

El cine como documento social: una propuesta de análisis

Pilar Amador Carretero

1. Relación entre cine e Historia

La relación entre cine e Historia puede abordarse desde, al menos, tres perspectivas: como elemento de análisis en la investigación de su propia historia, como documento para producir discursos históricos y como recurso didáctico. Ninguna de las dos últimas es excluyente entre sí. Es más, me atrevería a señalar que la una lleva a la otra.

La *investigación de la propia historia* presenta nuevos elementos a partir de los años ochenta, fecha en que se incrementó el interés histórico por el cine. En estos años, el cine es reconsiderado como un sistema de elementos complejos (tecnológicos, económicos, sociales) que no se resumen en cada una de las obras que produce. Esta nueva concepción en el análisis de la historia del cine plantea la necesidad de utilizar instrumentos adecuados y el empleo de una base documental críticamente contrastada, lo que es posible gracias a un patrimonio cinematográfico cada vez más amplio que, debido a la recuperación sistemática de películas dispersas y a la restauración y reedición de obras olvidadas, permite una mayor disponibilidad de textos fílmicos y el acceso a documentos hasta ahora reservados, por pertenecer a colecciones privadas o administraciones estatales ¹.

¹ El panorama que caracteriza estas investigaciones aísla tres grandes áreas, cada una de las cuales responde a preguntas iniciales propias de las historias

En estos años, los investigadores sobre la historia del cine, para evitar caer en análisis limitados (de escuelas, movimientos o épocas) o adoptar formas elementales de exposición en la que los hechos se disponen según una cronología lineal (nacimiento, desarrollo, madurez, decadencia), tomaron conciencia de que es imprescindible profundizar en la reflexión teórico-metodológica que subyace en el devenir del cine. Es decir, percibieron que en la reconstrucción de cómo se ha definido, analizado y cuestionado el cine a lo largo del tiempo, necesitan ocuparse no sólo de los elementos que regulan su producción y circulación, su comprensión y consumo, sino también de la percepción social. Es decir, de la idea que una sociedad determinada tiene del cine y, por tanto, de los comportamientos, expectativas y juicios que a él se refieren.

Como *modo de producción de discursos históricos* la relación entre cine e Historia hay que situarla igualmente en los años ochenta, fecha en la que se lleva a cabo también una revisión crítica en la investigación histórica general y en el modo de exponer la Historia. Una Historia que, como sabemos, no esconde ya el trabajo del investigador tras una presunta objetividad, sino que explicita sus elecciones y procedimientos; que adopta múltiples instrumentos; que sabe que el sentido de los hechos depende del modo de abordarlos. Una Historia, en fin, que apunta más a reconstruir la memoria colec-

económico-industriales, de las historias sociales y de las historias estético-lingüísticas. La primera comprende los estudios de la realidad económico-industrial y tecnológica del cine. Los estudios de la segunda examinan el cine en el contexto de los cambios sociales, subrayan la capacidad del medio social y consideran al cine como un testigo excepcional de los actos y pensamientos de la comunidad, o bien destacan su capacidad como agente social, capaz de intervenir en los procesos sociales. Las historias estético-lingüísticas, aunque en apariencia son las más tradicionales, también han sufrido transformaciones profundas. Ahora, más que conocer la valoración de unos filmes concretos, le interesa conocer su estructuras y procedimientos, le interesa reconstruir los procesos que hacen del cine una forma de expresión y comunicación. Francesco Caselli ha recopilado la propuesta de algunos autores defensores de estas historias y cita los debates aparecidos en las revistas como *Iris* (2, 1984) y *Hors Cadre* (7, 1989). Ver CASSETI, F., *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, col. «Signo e Imagen», 1994, pp. 319 a 347. CASSETI, F., y DI CILIO, F., *Cómo analizar un film*, Paidós, col. «Instrumentos Paidós», dirigida por Umberto Eco, Barcelona, 1991.

tiva contemporánea que a restituirla. Esta memoria colectiva es entendida desde nuestros planteamientos como la suma de acontecimientos reales, que se reflejan en un conjunto de múltiples textos culturales y que pueden proporcionar a sus observadores diferente información. Textos que no son la realidad, sino el material para reconstruirla.

