

Conexiones Humanísticas

por Rafael de España Renedo

Centre d'Investigacions Film-Història. Universidad de Barcelona

rafaeldeespana@ateneu.ub.edu

<https://orcid.org/0009-0006-6576-7589>

Hearing Aids... Filmmaking Aids

Sobre la utilización de los audífonos en la dramaturgia cinematográfica

1. Visibilizando la sordera

Hasta finales del siglo XIX, los únicos remedios paliativos para las deficiencias auditivas eran las clásicas *trompetillas*, pero sus dimensiones y el aspecto algo estrafalario disuadía a muchos sordos de su utilización. Las primeras *prótesis auditivas* propiamente dichas, por mucho que su mecánica fuera más sofisticada, seguían siendo demasiado grandes para ser cómodas y, por supuesto, tan "visibles" como la ya casi descartada trompetilla, pero al ser más operativos el usuario podía aguantar el..., digamos..., "bochorno" de que todos se enteraran de su defecto. No olvidemos que la deficiencia auditiva se asociaba a un componente de ridiculización que no se aplicaba a otros trastornos de los sentidos. Para entendernos: nadie se reía de un ciego, pero el sordo fue, hasta no hace tantos años, objeto de chascarrillos por parte de los cómicos más populacheros. Por ello es comprensible que las personas con algún tipo de deficiencia auditiva intentaran camuflarla, aun a costa del deterioro de calidad de vida que causaban sus problemas de comunicación.



El excéntrico cómico americano W. C. Fields en *It's a Gift* (1934). A la izquierda, el sordociego "Mr Mellon" (Charles Sellon) nos recuerda que en aquellos años se podía hacer todo tipo de bromas con discapacitados.

Esto cambió notablemente después de la II Guerra Mundial, cuando el descubrimiento del transistor permitió reducir ostensiblemente el tamaño de los aparatos manteniendo al mismo tiempo un buen nivel de amplificación auditiva. A partir de 1950, pues, el audífono dejó de ser "una cosa rara" y se convirtió en una manera discreta, pero con una base tecnológica seria, de *visibilizar* un defecto que necesitaba una corrección, como ya lo hacían sin ningún disimulo las gafas. Esta difusión entre el gran público lo llevó a aparecer en los medios de comunicación, tanto en forma de textos de divulgación científica o publicitarios.

El cine, aunque siempre atento a todo lo que está "de moda", no le dedicó atención hasta que realmente empezó a ser algo de "dominio público". Antes de esa época, el único ejemplo que se me ocurre aparece en *Un hombre fenómeno* (*Wonder Man*, 1945; Bruce Humberstone), una comedieta para lucimiento de Danny Kaye donde aparece un gángster de escaso nivel intelectual con audífono, y al que un compañero le pregunta: "¡Pero si tú oyes perfectamente! ¿Para qué llevas eso?" y contesta "Es que me hace parecer más... *distingué*".



Un hombre fenómeno: el matón interpretado por Allen Jenkins luce lo que parece un Acousticon SRD, modelo ya un poco antiguo en 1945.

De la década siguiente, entre recuerdos personales y la hoy imprescindible pesquisa en buscadores de internet, he encontrado cinco muestras: cuatro vienen de los Estados Unidos, algo perfectamente lógico pues el invento se había gestado ahí, pero la quinta la vimos en una película española sobre la que se han escrito muchas líneas, pero casi ninguna relacionada con el uso de un audífono.

2. La tortura por el audífono: *Agente especial (The Big Combo, 1955; Joseph Lewis)*

Entre 1937 y 1958, Joseph H. Lewis realizó casi 40 películas de las llamadas "de género" (especialmente westerns y thrillers) en las que sabía utilizar los habitualmente menguados medios económicos a su disposición para obtener unos productos que funcionaban bastante bien en taquilla pero que no recibían ningún elogio de la crítica más allá de..., eso, su capacidad de sintonizar con el público. Dedicar sus últimos años en la profesión a la tarea (inevitablemente anónima) de dirigir episodios de series televisivas no contribuyó a la revalorización de su carrera, pero cuando a finales del siglo pasado algunos críticos e historiadores empezaron a reivindicar figuras supuestamente "menores" del cine americano, muchos títulos dirigidos por Lewis se convirtieron en genuinos *cult movies*. La joya indiscutida de su filmografía es la sublime *El demonio de las armas (Gun Crazy, 1950)*, pero la que nos interesa ahora no se queda corta.



