

¡AMERICANOS! ¡VIENEN A ESPAÑA GORDOS Y SANOS! REPRESENTACIÓN DE LO ESTADOUNIDENSE EN EL CINE DE BERLANGA

JOSÉ SUÁREZ I. SUÁREZ-INCLÁN GÓMEZ-ACEBO
IELAT-UAH

En la trigésimo quinta gala de los premios Goya, otorgados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, se dedicó un emotivo tramo de la ceremonia a recordar a Berlanga en el centenario de su nacimiento y a once años de su muerte. El “año Berlanga” lo han llamado. Entre la meritoria imitación de Pepe Isbert como alcalde de *Bienvenido, Mister Marshall* (1953) hecha por Carlos Latre y extractos de sus películas y la coplilla dedicada a los americanos interpretada emotivamente por una Diana Navarro haciendo las veces de Lolita Sevilla, se homenajeó al célebre realizador. Más allá de este poco berlanguiano homenaje, que a pesar del éxito con el público (entre los que me incluyo) probablemente no le habría gustado (por ser homenaje y por tener que volver a ver escenas de sus películas, cosa que siempre aseguro detestar y evitar) el símbolo que se utilizó para recordarlo fue uno de los más habituales al hablar del valenciano: los americanos. Y entiéndase que se hace referencia exclusiva a los estadounidenses pero se recoge el vocablo en este texto ya que era el término comúnmente utilizado en la España de las décadas en que el director desarrolla su cinematografía y, más concretamente, por el propio Berlanga.

La imagen que Berlanga construyó de los americanos, siempre vista desde su particular enfoque español, le suscitó el calificativo de “antiamericano.” Pero, ¿lo fue realmente? En este texto se tratará de contestar a esta pregunta a través del análisis de las numerosas referencias de su obra a los estadounidenses y, más concretamente, de su película *Bienvenido, Mister Marshall*. Sin dejar de prestar atención a las numerosas obras, académicas y divulgativas, que ha suscitado su cinematografía y que ha dado lugar a tantas y tan variadas consideraciones.

De Luis García-Berlanga Martí se han dicho muchas cosas. Atendiendo a estas y a las que dijo sobre sí mismo en sus queridos coloquios (frente a su natural rechazo al

homenaje), en las numerosas entrevistas realizadas y a las que dijo —sin decirlo— en sus películas, podemos hacer un esbozo del personaje. Berlanga, el tierno defensor del individuo y su fracaso. Berlanga, el erotómano. Berlanga, el único militante del PABI (Partido Anarquista Burgués Independiente), según su irreconciliable amigo Juan Antonio Bardem. Berlanga, el amargo y cruel azote de la sociedad. Berlanga, el esperpéntico. Berlanga el mal español, según Franco. Berlanga, el adalid del humor (¿negro?) español. Berlanga, el misógino reconocido. Berlanga, el culturalmente católico y de tradición cómica judeoamericana. Berlanga, el genio vago, difuso y lento, como opinaba su inseparable amigo y guionista, Azcona. Berlanga, el valenciano, defensor de la escatología levantina. Berlanga, el neorrealista de fábulas irreales. Berlanga, el realizador coral de los planos y travelling deliciosamente interminables. En definitiva, Berlanga, el director de cine.

Y tal vez el más importante de toda la historia del cine español. Y no es sólo una opinión propia, ni un juicio de gran parte de la crítica que volvió —arrepentida de haberlo atacado sistemáticamente por su indefinición ideológica— para encumbrar su obra, ni de los numerosos festivales internacionales que certificaron su grandeza entre escándalo y escándalo (con premios en Cannes, Berlín, Montreal, Venecia, Mar del Plata y una nominación a los Oscar), sino que también lo refleja el público más diverso. Para comprobarlo no hay más que acudir a la más utilizada web española de cine, Filmaffinity, en la que usuarios de todo el mundo pueden calificar y criticar cualquier película. Si, a día de hoy, al top FA (ranking ordenado por la votación, entre todas las películas, de todos los usuarios de Filmaffinity) le aplicamos el filtro de películas españolas, nos encontramos con que entre los cinco primeros puestos hay tres filmes dirigidos por Berlanga. Se trata de *El verdugo* (1963), elegida por los usuarios como mejor película española, y *Plácido* (1961) en segundo lugar. Bienvenido, Mister Marshall aparece en quinto puesto, compartiendo vagón con *Los santos inocentes*, de Mario Camus (tercer puesto) y *Viridiana* de Luis Buñuel (cuarto puesto). Nótese que las películas mexicanas de Buñuel no entran en este filtro.

