DOI: https://doi.org/10.14201/0BR0019215228

ESPAÑOLADAS, TRAVESTISMOS Y GUERRA FRÍA: UNA APROXIMACIÓN A *BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL*

Espanholadas, travestismo e Guerra Fria: uma abordagem para Bienvenido, Mister Marshall

Spannishness, travestism and the Cold War: an approach to *Bienvenido, Mister Marshall*

Carlos Burgos Jara
University Of San Diego (California, EE.UU)

Resumen: Este trabajo se propone demostrar la manera en que *Bienvenido, Míster Marshall*, a través del uso de las mismas estrategias del aparato cinematográfico del franquismo, procura desmontar la propaganda del régimen y los lugares comunes que ha puesto en circulación.

Berlanga duplica una estética y una retórica (nacionalista, paranoica, maniquea) solo para romper con ella y evidenciar no solo las contradicciones internas del oficialismo, sino también las ambiciones de expansión estadounidense en Occidente a la luz de la Guerra Fría. Este proceso montaje y desmontaje revela el lado oscuro de una alianza internacional que está a punto de suceder y que asegurará la continuidad por décadas del fascismo dictatorial en España.

Palabras clave: Franquismo; fascismo; propaganda cinematográfica; española; Guerra Fría.

Resumo: Este trabalho pretende demonstrar a forma como Bienvenido, Mister Marshall, através do uso das mesmas estratégias do aparato cinematográfico franquista, tenta desmantelar a propaganda do regime e os lugares-comuns que ele colocou em circulação. Berlanga duplica uma estética e uma retórica (nacionalista, paranóica, maniqueísta) apenas para romper com ela e destacar não só as contradições internas do partido no poder, mas também as ambições da expansão americana no Ocidente à luz da Guerra Fria. Este processo de montagem e desmontagem revela o lado negro de uma aliança internacional que está prestes a acontecer e que garantirá a continuidade do fascismo ditatorial em Espanha durante décadas.

Palavras-chave: Franquismo; fascismo; propaganda cinematográfica; espanhol; Guerra fria.

Abstract: This work aims to demonstrate the way in which *Bienvenido, Mister Marshall*, through the use of the same strategies of the Francoist cinematographic apparatus, attempts to dismantle the regime's propaganda and the commonplaces that it has put into circulation. Berlanga duplicates an aesthetic and rhetoric (nationalist, paranoid, Manichean) only to break with it and highlight not only the internal contradictions of the ruling party, but also the ambitions of American expansion in the West in light of the Cold War. This assembly and disassembly process reveals the dark side of an international alliance that is about to happen and that will ensure the continuity of dictatorial fascism in Spain for decades.

Keywords: Francoism; fascism; cinematographic propaganda; spanish; Cold war.

1. Introducción

Hay dos hipótesis que pretende demostrar este trabajo. La primera tiene que ver con la manera en que Berlanga explora la naturaleza de la propaganda franquista: los lugares comunes, símbolos y mitos que ha puesto en circulación y que invaden la esfera pública de la sociedad española de posguerra. La segunda hipótesis, derivada de la anterior, está relacionada con la forma en que dicha exploración evidencia no solo las contradicciones internas del franquismo, sino también el lado oscuro de una alianza internacional con Estados Unidos que está a punto de suceder y que asegurará la continuidad por décadas de la dictadura española.

La estrategia de Berlanga es a la vez audaz y efectiva. El director valenciano replica una de las zonas más duras (y efectivas) de la maquinaria cultural del franquismo: su aparato de propaganda cinematográfica. *Bienvenido, Míster Marshall* es una película que reproduce una estética y una retórica. Un pobre pueblo castellano se disfraza de andaluz (llenándose de todo el color local y tópicos posibles) para que la dictadura pudiese presentar a su audiencia doméstica e internacional una España auténtica, estable, próspera incluso. Los habitantes del pueblo, protagonistas de la mascarada, se resignan a ella y contribuyen a su realización, pero progresivamente revelan la trampa que se esconde detrás del artificio impuesto.