Una de las imágenes que mejor define el estilo visual de *Agente especial* (y del llamado *film noir* en general)

Aunque el objetivo de este artículo no es hablar de su producción fílmica en general, sino de la aparición de un audífono en la intriga de una de sus obras, para cumplir esta premisa hay que contextualizarla un poco en el conjunto del film propiamente dicho. Dicho esto, conviene empezar con unas aclaraciones sobre los títulos, el original y el que le puso la distribuidora española. El primero obliga a un cierto conocimiento del argot *gangsteril*, según el cual el término *The Big Combination* (al final quedó en *Combo* por indicación de la protagonista, Jean Wallace, que también era coproductora) sería sinónimo de grupo criminal bien organizado y especialmente peligroso. Sabiendo esto, podemos considerarlo un título acertado ya que el personaje más importante de la trama es un *capo* de singular cinismo y crueldad que, a pesar de estar interpretado por el italoamericano Richard Conte, se hace llamar "Mr Brown" hasta por su amante (la rubia angelical Wallace, antes citada).

Dirige a una banda de gangsters reducidísima, que para ser exactos está formada por sólo tres miembros (puede que el presupuesto del productor no llegara para más), de los que ninguno tiene desperdicio. Hay lo que podríamos llamar el "primer secretario", que tampoco luce un nombre demasiado... "mafioso", McClure (Brian Donlevy): es un poco menos malo que el jefe pero, a cambio, le supera en mezquindad y cobardía. Completan la pandilla una pareja de sicarios (Lee Van Cleef, y Earl Holliman) que parecen tenerse gran afecto mutuo y van juntitos a todas partes, incluso a dormir... aunque en camas separadas, como era costumbre en los matrimonios de las películas de Hollywood en aquellas fechas.

Y en cuanto al título español, es una simple muestra de poca imaginación. Se refiere al *good guy* de la historia, el teniente de policía Diamond (Cornel Wilde), cuyos estrictísimos principios morales adoptan a veces unos ambiguos tonos esquizoides al tomarse como una especie de cruzada su lucha contra ese "rey del hampa" que es Mr Brown. Pero siempre aparece como un simple policía que hace su trabajo lo mejor que puede y que ni siquiera cuenta con un gran apoyo de sus jefes; nada de "agente especial" a lo James Bond.

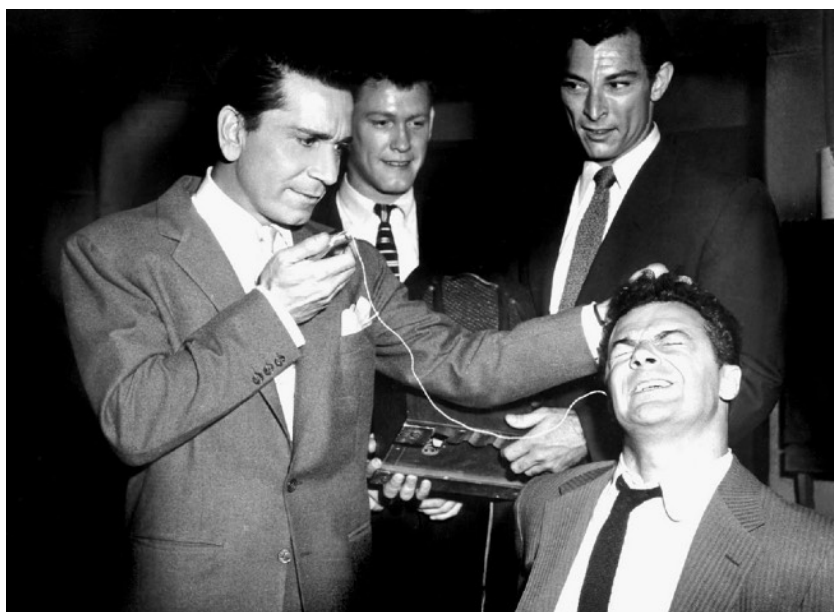
Con un guion complejo que mantiene continuamente atento al espectador, diálogos eléctricos, personajes ricos en matices, algunos detalles de tipo sexual que pasaron desapercibidos a los censores de la PCA¹ y, muy especialmente, el continuo alarde visual ofrecido tanto por la inventiva de Lewis como por los buenos oficios en la iluminación del camarógrafo John Alton, la película da para