La otra cosa que se dijo de Berlanga y de la que se le acusó en numerosas ocasiones —incluso de forma literal y llevándolo a comisaría—, como ya se adelantaba al comienzo del texto, fue de antiamericano (antiestadounidense). En esta condición externamente impuesta y nacida de sus recurrentes menciones y representaciones de Estados Unidos en la pantalla es en la que tratará de profundizar este artículo. Pero antes de que se trate de argumentar un enfoque sobre el porqué de tan evidente interés, parece procedente dejar constancia de la respuesta del propio director ofrecida en 1981:

Hombre yo no soy un pitiyanqui , como algunos amigos míos, pero tampoco soy un antiamericano feroz. En muchas de mis pasiones íntimas tengo un gran respeto por los americanos (Hidalgo y Hernández Les 2020, 53).

Es muy probable que con estas pasiones íntimas que Berlanga dice compartir con la cultura americana se refiera a ciertos círculos de coleccionistas del erotismo y del fetichismo con los que cambió y compartió todo tipo de obras que han quedado en una colección póstuma de más de 3.000 volúmenes, con primeras ediciones, que fue subastada, sin compradores, en 2018. Un ejemplo de ello lo muestra en su testamento fílmico y simbólico: *París-Tombuctú* (1999), como podemos apreciar en la siguiente imagen, o en *El sueño de la maestra* (2002) en el que expone toda su simbología fetichista al respecto de E.U.A. y vuelve a condenar tanto la silla eléctrica como la pena de muerte (en homenaje a *El verdugo*).



Figura 1 Fotograma de Michel Piccoli y Javier Gurruchaga con una escultura de zapato de tacón pintada con la bandera de E.U.A. pisando una bandera de E.U.A. en un taller fetichista (*París-Tombuctú*, 1999).

Antes de abordar los filmes de Berlanga, tal vez resulte revelador comentar algunas pinceladas del contexto histórico y personal en el que se gestó y desarrolló esta obra fílmica, al menos en relación con los Estados Unidos de América (en adelante E.U.A.). Y es que en su juventud (de los 15 a los 22 años) Luis Berlanga ya había luchado en dos guerras sin disparar ni un solo tiro y en bandos contrarios. Estuvo presente en la Guerra Civil española como soldado republicano, en la que consiguió —gracias a un influyente médico amigo de la familia— alejarse del frente haciéndose cargo del botiquín de la 40ª División de Carabineros de Nieto. A años más tarde, se uniría a la División Azul, cuerpo de voluntarios que luchó contra los soviéticos junto al ejército nazi en la Segunda Guerra Mundial. Esto fue debido a su intención de hacer méritos para salvar a su padre, un político republicano condenado a muerte por el régimen

franquista y, como aludió en varias ocasiones, por una búsqueda juvenil de aventuras impulsada por las ideas falangistas.

Por tanto, ya de muy joven, había participado (sin entrar en combate) en dos guerras y las dos las había perdido. Por cierto, que con mayor o menor participación también estaban los E.U.A. en sendos conflictos, en un caso en su mismo bando con los más de 2.300 voluntarios estadounidenses de las Brigadas Internacionales (según datos de www.brigadasinternacionales.org basados en los archivos del Comintern soviético en Moscú) y en la Segunda Guerra Mundial, aunque fuera de forma indirecta, como enemigo del bando opuesto al del cineasta. Cabe recalcar, no obstante, que este batallón franquista tenía prohibido combatir contra los aliados, pudiendo enfrentarse solo a la Unión Soviética.