Tomado desde esta perspectiva, el filme es deudor de una serie de dependencias y relaciones, porque, a la vez que tiene en cuenta unas formas constitutivas internas, integra, en múltiples formas de manifestación, diversidad de elementos provenientes del contexto social. Por ello, podemos aceptar la presencia de diferentes estadios connotativos en un mismo filme, vinculados a diversos niveles de lectura y posibilidades de análisis. Como en cualquier sistema connotativo, en el cine, partiendo de niveles de información previos al visionado, la mirada del espectador es la que en definitiva descodifica las propuestas que le hace el filme. Por tanto, el referente al que remiten los filmes no está limitado sino que se abre insospechadamente a la mirada del espectador y aún más del analista. Todo dependerá del *punto de vista* en que éstos se sitúen y, en todo caso, al papel que el propio filme asigne al espectador, a la inducción de su mirada mediante los recursos de la expresión cinematográfica. Tenemos, pues, *la mirada* en el punto de partida de todo conocimiento 2.

En la relación cine e Historia la mirada del observador debe ser múltiple. En primer lugar, ha de tener en cuenta la tarea de *producción-realización* del filme, que remite a un trabajo de equipo o, excepcionalmente, a un trabajo unipersonal, vinculado a la actividad organizadora, a un principio de selección a partir del cual se elabora una «realidad»: la del director. El resultado es un producto

² Por nuestra parte, nos situamos en el segundo ámbito de los estudios que consideran que el cine refleja la realidad en múltiples niveles, cuyo estudio proporciona al investigador elementos para reconstruir esa sociedad y lo que considera representable. Este enfoque permite considerar al cine, en el sentido más amplio de la palabra, como fuente de la Historia, ya que proporciona el material para su reconstrucción. Sin embargo no podemos olvidar que la información que nos aporta la lectura de un texto fílmico concreto exige, como en el caso de otras fuentes, el conocimiento de los códigos apropiados que permitan al investigador relacionar la información que se obtenga con objetos o sucesos pasados.

social, un *texto/discurso cultural*, enunciado desde las posiciones e intenciones de una determinada cultura e ideología³.

El principal interés de cualquier espectador consiste simplemente en *mirar* los hechos, las cosas que suceden en el filme, mientras que el ordenamiento armónico es tarea del científico, del *historiador*. En este último caso, el valor del filme no se limitará solamente a lo que testimonie como documento procedente del pasado, sino también al papel que haya tenido como agente histórico, contribuyendo a la configuración de la realidad del momento. Así, el historiador-investigador puede, tras el estudio del documento como texto de cultura y como memoria del pasado, percibir en él acontecimientos significativos. El resultado final de su *observación* es un discurso histórico, surgido del ensamblaje organizado de lo que percibe, un discurso que pretende dotar de sentido al pasado y está fundado en la reconstrucción de los hechos históricos a partir de documentos que no aparecen en soporte papel.

Por todo ello, realizar la lectura histórica de un filme supone recuperar el punto de vista de un *espectador intencionado e ilustrado*, que toma conciencia del carácter de representación de lo que ve y, por tanto, forzado también a una nueva labor interpretativa en la que no puede olvidar la servidumbre que el filme tiene respecto al momento de su realización, respecto a las leyes del espectáculo-narración cinematográfica y respecto a las corrientes cinematográficas del momento. Esta concienciación es necesaria, no sólo

³ Marc Ferro y Pierre SorJin consideran la posibilidad de análisis de un filme usando como documento no sólo su contenido aparente sino también lo que el filme calla (contenido latente). En el primero, el filme informa sobre los horizontes socioculturales en los que se mueve, revelando lo que la sociedad considera representable y lo que los espectadores habituales perciben sin esfuerzo; en el segundo hay que someter al filme a los métodos y procedimientos de la investigación científica para que muestre «lo invisible», las inquietudes, malestares y obsesiones de la comunidad de que se trate. Este contenido latente revela el funcionamiento real de la sociedad, dice más sobre las instituciones y personas representadas de lo que ellas querrían mostrar. Ver *op. cit.*, pp. 38 ss., y del mismo autor *Analyse de film, analyse de sociétés*, Hachette, París, 1975. MORIN, E., *Le cinéma et l'homme imaginaire*, Minuit, París, 1956, p. 250. SORLIN, P., *Sociologie du Cinéma*, Aubier Monlaigne, París, 1977.

ante un filme que representa un hecho histórico, sino también cuando el investigador-historiador se encuentre ante un texto cinematográfico que presenta una ficción. En ambos casos, como sabemos, el discurso fílmico se elabora a partir de una interpretación inicial (escritor, historiador o conjunto de historiadores), desarrollando una segunda interpretación o lectura, esta vez cinematográfica de la «realidad literaria» o de la Historia⁴.

Percibir todos estos elementos supone poner en contacto el filme que se vaya a analizar con el conocimiento a través *del trabajo intelectual y transdisciplinar* en el que las formas reflejadas deberán ser contrastadas y confrontadas con los elementos definidores del contexto social y en el contexto de la propia producción e industria cinematográfica.