¹ *Production Code Administration*: organismo hollywoodiano encargado de hacer cumplir las normas morales del "Código de Producción". Ideado en 1930 por un protestante, Will H. Hays, sus resultados fueron más bien tibios hasta que cuatro años más tarde tomó las riendas con rigor inquisitorial un grupo de católicos al mando del jesuita Daniel Lord. El sello de la PCA en los créditos de la película aseguraba al espectador que no iba a presenciar ninguna "indecencia" y evitaba pérdidas económicas a las productoras con los eventuales espectadores ofendidos.

un ensayo más profundo de lo que nuestro objetivo pretende, que es encontrar un audífono y qué uso se le da.

Unos párrafos más arriba hemos insinuado que el personaje más repelente de la intriga no es Mr Brown (que, como ocurre siempre con los "malos" del cine, acaba siendo más atractivo que los "buenos"), sino su *segundo*, McClure. Pues bien, como si no tuviera bastante con las anomalías de conducta antes reseñadas, es sordo... y lleva un audífono muy de la época. En una de las escenas más impactantes de la película, el aparato va a servir para algo más que para mejorar la audición de McClure.

Hay un momento en que el teniente es capturado por los ayudantes de Mr Brown cuando estaba metiendo las narices donde no convenía, y entonces nuestro perverso personaje decide convencer a su perseguidor de la necesidad de olvidarse de él (el problema principal para la justicia es que no hay manera de conseguir una prueba incriminatoria) con una tortura digna de Fu Manchú, pero a la que se incorporan los avances tecnológicos para no dejar marcas corporales.



Richard Conte, Earl Holliman, Lee Van Cleef (muchos años antes de convertirse en estrella del *spaghetti western*) y Cornel Wilde en la escena de la "tortura acústica".

Le saca a McClure su audífono, incrusta el auricular en la oreja derecha de nuestro sufrido *agente especial* y, después de amplificar al máximo el volumen, le monta un auténtico espectáculo sonoro: primero es él mismo hablando a gritos, después vienen los aullidos de uno de los dos pistoleros (con los que el emisor parece disfrutar mucho) y, como traca final, una buena orquesta de jazz por la radio con un solo de batería "que es de locura". Tras varias expresiones de insufrible dolor, el policía se desmaya. Los pandilleros lo emborrachan con tónico capilar (pensaban administrarle un disolvente, pero Mr Brown lo

desaconseja "porque podría matarlo") y lo dejan tirado ante la puerta del domicilio de uno de sus compañeros de la comisaría.

Conclusiones de todo esto: por un lado, hay que decir que la forma de relacionar el déficit auditivo de McClure con unos rasgos asociales y pervertidos no llega a ser ofensiva tal como está presentada, pero la idea de utilizar un aparato auditivo como instrumento de tortura da que pensar. Puede ser fruto exclusivo de la imaginación calenturienta del director o del guionista, pero te deja una sospecha algo más siniestra: que podrían haber oído algo sobre la utilización de esas estrategias... ¡no tanto por parte de mafiosos como por los propios cuerpos de seguridad del estado!. Pensemos que en el año que se estrena *Agente especial*, el Comité de Actividades Antiamericanas estaba inmerso en la caza de comunistas, sin duda mucho más peligrosos para el *American Way of Life* que el pintoresco Mr Brown.

3. No hay peor sordo que el que no quiere oír: *The Big Knife* (1955; Robert Aldrich)

Esta película no fue distribuida comercialmente en España, probablemente por motivos de censura, aunque en la segunda mitad de los años 80 empezó a verse en televisión y vídeo con dos títulos: *El gran cuchillo* y *La podadora* [sic!]. Su estreno en Estados Unidos no estuvo exento de polémica por la muy agria visión que daba de la industria cinematográfica local. La intriga nos presenta la crisis existencial de un actor, Charles Castle (Jack Palance), que empezó pensando en triunfar en el teatro con papeles de gran densidad dramática pero pronto sucumbió al éxito popular y económico que le ofrecía Stanley S. Hoff, un productor cinematográfico zafio, prepotente y manipulador (Rod Steiger). Cansado de hacer películas descaradamente comerciales y sin la menor pretensión artística, Castle quiere romper su contrato con Hoff, algo en lo que este no tiene la menor intención de ceder y va a arrollar con sus peores artes al pupilo respondón.