Usando como metodología el análisis histórico y fílmico del contexto político y cultural español de mediados del siglo XX, este trabajo procura llegar a las mismas conclusiones a las que Berlanga y algunos de sus compañeros de generación arribarían poco después del estreno de *Bienvenido, Míster Marshall*, en las conocidas conversaciones de Salamanca de 1955: la importancia que tuvo la decisión de una joven generación de directores españoles de posguerra por realizar películas que pudiesen romper con el cine oficialista y reemplazarlo con otro que lograra desmontar la simplicidad y los binarismos de su visión histórica y sus políticas culturales.

2. Propaganda, símbolos, mitos

Luis García Berlanga estrena *Bienvenido, Míster Marshall* en 1953. Su cine arranca cuando el régimen de Franco empieza a respirar. Después de muchos años, España parecía por fin salir a flote de una década de penurias económicas y animadversión internacional. La permanente sensación de estar al borde del abismo dominó el espíritu del país hasta principios de los cincuenta. Antes de eso, Franco era un paria, una tarea pendiente, un negocio inacabado de la segunda guerra mundial.

México se las había arreglado para dejar fuera al franquismo de las incipientes Naciones Unidas. Lo hizo bajo la influencia de varios exiliados españoles cercanos al presidente Lázaro Cárdenas. El apoyo de Estados Unidos y la Unión Soviética hacia aquella iniciativa fue fundamental. Franco era de las pocas cosas en la que estaban de acuerdo estadounidenses y soviéticos. Al menos, en el inicio de la posguerra.

La dictadura española, aislada y empobrecida, se concentró en fortalecer los lazos con sus aliados domésticos (principalmente, la iglesia y el ejército) y en masificar a niveles estratosféricos una propaganda que delineaba muy bien a sus enemigos, sobre todo los internos. Adorno (2001, p. 14) afirmaba que la construcción del enemigo era una de las características principales de la propaganda fascista. Para el fascismo, era imprescindible fabricar una imagen que pudiese destrozarse con facilidad, de manera total, "sin preocuparse mucho por la correspondencia entre esa imagen y la realidad". El cine, en este sentido, fue un aliado inmejorable.

El discurso fílmico del franquismo adoptó un nacionalismo potente que insistía todo el tiempo en mostrar a una España históricamente agredida. Primero, por musulmanes y judíos; luego, en los siglos XIX y XX, por franceses y comunistas, dos poderosos enemigos no católicos que buscaban aniquilarla. Fue un tema recurrente del cine del régimen, en un arco que empieza con *Raza*, de 1941, y termina en *La guerrilla*, de 1972.

La lectura nacionalista, como ha afirmado Gabriela Viadero (2016, pp. 89-156), exige la selección de momentos «heroicos» que potencien la imagen de una España unida y católica. La Guerra de la Independencia pasó, en este sentido, a ser un asunto clave del cine oficialista (*El abanderado*, *Llegaron los franceses*, *Los guerrilleros*). También lo fue la Guerra Civil, que se leyó desde

la propaganda franquista como una lucha entre España y la anti-España. En ambos casos se contaba con un rival externo (la Francia napoleónica o la Rusia comunista), aunque los enemigos más peligrosos estaban dentro y eran españoles: los afrancesados, los rojos, los «vendepatrias». Todos ellos «contaminaban» al país con ideas ajenas que atentaban contra su unidad. Los enfrentamientos en estas películas eran verdaderas guerras de liberación nacional donde España se jugaba todo y en las que había que anteponer la supervivencia de la nación a la propia vida.

La propaganda oficialista enfatizaba, además, una fuerte conexión entre nacionalismo y colonialismo. Había una razón práctica para ello: el cine franquista debía retroceder siglos para mostrar a una península verdaderamente poderosa. El colonialismo de la España imperial del siglo XV era representado como la misión de un pueblo elegido por Dios para difundir por el mundo la fe católica. La trascendente tarea española contenía un objetivo civilizatorio y purificador: los reyes católicos, Colón, Franco, todos son parte del mismo movimiento histórico.