A partir de ahí, la explicación del filme como sistema organizado ya no puede entenderse independiente del sujeto o sujetos organizadores primeros, ni del organizador fílmico, ni de ambos con la cultura. No puede entenderse sin aceptar que el investigador-historiador que observa la realidad fílmica forma también parte del discurso resultante, convirtiendo la relación de los unos con los otros en un metasistema⁵.

Finalmente *la integración del filme en la tarea docente del historiador* afecta a las partes que intervienen en el proceso docente. Es decir, al profesor y al alumno.

Por lo general, la introducción de nuevos recursos didácticos en el aula supone necesariamente cambios en la tarea docente. La

⁴ Cualquier observador al percibir, concebir y pensar lo que le rodea realiza una actividad organizadora, que constituye un principio de selección a partir del que elabora una «realidad» temporal y concreta. Sobre este tema ver DANTON, A. C., *Historia y narración*, Paidós, Barcelona, 1989; LOZANO, J., *El discurso histórico*, Alianza, Madrid, 1987, Y MOHIN, E., *El método. La naturaleza de la Naturaleza*, Cátedra, Madrid, 1981.

⁵ La relación entre observador y sistema observado (entre sujeto y objeto) es envuelta y traducida en términos sistémicos. La nueva totalidad sistémica que se constituye asociando al sistema-observador con el observador-sistema puede convertirse en metasistema con relación al uno y al otro, si es que se puede encontrar el metapunto de vista que permita observar el conjunto constituido por el observador y su observación. MOHIN, E., *op. cit.*, pp. 169-171.

integración de la imagen fílmica en la enseñanza de la Historia requiere un replanteamiento de la tarea docente, lo que pasa por consideraciones como la confrontación con el discurso y la actitud académica tradicional, las nuevas posibilidades y capacidades que aporta el medio en el conjunto del proyecto docente que se esté intentando desarrollar y, finalmente, la necesidad de transdisciplinariedad para llevarlo a cabo.

Respecto al alumno, la imagen es un elemento importante de su universo cotidiano, pero, por lo general, conduce a una acción contemplativa, ya que los medios utilizados por la comunicación de masas son siempre monologantes y la información se da siempre interpretada, por lo que el alumno -al recibirlo todo examinado, analizado, relacionado, explicado y sin posibilidades de verificación- pierde su capacidad crítica ⁶.

Por ello, utilizar el cine como recurso didáctico supone romper esta dinámica, requiere no confundir amenidad con trivialidad, entender que es tarea del docente de la Historia despertar el interés por la observación de los acontecimientos de nuestro tiempo y llevar a los estudiantes a la reflexión sobre esos acontecimientos, para que sea capaz de relacionar épocas, hechos y fenómenos culturales, descubriendo las causas que los motivaron, sus consecuencias, y así pueda relativizar posturas dogmáticas.

2. Laboratorio

Si aceptamos que «comUnIcar» es convertir algo en común, en la idea de comunicación se hallan inscritos los conceptos de intercambio y convergencia.

La observación de un filme desde la perspectiva de la comunicación requiere distinguir el acto de su producto, que no es sino el último eslabón de un proceso complejo que exige al investigador pasar por diferentes estadios. El primer estadio supone la presentación del objeto, o sea su percepción por el observador en las circunstancias concretas que lo contextualizan. El segundo estadio

⁶ UHUTIA, I., *Sistemas de comunicación*, Alfar, Sevilla, 1990.

es una interpretación preliminar de lo que ha percibido el observador, en la que se determina a grandes rasgos la naturaleza del objeto percibido, identificándolo en alguna medida. El tercer estadio es la descripción del conjunto de datos, que es, a su vez, el material en bruto para una interpretación más profunda. En este último estadio, el efecto de «leer» un filme no equivale a transcribir el mensaje de un sujeto (autor), sino de establecer un diálogo con el objeto de estudio –en este caso el filme mismo–, el cual ofrece respuestas a nuestras interrogantes. El resultado final del análisis requiere una actividad organizadora en la que es necesario diferenciar dos planos que se superponen sin confundirse: uno, que remite a la narración propuesta por el filme, contenido aparente; otro, que se corresponde a su contenido latente. En el primer caso, la anécdota narrativa es su referente; en el segundo, cada elemento remite a otros elementos dentro del sistema organizado que constituye el texto fílmico, estableciendo con ellos un diálogo que ofrece respuestas a nuestras preguntas (fig. 1).

