio Bardem. En la ceremonia del 6 de abril de 1959 se vio superada por *Mon oncle* (1958) de Jacques Tati. Por cierto: el NO-DO que cubrió la noticia no mencionó ningún dato relacionado con el premio de la academia a la mejor película de habla no inglesa (ni ganador, ni películas...). NO-DO, 850 B, "Reperto de los 'Oscars' en Hollywood. Figuras del séptimo arte", 20/04/1959.

⁵⁵ *Film ideal*, 95, "Los 'Oscars' de 1962", 01/05/1962, p. 286.

La función social del NO-DO. ¿Qué sabríamos de la figura del cineasta Luis G. Berlanga únicamente a través de la cobertura oficialista?

LOS "OSCARs" 1962

UNA vez más, en la ya clásica función de gala en el Pantages Theatre, la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood ha concedido sus trofeos anuales: los «Oscars». No creo que interese mucho al lector la descripción exacta de la «función». El ambiente era el habitual: glamorosas estrellas, periodistas, cámaras de noticiarios y TV, y, como no, los habituales «fans» que no se pierden una y que preferían ver algo de cerca, pero mal, antes que contemplarlo en sus receptores de televisión sentados tranquilamente en sus casas. El maestro de ceremonias fué Bob Hope, cuyos chistes, según la revista «Time», parecían escritos por el musculoso individuo que sirvió de modelo a la famosa estatuita. Aparte de la completa mención de los premios, que dará una idea concreta al lector, algunos hechos merecen un pequeño comentario. Como se sabe, compitiendo para la mejor película extranjera, iba nuestro «Plácido». El premio ha recaído en Bergman por su film «Como en un espejo», y era de esperar. El nombre de Bergman suena más que el de Berlanga, y su film había sido estrenado en los Estados Unidos, donde obtuvo una acogida crítica calurosa. No creo que debamos sentirnos decepcionados y nos consta, por opiniones recogidas, que la película de Berlanga era la favorita entre todos los directores americanos participantes en la votación, pero para el premio esta votación se extiende mucho más y alcanza a gente de dudoso gusto cinematográfico.

El otro hecho interesante es el triunfo absoluto de «West Side Story», que ha recolectado, nada más y nada menos, que ocho Oscars, ocho. No puedo por menos de alegrarme que un film de la categoría de este, haya obtenido un triunfo tan resonante. «West Side

Story» ha sido calificado por la crítica mundial como el último de los grandes musicales. Concretamente, la revista inglesa «Queen», decía: ... «el film roza la perfección de tal modo, que tras él sólo es posible esperar la decadencia; y tal vez él ya sea un poco decadente». Si el premio va dedicado, pues, a un género difunto, me parece de perlas; ni este premio hace resucitar a este presunto finado, miel sobre hojuelas, que todos los aficionados nos congratularemos.

Los premios para los actores han recaído, los secundarios, en intérpretes de «West Side Story». Para los principales, las favoritas eran los hombres de «Juicio en Nuremberg» («Vencedores y vencidos»), y Natalie Wood, por su actuación junto a Warren Beatty en «Splendor in the Grass», el último film de Elia Kazán. Si el masculino recayó en Max Schell, actor en el primero de los films citados, el segundo, como es sabido, se fué a Roma para Sofia Loren por su labor en «La Cioclará» («Dos mujeres»), dirigido por De Sica. El hecho en sí era un bello gesto de Hollywood, que, por vez primera, concedía el premio a una actriz por su trabajo en un film hablado en un idioma extranjero. Aunque la decisión fué ovacionada calurosamente, cámaras y focos se apresuraron a recoger la llorosa imagen de una decepcionada Natalie Wood. Tras estos nombres, leídos por Burt Lancaster, poco queda que añadir sino dar la lista completa de los premios y despedirnos del Tio Oscar hasta el año que viene. Si bien es cierto que la máquina funcionó como un pistón bien engrasado, el espectáculo no fué, en sí, mucho más interesante. He aquí, pues, la lista completa:

MEJOR PELICULA: «West Side Story», de Robert Wise y Jerome Robbins.

