



MARIANO GÓMEZ ARANDA¹

Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC

mariano.gomez@cchs.csic.es

Artículo recibido: 16/12/2012 - aceptado: 17/02/2013

EL HUMOR EN EL CINE ESPAÑOL DURANTE LA ÉPOCA DE FRANCO

RESUMEN:

Este artículo analiza tres películas españolas rodadas durante los años 50 y 60 del siglo XX: *Historias de la radio* (1955), *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) y *El extraño viaje* (1964). Se trata de tres comedias cinematográficas que representan los tipos de humor más habituales en el cine español de aquellos años: el humor sentimental y tierno fomentado por el régimen franquista, el humor irónico y ácido y el humor macabro y grotesco. También se analizan los orígenes del humor de estas comedias en conexión con la tradición cinematográfica y literaria española, así como los elementos comunes que tienen con otras películas similares del mismo período. Estas películas también demuestran que el humor era utilizado como válvula de escape para soportar las dificultades económicas y sociales por las que pasó la sociedad española durante la dictadura franquista.

PALABRAS CLAVE: Cine español, dictadura franquista, humor sentimental, humor irónico, humor macabro.

ABSTRACT:

This article analyses three Spanish movies filmed during the 50's and 60's of the 20th century: *Historias de la radio* (1955), *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) and *El extraño viaje* (1964). These three comedies are representative of the different humor styles of Spanish cinema at those times: sentimental and soft humor fostered by the Francoist regime, ironic and acid humor, and macabre and grotesque humor. The origins of the humor in these comedies in connection with the Spanish cinematographic and literary traditions,

¹ Mariano Gómez Aranda es Investigador del CSIC. Su campo de investigación es la ciencia y el pensamiento de los judíos de la Península Ibérica en la Edad Media. Ha publicado varias ediciones críticas de obras de autores judíos medievales, así como varios artículos sobre exégesis bíblica, filosofía y ciencia medieval. Es profesor en New York University en Madrid y en el programa de verano de Middlebury College en EE.UU., donde imparte cursos sobre judíos, musulmanes y cristianos en la Península Ibérica y de historia y religiones en el Mediterráneo.

as well as the common elements in these comedies and in other contemporary films are also analysed. These films also demonstrate that humor was used as a escape to bear the economic and social difficulties of the Spanish society during the Francoist regime.

KEYWORDS: Spanish cinema, Francoist regime, sentimental humor, ironic humor, macabre humor.

1. INTRODUCCIÓN

Durante los años 50 y 60 del siglo pasado, mientras España vivía la dictadura franquista, se elaboraron en nuestro país un gran número de comedias cinematográficas que tenían el humor como elemento principal de sus argumentos. Se trata de una de las épocas más prolíficas del cine español, que dio lugar a obras como *Bienvenido Mr. Marshall* (1953) de Luis García Berlanga, *Historias de la radio* (1955) de José Luis Sáenz de Heredia y *El extraño viaje* (1964) de Fernando Fernán-Gómez. La gente que asistía a los cines para ver estas películas buscaba un medio para evadirse de la dura realidad en la que estaban viviendo, lo que permitió a estas películas gozar de un gran éxito, no sólo en el momento de su estreno, sino posteriormente, cuando se han convertido en emblemáticas del pensamiento y la mentalidad de una época concreta en la historia de España.

En este artículo analizaré el tipo de humor que se refleja en estas películas porque las considero representativas de los distintos tipos de comedias cinematográficas que se hicieron en la época franquista. Pretendo, además, explicar los orígenes del humor de estas comedias, sus raíces, las peculiaridades de cada una de ellas y las conexiones que tienen con otras películas similares que se estrenaron por aquellos años. Con ello intento demostrar cuáles eran los elementos que despertaban el humor de los españoles que vivían la dictadura franquista, un régimen que, aunque pretendía censurar todo tipo de manifestaciones creativas o apropiarse de ellas para manipularlas –el humor incluido–, no consiguió acabar con la originalidad y la creatividad de los autores.

Tal como ha señalado William Fry, a pesar de las duras condiciones que se vivieron en la sociedad española durante la dictadura de Franco y las múltiples represiones que los opositores al régimen tuvieron que soportar, el humor fue uno de los elementos de dicha sociedad más difíciles de reprimir, porque, como suele ocurrir en los regímenes totalitarios, el humor persiste y se convierte en un recurso oculto para la supervivencia (Fry 1997: 169).

2. LA COMEDIA CINEMATOGRAFICA ESPAÑOLA EN LA PRIMERA MITAD DEL S. XX

La comedia cinematográfica en España se remonta ya a los mismos orígenes del cine. Como sucedió en todos los países en que surgió este nuevo invento, los cineastas españoles se dieron cuenta muy pronto de que el cine tenía la capacidad de divertir y de hacer reír. En 1897, Fructuós Gelabert rodó un corto de carácter cómico titulado *Riña en un café*. En los primeros años del siglo XX, destacaron los trabajos de Segundo de Chomón, autor de un gran número de cortometrajes en los que destacan la fantasía, los efectos especiales y la comicidad.