Tal vez de todos estos hechos le provenga su interés por las rendiciones bélicas (*Novio a la vista; Calabuch*), su rechazo al sinsentido de la guerra (las ya mencionadas respecto a la guerra en general y *La vaquilla* respecto a la Guerra Civil española en particular), así como su firme oposición a la pena de muerte (*El verdugo; El sueño de la maestra*).

Respecto al contexto internacional hay algunos hechos históricos que marcan patentemente la filmografía del valenciano y la visión que este muestra sobre los estadounidenses, especialmente en su primer éxito de 1953: *Bienvenido, Mister Marshall*. Me refiero al giro diplomático que se produce en las relaciones entre E.U.A. y España en esta época. El Plan Marshall (European Recovery Program) que, como muestra la fábula de *Bienvenido, Mister Marshall*, pasó de largo en España por razones obvias: la nueva España de Franco había apoyado a la Alemania Nazi de Hitler, por lo que se encontraba aislada internacionalmente por las democracias occidentales.

Aunque no puede dejar de mencionarse que estas potencias no prestaron ayuda oficial al bando republicano cuando Franco se sublevó e inició la Guerra Civil española, en parte por miedo a Hitler y, como en el caso de E.U.A. y a pesar de los intentos de apoyo de Roosevelt, debido a la presión de los católicos norteamericanos (no fue el caso de los ya mencionados brigadistas estadounidenses, como los de la célebre Brigada Abraham Lincoln). Esto generó que en un primer momento el franquismo y su propaganda propiciaran un nacionalismo xenófobo, filonazi y antialiado que daría un vuelco a comienzos de la década de los años 50 (Deltell Escolar 2008). El contexto de la Guerra Fría empujó al gobierno de E.U.A. a buscar nuevos aliados en su cruzada anticomunista. Este hecho los llevó a un progresivo entendimiento con la dictadura de Franco (estratégico y natural aliado) que se afianzaría con el Pacto de Madrid (coincidente con el año de estreno de *Bienvenido, Mister Marshall*, en 1953). Este acuerdo contribuiría a abrir el camino a la entrada de España en la O.N.U. en 1955, gesto de aceptación internacional del franquismo que culminaría con la instalación de las bases militares estadounidenses de Rota, Morón y

Torrejón de Ardoz (las dos primeras todavía en activo), así como con la visita y simbólico abrazo entre Dwight D. “Ike” Eisenhower y Francisco Franco.



Figura 2 Abrazo entre Dwight D. Eisenhower y Francisco Franco (1955).

Antes de entrar a analizar algunos ejemplos concretos de la idea berlanguiana de lo estadounidense y su expresión en el cine, conviene destacar otro aspecto de su figura y de su ideario. En ocasiones se ha dicho que su defensa de la acracia y del individualismo libertario, mezclado con sus costumbres burguesas, lo posicionaban en contra de toda expresión de sociedad. No obstante, no es menos cierto que siempre estuvo, como reconoció, muy influido por el regeneracionismo de la generación del 98 y, especialmente, por el verso libre de esta, al que dedicó una miniserie televisiva: Blasco Ibáñez (*Blasco Ibáñez, la novela de su vida*, 1997). No olvidemos que el espíritu del 98 está intrínsecamente ligado a la derrota española en la guerra hispano-estadounidense, de la que toma su nombre, que supuso la pérdida de las últimas colonias españolas y el cierre de la decadencia crepuscular del antiguo imperio español, presentándose en el mundo el nuevo y moderno imperio hegemónico: los E.U.A. No creo que esto resultara indiferente para un Berlanga que, además de lo erótico, hallaba otro fetichismo cultural e histórico en este regeneracionismo noventayochista.