2.1. *Emisor y Receptor como elementos del sistema comunicativo*

La comunicación lleva consigo procesos de *representación*. El Emisor, a través de sus declaraciones, directas o implícitamente, se autorrepresenta en el texto, lo que significa que propone una definición de sí mismo como locutor y, del mismo modo, representa al Receptor, definiendo su rol, su modalidad y su actitud.

Además, como la comunicación define la amplitud y modos del intercambio, el texto (filme, discurso, etc.) representa en sí mismo los términos de ese intercambio, otorgándoles un valor regulativo. El filme se propone como objeto que se comunica y como terreno donde emisor y receptor realizan las operaciones de la comunicación. Esto significa que cuando el Emisor proporciona una definición de sí mismo y del Receptor se comporta de una determinada manera y espera que el otro se comporte en consecuencia. En este sentido, el texto no es sólo un lugar de representación sino también una fuente de normas.

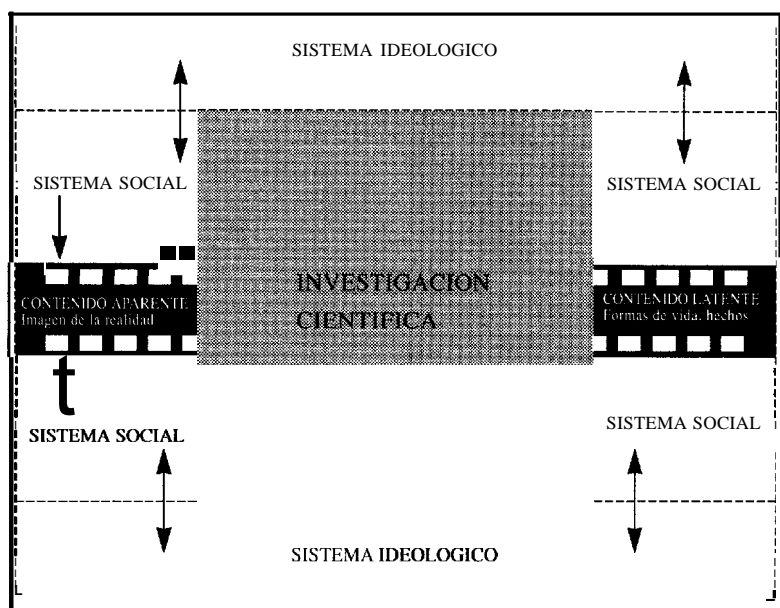


FIG.1

En el texto fílmico podremos captar no sólo las huellas de quien opera a través de las imágenes y los sonidos (procedencia), sino también las expectativas de cómo debe ser interpretado.' En el caso del filme, la procedencia se identifica con el director, productor o guionista, etc., y se dirige a un destinatario también concreto, el espectador o público. Así, en el marco de la comunicación la emisión y recepción corren a cargo de figuras reales a las que hemos llamado *Emisor* y *Receptor* que actúan fuera del filme pero que, en ciertos aspectos, se transvasan a su interior. Así, se reconoce en el texto fílmico una realidad -*Autor* y *Espectador implícitos*- cuya función es simular en el interior del texto la relación comunicativa que actúa como modelo de la comunicación que el Emisor o Receptor llevan a cabo de un modo concreto gracias al texto fílmico. De modo que las figuras internas de cualquier texto fílmico pueden clasificarse según representen el mostrar o el mirar. En efecto, *Autor*

y *Espectador implícitos* son términos con los que se definen figuras abstractas que representan, el primero, las actitudes, intenciones, el modo de hacer, etc., del responsable del filme, tal como el filme lo presenta; el segundo, las predisposiciones, expectativas, las operaciones de lectura, etc., del espectador, también como se presenta en el filme.

Autor y Espectador implícitos pueden hacerse explícitos y materializarse en algún elemento del texto: Narrador y Narratario. Elementos que se refieren al representar y al mostrar y manifiestan la presencia y acción del Narrador son, por ejemplo, ventanas, espejos, fotografías, imágenes, etc.; la presencia de carteles que amueblan la trama; la voz en *over*; la presencia de informadores (individuos que hablan o recuerdan periódicos, televisión, radio, cine, etc.); personajes con roles propios del espectáculo (fotógrafos, directores, autores, etc.); el autor, cuando se incorpora a los personajes de la escena, siendo un personaje más, etc. La figura del Narratario se manifiesta en los objetos que representan la capacidad de ver mejor (prismáticos, gafas, binóculos, etc.); la presencia de un «tú» que emerge del texto a modo de llamada directa; las figuras de los observadores que se adentran en un territorio, información, etc., por el deseo de conocer y comprender (detectives, periodistas, viajeros); el espectador en la pantalla, etc. (fig. 2).

