

Estructuras dramáticas, teatrales y épicas en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*

Christian Wehr

Resumen: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), de Luis Berlanga, suele interpretarse como una película política que hace referencia al contexto político de la época en que se realizó. Esto ignora a menudo el hecho de que, en muchas escenas, son otros los temas que destacan, sobre todo el juego teatral, el disfraz colectivo y el engaño. Estos niveles de representación sirven de punto de partida para un análisis dedicado a la compleja teatralidad de la película. Al hacerlo, se mostrará cómo la obra se abre a un nivel político cuyo tema no es tanto los acontecimientos contemporáneos como el análisis crítico burlesco de un tipo particular y carismático de poder.

Palabras clave: Luis García Berlanga; *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; teatralidad; crítica; poder carismático

Abstract: *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952) by Luis Berlanga is usually interpreted as a political film that refers to the political context of the time in which it was made. This often ignores the fact that for long stretches of the film, other themes are foregrounded, especially theatrical play, collective disguise, and deception. These levels of representation will serve as the starting point for an analysis dedicated to the complex theatricality of the film. In doing so, it will be shown how the play opens onto a political level whose subject is not so much contemporary events as the burlesque critique analysis of a particular, charismatic type of power.

Key words: Luis García Berlanga; *¡Bienvenido, Mister Marshall!*; theatricality; criticism; charismatic power

El clásico *¡Bienvenido, Mister Marshall!* de Luis Berlanga, de 1950, marcó un punto de inflexión en la historia del cine español en varios aspectos. Sobre todo, contrasta con las producciones de los estudios de los años 30

y 40, que todavía estaban fuertemente influenciadas por la política cultural franquista y que evocaban los valores reaccionarios de una España eterna en el cine histórico o las españoladas. En este contexto, no es de extrañar que la gran mayoría de críticos interpreta la película de forma política. La pluralidad y contradicción de las distintas interpretaciones es sorprendente.¹ Sin embargo, a menudo se basan en generalizaciones de aspectos individuales que no son representativos de las estructuras de la película en su conjunto. La comedia de Berlanga, en nuestra opinión, no puede reducirse a una clara declaración política y social. No se trata de una obra monológica, sino abierta y dialógica², que transmite ofertas de interpretación y recepción diferentes, incluso contradictorias.

Por esta razón, a continuación, no nos centraremos tanto en identificar las afirmaciones relacionadas con el contenido político, sino en los temas que trata la película principalmente: el disfraz (Santiago Vila 2003), el engaño, el disimulo y la mascarada, los cuales constituyen una fuerte dimensión autorreferencial. Es solo en este ámbito donde será posible mostrar que *iBienvenido, Mister Marshall!* también expone una forma lúdica de análisis del poder. En cuanto a la metodología, tomaré como punto de partida un enfoque que Wolfgang Matzat desarrolló originalmente en su análisis del teatro, pero que puede aplicarse conceptual y analíticamente de forma directa al medio cinematográfico.

El nivel dramático: mimesis e identificación

Matzat distingue en su tipología básicamente tres modos de representación y sus correspondientes figuras de recepción. El primero es la perspectiva dramática, típica del teatro aristotélico, cuyo carácter mimético crea la ilusión de que se trata de hechos reales (Matzat 1982: 23-39). En este tipo domina la intriga dentro del mundo ficticio y la identificación por parte del público: el espectador no es consciente de la ficcionalidad de la representación filmica o teatral y percibe el escenario como parte de un mundo real más amplio. La condición del efecto mimético es que el actor

¹ En una interpretación muy común, la película se entiende como “metáfora regeneracionista”. Véase, por ejemplo, Company 2003.