El cine mudo en España desarrolla el género de la comedia, sobre todo a partir de los sainetes, las comedias teatrales costumbristas y las zarzuelas. Así, *La verbena de la paloma* fue adaptada al cine ya en 1921. Las comedias y sainetes de Carlos Arniches son las obras de teatro de un autor español que más veces han sido llevadas a la pantalla, tanto durante el cine mudo como, sobre todo, en el sonoro. También las obras de los hermanos Álvarez Quintero recibieron adaptaciones cinematográficas desde muy pronto. El sainete populista y la comedia burguesa van a destacar en las obras dirigidas por Florián Rey en la década de los 20 y 30. Su comedia *El pilluelo de Madrid* (1925) está considerada como «el primer sainete escrito directamente para la pantalla» (Gubern etc. 1995: 112), aunque su película más famosa es un melodrama de análisis y denuncia social, *La aldea maldita* (1930).

En la segunda mitad de la década de los veinte, destaca el humor fomentado por Ramón Gómez de la Serna, que va a animar a un grupo de intelectuales relacionados con el mundo cinematográfico, como Miguel Mihura, Enrique Jardiel Poncela o Edgar Neville, a desarrollar en sus creaciones artísticas un tipo de humor de vanguardia, alejado de los convencionalismos del humor costumbrista que se había venido desarrollando hasta entonces. Este nuevo concepto de humor que defendía Gómez de la Serna se basaba fundamentalmente en el alejamiento de referencias concretas a la realidad, en la búsqueda de lo absurdo, en la mezcla de elementos heterogéneos, en la ruptura de las conexiones lógicas y en la explotación de las perspectivas inusuales. (Bauer 2010: 66-67).

Con la llegada del sonoro, siguen triunfando en el cine las comedias que utilizan el estilo sainetesco, costumbrista y zarzuelero y que encontramos en las películas de los años 30, como, por ejemplo, en *Don Quintín el amargao* (1935) de Luis Marquina, basado en un sainete de Arniches, en el que tendrían especial importancia los personajes secundarios, conforme a las reglas del género. El tipo de humor que reflejan estas comedias podríamos catalogarlo como «humor fácil», que se fundamenta en argumentos sencillos y esquemáticos, utiliza muchos estereotipos fácilmente reconocibles por el espectador, refleja aspectos y costumbres

de la vida cotidiana, sobre todo de ambiente rural, y se expresa a través de unos «personajes-tipos» que se convierten, en muchas ocasiones, en representantes de los diversos estamentos de la sociedad. Así, por ejemplo, en el caso de los ambientes rurales, podemos encontrar en las películas al cura, al alcalde y a la guardia civil, entre otros. También es frecuente encontrar al personaje del pícaro, que hace reír por el ingenio que demuestra y que entronca la comedia cinematográfica española con la tradición literaria de la picaresca.

El estallido de la guerra civil también dividió al cine español en dos bandos. Pocas comedias se rodaron en aquellos años y las opciones se decantaron hacia la elaboración de películas de carácter documental y propagandístico y de producción institucional. Un ejemplo paradigmático del cine de aquellos tiempos es *Sierra de Teruel (Espoir)* (1939) de André Malraux.

Tras la guerra civil, con el triunfo del franquismo comienza un proceso de ideologización de la sociedad española para adaptarla al nuevo régimen. No cabe duda de que los franquistas se dieron cuenta muy pronto de que el cine, junto con la radio y la prensa escrita, serviría de manera muy eficaz para transmitir sus principios ideológicos. En los años 40 se potencia un tipo de cine que explota al máximo la «españolidad», el nacionalismo español y los tópicos de nuestra cultura, y se insiste mucho en el concepto de «raza» hispana, en lo castizo y en lo típico y tópico de la cultura y el folclore español (Gubern etc. 1995: 212ss.). El director de cine José Luis Sáenz de Heredia se convertiría por aquellos años en el máximo exponente de la cinematografía oficial, hasta el punto de que llegó a rodar una película con guión del propio Francisco Franco: *Raza* (1941).

La comedia española, por su parte, siguió basándose en sainetes y comedias teatrales y no se contagió demasiado de ese espíritu de españolidad que encontramos en otros géneros. Esto se debe, en mi opinión, al talento de directores como Edgar Neville y de guionistas como Miguel Mihura, que no se identificaban demasiado con los tópicos de la «españolidad» y que desarrollaron un cine más personal y original. Junto con las adaptaciones de las obras teatrales de Jardiel Poncela, como *Los ladrones somos gente honrada* (1942), *Eloísa está debajo de un almendro* (1943) o *Los habitantes de la casa deshabitada* (1946), las comedias de estos autores tienen un marcado carácter costumbrista, aunque empiezan ya a introducir el carácter satírico y burlesco, con ciertos toques agridulces e incluso macabros en algunos casos. Hay que destacar, entre ellas, *La vida en un hilo* (1945) de Edgar Neville, una comedia costumbrista de carácter agridulce sobre el azar y la suerte en la vida.