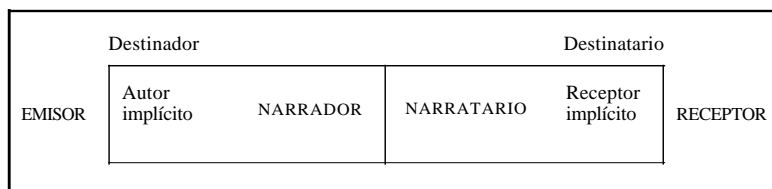


FIG.2

2.2. El punto de vista y la mirada organizadora

El ejercicio de una función comunicativa está estrechamente relacionado con la asunción de un *punto de vista*. Quien emite lo hace

desde una perspectiva bien definida y paralelamente quien recibe debe situarse si no en el mismo punto de observación por lo menos debe tener en cuenta esta parcialidad de la mirada del Emisor. En el filme, el *punto de vista* es el lugar en que se coloca la cámara y, por tanto, es el punto desde el que se capta concretamente la realidad representada.

Este punto de vista coincide con el ojo del Emisor, que encuadra la realidad desde una cierta posición y con la amplitud visual que le aporta un cierto objetivo, y con el del Receptor, ya que es el punto de vista que adopta el Espectador para seguir el filme.

Aparte de esta doble identificación de la perspectiva adoptada por el Emisor y Receptor, debemos considerar la que se advierte «dentro» de la imagen, que propone un tipo de visión ideal, con sus perspectivas y sus puntos de fuga.

Más allá de estos aspectos generales, el *punto de vista* puede tener distintos significados (literal u óptico, figurado y metafórico) que nos indican perspectivas diferentes, cada una de las cuales no se resuelve simplemente en el ángulo visual escogido, sino también en el modo concreto de captar y de comportarse, de pensar y de juzgar. Estos significados comportan una limitación de las posibilidades de análisis, ya que, según cada uno de ellos, se identifica una porción de la realidad y no otra, se accede a ciertas informaciones y no a otras, y nos sitúan en una perspectiva y no en otra. Este hecho nos permite considerar otro ámbito de análisis en el que el investigador ha de valorar no sólo cuanto se ha escogido, seleccionado y subrayado, sino también lo que se ha recortado o restringido.

Además, observando los equilibrios/desequilibrios entre los distintos puntos de vista que aparecen en el texto fílmico, podemos ampliar nuestro conocimiento de las relaciones entre los puntos de vista del Autor y Espectador implícitos y los puntos de vista de narradores y narrarios que pueden ser o no coincidentes.

El punto de vista nos lleva a la *mirada* que incluye tanto el *ver* como el *saber* y el *crear*. Los distintos tipos de miradas nacen de las diferentes combinaciones de los factores comunicativos y de

los grados de explicitud que éstos asumen. Cada tipo de mirada organiza un tipo de comunicación y un espectador ⁷.

A través de los estadios que hemos recorrido a lo largo de las líneas anteriores hemos expresado una reflexión sobre un modo de análisis cinematográfico, cuya aplicación requerirá profundizar tanto en los elementos que hemos considerado esenciales, como en otros que hemos omitido por necesidades de este trabajo. En cualquier caso, como ya se ha señalado, el interés del historiador es *mirar* los hechos, lo que sucede en el filme, percibiendo en él lo que considere significativo. El resultado final de ese mirar es un discurso histórico, surgido del *ensamblaje organizado* de lo que ese mirar ha percibido en el documento fílmico.

2.3. *Bienvenido Mister Marshall*

Para establecer una distancia entre «lo histórico» y la capacidad histórica del cine para evocar no sólo las formas y hechos del pasado, sino también las mentalidades, las formas de vida, etc., se ha elegido para esta experiencia de laboratorio el filme de ficción *Bienvenido Mister Marsall*. Entendemos que a partir de este texto fílmico el historiador puede detectar, tras el esfuerzo de desembarazarse de la ficción, elementos significativos con los que puede elaborar un nuevo discurso, esta vez histórico.

a) *El texto y el contexto*

En primer lugar nos centraremos en el exterior del texto, es decir, con su contexto. Delimitar el contexto de un filme no es sólo diferenciar el conjunto de circunstancias inmediatas en las que

⁷ La mirada define distintos espectadores. La mirada objetiva define a un espectador oculto, testigo de los acontecimientos; la mirada objetiva irreal define a un espectador alineado con la cámara; la interpelación define a un espectador limitado a los márgenes en un especie de «aparte», y, en fin, la mirada subjetiva define a un espectador metido en el protagonista. Véase CASETTI, F., y DI CHIO, F., *op. cit.*, pp. 246-266.