Cabe, también, mencionar su corto *El Circo* (1949) que realizó para su graduación en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (después Escuela Oficial de Cine de España). Si bien de esta película muda solo hay un posterior montaje realizado por la Filmoteca, en este puede apreciarse una ciudad, Madrid, absorta y

expectante ante la llegada del Circo Americano de Buffalo Bill (que ni era demasiado americano ni era, por supuesto, del auténtico y difunto Buffalo Bill, papel que representaba el artista Edward Gray).



Figura 3 Fotogramas del cortometraje documental *El circo*, con una multitud de madrileños admirando la llegada del Circo Americano de Buffalo Bill.

Considero que este sencillo y primer filme de Berlanga contiene una de las claves para responder a su supuesto antiamericanismo, se trata del uso constante de referencias a lo americano para reflejar, no sin de paso criticarlo, la miseria e ingenuidad de la sociedad española de las épocas que filmó.

Tras señalar *Esa pareja feliz* (1951), que probablemente por la influencia de la ideología comunista de su codirector Juan Antonio Bardem realiza una clara crítica al consumismo y al sueño americano de aquellos años 50 (la parte más berlanguiana alude al mencionado regeneracionismo y a la máxima de lograr las cosas por uno mismo sin fórmulas mágicas), llegamos a *Bienvenido, Mister Marshall*, la película que suscitaría la categorización como antiamericano que le perseguiría durante décadas.

Bienvenido, Mister Marshall (1953) es una fábula fílmica que narra las peripecias de un pueblo castellano (Villar del Río) al que se notifica la pronta venida de los americanos con el Plan Marshall. Los lugareños preparan, entre ensoñaciones sobre las dádivas esperadas de sus bienhechores estadounidenses, el recibimiento y festejo para su llegada. Para ello, se caracterizan y disfrazan de un pueblo andaluz, suponiendo que al ser el tópico folclórico de España es lo que los americanos esperan encontrar. Al mismo tiempo, cantan la ya célebre copla que reza: "Americanos, vienen a España gordos y sanos." Esto ya nos sitúa en la etapa de posguerra, hambre y enfermedad que vivía España en aquellos años. Finalmente, los americanos pasan de largo con sus coches sin detenerse en el pueblo y los habitantes del pueblo acaban teniendo que donar parte de sus exiguos bienes para pagar los costes de los inútiles preparativos.



Figura 4 Preparación para recibir a los americanos en *Bienvenido Mister Marshall* (1953).

La idea original era representar un pueblo en conflicto por la construcción de una planta de Coca-Cola en un viñedo, inspirándose en *La kermesse héroïque de Jaques Feyder* (Cañeque y Grau 2009, 19). La película reúne las características que se repetirán en gran parte de la obra de Berlanga (aunque hasta su colaboración con Azcona se le presupone una menor amargura y un mayor ternurismo) como son el fracaso de los personajes y su finalización en una situación peor de la que empezaron. Se lleva a cabo una renuncia de la identidad mediante el disfraz folclórico a cambio de un progreso ilusorio y decepcionante (Seguer 2020, 33) mientras todo el pueblo celebra ingenuamente la llegada de estos salvadores, con la excepción de dos personajes: el hidalgo (decadente y loco aristócrata que ve de forma eminentemente racista a los americanos, “indios” que niegan la historia en pos del dinero) y el párroco (que los ve como ateos y protestantes, mencionando así mismo a “los negros y a los chinos,” también en actitud racista, y como usurpadores de la Iglesia católica). Según Gómez Tarín (2004), esta versión ofrece una representación de los estereotipos de la España tradicional y retrógrada.

Esta película provocó tres incidentes internacionales, dos en su presentación en Cannes y otro diplomático en Madrid. En el festival de la Riviera francesa, donde ganó el Premio a la mejor película de humor y obtuvo una Mención especial para el guion. Uno de los miembros del jurado era el célebre actor Edward G. Robinson, el cual, tras haber sido perseguido durante la Caza de Brujas del McCarthyism y queriendo demostrar un ímprobo sentimiento patrio, acusó a la película ante el Comité de

Actividades Antiamericanas. Su justificación fue que en varias escenas de sueños se hacían referencias al Klu Klux Klan (comparándolo con los nazarenos de las procesiones de la Semana Santa española), que aparece el propio Comité, y que en una secuencia aparecía la bandera de E.U.A. malograda y bajando por un arroyo. La película no se retiró, pero esta última escena de la bandera fue eliminada en E.U.A.