Uno de los motivos de rechazo por parte de las *majors* de Hollywood es que ese arquetípico productor, aparte de ser intrínsecamente repugnante, estaba muy inspirado en personajes reales de la industria: en especial el temible Harry Cohn de la Columbia, aunque con detalles tomados de otros (lo de "ponerse a llorar" era un clásico de Louis B. Mayer). Pero no era el único personaje del que se daba una visión totalmente negativa: "Patty Benedict" (Ilka Chase), la periodista de cotilleos obsesionada por ser la primera en enterarse de cualquier incidencia de tipo..., digamos, "sentimental" de las estrellas de moda, es una

mezcla de aquellas dos ilustres arpías que fueron Hedda Hopper y Louella Parsons.

La crítica europea la acogió con bastante entusiasmo (*Leone d'Argento* en Venecia), pero lo cierto es que no ha envejecido demasiado bien. Llama la atención que su director, Robert Aldrich, que acababa de estrenar ese mismo año la muy avanzada a su tiempo *Kiss Me Deadly* —tampoco vista en España hasta que la pasó TVE casi veinte años después, doblada, con el título *El beso mortal*—, una adaptación de Mickey Spillane² con ritmo trepidante, fuertes dosis de violencia y notables alardes visuales, se metiera en un proyecto que era básicamente "teatro filmado", concretamente un drama de Clifford Odets, guionista en Hollywood y dramaturgo en Broadway, estrenado con gran éxito en 1949. Tampoco ayuda mucho el dibujo del protagonista, un individuo inmaduro, egocéntrico y cobarde que, en el fondo, es más víctima de sus insuficiencias mentales que de los (innegables, por supuesto) abusos de la estructura empresarial hollywoodiana.



The Big Knife: alarde histriónico de Rod Steiger en el climáctico enfrentamiento entre amo y esclavo.

² Creador del personaje "Mike Hammer", detective privado machista, amoral y de ideología política más bien... conservadora, aunque no desprovisto de cierto sentido del humor. Parece que se basaba en la propia personalidad de Spillane, hasta el punto de interpretarlo él mismo en algunas adaptaciones al cine. Por si alguien quiere ampliar información sobre esta faceta de sus creaciones literarias: Max Allan Collins, James L. Traylor (2012), *Mickey Spillane On Screen: A Complete Study of the Television and Film Adaptations* (Jefferson, NC: McFarland).

La versión cinematográfica, de todos modos, aporta un detalle original que nos puede interesar en la muy elaborada caracterización del trapacero Hoff: traje oscuro, gafas de sol, cabellos plateados (...o rubios; es un film en blanco y negro) y... ¡un evidente audífono en el oído izquierdo! Curiosamente, la sordera que justificaría su uso no se destaca en ningún momento de la intriga y el aparato propiamente dicho sólo tiene una utilización narrativa fugaz y muy poco relevante. De alguna manera, parece un importante aditamento para completar la imagen maléfica del personaje.



La publicidad del estreno se apoyaba en la obra de teatro original, los personajes y los intérpretes. La carátula de la edición Blu-Ray de Arrow (2019) convierte Hoff en un malvado de película de terror, convenientemente potenciado por el audífono que no se mostraba en los carteles originales.

4. El reportero sordo: *¡Quiero vivir! (I Want to Live!, 1958; Robert Wise)*

El 3 de junio de 1955, una tal Barbara Graham fue ejecutada en la prisión de San Quintín, California, con lo que el venerable establecimiento penitenciario (fundado en 1875) celebraba de esta manera dos efemérides. Por una parte, era la tercera vez en la que el reo era mujer (parece que su cámara de gas solo acogía personal masculino) y, por otra, era la primera en que se liquidaban tres condenados el mismo día, ya que el crimen había sido grupal, el asesinato a sangre fría de una viuda inválida cuando se introdujeron en su casa para robarla. Para ser exactos, en el grupo eran cuatro, pero el cuarto fue más listo: aprovechando que no estaba presente en el momento del crimen, se acogió a

una propuesta benevolente de la fiscalía para echar la culpa a los otros y, no contento con eso, atribuirle a Barbara la tarea de matar con sus propias manos e inusitada saña a la pobre víctima.