MEJOR PELICULA EXTRANJERA: «Como en un espejo», de Ingmar Bergman.

MEJOR ACTOR: Maximilian Schell, por «Juicio en Nuremberg», de Stanley Kramer.

MEJOR ACTRIZ: Sofia Loren, por «La Cioclará», de Vittorio De Sica.

MEJOR ACTOR SECUNDARIO: George Chakiris, por «West Side Story».

MEJOR ACTRIZ SECUNDARIA: Rita Moreno, por «West Side Story».

MEJOR DIRECTOR: Jerome Robbins y Robert Wise, por «West Side Story».

MEJOR DOCUMENTAL: «Cielo y lodo» (Francia).

MEJOR VESTUARIO PARA FILM EN BLANCO Y NEGRO: Piero Gherrardi, por «La dulce vida».

MEJOR VESTUARIO PARA FILM EN COLOR: Irene Sharaff, por «West Side Story».

MEJOR PELICULA DE DIBUJOS: «Ersatz», de la Herts-Lions International Corporation.

MEJOR GUIÓN CINEMATOGRAFICO: «West Side Story», de Thomas Stanford y Mirisch Bros.

MEJOR PARTITURA MUSICAL PARA FILM MUSICAL: «West Side Story», de Saul Chaplin, Johnny Green, Sid Raymond e Irwin Kostal.

MEJOR PARTITURA MUSICAL PARA FILM DRAMATICO O COMEDIA: Henry Mancini, por «Breakfast at Tiffany's».

MEJOR SONIDO: Gordon Sawyer, por «West Side Story».

MEJORES EFECTOS ESPECIALES: «Los cañones de Navarone», por Vivian C. Greenham.

EFECTOS AUDIOVISUALES: Bill Warrington.

J. A. P.

286

Figura nº 11: Crónica de la gala de los Óscars de Hollywood de 1962.

Fuente: *Film ideal*, 95, 01/05/1962, p. 286.

3.9. Novena referencia: 17 de diciembre de 1962⁵⁶

El NO-DO mostraba la ceremonia “Los Mejores de *Triunfo* 1962” organizada por la revista *Triunfo*⁵⁷, en la que se recogían los premios a las mejores películas producidas en el año 1961, siendo reconocida *Plácido* (1961) como la más destacada dentro del mercado español.

En la pieza se escucha el nombre de Berlanga y de *Plácido*, aunque sin ningún tipo de comentario o añadido que completase la información de un filme tan histórico, ya que tal y como hemos comentado en el apartado anterior, el filme

⁵⁶ NO-DO, 1041 B, “Los Mejores de *Triunfo* 1962. Entrega de premios en la XV Gran Gala Cinematográfica. Eusebio Fernández Ardavin entrega el premio a Luis García Berlanga por *Plácido*, Carmen Sevilla entrega el premio a Sara Montiel mejor actriz española por *Pecado de amor*, Adolfo Marsillach entrega a Asunción Balaguer el premio de Francisco Rabal de mejor actor por *A las cinco de la tarde*, Carmen Sevilla entrega el de mejor actor extranjero a Maximilian Schell en la película *Vencedores o Vencidos*”, 17/12/1962.

⁵⁷ El fundador de *Triunfo*, José Ángel Ezcurra, expone que la revista -a partir del año 1962- puso en marcha una segunda época caracterizada por un mayor componente social y de compromiso político, ampliando su espacio e interés por el cine. Ezcurra relata el viraje hacia un perfil cultural progresista dirigiéndose, por un lado, a una mayor audiencia, y por otro fomentando una sensibilidad y cercanía respecto a las tendencias de pensamiento y corriente europeístas (Ezcurra, 1994).

fue nominado a los premios de la Academia de Hollywood de 1962⁵⁸.