² Véase Bachtin 1979, 172, 195, 244, 246.

se identifique completamente con su papel. En términos hegelianos, este tipo de ficción es absoluto, porque oculta la dimensión de juego que se destaca en el siguiente tipo de representación teatral. En el segundo modo teatral, el acto de la representación se actualiza de manera implícita o explícita (39-55). Consecuentemente, el acto de representar se da a conocer ya sea implícitamente, por medio de exageraciones artísticas de los papeles como pantomima, o, de forma explícita, con referencias directas a la teatralidad. En este ámbito se establece una interdependencia entre el acto de representar y el de mirar, que puede llegar hasta la integración del espectador en la situación teatral, como en algunas comedias de Shakespeare. Un efecto importante es que la distancia que separa el escenario, como lugar del mundo mimético, de los espectadores pierde su carácter de frontera absoluta mediante la teatralidad de la representación. Finalmente, el tercer y último modo se vincula con la épica, en términos brechtianos (56-68). En este nivel, la ficción fílmica o teatral se rompe de manera programática para crear referencias al mundo real del espectador. Los procedimientos respectivos son, entre otros, los comentarios explícitos de los actores sobre sus papeles y su dimensión política.

En cuanto al nivel dramático, la construcción de la ilusión fílmica se puede resumir en pocas palabras: el pueblo castellano de Villar del Río y su alcalde don Pablo andan revueltos porque se ha anunciado la visita de una delegación estadounidense para negociar si el pueblo puede participar en los fondos del Plan Marshall. El empresario Manolo se propone transformar el lugar en una típica aldea andaluza para que se ajuste al estereotipo de España desde el punto de vista americano y estimular así la generosidad de los donantes. La transformación del pueblo se lleva a cabo según lo previsto, ya que todos los habitantes participan enérgicamente en los trabajos. Sin embargo, en el día decisivo, las grandes expectativas se ven bruscamente defraudadas. Todo el mundo está preparado para dar la bienvenida a los invitados estadounidenses, pero la comitiva atraviesa el pueblo sin detenerse. La lluvia que cae a continuación acaba disolviendo los bastidores; en uno de los últimos planos se puede ver la bandera estadounidense flotando en el arroyo. Al menos las precipitaciones son buenas para la esperada cosecha y los habitantes del pueblo se unen solidariamente para pagar las deudas, cuya asunción era necesaria para la mascarada y la transformación del pueblo.

Así, se constituye un mundo ficticio cerrado al nivel dramático de la historia narrada. Los procedimientos de representación revelan claramente la influencia del neorrealismo italiano (Schmelzer 2012: 52-52). Berlanga recurre a un buen número de actores *amateurs*, prescinde en gran medida de los platós cinematográficos artificiales y rueda en localidades originales y en condiciones de iluminación natural (exceptuando las secuencias oníricas). En efecto, esta perspectiva dramática corresponde al viejo precepto aristotélico de la probabilidad, lo que diferencia claramente la película de las producciones artificiales de los años 30 y 40. La peripecia decisiva y final recurre a la dialéctica entre engaño y desengaño, la cual domina la literatura española desde el Siglo de Oro (Schulte 1969). En el centro está la naturaleza ilusoria del mundo retratado, que se mantiene por todos los medios durante un cierto tiempo, para ser desenmascarado de forma más radical al final. La caracterización de los personajes también se inspira, en parte, en las tradiciones literarias. El tipo de alcalde avaro que utiliza deliberadamente su sordera para manipular su entorno puede entenderse, en este sentido, no solo como una actualización del pícaro, sino también como una variante moderna del gracioso, es decir, de la figura cómica del teatro barroco. Asimismo, las figuras del sacerdote terco o del noble empobrecido pueden leerse como actualizaciones de tipos recurrentes de la sátira medieval. Estas figuras, estereotipadas y poco individualizadas, se integran en un mundo realista que, como se verá a continuación, constituye la base de toda una serie de procedimientos teatrales y autorreferenciales.

El nivel teatral: mascarada y autorreferencialidad

La teatralidad se entiende como la actualización implícita o explícita del carácter escénico de una obra literaria o fílmica. Esto incluye, entre otras, las escenas de corte o de fiesta, las diversas formas de juego dentro de la obra o ciertos tipos de papeles que sugieren la representación teatral, como los disfraces, los cambios de papeles o ciertas exageraciones artísticas de un papel como la pantomima. Dado que la representación teatral tiende a romper la identificación, su relación con el nivel dramático sigue

siendo compleja y contradictoria: juega con el conocimiento del espectador de que el mundo representado es solo una ficción.