Aunque en la segunda mitad de la década de los 40, la comedia cinematográfica española decayó, durante los años 50 y la primera parte de los años 60 vivió

sus años de esplendor, sobre todo gracias a los trabajos de autores como Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez, Edgar Neville, el italiano Marco Ferreri, el guionista Rafael Azcona y otros directores como Fernando Palacios o José María Forqué. La comedia de estos años va a añadir a las tradiciones sainetesca, costumbrista y folclórica de épocas anteriores la influencia de la comedia neorealista italiana de comienzos de los 50 e incluso de algunos géneros cinematográficos del Hollywood clásico como la comedia rosa, el musical o el melodrama (Pérez Rubio-Hernández Ruiz 2011: 95 y Heredero 1993: 235-250).

3. *HISTORIAS DE LA RADIO* (1955)

La película *Historias de la radio* es un homenaje al papel de este medio de comunicación en la sociedad española de mediados del siglo XX. En ella se cuentan tres pequeñas historias basadas en concursos radiofónicos, todas ellas enlazadas a través del locutor Gabriel y su prometida. Dos inventores que quieren patentar un pistón y necesitan dinero, un ladrón que contesta a una llamada telefónica mientras está robando y un niño que necesita ir a Suecia para operarse son los protagonistas de estas historias en torno a la radio.

La clave del humor de esta película, que pretende contar historias sencillas cercanas a la gente común y sin grandes pretensiones intelectuales, radica en las sorpresas y en los cambios de rumbo de su argumento, que provoca situaciones inesperadas. Muchos teóricos del humor e investigadores han enfatizado que la sorpresa y lo inesperado son factores importantes, e incluso necesarios, para apreciar y comprender el humor (Kozbelt-Nishioka 2010: 376). El ejemplo más significativo de esta característica lo encontramos en el famoso concurso «doble o nada» y en concreto en la escena en la que hacen al personaje del maestro la última pregunta: «¿Quién fue el delantero centro que marcó el primer gol oficial en el antiguo campo del club ciclista de San Sebastián cuando se inauguró?» Se trata de la pregunta más difícil del concurso, la que puede llevar al éxito o al fracaso porque puede suponer la posibilidad de curar al niño enfermo o su final. El maestro sufre un desvanecimiento y el espectador intuye que puede deberse a la dificultad de tal pregunta. Gracias a un hábil manejo del montaje, la película nos muestra las reacciones de los habitantes del pueblo ante la pregunta con el objetivo de dilatar la resolución del conflicto planteado. Cuando vuelven a repetir la pregunta, se produce la sorpresa: nadie podría imaginar que el maestro, lleno de orgullo y emoción contestase: «Fui yo, Anselmo Oñate, alias Pichirri, en 1915 y de penalti».

Como suele suceder en las grandes películas, el guión de esta sugiere mucho más de lo que vemos en pantalla. En esta pequeña escena está aludiendo a todo el

pasado oculto del personaje del maestro; así, nos enteramos de que en su juventud fue futbolista, marcó un gol en un partido probablemente poco trascendente para el resultado de aquel encuentro, sin saber que esa hazaña podría salvar muchos años después la vida de un niño. Este futbolista con el tiempo se hizo maestro y llegó a ser un hombre sabio, una trayectoria profesional que rompe con el estereotipo del hombre culto al que no se suele asociar con el mundo del fútbol. Esta escena demuestra que se trata de un héroe olvidado, que vuelve a convertirse en un nuevo héroe casi al final de su vida. De esta manera se sirve el director de la película para homenajear a los maestros nacionales de aquella época.

Esta escena sirve además para ilustrar otra de las características del humor de *Historias de la radio*. Se trata de un humor que va acompañado de la emoción y de la ternura; nos hace reír al mismo tiempo que nos conmueve y nos provoca las lágrimas, sobre todo porque vemos que los pobres, la gente humilde, los marginados de la sociedad, ya sean los científicos que están inventando un pistón, o el ladrón que roba a su casero para poder pagarle o el niño cuya enfermedad se va a curar, al final triunfan gracias al azar, la suerte y la buena voluntad de los demás (Herederó 1993: 244).

Esta mezcla de melancolía y humor, de ternura e ingenio convierten *Historias de la radio* en una película entrañable, próxima al estilo de las producciones italianas dirigidas por Vittorio de Sica o de los melodramas estadounidenses de Leo McCarey. También puede recordar a películas de Frank Capra como *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, 1946) por lo que tiene de triunfo de los más débiles, aunque es verdad que el carácter bondadoso que traslucen los personajes de Sáenz de Heredia en esta película contrasta fuertemente con la amargura que destilan muchas de las películas de Frank Capra.