Como pasa siempre en estos juicios, quedaron muchos cabos sueltos y dudas razonables sobre la presencia de Barbara en el lugar de los hechos. Pero, desgraciadamente para ella, tenía todos los números para ser carne de patíbulo. Hija de una prostituta, que la tuvo a los dieciséis años, tuvo una infancia y juventud en la que no había seguido precisamente lo que se llama "el buen camino". Se casó tres veces en un (vano) intento de regenerarse, pero solo consiguió tres hijos de los que solo se hizo (cierto) cargo del último, nacido precisamente por las mismas fechas en que sucedieron los hechos por los que fue condenada. Tampoco le ayudó su buena presencia y mantener un porte algo altivo hasta que las cosas empezaron a torcerse.



Las dos Barbaras: a la izquierda la auténtica, a la derecha la actriz que se ganó un Oscar reviviendo su trágico final: Susan Hayward.

La película que recordamos en estas páginas fue una producción independiente del veterano Walter Wanger, que pocos años más tarde acabaría su carrera de modo agridulce con el muy accidentado rodaje de *Cleopatra* (1963; Joseph L. Mankiewicz)³. La idea era crear un alegato contra la pena de muerte, algo que empezaba a ser discretamente cuestionado en un país que siempre ha mantenido gran fidelidad a la antigua Ley del Talió⁴. El film, además, rompió una vieja prohibición no escrita del código censor de Hollywood, que era no presentar de forma explícita una ejecución bajo ningún concepto: en este caso, el proceso de preparación, puesta en práctica y resultado final fue escenificado con un realismo escalofriante (aunque la agonía se acortó un poco, "para no pasarse") donde lo que más impresionaba era la fría y meticulosa profesionalidad de los "técnicos" (suena mejor que...verdugos, ¿no?) responsables de que todo el complejo mecanismo funcionara a la perfección.

Llegados a este punto, hay que explicar de una vez qué papel juega en esta historia la prótesis auditiva. Un detalle que debe aclararse es que el guion de *¡Quiero vivir!* no está sacado directamente de la documentación oficial del juicio, sino de la interpretación que hizo un reportero del *San Francisco Examiner*, Ed Montgomery (Simon Oakland en pantalla). Aunque en un primer momento asumió la imagen inicial de Barbara como un monstruo de maldad, poco a poco empezó a creer en su inocencia y organizó una intensa campaña periodística para demostrarla.

Montgomery era sordo y usaba un audífono que da cierto juego en la elaboración del relato fílmico: desde detalles menores como su molestia auditiva con la sirena del coche de la policía (en una época y lugar en que los periodistas acompañaban a los agentes a los "lugares del crimen") hasta la escena final, cuando se lo desconecta para no oír el alboroto de los vehículos de sus compañeros saliendo atropelladamente de la cárcel para redactar cuanto antes la crónica de la ejecución.

³ Un completo estudio sobre su vida y obra: Matthew Bernstein (1994), *Walter Wanger, Hollywood Independent* (Berkeley: University of California Press).

⁴ En honor a la verdad, también en España un hubo un violento rechazo a *¡Quiero vivir!* por parte de unos censores que no tenían ninguna duda sobre la condición "justa y necesaria" de la pena capital y que manifestarse "abolicionista" era un pecado casi tan grave como tener carnet del PCE. La distribuidora C.B. Films tuvo que hacer una serie de arreglos en imagen y diálogos para que la autorizaran.



La escena de la ejecución abunda en imagería filocristiana: el sacerdote católico acompañando a la víctima al... *martirio*, o el teatral gesto del periodista de prescindir de su audífono que nos remite a los ojos cerrados de Jesús y la Verónica para no ver la maldad que les rodea en el *Cristo con la cruz auestas* atribuido al Bosco.

Y, para no alargarnos más, un último detalle narrativo bastante sofisticado: la agente de paisano, normoyente por supuesto, camuflada como sorda con un audífono que, en realidad, solo sirve para transmitir a sus compañeros los datos para detener a la sospechosa.



A la izquierda, una rara imagen del auténtico Ed Montgomery..., sordo pero sin audífono visible; a la derecha, la agente haciéndose la sorda por "exigencias del guion".