Los personajes principales de dicha empresa de tipo católico-espiritual son, como podrá imaginarse, de tres tipos: militares, sacerdotes y misioneros. En este sentido, filmes como *Misión blanca* (1946), *Alba de América* (1952), o incluso producciones de corte colonial como *La nao capitana* (1947) o *Correo de Indias* (1942), guardan una curiosa relación de continuidad con películas como *La llamada de África* o *La legión de los héroes* (1942), donde puede escucharse al mismo Franco afirmar: «España nos pide sacrificio tras sacrificio. Ir siempre adelante. Recordad que la vida es vuestra y podéis perderla, pero la enseña de la patria, eso, jamás. Valor y buena suerte» (Viadero, 2016, p. 177).

Paradójicamente, el cine franquista continuó con una imagen de España importada de la Francia decimonónica: la romantización de lo español, una cultura asociada en la mirada francesa del novecientos a lo exótico, lo irracional, lo religioso, lo oriental incluso. En esa dinámica, Andalucía jugaba un papel crucial: era la España verdadera, la zona donde todo lo anterior alcanzaba su máxima expresión en el flamenco, los toros, los gitanos, la alegría de lo popular. Es verdad que mucho antes de Franco el cine español echaba mano de representaciones semejantes, pero el franquismo no solo no tuvo ningún problema con ellas, sino que incrementó de 1939 a 1975 la producción de

películas «andaluzas» a niveles impensados. Es larga la lista de películas sobre el asunto: *Torbellino* (1941), *La blanca paloma* (1942), *La patria chica* (1943), *La Lola se va a los puertos* (1947), *Embrujo* (1947), entre muchas otras.

Uno de los temas centrales de *Bienvenido, Míster Marshall* será justamente ese: cómo disfrazar un miserable pueblo castellano de un festivo pueblo andaluz, cómo armar un recibimiento que encubra aquella penosa pobreza para unos visitantes estadounidenses que dudaban en otorgarle a España aquel crédito internacional tan necesitado. En sus orígenes, el proyecto era otra «españolada» más, con bailes y canciones andaluzas que buscaban proyectar a una nueva estrella del espectáculo: Lolita Sevilla. Pero Berlanga utilizará las estrategias cinematográficas de la propaganda franquista para desmontarlas. La película subrayará la que, para Marsha Kinder (1993, p. 22), será una de las ironías principales del franquismo: explotar un retrato folclórico y premoderno de España para capitalizar su modernización. En la película, además, la crítica de los personajes al materialismo estadounidense se va a yuxtaponer con otro de los mitos levantados por el franquismo: la celebración de la pobreza como virtud moral, aquello que Carmen Martín Gaite llamó la «bendita miseria» y que también sirvió al régimen como un instrumento para barrer bajo la alfombra las críticas al terrible funcionamiento económico del país.

El franquismo había construido una estética que Berlanga buscaba romper. Tanto él como Juan Antonio Bardem, las cabezas más visibles de la nueva generación de directores españoles, denunciaron la artificialidad del cine del oficialismo, su bajísima calidad y su innegable contribución a la propaganda de la dictadura. Bardem y Berlanga colaboraron en *Bienvenido, Míster Marshall*. De hecho, iba a ser una película conjunta, pero las tensiones al interior del rodaje hicieron que al final Berlanga quedase como director en solitario. Aunque tenían concepciones distintas del cine (Bardem, más realista; Berlanga, más lúdico), ambos se las arreglaron para mostrar una España en la que el público pudiera reconocerse.

3. Travestismo y mascarada ante la presión internacional

Hay dos representaciones de lo popular en *Bienvenido, Míster Marshall*: la que quieren imponer los delegados del gobierno ante la visita americana

y la que, por debajo de aquélla, late todo el tiempo como contrapunto a la «españolada» oficialista. Esta superposición es el eje de la película.