Otro ejemplo muy significativo del uso del humor en esta película lo encontramos en el célebre diálogo de la escalera entre los dos actores disfrazados de esquiador. Se trata de una escena cruel en la que ambos personajes luchan a muerte, golpeándose con las sillas, para tratar de llegar el primero al estudio de radio y conseguir las ansiadas 3.000 ptas. de premio. La seriedad y el dramatismo del momento se rompen abruptamente para introducir uno de los diálogos humorísticos más ingeniosos de la película: —«¿Por qué quiere tanto dinero?» —«Para un invento importante, ¿y usted?» —«Para una señorita» —«¿Está enferma?» —«Qué va, esta importante». —«¿Tiene ud. un lío?» —«No señor, quiero tenerlo». —«Comprenda que lo mío es más importante» —«Es que no conoce ud. a esta señorita» —«Aunque sea una Venus, un invento es siempre algo de interés nacional» —«Mi nación soy yo y mi interés está en esta srta. Lo suyo, ¿qué es?, ¿otra bomba?» —«Un pistón a doble defector» —«Sin pistones podemos vivir, pero sin señoritas...» —«Yo vivo sin señorita.» —«Claro, por eso inventa ud. pistones». Como suele suceder con los buenos chistes, el humor que

nos provoca este diálogo se debe a las enormes sugerencias que encierra y a todo lo que nos podemos imaginar sobre cómo son las vidas de estos dos personajes y las motivaciones que les han llevado hasta esta situación.

Una de las claves para entender el humor de *Historias de la radio*, y que fue probablemente lo que hizo reír a los espectadores que la vieron cuando se estrenó, es que utiliza la gracia y el ingenio para reírse de las miserias y desgracias que atravesaba la sociedad de aquellos tiempos. Esta película nos muestra la situación de penuria de la España de los años cincuenta del siglo pasado y para ello se centra en algunas situaciones particulares que ejemplifican las carencias que se vivían por aquellos años. Así, el problema para hacer frente al alquiler de la vivienda ante la falta de recursos es, en la película, el motivo que lleva al ladrón a robar a su casero; la escasez de apoyos a la ciencia y a la investigación se ejemplifican en el fragmento en que los inventores de un artilugio tienen que recurrir a la radio para patentar su invento. La historia del niño enfermo pone en evidencia la situación de abandono en que se encontraban entonces las poblaciones rurales y la falta de recursos que sufría la sanidad pública. La película, por tanto, hace uso de los mecanismos del humor en situaciones desgraciadas para hacer reír al público, que se siente identificado con esas adversidades y utiliza la risa como mecanismo psicológico de terapia para poder superarlas.

A pesar de ello, *Historias de la radio* no es una película de denuncia social, ni de crítica feroz de las situaciones que muestra; más bien al contrario, pretende transmitir la necesidad de la gente de aquella época de creer en algo que les pudiera generar optimismo. La radio y los concursos en los que se podía ganar dinero, que permitían aliviar la mala situación en la que la gente se encontraba, se convertían en la España de entonces en posibles soluciones a la crisis, de manera similar al papel que juega la lotería en la España de hoy en día. Pero además, *Historias de la radio* pretende demostrar que existe una bondad intrínseca en el ser humano, pues es la generosidad de algunos personajes la que consigue resolver los conflictos planteados. En este sentido, se trata de una película esperanzadora y optimista.

Una gran parte del humor que consigue la película se debe al excelente trabajo de los actores y actrices que aparecen en ella, todos ellos habituales en las comedias de aquella época (Heredero 1993: 244). Aquí aparecen José Isbert como científico que se disfraza de esquimal, Ángel de Andrés en el papel de ladrón, José Luis Ozores interpretando al cura del pueblo, Tony Leblanc en una breve aparición como conductor de la camioneta que lleva a José Isbert a la radio, y otros muchos muy conocidos de aquel momento por sus papeles cómicos y que nada más aparecer en pantalla creaban una predisposición hacia la risa en el público que iba a ver sus películas.

En *Historias de la radio* nos encontramos con uno de los personajes más habituales en las comedias españolas de aquellos tiempos y que era utilizado con mucha frecuencia para conseguir el humor: el pícaro, figura tradicional en la literatura española. En el caso de *Historias de la radio* se trata de un pícaro ingenioso que despierta una cierta simpatía sobre todo porque la película quiere transmitir que, en el fondo, es una buena persona. Este tipo de personajes eran muy habituales en el cine de la época franquista, que quería transmitir la idea de que existe una bondad natural en todos los seres humanos, incluidos los pícaros. Sirva como ejemplo, entre muchos que se podían citar, otros casos de pícaros de este estilo como los que aparecen en la película *Atraco a la tres* (1962) de José María Forqué, en la que un grupo de pícaros, que son empleados de una sucursal de un banco, deciden atracar la propia sucursal para la que trabajan. También podemos encontrar personajes similares en *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga o *Los dinamiteros* (1964) de Juan García Atienza.