5. Audífono para presumir: *Con faldas y a lo loco* (*Some Like It Hot*, 1959; Billy Wilder)

Chicago, 1929. Un par de músicos que se ganan la vida tocando el saxo (Tony Curtis) y el contrabajo (Jack Lemmon) en salas de fiesta más bien modestas tienen la desgracia de presenciar un ajuste de cuentas entre dos bandas de gangsters⁵ y que el jefe del grupo "ejecutor", un tal Spots ["Botines"] (George Raft), los descubra antes de darse a la fuga, no matándolos por puro milagro. Se agarran a la única ocasión que encuentran para pasar desapercibidos, que es sumarse a una "orquesta de señoritas"..., por supuesto convenientemente "caracterizados" para no desentonar. Como cualquier espectador espera, la inevitable intimidación de los dos fugitivos con unas mujeres teóricamente ajenas a su condición masculina va a dar pie a una serie de situaciones que, si ya son suficientemente equívocas y pícaras *per se*, se van a ver potenciadas porque una de las integrantes de la orquesta —la que toca el ukelele, para ser exactos— es nada menos que Marilyn Monroe.

⁵ Una evidentísima referencia a la célebre Saint Valentine's Day Massacre del 14 de febrero de 1929, consecuencia de la rivalidad entre dos bandas de Chicago, la irlandesa de Bugs Moran y la italiana de Al Capone (que correspondería al ficticio "Botines" de la película).

A diferencia de los anteriores títulos que hemos comentado, de este poco se puede decir que nadie sepa. Aparte de lo que tiene de hito en un cambio de enfoque por parte de Hollywood en temas hasta entonces inadmisibles como el En *Fanfare d'amour*, Fernand Gravey (Tony Curtis en *Con faldas y a lo loco*) tocaba el piano en vez del saxo. El "antepasado" de Lemmon era Pierre Larquey.

travestismo o las *sexualidades alternativas*, es un clásico indiscutible de la comedia hollywoodiana y, desde luego, una de las obras más populares de su director y que mejor ha resistido el paso del tiempo. De todos modos, y sin querer quitarle méritos al maestro Wilder (a quien Fernando Trueba citó como el único dios en que creía al recoger el Oscar por *Belle époque* en 1993), hay que reconocer la impecable tarea de su guionista habitual, I. A. L. Diamond, y recordar que la historia no es del todo original.

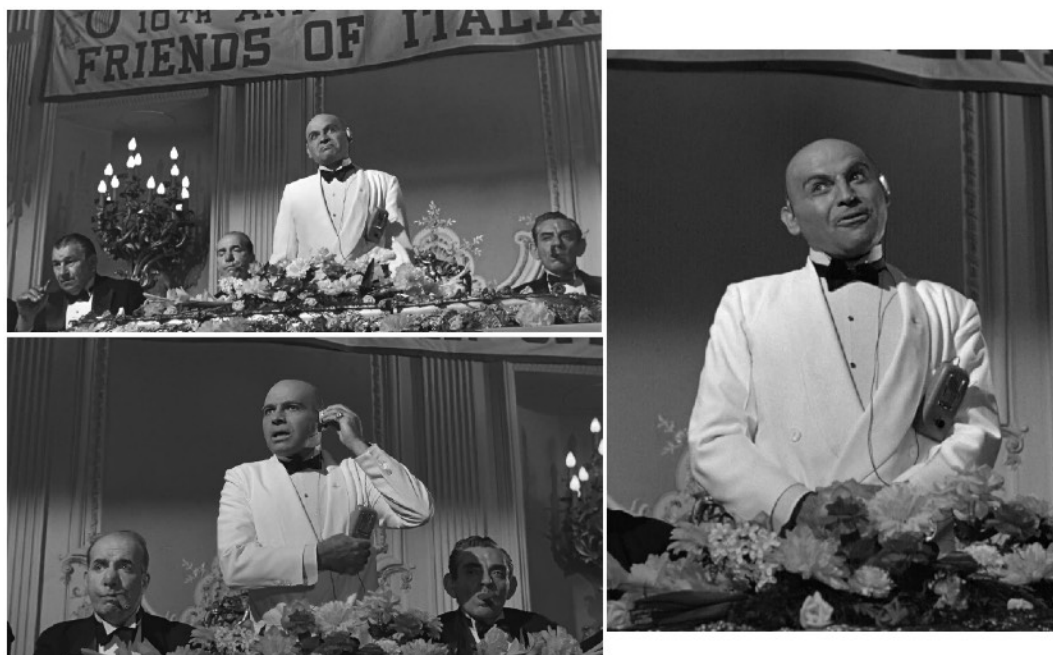
De hecho, corresponde a una producción francesa de 1935, *Fanfare d'amour*, dirigida por Richard Pottier. Wilder pasó por Francia huyendo de los nazis y hasta dirigió una película allí antes de emigrar a los Estados Unidos. Aunque es imposible que viera *Fanfare d'amour* en su momento y tampoco parece que hubiera tenido acceso al libreto original, parece que sí conocía un *remake* alemán de 1951, estrenado el año siguiente en España con el título *Ellas somos nosotros* (*Fanfaren der Liebe*; Kurt Hoffmann)⁶, ya que en los créditos de la adaptación americana se cita (en letra pequeña, todo hay que decirlo) el nombre de los autores "originales": Robert Thoeren y Michael Logan.