El pueblo de Villar del Río accede a travestirse y continuar con la mascarada del régimen. Sus habitantes, no obstante, son plenamente conscientes de una impostura a la que no les queda más remedio que obedecer. Las burlas y las risas que inundan el filme (y con las que enfrentan aquella incómoda situación) revelan las fracturas del disfraz que se les ha lanzado encima. El lenguaje de la risa, como afirma Bajtín (1998, p. 86), «no es nunca empleado por la violencia ni la autoridad». Es más bien su reverso, uno de los patrimonios de lo popular, una expresión que permite una segunda vida y se opone a la seriedad impecable de la visión oficial de lo social. Francisco Umbral se referirá al «cachondeo» para definir ciertas prácticas cinematográficas de Berlanga, una forma de resistencia en la que el fracaso termina por convertirse en renovación cuando la derrota es total y la farsa ha terminado[1].

Bienvenido, Míster Marshall no solo arremeterá contra las falaces imágenes de lo popular que construía la dictadura, sino también contra las diferentes representaciones de la «agresión externa» a la que la propaganda oficial culpabilizaba del desastre económico español. En el discurso del régimen, España era presentada como una gran nación, víctima de un complot internacional que la boicoteaba con insistencia e impedía su desarrollo, probablemente por temor a que vuelva a ser lo que alguna vez fue. Por algún tiempo, Franco contó con dos inesperados aliados que indirectamente apoyaron aquella narrativa: México y la Unión Soviética. Ambos países, en su afán por impedir cualquier tipo de ayuda internacional a la dictadura, persistían en presentar a la España franquista como un rezago del fascismo

1 En la presentación de *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*, de Manuel Hidalgo y Juan Hernández Les (2020, p. 19), Umbral utilizará la fórmula «teoría del cachondeo» para referirse al cine de Berlanga. El cachondeo es falta de seriedad, de solemnidad, de rigor, ante un asunto. Umbral lo presenta también como una forma de «resistencia pasiva» ante el poder autoritario y enumera una breve genealogía de antecedentes literarios en la que incluye a los costumbristas, el entremés, Arniches, Solana, el sainete, la zarzuela: «Como Valle-Inclán, Luis sabe tomar los géneros ínfimos y hacer con ellos otra cosa. Luis intuye que la vida se configura realmente en folletín, en folletón, en serial, en melodrama, en sainete, porque la vida no es sino mala literatura, que jamás acertaría por sí misma a constituirse en La fenomenología del espíritu».

europeo cercano al nazismo, un peligro para la paz mundial que continuaba latente. Informes de inteligencia de varios países (incluido uno de la ONU) habían desmentido esa idea: España solo era un país moribundo que no representaba ningún peligro para nadie. Pero el oficialismo insistía en alertar sobre el «boicot internacional» de múltiples maneras.

España ocupaba, para Estados Unidos, un lugar muy marginal en su lista de prioridades durante los primeros años del franquismo. Apenas unos pocos grupos católicos y un par de asociaciones conservadoras nada relevantes apoyaban un acercamiento. Pero ni Roosevelt ni Truman se interesaron demasiado por la suerte de la dictadura. Ambos pertenecían, además, a una generación de políticos estadounidenses para la que España era un país que representaba la decadencia, el atraso, la corrupción. Truman, de hecho, quiso enlistarse cuatro veces en el ejército. La primera de ellas, durante la guerra hispano-estadounidense de 1898, fue un intento fallido. Wayne H. Bowen habla de la «hispanofobia» que Truman adoptó en su adolescencia y de la que nunca se deshizo del todo. A ello contribuyó no solo su propia familia (bautistas suspicaces de todo lo que huela a catolicismo), sino su propia educación. Bowen se refiere a la imagen de España que circulaba en la cultura estadounidense de la época, empezando con los libros escolares con que estudió la generación de Truman y Roosevelt:

> *Under this perspective, Spain was a land of superstition and poverty, in thrall to obscurantist clergy and corrupt nobility, repressive of new ideas and scornful of trade and industry* (Bowen, 2017, p. 21).

