

¡BIENVENIDO, MÍSTER MARSHALL!: LA IDENTIDAD NACIONAL COMO ARTIFICIO

Annabel Martín

Resulta sorprendente que la película *¡Bienvenido, Míster Marshall!*, estrenada en 1952 y presentada en el Festival de Cannes de 1953, se concibiera como una película de promoción artística para la cantante folclórica, Lolita Sevilla dado que su director, Luis García Berlanga, y co-guionistas Juan Antonio Bardem y Miguel Mihura, lograron una película capaz de exponer los mitos sociológicos sobre los que el régimen franquista basó su proyecto de construcción de identidad nacional. El film presenta una crítica ideológica de este período histórico, y visualmente es un estudio semiológico de los lenguajes empleados por el franquismo para fijar una identidad nacional común. Si como señaló Peter Brooks, el arte más sofisticado es aquel que se preocupa de su propia ontología, es decir, desconfía de la relación establecida entre sí mismo y la tradición artística de la que es parte, *Bienvenido* sería entonces un magnífico ejemplo de cómo poner al descubierto el carácter artificial de la realidad que el régimen quiso presentar como natural.

La película de Berlanga se articula sobre dos oposiciones, España versus EE.UU., Castilla versus Andalucía, y sobre dos equivalencias, España = Andalucía, Andalucía = flamenco. Todo ello forma parte de las construcciones ideológicas que la dictadura exportó desde el cine, sobre todo en las películas del género folclórico y en la propaganda oficial. Berlanga utiliza iconos franquistas, es decir, categorías esencialistas de la idea de "España," del "pueblo castellano" y del folclore andaluz para poner de manifiesto el artificio de dichas construcciones ideológicas. Sin embargo no hay que olvidar que se trataba de una época histórica donde cualquier intento de reconocimiento de una pluralidad nacional dentro de España era brutalmente perseguido y donde los parlamentos autónomos, las lenguas vernáculas y sus producciones escritas quedaron prohibidos ante la ley. Berlanga critica la construcción franquista de españolidad de igualar Andalucía con España, pero lo hace contrastando Castilla con Andalucía, poniendo así en tela de juicio la versión monolítica de España propagada por la dictadura. De este modo, el film facilita pensar en un país más diverso, tanto en el sentido cultural como en el político, pero lo hace del único modo posible, es decir, usando dos construcciones de identidad muy seguras y nada problemáticas: por una parte, Andalucía y su folclore flamenco, y por otra Castilla y su pasado imperial con su aristocracia y sus pueblos atrasados al margen del proceso de modernización. Poco importaba que tanto Castilla como

Andalucía fueran dos identidades históricas, culturales y políticas muy distintas dentro de España. La dictadura y su reescritura del pasado histórico del país, identificó Andalucía con la idea nacional de España, y esta región, o lo que el resto del mundo gracias al franquismo percibió como España, dice irónicamente el film, es un producto compuesto de cante flamenco, geranios, rejas de hierro, calles estrechas, una guitarra, toros, y "la calle del salero."

Villar del Río recibe la visita inesperada del "Delegado General" que siembra el pánico en el pueblo. Todos, cura incluido, se han quedado con parte de la cosecha para venderla en el mercado negro. Sin embargo, el delegado y su séquito no han venido a Villar del Río para hablar del trigo. Su objetivo es informar al alcalde que una delegación norteamericana de la Comisión Europea del Plan Marshall viene a visitar Villar del Río, y que el pueblo tendrá que ponerse a tono para recibir tan digna visita. El delegado y su séquito sugieren que Don Pablo, el alcalde, como parte del recibimiento, pronuncie un discurso desde el balcón del ayuntamiento, referencia directa a Franco, donde se alabe la industria local, los monumentos, el comercio, y habitantes de tan noble raigambre, es decir, que alabe todo aquello que el pueblo no tiene.

Tras mucho pensar y consultar con los poderes fácticos de Villar del Río, aquellos que representan la nación con sabor local, Don Pablo acepta la idea de Don Manolo, que además de ser el representante de la cantante folclórica, es un charlatán que dice conocer bien la mentalidad del pueblo americano, que dice ser "noble pero infantil." Manolo convence al alcalde y a la gente del pueblo de que a España solamente se la reconoce en América como Andalucía: los toros, los gitanos y el flamenco. Manolo tiene que convencerlos de que la pluralidad cultural y política que ellos perciben y viven, incluso a niveles muy básicos e instintivos, es apropiada y homogeneizada por el amigo americano, un comentario político de lo que la dictadura hace en foros como el cine y en la propaganda oficial. Para agradar a los americanos deberán transformar el pueblo en un pueblo andaluz y vestirse de manera acorde. Así, la delegación americana reconocerá la imagen de España que espera encontrar en la gente y en el pueblo. Si es verdad aquello que dijo Hobsbawm en *Nations and Nationalism since 1780*, que "solamente es el otro quien es capaz de percibirnos como iguales,"¹ la picaresca del pueblo se pregunta, ¿por qué no utilizar esta ignorancia a nuestro favor?