Figura 5 Fotograma de la escena prohibida en E.U.A. con la bandera en el arroyo (*Bienvenido, Mister Marshall*).

Sin embargo, una cosa que no se tuvo en cuenta en este momento es que al lado de la bandera americana que baja por el arroyo está la española. En mi opinión aquí Berlanga está criticando la sociedad, pero más la española que la americana, pues a esta la utiliza como espejo de la ingenuidad y el fracaso de aquella. De hecho, es posible que el discurso subyacente sea que dos sociedades tan distintas (una dictadura arcaica frente a una democracia moderna en auge) han fracasado por igual frente a sus miembros. Se llegó más allá, puesto que el equipo de realizadores fue denunciado por falsificación de moneda debido a que, para promocionar el filme, habían impreso unos billetes de dólar en clave humorística que tenían la cara de los protagonistas, Pepe Isbert (el alcalde), Manolo Morán (el representante de artistas) y Lolita Sevilla (la cantante de flamenco). Acabaron detenidos en comisaría, pero no se llegó a mayores consecuencias jurídicas.



Figura 6 Billetes promocionales de *Bienvenido, Mister Marshall*.

Los incidentes diplomáticos con E.U.A. no terminaron aquí, puesto que para promocionar la película se colgó un enorme cartel con el título en la Gran Vía de Madrid, coincidiendo con la llegada del nuevo embajador de los Estados Unidos tras restablecerse recientemente el vínculo diplomático, el cual lo entendió como una petición española de entrar en el Plan Marshall y se quejó oficialmente a Franco. Curiosamente este embajador (James Clement Dunn) aparece de forma casual en la película, ya que se introduce un noticiario sobre el Plan Marshall en Italia en una escena en la que se proyecta ante los vecinos del ficticio Villar del Río, escena en la que aparece el diplomático. Aún con todo tuvo una buena acogida por la crítica en E.U.A. (Sojo 2014, 245-246) y fue un éxito comercial en España (Asión 2018).

Lo anterior se debe, en parte, a que la película contó con el beneplácito (inesperado) de la censura, que sólo realizó un corte en el guion en el famoso sueño de la maestra (en el que mantenía relaciones sexuales con todo un equipo de fútbol americano) y obtuvo la consideración de Película de Interés Nacional. Probablemente la censura, institución ligada a la Iglesia en esta época (y a una parte más xenófoba y arcaica que la de los tecnócratas del Opus Dei que la sustituirían), aún no había asumido el cambio diplomático de España hacia E.U.A. y no tuvo problema en que se criticara al nuevo aliado.

Berlanga también respondió a las acusaciones de antiamericanismo de la película diciendo “No es [...] antiamericana en absoluto. Los americanos y su Plan Marshall son el pretexto que sustituye [...] a los Reyes Magos o al Ratoncito Pérez” (Cañeque y Grau 2009, 32), aunque al mismo tiempo el coguionista del filme, Bardem, decía que “al menos por mi parte es completamente antiyanqui. Todo desde el principio pretende ser explícitamente antiamericano” (Cañeque y Grau 2009, 204-205). Tal vez Berlanga, amante del humor judío-americano (de Allen, Wilder y Lubitsch), entendía la película que acabó dirigiendo en solitario desde una óptica menos ideologizada y más cercana a lo americano que Bardem, de férreo pensamiento comunista. Precisamente la crítica cercana a esta ideología censuraría la película duramente, ante lo que Berlanga se defendería volviendo a acudir al regeneracionismo del 98 como motivo de la misma, una moraleja de que las cosas debe lograrlas uno mismo desde dentro (España) sin esperar soluciones mágicas venidas de fuera (ayuda de E.U.A.), como apunta Román Gubern (Cañeque y Grau 2009, 247). Al fin y al cabo, como dijo Berlanga “Villar del Río representa a toda España” (Hidalgo y Hernández 2020, 56).