España había desaparecido del espacio público en Estados Unidos después de 1898. No hubo mayores acercamientos posteriores a ese momento y la Segunda Guerra Mundial terminó por quebrar el frágil vínculo que mantenían. Estadounidenses e ingleses se encargaron de documentar el apoyo de Franco hacia el eje, desmintiendo así a la propaganda española que buscaba atenuar aquella afinidad. Los soviéticos hicieron lo propio, pero le sumaron una exigencia importante: había que sacar a Franco del poder a toda costa. Truman y Churchill, que tampoco simpatizaban con el dictador español, sabían que aquel era un paso arriesgado. Sacar a Franco hubiese representado el regreso de sus enemigos políticos, cercanos a la Unión Soviética a ojos occidentales. Presionarlo demasiado también podía provocar el mismo efecto: un franquismo que, en aras de sobrevivir, se abriese a un entendimiento con Stalin. El equilibrio de la situación era muy precario.

4. La salvación por la guerra (fría)

Puede decirse que la Guerra Fría representó, para España, la yuxtaposición de dos paranoias: la estadounidense (temerosa de una España pro-soviética y comunista) y la franquista (para la que el enemigo ateo y rojo no dejaba de ser un peligro latente). Ambas paranoias provocan el acercamiento entre los dos países y, para Franco, explotarlas fue su mejor manera de mantenerse en el poder.

Paul Preston (1995) se preguntaba, en su biografía sobre el dictador, por el «enigma» de Franco. Es decir, qué hizo que un hombre tan insípido, una inteligencia tan mediana, se las arreglara para gobernar a un país como España, instalado en el corazón de Europa, por casi cuarenta años. Pues, bien, es una pregunta que puede responderse de muchas formas, pero una de ellas es precisamente esta: el alivio que representó para Franco la Guerra Fría, la forma en que Estados Unidos contribuyó a su supervivencia mediante el apoyo económico a un régimen que estaba al borde del colapso.

Al estallar la Guerra de Corea, estaba claro que los estadounidenses iban a necesitar toda la ayuda necesaria en su pugna con los soviéticos. Truman, que se había encargado personalmente de dejar fuera a España del Plan Marshall, se ve en la obligación de relajar sus políticas inflexibles hacia la dictadura. Su ejército y sus servicios de inteligencia sabían que, en caso de un ataque soviético a Europa occidental, contar con bases militares en España iba a ser fundamental. Era uno de los últimos puntos desde los cuales Estados Unidos podía defender el continente. El acercamiento, según todos los informes disponibles, contaba con un abrumador apoyo de todas las instituciones americanas. Era una reconciliación por mucho tiempo deseada por Franco. Él nunca había entendido cómo Truman podía entenderse con Tito, otro dictador (que encima era comunista), y no con él. Era un doble estándar que fue señalado por no pocos opositores políticos del presidente estadounidense.

La Guerra de Corea deja claro que un acercamiento a España era necesario. Además, ya para 1953, año del estreno de *Bienvenido, Míster Marshall*, solo México y Guatemala se negaban a que España sea readmitida en la ONU. Eisenhower, mucho más práctico que su antecesor, no tuvo dudas y Franco pasó a ser un aliado más en su lucha contra los soviéticos. Después de todo,

ellos eran enemigos de las dos visiones de mundo encarnadas por Estados Unidos y España: la democracia liberal y el nacional-catolicismo militar.

5. La doble cara de la pesadilla

Cualquier aproximación a *Bienvenido, Míster Marshall* debe tomar en cuenta aquel trasfondo. Y no solo por sus críticas hacia la España franquista, sino también por las que se hacen los Estados Unidos. La película de Berlanga no se priva de nada en este sentido. Los sueños de los personajes del pueblo pueden, en todo momento, volverse pesadillas. La noche revela la otra faz del crédito americano: el imperialismo financiero, la cultura artificialmente globalizada, la pérdida de la autonomía e independencia tan invocadas por la dictadura. La pesadilla del cura, la más terrible y provocadora de todas, es el ejemplo perfecto de lo que anteriormente he llamado la yuxtaposición de paranoias: el horror rojo del franquismo guarda equivalencias con la cacería de brujas del macartismo. En los sueños que asaltan a los personajes de la película, el Ku Klux Kan parecería una extensión de la Santa Inquisición, y la conquista del oeste la otra cara de una misma moneda: la colonización hispana de América.