Este "percibirse como iguales" se plasma en la película como una construcción ideológica. El delegado, el alcalde y Manolo movilizan el sentimiento de comunidad de la gente del pueblo pero lo hacen a

diferentes niveles. El delegado manipula estos sentimientos al nivel que Hobsbawm llama macropolítico porque apela a una identidad nacional española articulada desde la perspectiva de la visita americana. (46) De repente, los habitantes de Villar del Río se ven construidos como "españoles" por la presencia de "el otro" extranjero. Es una construcción de identidad nacional desde arriba: recurre a la idea que el pueblo tiene de lo "español," de nación, y lo contrasta con la nación extranjera que viene de visita. Por otra parte, Don Pablo y Manolo trabajan a nivel más local, al nivel micropolítico. Hablan de aquellos sentimientos que Hobsbawm denomina "lazos protonacionales," es decir, aquellos sentimientos de pertenencia colectiva existentes en el pueblo previamente a su identificación con el estado español nacional. El famoso discurso del alcalde en el balcón habla de estos lazos protonacionales del honor, tradición, gratitud, respeto, entusiasmo, disciplina, coraje y orgullo. Una vez identificados y movilizados los dos niveles, será más fácil presentar una imagen de España que haga que los dólares fluyan de los bolsillos de los americanos.

Es en este momento cuando Berlanga dirige una escena que desenmascara la construcción de la identidad nacional franquista como concepto artificial y mítico. Berlanga se convierte en lo que Barthes llamó el lector de mitos, en aquél que lee de manera semiológica el valor "reciclado" del habla mítico del nacionalismo. Villar del Río se transforma en un pueblo andaluz: ahora las ventanas tienen rejas; los geranios abundan por doquier; se estrechan las calles; se encalan las fachadas de las casas; el campo de fútbol se convierte en una plaza de toros; los hombres aprenden a torear; las mujeres a bailar sevillanas. Lo que antes era simplemente ropa ahora se convierte en vestuario: para él, "el sombrero, chaquetilla, la camisa, el fajón;" para ella, "la peineta, florecilla, los volantes, pañuelón." Y el símbolo "español" por antonomasia, el toro, es un pobre buey de labranza que sujetan detrás de una pared de cartón para que parezca el trofeo de una gran corrida.

Pero esta película también muestra cómo la identidad americana es igualmente objeto de fabricación ideológica y cultural. Cuando Don Pedro, el hidalgo receloso de Villar del Río, pregunta "¿quiénes son esos americanos?," Doña Eloísa, maestra del pueblo, les ofrece una versión "científica/ cuantificada" de la identidad americana. Son los primeros productores mundiales de acero, petróleo, cobre, cerdos, lana, plomo. Pero Don Cosme, el cura-párroco de Villar del Río, añade "Y de pecados." En sólo un año, les recuerda también de manera documentada, "hubo un millón de divorcios, siete mil asesinatos, diecisiete mil violaciones, dieciocho mil atracos, y sesenta mil robos. América tiene cuarenta y nueve millones de protestantes, cuatrocientos

mil indios, doscientos mil chinos, nueve millones de judíos, trece millones de negros, y diez millones de nada." Este "otro" ideológico, fabricado también por el franquismo, servirá de contraste a la pretendida espiritualidad española. Añade, "Por cada gramo de toneladas de carbón, hay almas que salvar. Les sobrarán locomotoras, pero a nosotros, paz de espíritu. Y éste ha de ser nuestro regalo." Si todo esto es verdad, ¿que puede ofrecer un pueblo como éste? Berlanga responde con imágenes documentales del NODO: tractores, jeeps y trigo. El pueblo recibe su dosis de propaganda oficial todos los sábados antes de ver la película programada en la iglesia. El Plan de Recuperación Europea, el Plan Marshall, descarga tractores en los puertos de Italia. ¿Qué traerá a Villar del Río? Lo que cada uno pida: un saco de patatas, uno de abono, bicicletas de carreras, clarinetes, colchas bordadas, prismáticos, paraguas, motos, y máquinas de coser.