El elemento teatral más llamativo en *iBienvenido, Mister Marshall!* es, por supuesto, la mascarada central, es decir, la transformación de todo el pueblo en una aldea folclórica andaluza. Los habitantes de Villar del Río se visten con trajes tradicionales, construyen telones de fondo y ensayan espectáculos taurinos y de danza y música bajo la dirección del empresario Manolo. La mímica folclórica culmina en una especie de ensayo general que recuerda inmediatamente a los últimos preparativos para un estreno teatral. Especialmente en la segunda mitad de la película, la teatralidad se convierte en la propia trama, por así decirlo. Mediante varias representaciones ante grupos de espectadores, la artificialidad del medio fílmico se refleja y se duplica una y otra vez dentro de la ficción. Esto incluye también la relación antagónica y a la vez complementaria entre don Pablo y Manolo, que se presentan como figuras de director y ayudante de dirección respectivamente. Esta teatralidad fundamental se ve complementada y profundizada por una multitud de otras escenas que se caracterizan por representaciones artísticas y ficcionales. Entre ellas se encuentran las actuaciones de la cantante Carmen, una visita al cine o los sueños de los notables del pueblo, que están diseñados según ciertos modelos genéricos y que se insertan en la película principal como si fueran películas en miniatura. Como se verá en la conclusión, Berlanga utiliza las numerosas estructuras teatrales y autorreflexivas para abrirlas a una crítica lúdica del poder político.

El nivel épico: construcción de la nación y crítica del poder

En el plano épico, las subversiones teatrales de la ilusión hacen que el espectador adopte una distancia crítica y reflexiva respecto al mundo retratado. Un procedimiento típico, que también se utiliza ocasionalmente en el cine negro clásico, es el uso de una voz en *off* a cargo de Fernando Rey. Como corresponde al papel de narrador omnisciente, esta instancia comenta los acontecimientos, a veces con seriedad, a veces con ironía y distancia. En su omnipotencia, este narrador puede adentrarse en los pensa-

mientos de los personajes e incluso detener y manipular los acontecimientos a voluntad. En las secuencias oníricas, los efectos de enajenación épica se vuelven entonces tan fuertes que el espectador es llamado casi inevitablemente a identificar referencias políticas, por ejemplo, entre la historia del catolicismo español, el Ku Klux Klan y la era McCarthy.

A continuación, examinaremos dos ejemplos en los que la interferencia entre las estructuras dramáticas, teatrales y épicas nos parece especialmente profunda y compleja. La primera secuencia se refiere a la noche en la que se proyecta una película del Oeste en el cine local. La sesión está precedida por una reunión del pueblo en la que, primero, la maestra Eloísa presenta datos estadísticos sobre Estados Unidos y, luego, el cura lanza una invectiva antiamericana. En forma de sermón, este presenta un verdadero catálogo de los pecados que los americanos importarían a la España católica (00:19:20 - 00:21:50).



Figura 1a: La reunión del pueblo (00:19:55)



Figura 1b: La reunión del pueblo (00:21:97)

En la secuencia confluyen diferentes niveles teatrales. En primer lugar, la maestra y el sacerdote se presentan ante un público, intercambiando sus argumentos como antagonistas en un escenario teatral. Durante el discurso de doña Eloísa, su mejor alumno realiza el papel del apuntador. La pregunta retórica del sacerdote a su público, “¿qué nos va a dar América?”, conduce con una sorprendente elipsis a una segunda secuencia que vuelve a tener un carácter autorreflexivo múltiple. El público del cine local aparece ahora viendo el telediario del NO-DO —obligatorio en la época— justo antes de la proyección de la película del Oeste (Gómez Rufo 1997: 254). La escena es doblemente teatral: por una parte, repite la representación de una película dentro de la ficción y, además, muestra en la pantalla un discurso ante un público. Aquí, en un salto metaléptico a través de dos niveles ficticios, el locutor del telediario responde a la pregunta del sacerdote con una tercera estadística que enumera las organizaciones benéficas y lo provechoso que sería el Plan Marshall. Esto también crea una referencia explícita al contexto político inmediato de la película. Ya se ha hecho referencia, y con razón, a un acuerdo que tuvo lugar en los años 50 entre España y EE.UU. que permitía a los americanos establecer bases militares en territorio español a cambio de ayuda económica (Schilhab 2002: 30).