Figura nº 12: Luis G. Berlanga recogiendo el galardón distinguido por la revista *Triunfo* a la película *Plácido* (1961). Fuente: *NO-DO*, 1041 B, 17/12/1962.

3.10. Décima referencia: 23 de septiembre de 1963⁵⁹

El último noticiario en el que se lleva a cabo una referencia a Berlanga data del año 1963. Gracias a *El verdugo* (1963), Berlanga recibió el premio de la crítica del Festival Internacional de Cine de Venecia, acompañado de un brevísimo comentario por parte del NO-DO que reproducimos a continuación: "nuestro compatriota Berlanga obtuvo el premio de la crítica por su película *El verdugo*"⁶⁰.

En la pieza no se reproduce ninguna imagen del director a pesar de que su duración es de 1 minuto y 10 segundos. El éxito internacional de *El verdugo*, que

⁵⁸ El NO-DO no emitió ninguna pieza informativa sobre los premios Oscars de la Academia de Hollywood de ese año en cuestión. Fueron otorgados el 9 de abril de 1962, y tras repasar los noticiarios de los tres meses siguientes a esa fecha, no se ha localizado referencia alguna.

⁵⁹ *NO-DO*, 1081 B, "Festival de Venecia. Premios: Corte Volpi para la mejor actriz Delphine Seyrig en *Muriel* o *El tiempo de una vuelta*. Mejor actor Albert Finney por *Tom Jones*. Premio Especial para Louis Malle por *Le Feu Follet* -- Premio de la crítica para Luis García Berlanga por *El Verdugo* -- Igor Talankin por *Introducción a la vida* o *Vstuplenie* -- "El Leon de Oro" para Francesco Rosi por *Las manos sobre la ciudad* o *Le mani sulla cita*", 23/09/1963.

⁶⁰ *Ibidem*.

proseguía a los reconocimientos conseguidos por *Plácido*, provocó precisamente el efecto contrario en la narrativa oficial del régimen franquista integrada en el NO-DO, y es a partir de este momento cuando el noticiario se olvida de la figura de Berlanga, castigando definitivamente su viraje desde el choque habido con la censura con motivo de la cinta *Los jueves, milagro* (1957).

4. CONCLUSIÓN

La figura de Luis G. Berlanga vista a través de la información proporcionada por el NO-DO y la comparativa con su presencia en las revistas especializadas en cine de la época, supone un acercamiento alternativo al legado filmográfico cosechado por él durante un período de tres décadas (de 1950 a 1980), en las que el cineasta valenciano ejerció como el retratista no oficial del franquismo.

Durante el franquismo, su controvertida figura se movió entre una primera etapa presentada bajo un punto de vista cercano casi a pequeñas fábulas con títulos tales como *Esa pareja feliz* (1951), *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), *Novio a la vista* (1954) y *Calabuch* (1956), para seguidamente existir una ruptura intermedia mediante *Los jueves, milagro* (1957)⁶¹, y posteriormente virar hacia una mirada más comprometida y crítica que arranca a partir del estreno de *Plácido* (1961) y que, junto a *El verdugo* (1963), *Las pirañas (La boutique, 1967)*, *¡Vivan los novios!* (1970) y *Tamaño natural* (1974) conforman un segundo periodo caracterizado, fundamentalmente, por la colaboración con Rafael Azcona⁶², que coescribe los