Villar del Río construye la identidad americana, como se construye la mayoría de los nacionalismos, sobre el eje ellos versus nosotros. Antes vimos cómo el delegado del gobierno definía el denominador común del pueblo como "españoles" y por contraste cómo el pueblo mismo basaba su sentido de comunidad más en valores y deseos compartidos que en teorizaciones sobre un modelo de estado concreto. En las escenas oníricas que veremos a continuación se construye una identidad americana basada en ciertos iconos culturales que también reducen esa identidad a estereotipos ideológicos. Sin embargo, dado el contexto crítico y burlesco del film, quizás lo más interesante de ellos sea que sirven de marco de referencia para que cada vecino de Villar del Río construya su propia identidad individual en función del "otro" extranjero, poniendo así de manifiesto cómo se logran fundir en el individuo los niveles macro y micropolíticos de la construcción nacionalista.

El sueño de Don Cosme, el párroco, se encuentra inundado de parafernalia religiosa. Bajando por una calle entre el sonido de tambores y trompetas de Semana Santa y acompañado por un grupo de nazarenos, éstos se transforman en unos acólitos del Klu Klux Klan que secuestran a Don Cosme para interrogarlo. Ahora el cura del pueblo se ve inmerso en una escena clásica del cine negro: humo de cigarrillos, lámparas interrogatorias, y unos hombres-gángster que le hablan en una lengua que él no entiende, iconos semióticos de aquellos americanos pecaminosos. Pero si Don Cosme durante la vigilia siente que tiene que defender las ideas del Papa Pío XII cuando declaró en 1939 tras la Guerra Civil que España había sido la nación elegida por Dios por "... dar a los precursores del ateísmo materialista de nuestro

siglo la prueba más excelsa de que, por encima de todo, están los valores de la Religión y del espíritu,² ¿por qué entonces este miedo al materialismo yanqui que él critica cuando está despierto? Quizás la respuesta resida en la relación que Berlanga establece entre ese materialismo y la represión ideológica debajo de ese progreso material que también sufren los intelectuales americanos en nombre de su propia identidad y seguridad nacional. Don Cosme está siendo juzgado por injurias a la patria americana, por criticar el materialismo americano y defender la espiritualidad española. El juez que preside no puede ser otro que el mismo demonio, dada la profesión religiosa de este hombre, pero Berlanga desplaza la crítica que hace la película del franquismo hacia EE.UU. al convertir al juez en presidente del Comité de Actividades Antiamericanas estadounidense.³ Don Cosme es culpable de traición, al igual que sus compatriotas onfricos y un jurado compuesto de nazarenos/miembros del KKK le sentencian a la horca por injurias al son de los ritmos "perversos" del jazz.

El sueño del alcalde es una parodia de la película del oeste. *¡Bienvenido, Mister Marshall!* pudo haber sido una película problemática para la censura franquista dado que puso en tela de juicio la unidad nacional, cuestionó los valores y misión histórica autoproclamados por el régimen, e hizo alusiones directas a Franco y a la corrupción gubernamental. Sin embargo, este film recibió la máxima calificación que concedió la Junta de Censura en 1952. Una de las razones que permite tal contradicción descansa en el uso que Berlanga hace en esta última escena del sentimentalismo patriótico, de esos valores micropolíticos de necesidad de pertenecer a una comunidad, que también posee el espectador. Serán estos valores presentados de manera melodramática y traducidos por la figura femenina lo que permitió una lectura ideológica menos problemática para la Junta de Censura al desplazar la crítica que hace el film del franquismo hacia la apelación de valores colectivos que éste también defendía.

Piernas bonitas, volantes, medias negras, música de piano de saloon: iconos del lejano oeste, de la Andalucía de EE.UU. Estos signos ocupan el espacio onfrico de este viejo alcalde ahora convertido en sheriff con estrella de papel de plata. La fonda se ha transformado en el saloon y las chicas del pueblo son ahora unas torpes bailarinas del canción. Los hombres del pueblo se han convertido en vaqueros que beben whisky, juegan al póker, y hablan algo que suponemos que será el dialecto de inglés que se habla en Villar del Río. Este pueblo español tiene sus equivalentes en el del oeste (fonda/saloon, flamenco/cabaret, el tute/póker, el alcalde/el sheriff, vino/whisky) y

mediante la metonimia se identifica a los protagonistas con objetos físicos: ahora Don Pablo se convierte en el sheriff con audífono; el prisionero es el vaquero con trompetilla; Manolo es el forajido con batuta; y la maestra es una de las chicas de la barra con gafas. Berlanga parodia el western al sacar estos elementos como el saloon o el sheriff de Villar del Río fuera de contexto, pero también consigue que lo "español" de esta escena se perciba como propio porque se enfrenta a una visión de lo americano tan exótica como la versión americana de Andalucía y de lo español. Al contraponer el exotismo americano con el español muestra lo que de artificial hay en la construcción de ambas identidades, aunque en tono burlesco. La película cuestiona su propio estilo, la ontología y verosimilitud del realismo, al igual que cuestiona el reconocimiento de objetos y hechos culturales como "propios" y "naturales." Sin embargo, Berlanga salva a una persona de este desmantelamiento, la cantante folclórica, y ahora veremos el por qué.