Sin embargo, las dimensiones políticas realmente interesantes de la película, que surgen de sus estructuras teatrales, permanecen implícitas. Manolo sostiene que el color local andaluz se considera el epítome de lo español en el extranjero y, por tanto, debe ser el rasgo estilístico que defina la transformación del pueblo. Estructuralmente, esto se corresponde con la figura retórica de la sinécdoque, que representa el todo por una parte. El semiólogo francés Roland Barthes lo llamó totalitario porque nivela la diversidad y heterogeneidad real, reduciéndola a aspectos individuales (Santiago Vila 2003: 83-84). Dado que la sinécdoque es el principio de una construcción paródica de la nación en *iBienvenido, Mister Marshall!*, podemos recurrir de nuevo a Barthes, quien demostró que los mitos y estereotipos nacionales se constituyen por un proceso de naturalización. Al hacerse irreconocible su carácter originalmente construido, pueden ser considerados cuasi naturales, por lo que se convierten en modelos de identidades colectivas. Esto sugiere la hipótesis de que Berlanga utiliza las diversas formas de teatralización para revelar la artificialidad de los estereotipos nacionales. Le sirven como herramientas de deconstrucción satírica y desnaturalización de ciertos tópicos y lugares comunes. De ahí solo hay un paso a las teorías constructivistas de la *Nationbuilding*, de las cuales el estudio clásico de Benedict Anderson sobre las comunidades imaginadas es el más importante (Anderson 2006). Utilizando ejemplos del siglo XIX en particular, Anderson examina el hecho de que los colectivos nacionales nunca se basan en hechos esencialistas, sino que son siempre artefactos que se construyen mediante medios de comunicación como la prensa y el cine.

En este sentido, *iBienvenido, Mister Marshall!* muestra, por una parte, el imaginario colectivo de una comunidad retrógrada, imperial, católica y agraria: este es el caso en las clases de la escuela —donde todavía se puede ver el mapa del imperio austrohúngaro—, en los fantasmas retrógrados y coloniales del noble descendiente de los conquistadores, o en las invectivas antiamericanas del cura. En la asamblea ciudadana, estas posiciones chocan con las de don Manolo y don Pablo, que reclaman una autoconstrucción basada en la actualidad y la adaptación a las dinámicas globales. En este contexto, el mencionado episodio cinematográfico también muestra hasta qué punto los medios visuales sustituyeron a la prensa como instrumentos de construcción nacional en el siglo XX. Desde esta

perspectiva me parece de importancia secundaria si la película puede identificarse con ciertas posiciones y corrientes políticas como el regeneracionismo. Más importante es, en mi opinión, que tanto la mascarada colectiva como la (auto)identificación con estereotipos regionales y nacionales demuestran de forma paródica el carácter performativo y constructivo de las comunidades nacionales, así como su dimensión mediática.

Por último, esta observación puede vincularse directamente con la puesta en escena de un tipo específico de poder: el caudillismo, cuya dimensión teatral y, al mismo tiempo, religiosa se evidenció en un trabajo del historiador Georg Eickhoff (1999). Según este estudio, es la presencia física del gobernante la que está en el centro del caudillismo. Se manifiesta en demostraciones ceremoniales de poder que se remontan a raíces bíblicas. Eickhoff subraya que el caudillismo representa la forma secularizada de una comunidad que es originalmente apostólica. De estos orígenes testamentarios, dos aspectos en particular regresan de forma anacrónica: en primer lugar, el pacto arquetípico de obediencia y, en segundo lugar, el ritual teatral, que responde a una necesidad de visibilidad que ya se menciona en el Libro del Éxodo. Ambos aspectos se expresan de forma paradigmática en el escenario de la aclamación (18). Como las figuras de los santos en las balaustradas de las iglesias católicas, el caudillo aparece en el balcón del Palacio de Gobierno para ser confirmado por el pueblo. El conjunto arquitectónico del Palacio y el balcón funciona como lugar que asegura la memoria colectiva de la instalación del gobernante en el poder. Según Eickhoff, el poder del caudillo es carismático en el sentido original de la palabra. No se trata de una característica original de su portador, sino que es otorgada por las masas y es, por tanto, de naturaleza performativa.