Los Estados Unidos protestaron por estas imágenes. Cuando la película se estrenó en Cannes, el actor Edward G. Robinson pidió a los organizadores que retiraran una secuencia en la que banderas estadounidenses eran arrastradas por un río. El festival accedió a la petición y dichas imágenes fueron extirpadas de la película[2]. Curiosamente, Cannes actuó como un censor tanto o más efectivo que la misma dictadura[3].

2 Sobre la actuación de Robinson, Berlanga llegó a afirmar en sus conversaciones con Hidalgo y Hernández Les (2021, p. 52): «Hubo otro incidente en Cannes, protagonizado por Edward G. Robinson, que era miembro del jurado y había sido perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas, y el hombre estaba acojonado, dispuesto a pasarse al lado contrario, y denunció la película por antiamericana, y trató de que no se exhibiera. Al final se proyectó con el corte de la bandera americana».

3 El mismo Berlanga fue detenido en Cannes acusado de falsificación de moneda. La productora había decidido promocionar la película imprimiendo dólares falsos con los rostros de Lolita Sevilla, José Isbert y Manolo Morán. A pesar del incómodo momento, la denuncia no pasó a mayores cuando se explicó el malentendido.

El ruido que provocaron aquellas escenas interpretadas como anti-americanas, por lo demás crudas y evidentes, hizo probablemente que la censura española pasara por alto la atroz pero sutil crítica al franquismo que envuelve al filme. Así, al menos, lo explicaría Ricardo Muñoz Suay, asistente de dirección de Berlanga:

> Y también hay que recordar que la censura española no fue excesivamente cruel con el filme (…) pues por una parte no comprendió en absoluto la ideología del filme y, por otra parte, como en aquellos días precisamente se negociaba entre España y los USA el tratado que entreabría las puertas del franquismo hasta entonces aislado, a las autoridades franquistas no les disgustaba una película anti-americana que demostraba la independencia de la raza hispánica (Villena, 2021, p. 88).

Para 1951, la administración sabía que necesitaba un cambio de imagen y creó el Ministerio de Información y Turismo. El sentido de dicha cartera era doble: por un lado, controlar las críticas hacia la dictadura de forma más profesional; por otro, construir una cara más limpia y abierta de la administración que atraiga el turismo y el crédito internacional. Aquella contradicción marcará el cine de Berlanga y el de toda una generación de cineastas españoles. No solo explica la ambigüedad de su lenguaje, sino también el riesgo que tomaron varios de estos directores a la hora de representar la sociedad y la cultura del país.

6. Montajes, desmontajes

A pesar de todos los problemas de su producción, *Bienvenido, Míster Marshall* fue premiada en Cannes. La película demostraba la calidad y sofisticación a la que podía llegar el nuevo cine español. Berlanga y Bardem, desde el inicio del proyecto, quisieron rodar en un pueblo real (Guadalix de la Sierra), no en un caserío producido en un estudio tal como era la costumbre de las más pedestres representaciones del cine franquista. Berlanga, de hecho, quería realizar un drama rural al estilo del cine del Indio Fernández; pero los productores se rehusaron y sugirieron una comedia más liviana, con bailes, canciones y fiesta. Los jóvenes directores optaron, entonces, por retomar la idea de una vieja película francesa y adaptarla a España: *La Kermese héroïque*, de Jacques Feyder, la historia de un pueblo

que soporta una invasión celebrando al invasor. Este es, podría decirse, el primer germen *Bienvenido, Míster Marshall*.

Berlanga y Bardem vaciaron gran parte de sus influencias en esta película. Desde los toques neorrealistas, añadidos por Bardem, hasta homenajes explícitos a grandes directores europeos, empezando por Pudovkin, a quien Berlanga dedica uno de los planos más memorables de la película: la secuencia del discurso del ayuntamiento, calcada de *El fin de San Petersburgo*, cuando en contrapicado puede observarse una imagen de los habitantes del pueblo, disfrazados con sombreros andaluces, escuchando al alcalde.