⁶¹ El punto de conexión entre la primera y la segunda etapa de la figura cinematográfica de Berlanga es *Los jueves, milagro* (1957), título que provocará un cambio en cuanto a la percepción y el seguimiento del órgano de la censura hacia el cine de Berlanga, que hasta ese momento había mantenido un cierto margen de maniobrabilidad. La burla mostrada en el filme hacia la religión católica -en forma de falso milagro como base argumental-, fue el detonante definitivo para que el cine del director valenciano evolucionase hacia un mayor compromiso y posicionamiento político, que se vio completado, tal y como hemos señalado en el cuerpo del texto, con la relación profesional iniciada con Rafael Azcona. La censura de *Los jueves, milagro* (1957) se expone en el aclarador texto: "El proceso de restauración cinematográfica y la censura en la España franquista: el caso de Los Jueves, milagro" (Álvarez Sanz; Marcos Molano, 1999: 5-17), en el que se señalan las numerosas trabas -administrativas y de guion- que sufrió el filme. A partir de ese momento, Berlanga responderá con un tono más amargo y seco en contra de los valores franquistas imperantes en la España de finales de los años 50 e inicios de los 60 del siglo XX.

⁶² Azcona se convirtió no solo en el guionista esencial de la obra madura de Berlanga, sino que fue el responsable de títulos como los films de Marco Ferreri rodados en España, que reformularon el humor negro procedente del post-neorrealismo italiano de gran impacto social y crítico para la España del momento, así como su colaboración con Carlos Saura, esencial en el retrato de la condición humana que llevan a cabo partiendo desde la obsesión sexual, el enriquecimiento económico o el trauma del paso del tiempo. Como escribieron Santiago de Miguel y Víctor Erice en la revista *Nuestro cine* (cabecera de referencia en la lucha disidente desde múltiples puntos de vista: la reivindicación de un cambio dentro del cine español iniciado con el IIEC, las *Conversaciones de Salamanca*, la visibilización de otras escuelas y tendencias fuera del ámbito europeo -cines periféricos-, el canal de comunicación del por aquel entonces ilegalizado Partido Comunista desde el ámbito cinematográfico...), Azcona canalizó una nueva forma de realismo trabajando la caricatura, el absurdo y la tragedia cotidiana, y que el NO-DO no mostró en ninguno de sus noticiarios. *Nuestro cine*, 4, "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente

guiones de estos títulos apuntalando definitivamente un término ya popularizado como es el de *berlanguiano*, con el que se define el ecosistema de su cine.

Analizando el cine de Berlanga y sus personajes, comprendemos cómo es el habitante de este país, cómo piensa, qué busca, cuáles son sus anhelos, cómo está estructurada la familia y la sociedad, la influencia del poder eclesiástico y militar, las ansias de poder, la hipocresía social o la picaresca que emana del español medio ante la imposibilidad de disfrutar de aquellos placeres deseados por la difícil situación sociopolítica que le brinda el Franquismo (1939-1975) (Lara Jornet, 2010: 129).

Es durante la primera etapa de su cine, el protagonizado por personajes de estrato social bajo (*Esa pareja feliz* -1951-, *Novio a la vista* -1954-, etc.) o por el costumbrismo de los pequeños pueblos (*Bienvenido, Mister Marshall* -1953-, *Calabuch* -1956-), cuando Berlanga aparece en el NO-DO de una manera más directa, con cinco referencias enmarcadas entre los años 1952 y 1956 respectivamente.

En esos años, Berlanga emerge como la figura más destacada procedente del IIEC, a pesar de que lo mostrado en su primer éxito de público, *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) no deja de ser una mirada compasiva centrada en las miserias de un pueblo del entorno rural español (subdesarrollo económico, retraso tecnológico, manipulación política, etc.), disfrazándolo bajo el contexto histórico del momento del Plan Marshall estadounidense para recomponer el continente europeo.

Parecido sería el esquema aplicado en *Calabuch* (1956) y la tensión nuclear existente a nivel mundial entre la URSS y EE.UU, donde Berlanga volvió a utilizar el simbolismo de un pueblo -sociedad franquista aislada del exterior- para ubicar la llegada de un científico -modernidad- y destacar el contraste que ese hecho provocaba dentro del microcosmos rural. En esta primera etapa, pues, su figura y su cine, en términos generales, recibieron un trato amable.