A pesar de la bondad, el optimismo y la confianza en el ser humano que transmite *Historias de la radio*, no le faltan algunos puntos de humor crítico y de ironía, como por ejemplo en la escena en que el ladrón y su casero están tratando de resolver el asunto en el que están metidos, hacia el final de la historia, y el casero le dice al ladrón: «¿Acaso cree que esta es la primera vez que negocio con un ladrón? pero ¿qué idea tiene de lo que hoy significa negocio?». Irónico también es el hecho de que el casero utilice el documento de identidad del ladrón para cobrar el premio que le concede la radio, después de todas las dificultades por las que ha pasado este último para llevarle al estudio.

Otro de los recursos del humor utilizado por Sáenz de Heredia en esta película está basado en la manera en que el guión dosifica la información sobre el argumento que tienen tanto el espectador como los personajes que aparecen en la película. En la escena en que José Isbert vestido de esquimal, después de entrar en la radio y saber que no ha sido el primero en llegar, comienza a relatar su historia, el guión de la película juega con el efecto de la risa en dos planos diferentes: mientras el público que atiende en directo a ese programa de radio se ríe del relato de José Isbert porque desconocen el final trágico de la historia que está contando, los espectadores de la película no se ríen porque conocen ese final; sin embargo, los avatares por los que ha tenido que pasar el propio personaje de José Isbert ha producido la misma hilaridad en los espectadores de la película antes de conocer su final. Es decir, la información acerca de las circunstancias de los personajes o la falta de ella es lo que produce distintos niveles de humor. El relato inicialmente divertido del científico vestido de esquimal se convierte en una aventura heroica de un fracaso por no haber conseguido alcanzar el objetivo. Pero aquí nuevamente la sorpresa surge para poner un final feliz a la historia: el locutor de la radio saca de su bolsillo 3.000 ptas.

y se las entrega al científico para que pueda patentar su invento. Esta escena ilustra los mecanismos complejos utilizados por Sáenz de Heredia en *Historias de la radio* para conseguir el humor.

4. BIENVENIDO MR. MARSHALL (1953)

Frente al humor sentimental y tierno de *Historias de la radio*, en *Bienvenido Mr. Marshall* vamos a encontrar el humor ácido, sarcástico, burlesco y rompedor con las convenciones de la época. El contexto en el que se enmarca la película es el de la España de los años 50, cuando los Estados Unidos decidieron poner en marcha un plan de ayuda de reconstrucción de los países europeos que habían sufrido las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial con el objetivo, además, de evitar la influencia soviética en estos países. Se le llamó «Plan Marshall» por el nombre del Secretario de Estado de EE.UU. de aquellos años, George Marshall. España, aunque era una dictadura, recibió los beneficios de dicho plan, precisamente porque era un país anticomunista. Las ayudas prometidas por el gobierno de los Estados Unidos despertaron las ilusiones de mucha gente en España, que pensaba que les iban a colmar con todo tipo de regalos. Dichas ayudas, sin embargo, no fueron ni mucho menos todo lo abundantes que los españoles imaginaban que iban a ser. Esta película cuenta cómo en un pequeño pueblo de nuestro país se preparan para recibir las deseosas ayudas del Plan Marshall organizando una bienvenida a «los americanos», porque pensaban que iban a ser ellos en persona quienes las iban a llevar en mano. Los habitantes de este pueblo creían incluso que el mismísimo Mr. Marshall iba a acudir allí a colmar sus deseos y, por lo tanto, decidieron preparar un recibimiento ofreciéndole todo lo mejor que tenían. Allí acudió una folclórica famosa, Carmen Vargas –interpretada por una cantante profesional llamada Lolita Sevilla, que fue muy popular en la España de los años 50– con su representante para contribuir a dicho recibimiento.

Bienvenido Mr. Marshall es la sátira cáustica de una sociedad a la que presenta como inculta e ignorante, porque no sabe quiénes son los americanos y desconoce en qué consiste el Plan Marshall, e ingenua, porque piensa que dicho plan va a ser la panacea que ponga fin a todos sus problemas. También es esta película muy mordaz y sarcástica en el tratamiento de los personajes fuertes y poderosos, esos hombres vestidos de negro que vienen al pueblo a anunciar la llegada de los americanos. Tal como señalaba Antonio Muñoz Molina en sus comentarios sobre esta película en el programa de televisión *¡Qué grande es el cine!*, el hecho de que los poderosos vayan vestidos de traje negro ya es en sí mismo una manera de caracterizar a un determinado nivel de la sociedad, algo que servía como característica en aquella época, pero que hoy en día ya no es un recurso

posible. Al mismo tiempo, Berlanga muestra una gran piedad hacia los pobres y débiles –como podemos apreciar en la famosa escena de la petición de regalos–, que son tratados con nobleza y dignidad.