En *iBienvenido, Mister Marshall!*, la famosa escena del balcón puede mostrar con qué precisión Berlanga se refiere satíricamente a esta forma teatral del poder político. Es en ese “escenario” en el que Manolo y don Pablo intentan conseguir el consentimiento del pueblo para el proyecto de la autotransformación colectiva (00:39:40):



Figura 2: El escenario de la aclamación (00:39:40)

Desde una perspectiva iconológica, el escenario puede situarse directamente en una serie de imágenes que muestran a Cárdenas, Perón o Franco en los balcones de sus Palacios de Gobierno, donde son aclamados y legitimados por el pueblo. Implícitamente, el alcalde resulta ser una parodia de Franco. El efecto cómico se acentúa por el hecho de que el empresario, que manipula profesionalmente al público, le quite las riendas: Manolo le interrumpe constantemente y demuestra ser él el verdadero maestro de las masas. En este contexto resulta igualmente interesante que Berlanga quisiera añadir originalmente un cuarto sueño, el de Eloísa, que no se realizaría hasta medio siglo más tarde, en 2002, como cortometraje titulado *El sueño de la maestra* (Molina Foix 2003). Aquí se muestra a Franco hablando a las masas en la Plaza de Oriente. Berlanga le hace decir: “Como

Caudillo vuestro que soy, os debo una explicación”, una frase que es réplica exacta del discurso de don Pablo en el que decía “Como alcalde vuestro que soy, os debo una explicación”. Aquí, la dimensión política de la teatralidad en *iBienvenido, Mister Marshall!* se hace evidente una vez más, sin embargo, no a nivel de contenido, sino en la exacta correspondencia estructural con los rituales del poder y de la autoconstitución del pueblo.

Filmografía

iBienvenido, Mister Marshall! España: 1953. Duración: 78 minutos. Dirección: Luis García Berlanga (DVD: Mercury Films).

Bibliografía

- Anderson, Benedict (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- Bachtin, Michail (1979). *Die Ästhetik des Wortes*, ed. Rainer Grübel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Company, Juan Miguel (2003). “Una metáfora regeneracionista”. En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 63-76.
- Eickhoff, Georg (1999). *Das Charisma der Caudillos: Cárdenas, Franco, Perón*. Frankfurt a. M., Madrid: Vervuert, Iberoamericana.
- Gómez Rufo, Antonio (1997). *Berlanga. Contra el poder y la gloria*, Barcelona: Ediciones B.
- Matzat, Wolfgang (1982). *Dramenstruktur und Zuschauerrolle. Theater in der französischen Klassik*. München: Fink.
- Molina Foix, Vicente (2003). “Berlanga último (*El sueño de la maestra de Bienvenido Mister Marshall, 50 años después*)”. En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 243-260.

- Schilhab, Matthias (2002). *Das bekannte und das unbekannte Werk des spanischen Filmregisseurs Luis García Berlanga*. Berlin: dissertation.de.
- Schmelzer, Dagmar (2012). "Luis García Berlanga: *iBienvenido, Mister Marshall!* (1952)". En: Junkerjürgen, Ralf, ed. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 45-69.
- Schulte, Hansgerd (1969). *Desengaño. Wort und Thema in der spanischen Literatur des Goldenen Zeitalters*, München: Fink.
- Vila, Santiago (2003). "Identidades: disfraz y deseo". En: Pérez Perucha, Julio, ed. *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay, 77-98.

Sobre el autor: Christian Wehr es catedrático de literaturas románicas en la Universidad de Wurzburg. Sus áreas de trabajo abarcan la literatura francesa del siglo XIX y XX, la literatura y cultura españolas del Siglo de Oro, la novela latinoamericana y el cine francés, español y latinoamericano.