éste se inserta, es el campo sociocultural el que delimita los códigos indispensables para la comunicación, de tal forma que el filme adquiere su significación en él⁸.

Las circunstancias sociopolíticas del filme *Bienvenido Mister Marshall* nos sitúan en 1948, fecha en que el Estado español ya se había declarado constituido en Reino y en el que el recrudecimiento de la guerra fría favorecía la consolidación del régimen en el plano internacional. Los ingredientes de nacionalismo, anti-comunismo, antiliberalismo, sacralización del poder, concepción jerárquica de la vida, concepción armónica de la realidad e «hispanidad» que configuraron la ideología «oficial»⁹; el intento de esparcirla e imponerla a todos los españoles a través de todos los medios de comunicación disponibles; el control total o casi total del conjunto de estos medios, definen los horizontes socioculturales en los que se enmarca esta creación.

b) *Emisores y Receptores*

Los rasgos que definen el contexto definen también las figuras del Emisor y del Receptor, condicionados por el sistema político, social y cultural del momento. Para el filme que analizamos, partimos de las circunstancias más inmediatas en las que se origina el proyecto y realización del filme. Es decir, vamos a situarlo en el contexto de la amistad surgida entre Berlanga y Bardem en la Escuela de Cine de Madrid y en el contrato que UNINCI ofreció a ambos, por medio de Ricardo Muñoz Suay¹⁰, para realizar un filme que

⁸ URRUTIA, J., «El contexto en el texto», en *Literatura y Comunicación*, Espasa-Calpe, Madrid, 1992, pp. 55-78.

⁹ RAMÍREZ, M., *España 1939-1975. Régimen político e ideología*, Guadarrama, Madrid, 1977, pp. 79-92.

¹⁰ Durante el verano de 1953, el PCE constituyó el primer comité para el trabajo entre los intelectuales. El responsable de estas tareas en Madrid era Ricardo Muñoz Suay. Este ha contado, ya en la democracia, que los intelectuales de principio de los años cincuenta eran militantes de izquierda o procedían de familias conservadoras católicas e incluso franquistas y que sus primeras actividades literarias las hicieron en el marco de revistas patrocinadas por Falange a través del SEU

transcurriera en Andalucía y en el que interviniera como protagonista Lolita Sevilla.

Sobre una idea de Bardem y Carcía Berlanga, en el guión participó también Miguel Miura. Durante la preparación del rodaje, surgieron problemas económicos que desembocaron en la separación de Bardem del proyecto y en que Carcía Berlanga asumiera en solitario la dirección del filme. En el ámbito de estas circunstancias hay que considerar igualmente la personalidad de estos autores.

Bardem pertenece a una familia de actores y, desde la infancia, tiene muy clara la consideración social del «artista». Aunque se educó con la burguesía en el colegio del Pilar, se ha referido a su formación definiéndola de anárquica, autárquica y asistemática, identificándose con la ideología comunista. Junto a Berlanga, comenzó a escribir en una revista estudiantil falangista y sus intentos cinematográficos fallaron por razones diversas hasta la realización del guión de *Bienvenido Mister Marshall*, cuyo éxito permitió el estreno de «Esa pareja feliz» y que el guión de «Cómicos» encontrase comprador. En sus declaraciones sobre la idea que inspiró el guión del filme asegura que éste nada tuvo que ver con propuestas críticas sobre la sociedad o el sistema político del momento ¹¹. Sin embargo, sabemos que Bardem pensaba en el cine como arma política en España y tenía la esperanza de que, si daba ciertos datos en un filme, el público lograría entender aunque le hablase en un lenguaje clave ¹².

Por su parte Berlanga se ha declarado falangista sentimental, perteneciente al llamado «Frente Azul», enfrentando desde esta pos-

y por otros organismos político-culturales de la dictadura. VnAR, S., *Historia del antifranchismo*, 1939-1975, Plaza y Janés, Barcelona, 1984, p. 246. Esta afirmación ha podido constatarse en el caso de J. A. Bardem y Luis Carcía Berlanga, que llevaron una sección que se llamaba «Blanco y Negro» en la revista estudiantil *La Hora*, publicada por la Secretaría de Falange. Ver CASTRO, A., *El cine español en el banquillo*, Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, p. 57.

¹¹ «En el *Time Magazine* yo había leído un artículo sobre la Coca-Cola, que sirvió de base a la historia del filme. En otro terreno en el fondo de "Bienvenido..." estaban "Pasaporte a Pímlico" y "La Kermese heroica..."», declaraciones de I. A. Bardem en CASTRO, A., *op. cit.*, p. 59.