Sin embargo, mientras que la película es muy satírica con la sociedad o con determinados colectivos, como los poderosos, muestra enorme ternura, cariño y simpatía hacia los personajes particulares. Se trata de una característica muy habitual del estilo de las películas de Berlanga. Así, por ejemplo, la piedad y la misericordia de la sociedad española están satirizadas en *Plácido* (1961), aunque los personajes individuales de esta película están tratados con cariño. *La escopeta nacional* (1978) y sus secuelas, *Patrimonio Nacional* (1981) y *Nacional 3* (1982), son una sátira ácida de la sociedad de los primeros años de la democracia, sobre todo de las clases altas, es decir, de la aristocracia que ha perdido los privilegios que había tenido en la época de la dictadura. Sin embargo, los personajes concretos que aparecen en la película son tratados de forma entrañable, como el Marqués de Leguineche, interpretado por Luis Escobar. *El verdugo* (1963) es una película muy crítica contra la pena de muerte, que destaca la mezquindad, la mediocridad y la frustración de un colectivo miserable como eran los verdugos que ejecutaban a los condenados a la pena capital; sin embargo, nos presenta a un personaje entrañable, José Isbert, en el papel de verdugo anciano, y así, un individuo que debería aparecer como abyecto y despreciable se convierte en un ser que transmite pena y que nos hace sentir lástima. Lo mismo ocurre en esta película con la crítica feroz que expresa hacia una sociedad cruel, que fuerza y maneja a los individuos a hacer lo que no quieren –en este caso, el personaje del que será el nuevo verdugo–, una sociedad que lleva a un individuo a convertirse en ejecutor con tal de tener una vivienda. Sin embargo, el propio personaje interpretado por Nino Manfredi despierta una cierta ternura en el espectador cuando se conoce su vida privada y se comprende su cobardía y su carácter pusilánime, lo que lleva al público a apiadarse de él.

Otro de los mecanismos del humor utilizado con frecuencia en *Bienvenido Mr. Marshall* es la ironía que aparece en el tratamiento de algunos personajes. Hay que tener en cuenta que varios de los individuos que aparecen en *Bienvenido Mr. Marshall* coinciden con los de la tercera historia de *Historias de la radio*, pues en ambos casos encontramos a la maestra o al maestro, al cura y al alcalde, entre otros. Sin embargo, mientras en el caso de *Historias de la radio*, los tipos que representan actúan conforme a las convenciones sociales del momento –el maestro es un hombre sabio, el cura es muy beato y el alcalde tiene mucha autoridad–, en *Bienvenido Mr. Marshall*, Berlanga rompe esas convenciones a través de la ironía y produce la hilaridad. Así, la maestra que da lecciones sobre quiénes son los americanos necesita que el alumno más listo de la clase le pase la información desde debajo de la mesa. El cura del pueblo, cuando se entera de que los ame-

ricanos van a traer tantos beneficios, pronuncia la frase: «Está bien, porque siempre es mejor aceptar que dar», en un contexto en el que se esperaría escuchar todo lo contrario. Por su parte, la autoridad del alcalde es cuestionada en varias ocasiones por el representante de la cantante folclórica, como en la escena del balcón donde el alcalde quiere dar su discurso pero es incapaz de hacerlo hasta el punto de que es el representante de la artista el que acaba tomando la palabra. Esta ruptura de los cánones habituales que caracterizan a los personajes-tipos la encontramos en *Bienvenido Mr. Marshall* pero no en *Historias de la radio*.

Parte del humor que consigue *Bienvenido Mr. Marshall* se debe al desconocimiento que la sociedad española tenía en aquellos tiempos sobre cómo eran los americanos. En la parte inicial de la película, en la que se presentan las diferentes opiniones acerca de quiénes son estos desconocidos, Berlanga consigue un gran efecto gracias al montaje de escenas. Con esta técnica se consigue dar diferentes respuestas a la pregunta «¿quiénes son los americanos?». Así, la maestra responderá: «son los habitantes de EE.UU.» y el hidalgo responderá «indios», dando lugar a sus respectivas escenas.

Una diferencia notable entre *Historias de la radio* y *Bienvenido Mr. Marshall* la encontramos en el uso de los elementos folclóricos. En ambas películas aparece el personaje de la cantante folclórica: Carmen Vargas, interpretada por Lolita Sevilla, en el caso de *Bienvenido Mr. Marshall* y Gracia Montes, interpretándose a sí misma, en el caso de *Historias de la radio*. En esta última película encontramos además otros artistas típicos del folclore español, como el torero Rafael Gómez «El Gallo». Sin embargo, en el tratamiento de las actuaciones de las cantantes folclóricas hay diferencias en ambas películas. En *Historias de la radio* Carmen Vargas actúa conforme a los cánones del cine folclórico español, heredados muy probablemente del cine musical americano: canta una canción completa ante un público presente en la radio que aplaude al final. Sin embargo, las actuaciones de Lolita Sevilla en *Bienvenido Mr. Marshall* no se ajustan a dichos cánones. Tal como señalaba J. L. Garci en el coloquio sobre esta película emitido en el programa *¡Qué grande es el cine!*, Berlanga rompe con los esquemas clásicos del cine folclórico. La película no muestra las canciones completas, sino sólo algunos fragmentos y además, mediante la técnica del montaje, interrumpe las actuaciones para mostrar otras escenas que están ocurriendo al mismo tiempo que canta la artista. Al terminar una de las actuaciones de Lolita Sevilla la gente no la aplaude al final, algo inaudito en el cine musical tradicional. Además, la película presenta a la cantante como una persona inculta, que no sabe hablar –solo dice «ozú» o «ea» cuando le preguntan–, ni expresarse correctamente. Probablemente, los guionistas de la película pretendían, de esta manera, hacer una crítica del personaje-tipo que representaba a las cantantes folclóricas de entonces. En opinión de Garci, es posible que el tratamiento que Berlanga hace del personaje folclórico de la