La atracción artística de Villar del Río sube al escenario del saloon y canta unas coplas andaluzas al son de "O Susana": "/ Aunque estoy en Arizona / canto así, a lo Mae West / aunque usted mastique goma / se podrá decir olé. / ¡Ay Sevilla, ay Sevilla / aunque estoy en Arizona / por flamenco cantaré!" En esta escena, todo lo relacionado con la cantante está codificado bajo la estética melodramática. Ahí donde aparece Lolita Sevilla tenemos un contexto dramático-teatral donde las emociones son extremas, los conceptos morales del bien y el mal están claramente perfilados, y donde existe el deseo de quererlo expresar todo, de nombrar lo imposible, de materializar los sentimientos colectivos más profundos. En esta escena todo lo identificable como "español," todo lo que no es americano, se da cita en la folclórica, el único personaje que semiológicamente puede leerse como "propio" dentro del oeste imaginario, en parte por el uso de una lengua común. Su canción hace referencia a los símbolos americanos: la actriz Mae West, el chicle, el estado de Arizona, pero ella contrasta lo que tienen de extranjeros esos elementos con "olé," Sevilla y el flamenco. Estos elementos son referencias míticas a la nostalgia y al sentimentalismo que transforman a los personajes de Villar del Río, y por extensión el público, en una "comunidad imaginada" de españoles en tierras lejanas y extrañas, una "comunidad moral" de individuos que comparten el mismo sentido de la vida, los mismos sentimientos y valores humanos.

Dado el contexto burlesco de la escena, Berlanga crítica de manera indirecta la construcción de lo español a través de una versión estereotipada del folclore andaluz, gracias a la figura femenina que hace de representante de esta comunidad nacional. Sin embargo se

consigue esconder el artificio y la crítica misma de la escena gracias a la naturalidad con que la mujer se presenta como figura de belleza, de seducción, de placer y deseo. Temáticamente la escena está erotizada de manera inocente puesto que la mujer es deseada por un protagonista masculino que es una especie de pícaro/bufón/abuelito paternalista. Pero gracias a los mecanismos de voyeurismo del cine, las alusiones a la dictadura, la pobreza y el atraso se diluyen porque la hermosa Lolita Sevilla nos seduce. No podemos evitar identificarnos con lo que ella representa, la madre patria. Y lo hacemos por igual tanto los hombres como las mujeres debido a la supuesta universalidad del espectador masculino que presupone el estilo hollywoodiense en que está rodado esta escena.

La Junta de Censura calificó esta película de interés nacional porque según ella defendía la autarquía en un momento en el que el gobierno español negociaba recibir ayuda económica y establecer relaciones diplomáticas con el gobierno norteamericano. Berlanga aclaró que se trataba de una crítica a los falsos Reyes Magos y a aquellos que creían en ellos.⁴ Finalmente, los americanos sí que llegan a Villar del Río pero no paran en el pueblo. Tanto preparativo y ensayo sólo sirven para endeudar al pueblo y para que éste viva en carne y hueso las fantasías ideológicas del franquismo y las cinematográficas de los sábados. La censura pudo leer el film de esa manera gracias al discurso sentimental "femenino" que Berlanga teje en medio de críticas al régimen, parodias de EE.UU. y estéticas cinematográficas dispares.

North Carolina State University

NOTAS

¹ Eric J. Hobsbawm, *Nations and Nationalisms since 1780. Programme, Myth, Reality* (Cambridge: Cambridge UP, 1990) 66.

² Triunfo, 18 de octubre 1950, citado en Carmen Martín Gaité, *Usos amorosos de la postguerra española* (Barcelona: Anagrama, 1987) 18.

³ La película fue criticada por la prensa norteamericana en Cannes por antiamericana ya que al final de la película se ve una bandera americana flotando en una ancantarilla. El actor Edward G. Robinson, que era miembro del jurado, le pareció más antiamericano este hecho que la existencia del Comité del Congreso de Actividades Antiamericanas y la referencia que hacía Berlanga de ello. Berlanga

recuerda estos hechos en Carlos Cañeque y Maite Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* (Barcelona: Destino, 1993) 33.

⁴ Lino del Fra, "I finti re magia," *Cinema Novo* 36 (1 junio 1954): 311, citado en Gubern 142.

WORK CITED

- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP, 1976.
- Cañeque, Carlos y Maite Grau. *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!*. Barcelona: Destino, 1993.
- Gubern Garrigues-Nogués, Román. *La censura: función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península, 1981.
- Hobsbawm, Eric J. *Nations and Nationalisms since 1780. Programme, Myth, Reality*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- Moix, Terenci. *Suspiros de España. La copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza y Janés, 1993.