Como hemos empezado reconociendo lo que cuesta explicar sobre la falta de originalidad de esta película, pasemos ya al detalle que ha recibido menos atención de historiadores y críticos... pero que, para el propósito de este texto, ¡nos es de especialísimo interés!

El clímax de la narración tiene lugar en un resort de Florida donde se va a celebrar un gran evento: el congreso anual de los "amigos de la ópera italiana" que, en realidad, es solo una tapadera para una reunión de diversos clanes mafiosos en la que se va a hablar de cuestiones escasamente relacionadas con la lírica. Uno de los grupitos que acude es el de Botines, y precisamente para recibir un rapapolvo del gran jefe, Little Bonaparte (Nehemiah Persoff), por haber dejado escapar a unos testigos fundamentales... que en aquel momento acaban de esconderse bajo la mesa, disfrazados de botones.

⁶ Es curioso que se estrenara sin apenas problemas en España cuando a la versión de Wilder le costó mucho obtener el nihil obstat, que solo llegó en 1963 cuando la llamada "apertura" de Fraga Iribarne. En una de las primeras revisiones, uno de los censores justificaba su prohibición "por no haberse levantado la veda de maricones" (sic!). Cf. Jeroen Vandaele (2015), *Estados de gracia: Billy Wilder y la censura franquista (1946-1975)* (Leiden: Brill-Rodopi).

El tal Bonaparte, personaje amenazador bajo una falsa apariencia de bonhomía, hace toda su perorata toqueteándose un audífono que luce de forma algo ostentosa, como "signo externo de riqueza", y que desconectará preventivamente cuando el tableteo de una *Tommy Gun* surgida de un pastel de cumpleaños dé una desagradable sorpresa a la panda de Botines. Aunque la película tiene una ambientación bastante cuidada para lo habitual en el momento de su rodaje, debemos decir que el modelo que usa Little Bonaparte no cuadra demasiado con los que se llevaban en aquella época, sino más bien con los de veinte años más tarde. Pero..., como diría el personaje de Joe E. Brown en la celeberrima frase que cierra el film: "*Nobody's perfect!*".



Little Bonaparte y su modernísimo (...demasiado para 1929) audífono.

6. La tecnología audiológica llega a Villar del Río (...no "del Campo", por favor): *¡Bienvenido Mister Marshall!* (1953, Luis G. Berlanga)

Uno de los títulos imprescindibles en la historia del cine español, no solo por sus méritos estrictamente artísticos sino también por sus implicaciones socio-históricas, ya que el año de su estreno es fundamental para la consolidación del régimen de Franco.

El *European Recovery Program*, más conocido como Plan Marshall, lo había dejado de lado porque era más importante invertir, por ejemplo, en la parte de Alemania controlada por los americanos, no fuera que les diera por irse con sus vecinos abducidos por la URSS, pero la rápida evolución de la Guerra Fría y la lamentable situación económica española animaron a la Casa Blanca a tener un detallito con Franco a cambio de que les dejara añadir unas nuevas bases

militares a los cientos que ya tenían instaladas en la Europa occidental. Esto se concretó el 23 de septiembre, cuando se firmaron los Pactos de Madrid en los que se aseguraba la permanencia *sine die* de las fuerzas armadas de EE.UU. y..., por supuesto, sus siempre incansables servicios de inteligencia.