¹² [*ibid.*, p. 61

tura ideológica la guerra y la División Azul¹³. Pertenece a una generación de falangistas afectos al régimen, que, no obstante, por razones de edad, origen social, afiliación política y ambición profesional estuvieron explícitamente identificados con actitudes progresistas respecto al desarrollo político y social de España¹⁴.

A Miguel Miura hay que situarlo entre los escritores del teatro de la posguerra, condicionado por factores comerciales e ideológicos. Sin embargo, no conviene olvidar que en este teatro se advierte, junto a las tendencias más tradicionales, la búsqueda (hasta donde toleró la censura) de otros caminos, entre los que apuntó un teatro con propósitos de testimonio y denuncia. La colaboración de Miguel Miura es un dato de interés, pues se trata de un autor que, si bien tuvo que hacer concesiones a la cultura y sociedad española de la posguerra, aun reconociendo estas concesiones, el mismo Miura ha afirmado que toda su producción respondió a una misma línea: «la de ocultar mi pesimismo, mi melancolía, mi desencanto por todo, bajo un disfraz burlesco»¹⁵.

Por todo ello, la creación de *Bienvenido Mister Marsall*, aunque remite a un trabajo de equipo y a un trabajo unipersonal -según se considere el guión o la dirección-, es realizado por autores ideológicamente distintos, aunque integrados en un mismo grupo: el de los intelectuales comprometidos con la labor de Ruiz Giménez.

El Espectador real es el ciudadano español, capaz de percibir sin esfuerzo lo que se representa en el filme porque está constituido por ingredientes que modelaban la realidad del momento¹⁶.

¹³ *ibid.*, pp. 73 ss.

¹⁴ ELLWOD, S., *Prietas las filas. Historia de Falange Española, 1933-1983*, Grijalbo, Barcelona, pp. 155-199.

¹⁵ Su descontento ante el mundo quedaba frecuentemente amortiguado en el desarrollo de muchas de sus obras, cuando no escamoteado en los desenlaces a través de un humor fresco y descabellado que había impuesto ya desde la revista de humor *La Ametralladora* y desde *La Codorniz*, de la que fue fundador y director entre 1941-46. LÁZAIW, V., y TUSÓN, V., *Literatura del siglo XX*, Anaya, Barcelona, 1993, p. 361.

¹⁶ Como ejemplo de lo que decimos pueden citarse las calificaciones que mereció en su momento, destacando que para la mayoría de ellos el filme es imagen de la «españolidad» que se esconde, en este caso, tras una versión «amable

Autor y Espectador implícitos se manifiestan, como ya hemos señalado, en el modo mismo en que se organiza el filme. Las secuencias iniciales de *Bienvenido Mister Marsall* sitúan al Espectador real tras un coche de línea, avanzando fatigosamente hacia Villar del Río, asumiendo una «presencia», una posición activa, que lo coloca en campo a través de su mente, los ojos y las creencias de un Autor real y concreto.

En *Bienvenido Mister Marsall* el Autor real se hace explícito en un Narrador. Este es un personaje que no aparece en la pantalla (voz en *over*), que funciona no sólo como introducción sino también como guía que dirige y ordena la acción, hasta el punto de que la música y las imágenes que acompañan o prolongan el relato son interpretadas como obra de esa voz, incluso cuando ha callado. El Narratorio puede reconocerse a través de esa misma voz, que advierte al Espectador: «te estoy contando la vida de un pueblecito español cualquiera»; «la vida de tu pueblo»; «tu propia vida», equiparando cada personaje de la ficción con cada espectador real.

c) *El contenido latente*

Profundizando en el análisis del Narrador, advertimos también que nos presenta los acontecimientos desde una perspectiva cargada de intencionalidad de juicio sobre lo que se muestra y, por tanto, que debe ser interpretado como revelador de una voluntad y de un sentido opuesto al formulado (ironía). La perspectiva desde la

y simpática». Los críticos de la época vieron simbolizada en la película esta españolidad en «nuestro temperamento [...] que rechaza la jocundidad tristonca, que es un desangelado sucedáneo de la verdadera, innata y variada gracia española...». GÓMEZ MESA, L., Revista *Fotogramas* (agosto 1953); y el crítico de *Imágenes* dice que «este cine que refleja nuestra manera de ser, nuestra idiosincrasia, con nuestros problemas, sin limitaciones de lo de fuera y sin mitificaciones folklóricas, es lo que nos hace falta...». PICO JUNQUERAS, I. M., «Comentarios sobre cine español», en *Imágenes* (junio 1953). Citados por Valeria Camporesi que hace un análisis del cine español desde los años cuarenta, analizando la imagen de la «españolidad». Ver CAMPORESI, V., *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles, 1940-1990*, Turfan, Madrid, 1994, pp. 29 a 66.



que se coloca este Narrador nos advierte que quien guía el texto ve mejor, sabe más y posee razones mayores. En una palabra, lee en el corazón y en la mente de los personajes (y del Espectador real) y nos da a conocer sus secretos porque capta incluso lo que ellos no llegan a comprender.