cantante se deba a que el propio director sintió que le estaban imponiendo los cánones estilísticos del género folclórico del momento y se rebeló contra ellos. Es decir, para aceptar dichas imposiciones y al mismo tiempo mostrar su desacuerdo, Berlanga supo integrar en su película, de manera verdaderamente magistral, a un personaje impuesto por los cánones del cine musical rompiendo, al mismo tiempo, las normas establecidas para su puesta en escena.

Otro de los mecanismos del humor al que recurre Berlanga en alguna ocasión son los juegos de palabras. Cuando el representante de la cantante está criticando al alcalde sobre lo que este piensa preparar para recibir a los americanos le dice «Pero ¿qué impresión van a llevarse?» a lo que el alcalde contesta: «Ah pero ¿es que vienen a llevarse algo?, porque yo creía que era todo lo contrario».

También tenemos algunos toques de humor absurdo, muy típico del estilo de Miguel Mihura, que participó en el guión de la película. Encontramos varios ejemplos en la voz de fondo que aparece al principio de la película y que va presentando a los personajes; cuando le toca el turno a la maestra del pueblo, la voz dice: «La maestra está soltera, a pesar de lo cual es primavera, y multiplica sin equivocarse».

5. *EL EXTRAÑO VIAJE* (1964)

El humor macabro y grotesco encuentra su máxima expresión en un buen número de películas de finales de los años 50 y durante la década de los 60, entre las que podemos destacar *El verdugo* (1963), *El pisito* (1959) y *El cochecito* (1960) de Marco Ferreri, y *El extraño viaje* (1964). Esta última, dirigida por Fernando Fernán-Gómez, cuenta la historia de los hermanos Vidal –Ignacia, Venancio y Paquita–, tres solterones que viven aterrorizados por la tiranía de aquella en una vieja casona. La llegada al pueblo donde viven de Fernando, cantante de una pequeña orquesta popular, coincide con un viaje que van a iniciar los hermanos y que acabará de forma trágica.

El guión de esta película está basado en un crimen muy famoso ocurrido por aquellos años y conocido como «el crimen de Mazarrón», localidad costera en la que fueron encontrados unos cadáveres. Como nunca se aclaró el misterioso asesinato, Luis García Berlanga inventó una idea como solución, que más tarde el guionista Pedro Beltrán adaptó al cine.

El extraño viaje supone en el cine la unión entre lo terrorífico y lo cómico, el suspense y la astracanada, un cruce entre Goya y Miguel Mihura. Tal como

señala Zunzunegui, *El extraño viaje* es una mezcla muy original entre «la alusión al esperpento, con el recurso a la astracanada y el sainete, sin hacerle ascos a su contaminación con la zarzuela que es, además, convocada desde el punto de vista de la parodia e irrisión de su variante *grande*» (Zunzunegui 2002: 17)

Por una parte, aparecen aquí los elementos típicos de las comedias costumbristas, similares a los que hemos encontrados en *Historias de la radio* y *Bienvenido Mr. Marshall*. La acción de *El extraño viaje* se desarrolla, como en los casos mencionados, en un pueblo típico español de la época de Franco. En él aparecen los ancianos ociosos que se dedican a beber en las tabernas, mientras observan, con ojos de deseo, a las chicas jóvenes. También aparecen las típicas cotillas que critican los comportamientos y actitudes de las muchachas que bailan al son de los nuevos ritmos del pop, que comenzaban ya a escucharse en los inicios de los años 60. De la misma manera, nos encontramos con los personajes-tipo habituales en las comedias de aquellos años, como el de Angelines, la chica joven que aspira a ser cantante y llegar a tener éxito en la ciudad para poder escapar del ambiente opresivo del mundo rural en el que vive, o Doña Teresa, la típica moji-gata y beata que se opone a los cambios en las costumbres tradicionales. De esta manera, la película refleja, no sin cierta crítica, los usos sociales del mundo rural directamente extraídos de la realidad cotidiana para provocar de esta manera la sonrisa en el espectador. Pero además, el conocimiento de las situaciones y tipos de la vida rural que describe la película se enriquece con el uso del léxico y las expresiones populares, tal como destaca José Luis Téllez:

Conocimiento manifestado en la inusual riqueza de léxico y expresiones populares exhibidas en unos diálogos brillantísimos que lindan por un extremo con el casticismo de Arniches y su «tragedia grotesca» y por el otro con el descarnamiento notarial de Gutiérrez Solana o la deformación expresionista del esperpento vallein-clanescos, pasando por Jardiel Poncela y Gómez de la Serna (Téllez 1997: 586).