Posteriormente, y tras el incidente con el órgano de la censura a raíz del proyecto de *Los jueves, milagro* (1957), en la segunda etapa de su cine el enfoque de Berlanga procedente del NO-DO se muestra descompensado y breve, especialmente si analizamos la verdadera relevancia del cineasta dentro del panorama cinematográfico español, tratándose de su mejor embajador en

cinematográfica", octubre de 1961, pp. 3-7. Berlanga, antes de su colaboración con Azcona, había conseguido rodearse de escritores de reconocido prestigio como Miguel Mihura para *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) y Edgar Neville para *Novio a la vista* (1954).

certámenes internacionales.

La información cinematográfica del NO-DO se resumió, históricamente, en hablar de rodajes, festivales y premios -con el tratamiento social de prensa rosa por encima de cualquier análisis o debate-, y ofreciendo noticias breves con una relación de datos que no dejaban margen a concreciones o especificidades. Por ello, el impacto que tuvo el cine de Berlanga en el NO-DO no se correspondió con su gran influencia y su gran legado en la realidad nacional e internacional, resultando en una presencia mínima en el noticiario debido a su temática y estilo filmográficos, particularmente alejados de la órbita franquista.

El NO-DO se interesó por el elemento cinematográfico ya desde sus inicios en los años 40 del siglo XX, una etapa centrada básicamente en visibilizar filmes con valores vinculados al régimen franquista. Ya a partir de 1950, y a raíz de los tímidos avances provocados por el IIEC, de las *Conversaciones de Salamanca* y del debate existente en las publicaciones periódicas especializadas sobre cine, así como a raíz de la proyección internacional que consiguieron Berlanga y otros cineastas, se generó un caldo de cultivo que provoca una reinterpretación de los códigos informativos cinematográficos del NO-DO, reduciéndolos u omitiéndolos según el interés del acto o de la naturaleza de la información.

Berlanga fue un director de cine que interesó al franquismo hasta *Los jueves, milagro* (1957), momento hasta el cual había disfrutado de un trato correcto en comparación a los cineastas de su generación -por ejemplo Bardem-; posteriormente, ya a partir de los años 60, su presencia en el noticiario resultaría casi anecdótica, aunque afortunadamente esta falta de presencia oficial en torno a la figura de Berlanga -como hemos visto a lo largo del texto- quedó cubierta gracias a los análisis, entrevistas y críticas ofrecidas desde las revistas especializadas en cine.

No fue hasta la década de los años 70 que Berlanga regresaría a la dirección cinematográfica en España, haciéndolo con *¡Vivan los novios!* (1970) tras el parón provocado a raíz de *El verdugo* (1963), película que, fruto de un nuevo enfrentamiento con la censura, le llevó a abandonar momentáneamente España para dirigir en Argentina el filme *La boutique* (1967).

En esta etapa, ya en el tardofranquismo, resulta de gran interés un número editado en mayo de 1974 por la revista *Dirigido por...* -publicación que había nacido en junio de 1972 de la mano de Edmundo Orts Climent-, y que ofreció uno de los textos definitivos sobre Berlanga de la mano de Diego Galán y bajo el título "Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre", a través del cual el lector podía acceder a una

idea global de la obra del cineasta valenciano⁶³.