Todo esto parece avanzar hacia la idea de que su principal objetivo, más allá de criticar aspectos de la sociedad norteamericana, es utilizada para atacar los presupuestos de la española, construyendo su discurso por oposición al otro. Algo derivado de lo que Brígida Pastor, al hilo de *Bienvenido...* define como “idealización de la Otriedad representada por E.U.A.” (2016, 934). Lógicamente, su cambiante pero ácida y ácrata postura respecto a la solidaridad y organización social tampoco eran indiferentes ante lo americano como representante hegemónico de la sociedad capitalista, pero no olvidemos que los americanos apenas aparecen en el filme. Si bien *Bienvenido...* es el mejor ejemplo para argumentar esto, debido a que es el filme que más se centra en el tema de los americanos, creo que podemos rastrear otros cuajados a lo largo de su filmografía.

En *Calabuch* (1956), según Caparrós-Lera y Esteve, suaviza su idea previa de los americanos (1991, 6). Esta película, de la que Berlanga renegaría por excesivamente benévola, muestra un ficticio pueblo levantino, que nombra el filme, al que en el contexto de la Guerra Fría (como fecha el narrador marca “ese año en el que Rusia firmó el concordato y los americanos dejaron de proteger a Europa”) escapa un sabio nuclear estadounidense, Hamilton (Edmund Gwenn), harto de inventar “armas para la paz” (de nuevo el pacifismo como tropo) tratando de vivir humilde y anónimamente. El protagonista traba amistad con los variopintos personajes que, al ser descubierto, le defenderán disfrazados de romanos (tradición española de Semana Santa) contra toda la armada estadounidense, con una lógica rendición. De nuevo se puede observar el uso de lo estadounidense (en lo que se detiene menos para la crítica y a la que disculpa con un protagonista americano infinitamente bondadoso) para recalcar la ingenuidad española.

En una de las versiones de su siguiente film, *Los jueves, milagro* (1957), sátira de la iglesia y del negocio de los milagros cercenada y moldeada por la censura eclesiástica, Berlanga llegó a proponer que se pusiera al cura censor como coguionista. Allí se representa un pueblo-balneario en decadencia con aguas curativas que ya no atraen a los turistas porque, como dice el narrador, “ya no está de moda el famoso Balneario de Fontecilla.” Al plantear esto, Berlanga presenta este plano, apreciable en la siguiente imagen, con la verdadera razón de su decadencia: la renuncia identitaria española a favor de la cultura estadounidense. De nuevo usa la contraposición irónica de lo americano para criticar la superstición e ingenuidad de España.



Figura 7 Cartel de “beba Coca-Cola” al inicio de *Los jueves, milagro* (1957).

En *Se vende un tranvía* (1959) cortometraje que realizó sobre un estafador madrileño que finge vender un tranvía a un ingenuo pueblerino, observamos a este pícaro intentando timar a otro individuo al venderle un artilugio para regar desde el cielo que resulta ser un dirigible robado con la siguiente inscripción:



Figura 8 Fotograma de *Se vende un tranvía* (1959).

Uno de los timadores también miente al incauto para convencerlo aludiendo que: “Autobuses, tranvías... los americanos los quieren comprar todos... para las bases”. Volvemos a encontrar el tropo de lo americano utilizado para retratar a la sociedad española, en este caso tanto al ingenuo como al pícaro, ambos terminando en fracaso.

Años después (1962) participaría con una de las cuatro fábulas de la coproducción germano-hispana-italo-francesa *Las cuatro verdades*. Curiosamente, en esta apenas alude a los americanos, aunque vuelve a sus orígenes (*El circo*) en la escena en la que el organillero protagonista (Hardy Kruger) debe sacrificar su burro y le dicen que “ni que fuera el caballo de Buffalo Bill”, mostrando de nuevo esa admiración naif del español por todo lo estadounidense. De sus cuatro partes la de Berlanga fue prohibida en E.U.A. debido a protestas de asociaciones animalistas precisamente por dicha escena.