A este triunfo del nuevo régimen habría que añadir el Concordato con la Santa Sede firmado el 27 de agosto. Con la Iglesia y el Pentágono de su parte, Franco ya podía despreocuparse de los "rojos" que en Francia o Italia hablaban mal de su *updated version* de las clásicas dictaduras cuarteleras ibéricas.

Pero si *¡Bienvenido Mister Marshall!* ofrece un inesperado descubrimiento histórico, no lo es porque a un pueblucho de la España más profunda pudiera haber llegado Mister Marshall en persona, sino porque lo que sí había llegado era un avance tecnológico sanitario que parecía una exclusiva de sociedades más avanzadas: ¡la prótesis auditiva! Con el añadido de que la que exhibe el alcalde (Pepe Isbert) de ese pueblo al que todos los forasteros se empeñan en llamar Villar "del Campo" cuando se supone que es ¡"del Río"!, tiene todo el aspecto de un Sonotone último modelo, sugiriéndonos la posibilidad del paso por Villar del Campo (o del Río) del incansable Juan Gassó con su moto⁷.

El audífono del Sr Alcalde no juega un gran papel en el conjunto de la historia, pero contribuye a la definición del personaje. Por una parte, que por mucho que luzca el audífono en el oído izquierdo, está permanentemente obsesionado por amplificar la recepción sonora en el derecho con el antiquísimo método de la palma de la mano abierta continuando los márgenes del pabellón, dejando serias dudas de si realmente le sirve de algo el aparato. Y por otra, la "prueba por la imagen" de que es el único habitante de Villar del Río con el suficiente patrimonio para permitirse un objeto no precisamente barato. Algo que, siendo el alcalde..., ya nos lo sospechábamos.

7 Empresario catalán que fue el principal introductor de las prótesis auditivas en España. Vid. Meritxell Margarit (2006), *El valor del ingenio. Biografía de Juan Gassó Bosch* (Barcelona: Editorial Mediterrània).



El alcalde y su audífono confrontando a la folklórica y su representante (Lolita Sevilla, Manolo Morán), los "tecnócratas" del Régimen y las fuerzas vivas de Villar del Río.

7. A modo de conclusiones

La primera es que la irrupción en la "vida cotidiana" de la prótesis auditiva no supuso en modo alguno su incorporación a la "vida cinematográfica". En los ejemplos presentados lo vemos reducido a la condición de... *gadget*: un detalle original que a director y guionistas les puede servir para hacerse los ingeniosos, pero sin ninguna referencia a la salud auditiva de la población.

Por otra parte, de los cinco personajes que hemos comentado, tres hacen sin paliativos de "malos" de la historia e incluso parece que la presencia del audífono quiera potenciar la imagen de esa maldad. El único auténticamente "positivo" es el periodista de *¡Quiero vivir!*, algo que, por otra parte, es perfectamente comprensible ya que correspondía a un personaje real que, además, era el que había suministrado la base argumental de la película.

Finalmente, dejar constancia de que algo común a todos es que gozan de cierto poder adquisitivo, aunque de proveniencia variada: crimen organizado (*Agente especial, Con faldas y a lo loco*), empresario sin escrúpulos (*The Big Knife*), periodista con Premio Pulitzer (*¡Quiero vivir!*) o, simplemente, la condición de cacique del pueblo (*¡Bienvenido Mister Marshall!*). Según un estudio reciente⁸,

⁸ <https://hearingreview.com/practice-building/marketing/hearing-aid-prices-in-historical-context>.

parece que los audífonos eran en aquellos años algo más baratos que ahora, pero al hacer la comparativa con la capacidad de gasto de la población actual se hace evidente que no podían considerarse al alcance de todos los bolsillos⁹.

⁹ Si alguien quiere ampliar información sobre las películas aquí citadas (personal técnico y artístico, anécdotas de rodaje, fechas de estreno...), en el caso de las provenientes de Hollywood me remito a la base de datos del American Film Institute, <https://aficatalog.afi.com/>. Y para la de Berlanga: Eduardo Rodríguez Merchán, Luis Deltell Escolar (2013), ¡Bienvenido Mister Marshall! - Sesenta años de anécdotas y leyendas (Madrid: T&B). Aparte, por supuesto, de la utilísima (aunque no siempre fiable) página web www.IMDb.com.