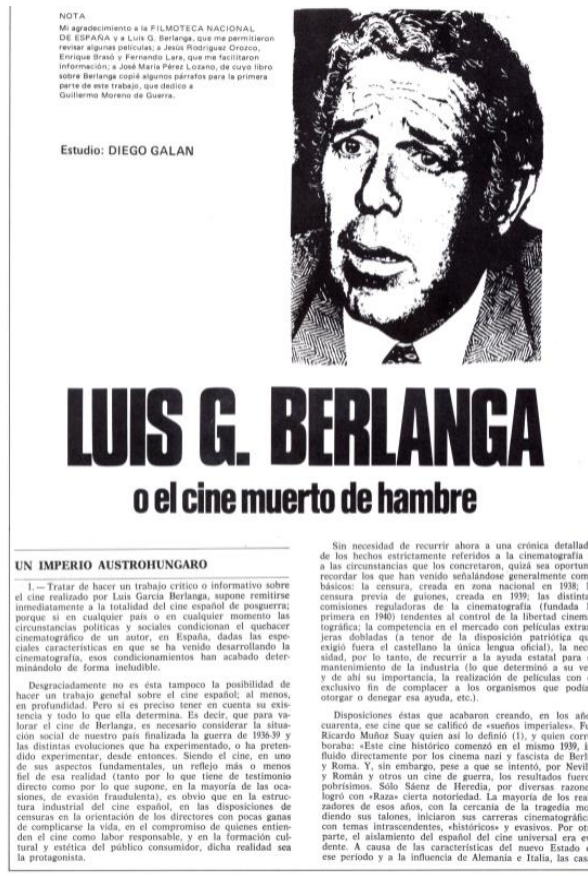


Figura nº 13: Portada del artículo de Diego Galán “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”.

Fuente: *Dirigido por...*, 13, mayo de 1974, pp. 1-15.

A comienzos de la década de los años 70, *Dirigido por...* dio inicio al interés explícito por parte de las revistas especializadas de acercarse a Berlanga como uno de los máximos creadores y exponentes del cine español. Así se explica que la obra berlanguiana apareciera cíclicamente en publicaciones periódicas como *Cinema 2002* en 1976 y en 1978⁶⁴, en *La mirada. Textos sobre cine* en 1978 -donde se publicaba una entrevista con motivo de su nombramiento como director de la Filmoteca Española⁶⁵, o ya en 1981 en *Contracampo. Revista de cine*, que le dedicaba un monográfico⁶⁶.

⁶³ *Dirigido por...*, “Luis G. Berlanga o el cine muerto de hambre”, 13, mayo de 1974, pp. 1-15.

⁶⁴ *Cinema 2002*, 21, “Berlanga: cine comprometido (o el sentido biológico de la creación)”, noviembre de 1976, pp. 57-64; *Cinema 2002*, 45, “La escopeta nacional”, noviembre de 1978, pp. 44-45.

⁶⁵ *La mirada. Textos sobre cine*, 4, “Entrevista con Luis G. Berlanga”, octubre de 1978, pp. 18-20.

⁶⁶ *Contracampo. Revista de cine*, 24, “Luis G. Berlanga”, octubre de 1981, pp. 13-32. Justo en este número de *Contracampo. Revista de cine* se llevaba a cabo la primera aproximación a una obra berlanguiana silenciada durante el franquismo, la relativa a *Se vende un tranvía* (1959), mediante un artículo escrito por

En la década de 1970, y arrastrando ningún tipo de referencia berlanguiana en el NO-DO desde el año 1963, la desaparición de Berlanga en el noticiario oficial fue compensada por el crecimiento notable que experimentó su figura en el ámbito de las publicaciones periódicas, consolidándose como el cineasta de referencia en el panorama del cine español contemporáneo. Esta transformación se reflejó claramente en la naturaleza de los textos cinematográficos especializados, los cuales, dirigidos al lector medio, se volvieron cada vez más técnicos y numerosos.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez Sanz, Vanessa; Marcos Molano, Mar (2019). "El proceso de restauración cinematográfica y la censura en la España franquista. El caso de 'Los Jueves, milagro'". *Documentación de las ciencias de la información*, n° 42, pp. 5-17.

Cerón Gómez, Juan Francisco (1999). "El cine de Juan Antonio Bardem y la censura franquista (1951-1963): las contradicciones de la represión cinematográfica". *Imafronte*, n° 14, pp. 23-36.