El cine estadounidense también tiene una enorme cabida en *Bienvenido, Míster Marshall*. Kathleen M. Vernon (1997, p. 36) ha hablado de la forma en que el cine específicamente de Hollywood, en forma de citas directas o incluso la presencia de «film clips», está presente en número nada despreciable de filmes españoles. Vernon afirma que, lejos de ser una forma de colonialismo cultural (que reafirma una cultura globalizada), estos intercambios posibilitan la construcción de un imaginario alternativo que choca con las prácticas dominantes y desafía los presupuestos ideológicos de ambas culturas. La crítica estadounidense llama define a este ejercicio como un proceso de «capas semióticas»:

> *The advantage of this notion of semiotic layering over more familiar accounts of literary and filmic intertextuality is that the former explicitly allows for the intervention of extratextual discourses and effects of reception, some of which adhere to the original text and others that result from the transmission through history, and, in this case, across national/cultural boundaries. Thus I seek to recover the meaning and function of Hollywood intertexts in their original cultural, historical, and generic context as well as to analyze the new meanings produced via their recontextualization within certain Spanish films, each with its own specific historical and cultural circumstances* (Vernon, 1997, p. 37).

En el caso específico de *Bienvenido, Míster Marshall*, Vernon habla de la manera en que la película es capaz de convertir el cine de género estadounidense, sobre todo el western y el *film noir*, en una suerte de estrategia que sirve para liberar a películas y creadores de las limitaciones

del cine comercial español y su aparato cultural dominado por el oficialismo. Berlanga, como se ha dicho, busca romper con la filmografía del régimen, dominada por un didactismo tendencioso de épicas patrióticas y evocaciones nostálgicas de una supuesta armonía rural (que, a ojos de las autoridades, condensaría la esencia de lo español). A través de recursos tomados del western y del cine negro, que en España tenían mucha más acogida comercial que los géneros locales, Berlanga logra revertir una buena parte de las estrategias de la propaganda cinematográfica local. Dichos recursos, representados fundamentalmente en los sueños de los personajes del pueblo, no se nos presentan solo como vías de escape, sino que revelan expresiones indirectas de pensamientos reprimidos por la conciencia (o por un gobierno represivo).

La escena final de *Bienvenido, Míster Marshall* condensa todas las críticas de la película hacia la España de Franco. Es el momento en que la mascarada no da para más, el ficticio carnaval ha terminado y el pueblo debe sacarse el disfraz y volver a su cotidianidad. En aquel gesto, que Romain Gubern (1975, p. 233) ha interpretado como «regeneracionista», el pueblo acepta por fin que la solución a la miseria depende de ellos mismos, no del crédito americano. En la misma secuencia, Berlanga deja claro algo que también desmonta desde dentro la propaganda del régimen: la España de Franco no ameritaba ningún boicot, ninguna amenaza. Lo que quedaba, como se intuye en la partida de los americanos, era la pura indiferencia, ese «pasar de largo» ante una nación que, a diferencia de lo que la dictadura vendía, no pintaba demasiado en el mundo. El cine de Berlanga, un «cine de perdedores» como él mismo lo ha definido, contribuirá como pocos al inicio del desmontaje de la cultura de la propaganda que había levantado el régimen y que, a partir de mediados los cincuenta, comenzará un irreversible, aunque lento, proceso de desenmascaramiento.

Referencias

Adorno, T. W. (2001). *Ensayos sobre propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Barcelona: Ediciones Voces y Culturas.

Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Bowen, W. H. (2017). *Truman, Franco's Spain, and the Cold War*. Columbia: University of Missouri Press.

Gubern, R. y Font, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Madrid: Editorial Euros.

Hidalgo, M. y Hernández Les, J. (2001). *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza Editorial.

Kinder, M. (1992). *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: University of California Press.

Preston, P. (1995). *Franco*. London: Harper Collins Publishers.

Vernon, K. (1997). Reading Hollywood in/and Spanish Cinema: From Trade Wars to Transculturation. In M. Kinder (Ed.). *Refiguring Spain*. Durham: Duke University Press.

Viadero Carral, G. (2016). *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Villena, M. Á. (2021). *Berlanga*. Barcelona: Tusquets.