También podrían mencionarse ejemplos de su etapa post-dictatorial, como en *Nacional-III*, en la que su célebre aristócrata y reflejo de la transición democrática, el Conde de Leguineche (Luis Escobar Kirkpatrick) trata de evadir impuestos mandando a su hijo a Miami, con su mujer embarazada, a la espera de que su nieto nazca en América para llegar a presidente de E.U.A. En *Moros y Cristianos* (1987) un publicista engaña a los empresarios turroneiros para seguir los métodos del marketing americanos, como los test publicitarios, mostrando de nuevo la total ingenuidad española.

Tal vez sea en el final de su carrera cuando otorgue más voz al discurso americano de cara a configurar la otredad española según su enfoque. Así, en *Todos a la cárcel* (1993) en la que un banquero italiano y masón debe ser ayudado a fugarse con la participación de la C.I.A. y uno de sus agentes dice desesperado a un funcionario

español: “Fucking Spain, como siempre son ustedes unos chapuceros que no se enteran de nada.”

Considero que esta sentencia expresa muy bien lo que el propio Berlanga opinaba de sus compatriotas y de cómo utilizó al imperio hegemónico (y no al austrohúngaro) para representarlo en sus discursos fílmicos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Asión Suñer, Ana. 2018. “La llegada de los estadounidenses a España: de la alegría de ¡Bienvenido Mister Marshall! (1953) a la Realidad de los nuevos españoles (1974)”, en *Qué es el cine IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, editado por Mercedes Miguel Borrás, 315-322. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.
- Asociación de Amigos de las Brigadas Internacionales. n.d. “Las BI. Síntesis Histórica.” Consultado el 14 de abril, 2021. <https://www.brigadasinternacionales.org/las-bbii/>
- Berlanga Film Museum. n.d. “Biografía.” Consultado el 10 de abril, 2021. <https://berlangafilmuseum.com/biografia/>
- Cañeque, Carlos y Grau, Maite. 2009. *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Madrid: Bubok Publishing.
- Caparrós-Lera, José María y Esteve, Llorenç. 1991. “Aproximación a Bienvenido Mr. Marshall (1952) y Calabush (1956).” *Film-Historia* 1(3): 185-20.
- Deltell, Luis. 2008. “Bienvenido Mister Ike”, en *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, editado por Gloria Camarero, 928-938. Getafe: Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. 2004 “¡Bienvenido Mr. Bush! Decorados de ficción y engaños colectivos”, en *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, editado por el Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay, 167-185. Valencia: IVAC-La Filmoteca.
- Hidalgo, Manuel y Hernández Les, Juan. 2020. *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga*. Madrid: Alianza.
- Pastor, Brígida. 2003. “¡Bienvenido mr. Marshall ! y el franquismo: la estratégica visión de una España monolítica”, en *Con Alonso Zamora Vicente : (Actas del Congreso Internacional “La Lengua, la Academia, lo Popular, los Clásicos, los Contemporáneos...”)*. Vol. II, editado por Carmen Alemany, 931-939. Alicante: Universidad de Alicante.
- Seguer, Daniel. 2020. “Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga: la oposición cinematográfica al franquismo (1951-1963)”, en *Historia y Cine. El primer franquismo (1939-1945). Volumen II*, editado por Centre d’Investigacions Film-Història, 24-43. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Sojo Gil, Kepa. 2014. “El cine de Berlanga y su proyección internacional”. *BROCAR* 38: 241-254.

CITA RECOMENDADA: Suárez I. Suárez-Inclán Gómez-Acebo, José. 2021. “¡Americanos! ¡Vienen a España gordos y sanos!: representación de lo estadounidense en el cine de Berlanga.” *PopMeC Research Blog*. Publicado el 22 de junio.