Colmenero Martínez, Ricardo (2021). "El cine católico español tras la ruptura de la autarquía: influencias internacionales y límites del aperturismo". *Investigaciones históricas: época moderna y contemporánea*, n° 41, pp. 1219-1246.

Díaz Hernández, Onésimo (2007). "Las revistas culturales en la España de la posguerra (1939-1951). Una aproximación". *CIAN-Revista de Historia de las Universidades*, vol. 10, n° 1, pp. 201-224.

Estivill Pérez, Josep (1999). "La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del lenguaje en 1941". *Hispania. Revista española de historia*, vol. 59, n° 202, pp. 677-691.

Ezcurra, José Ángel (1994). "Crónica de un empeño dificultoso". *Jornadas 'Triunfo en su época'*. Madrid, Casa de Velázquez, 26 y 27 de octubre de 1992, pp. 1-269.

Disponible en:

<https://www.triunfodigital.com/TE.pdf>

Gil Gascón, Fátima (2021). "Censurar para evitar el peligro: las censuras

Julio Pérez Perucha. *Contracampo. Revista de cine*, 24, "Un desconocido trabajo de Berlanga: Han robado un tranvía", octubre de 1981, pp. 19-22.

cinematográficas durante el franquismo, 1939-1959". *Ler Historia*, n° 79, pp. 17-38.

Graham, Thomas (2021). "Why Berlanga is Spain's greatest film director". *BBC Culture*, 6 de septiembre de 2021. [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2023]. Disponible en:

<https://www.bbc.com/culture/article/20210903-why-berlanga-is-spains-greatest-film-director#:~:text=Berlanga's%20signature%20as%20an%20auteur,pursuit%20of%20their%20own%20ends>

Gubern, Román (1981). *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

Gubern, Román; Font, Domènec (1976). *Un cine para el cadalso (40 años de censura cinematográfica en España)*. Barcelona: Euros.

Lara Jornet, Ignacio (2010). "Lo berlanguiano como término cultural". *Revista nuevas tendencias en antropología*, n° 1, pp. 127-141.

Nieto Ferrando, Jorge (2015). "De las 'stars' al estructuralismo. Evolución de la crítica y la prensa cinematográfica en Barcelona bajo el franquismo". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 21, n° 1, pp. 145-160.

Pantoja Chaves, Antonio; De las Heras, Beatriz (2021). "El franquismo y la (re)presentación de España". En: Pantoja Chaves, Antonio; De las Heras, Beatriz; Crusells, Magí (eds.). *Primer franquismo a través del cine*. Madrid: Editorial Síntesis, pp. 23-43.

Pérez Lozano, José María (1958). *Berlanga*. Madrid: Visor.

Ramos Arenas, Fernando (2016). "El Instituto antes de Salamanca. Los primeros años del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (1947-1955)". *Área abierta*, vol. 16, n°2, pp. 13-26.

Ramos Arenas, Fernando (2017). "Un cine leído. Cultura cinematográfica, censura y especulaciones en la España de la década de los sesenta". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, n° 3, pp. 239-253.

Riambau, Esteve; Torreito, Mirito (2008). *Productores en el cine español. Estado, dependencias y mercado*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

SEMINCI-Semana Internacional de Cine de Valladolid (1958). "3ª Semana

Internacional de Cine Religioso de Valladolid”, 17-23 de marzo de 1958. [Fecha de consulta: 10 de octubre de 2023].

Disponible en:

<https://www.seminci.com/historico/3a-semana-internacional-de-cine-religioso-de-valladolid/>

Sojo Gil, Kepa (2000). “La posguerra vista por Luis García Berlanga: ‘¡Bienvenido, Mister Marshall!’”. En: De Pablo, Santiago (coord.). *La historia a través del cine: Europa del Este y la caída del muro, el franquismo*. Universidad del País Vasco, pp. 57-80.

Tranche, Rafael R.; Sánchez-Biosca, Vicente (2011). *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española, Serie Mayor.