Es precisamente en el uso del lenguaje y, sobre todo, de las expresiones populares, algunas de las cuales resultaban ya entonces bastante arcaicas, donde la película consigue los mejores momentos de hilaridad.

Por otra parte, *El extraño viaje* introduce elementos procedentes del cine de terror, como los *travellings* del interior de la casona donde viven los tres hermanos en un ambiente lleno de connotaciones de carácter gótico y parcialmente neorrealistas, y del cine policíaco, como la investigación que se inicia para resolver la extraña desaparición de algunos de los personajes clave de la historia (Téllez 1997: 586-587).

La mezcla de todos estos elementos, junto con la música de la banda popular que lidera el personaje de Fernando y que tiene indudables guiños zarzueleros –no hay que olvidar que el propio Fernando canta algún aria de zarzuela– conducen el guión de la película hacia el melodrama. Es precisamente en el contraste de todos estos elementos donde la película consigue transmitir el humor.

Entronca así *El extraño viaje* con una tradición de películas españolas en las que elementos contradictorios, como el sainete costumbrista y el humor grotesco se entremezclan en un complejo proceso de mestizaje para producir un tipo de cine que podríamos definir como «de diversión y de crimen». Un antecedente de esta película lo podemos encontrar en *Domingo de carnaval* (1945) de Edgar Neville.

CONCLUSIONES

Historias de la radio nos ilustra cómo era el humor «oficial» del régimen franquista en los años 50 y 60, un humor sencillo, fácil de entender, muy moralista, que pretende transmitir los valores éticos de la sociedad cristiana de aquel momento. Se trata de un humor que va acompañado de la emoción y la ternura, que puede provocar la lágrima fácil en determinados momentos y que se consigue utilizando la sorpresa y los cambios de rumbo en el guión. La película ofrece una lectura cómica de las desgracias de la sociedad, transmitiendo optimismo y esperanza, gracias al hecho de que los débiles triunfan y tienen éxito.

Bienvenido Mr. Marshall representa el humor sarcástico y burlesco que se ríe de los defectos y complejos de la sociedad de aquellos tiempos. En este caso, Berlanga usa el humor para burlarse de determinados colectivos, como los fuertes y poderosos, y en general de una sociedad inculta, ignorante e ingenua. Al mismo tiempo, manifiesta una enorme ternura, cariño y comprensión por los individuos particulares que forman esa sociedad, una característica muy particular del estilo de Berlanga. La ironía, los juegos de palabras y pequeños toques de humor absurdo, junto con un eficaz uso del montaje –uno de los elementos más puramente cinematográficos– consiguen transmitir la hilaridad. Frente al optimismo de *Historias de la radio*, *Bienvenido Mr. Marshall* transmite una visión pesimista de la situación social de aquellos tiempos.

El humor macabro y grotesco alcanza una de sus máximas expresiones cinematográficas en *El extraño viaje*, mezcla de géneros, como el cine de terror y policíaco, junto con el sainete costumbrista. Esta película se enmarca dentro de la corriente de humor macabro que surgió a mediados del siglo XX como reacción

contra el humor sentimentalista, que encontramos en películas como *Historias de la radio*. *El extraño viaje*, por contraste, busca la risa y la carcajada en los elementos que hasta ese momento producían lástima, ternura, compasión o sencillamente tristeza, no sólo gracias a un ingenioso guión, sino también por el uso habilidoso de un lenguaje popular rico en expresiones arcaicas y trasnochadas que despertaban la hilaridad en el espectador.

Las tres películas, sin embargo, coinciden en conseguir el humor gracias al carácter y el temperamento de unos personajes-tipo magistralmente interpretados por los mejores actores y actrices de la época y por la utilización de los aspectos folclóricos, sainetescos y costumbristas de la mejor tradición de la comedia teatral española.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bauer, Samuel M. «From jeering to giggling: Spain's dramatic break from a satirical to an avant-garde humor», *Humor* 23-1 (2010): 65-81.
- Fry, William. «Spanish humor: A hypotheory, a report on initiation of research», *Humor* 10-2 (1997): 165-172.
- Gubern, Román-Monterde, José Enrique-Pérez Perucha, Julio-Riambau, Esteve-Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Heredro, Carlos F. *Las huellas del tiempo: cine español 1951-1961*, Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana, Institut Valencià d'arts Escèniques, Cinematografia i Musica, Filmoteca Española, Ministerio de Cultura, 1993.
- Kozbelt, Aaron y Nishioka, Kana. «Humor comprehension, humor production, and insight: An exploratory study», *Humor* 23-3 (2010): 375-401.
- Pérez Rubio, Pablo y Hernández Ruiz, Javier. *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.
- Téllez, José Luis. «El extraño viaje», *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*. Julio Pérez perucha, editor. Madrid: Cátedra, 1997. 585-587.
- Zunzunegui, Santos. *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia: Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 2002.