Así, nos ofrece el panorama de las instituciones (Escuela, Ayuntamiento, Iglesia...) y poderes locales. Las primeras marcadas por la miseria (la caja fuerte del Ayuntamiento nunca ha tenido dinero, ni nunca lo tendrá) y el estancamiento (mapa del Imperio Austro-húngaro; reloj parado); el segundo por el autoritarismo «paternal» con el que la autoridad municipal controla a los habitantes del pueblo.

El doLle significado de la acción del Narrador, que se atribuye al Autor real, se corrobora también en unos personajes que presentan puntos de vista que, además de expresar una perspectiva personal sobre los acontecimientos, en algunos momentos no coinciden entre sí ni con el punto de vista de quien muestra. Es decir, resultan

discrepantes con el ambiente de armonía que el Narrador/Autor aparentemente pretende transmitir. Para ilustrar lo que decimos, veamos, por ejemplo, la secuencia en la que el Alcalde se dirige al pueblo de Villar del Río, en la que intervienen también Manolo y D. Luis 17.

17 «Pueblo de Villar del Río, como Alcalde vuestro que soys debo una explicación y esta explicación os la voy a dar (frase que repite reiteradas veces, hasta que es interrumpido por Manolo, que toma la palabra). No sé si os habéis enterado que el Sr. Alcalde os debe una explicación, pero si no os habéis enterado aquí estoy yo para deciros que no sólo os debe una explicación sino también una gratitud emocionada por el entusiasmo, disciplina con que habéis recibido sus órdenes, demostrando con ello el heroísmo sin par de este gran pueblo que os vio nacer, para honra y orgullo del mundo entero. La explicación es innecesaria porque sois inteligentes y despejados y, sobre todo, sois nobles y bravos y ningún otro pueblo de alrededor puede arrebatáros el triunfo que os merecís por vuestro coraje y orgullo del universo. Os digo que los americanos van a venir y el Sr. Delegado ha ofrecido un premio al que lo reciba mejor, pero no solamente mejor sino al gusto de los americanos. Y yo, que he estado en América, amigos míos, yo que conozco aquellas mentalidades nobles, pero infantiles, os digo que España se conoce en América a través de Andalucía. ¡Ah! Pero, entendedme bien, no es que los americanos no amen como se merecen a estos pueblos castellanos de ejemplar raigambre. Es que la fama de nuestras corridas de toros, de nuestros toreros, de nuestras gitanas y, sobre todo, del cante flamenco ha borrado la fama de todo lo demás y buscan, sobre todo, el folklore. Pues nos llevaremos el premio al mejor recibimiento, porque los demás pueblos sólo han puesto colgaduras, arcos de triunfo, fuentes luminosas con chorrillos, ¡cursiladas y mamarrachadas! Mañana mismo, en cuanto traigan lo que falta y arreglemos las calles y las casas haremos un ensayo general del recibimiento. Y yo os recomiendo que vayáis pensando lo que vais a pedir a los americanos, porque yo doy mi palabra de honor que se van a estar aquí mucho tiempo, gastándose todo el dinero que traigan para aplausos). Para terminar os digo que éste es el momento de unir nuestros esfuerzo para recibir mejor que nadie a estos buenos amigos, a estos formidables amigos, a estos... (Manolo es interrumpido por D. Luis.) ¡Indios! y vosotros todos unos mamarrachos, unas máscaras, unos peleles que os disfrazáis para halagar a unos extranjeros, mendigando un regalo. (Después interpela al Alcalde.) Y tú ¿qué clase de Alcalde eres?, ¿qué te propones? ¿De dónde ha salido el dinero para comprar ésto?, ¿y ésto? De nuestros bolsillos, del bolsillo de todos los contribuyentes. ¿Qué creéis que vais a conseguir con esta piñata? Hacer el indio ante esos indios. ¿No hay nadie que tenga un poco de orgullo de dignidad?, ¿no hay nadie? (Ignorando las palabras de D. Luis, el Alcalde se dirige al auditorio.) No hagáis caso a D. Luis, ya sabéis que se enfada por todo. (Manolo intenta seguir el discurso.) Y al que con cuatro palabras le demostraré que está totalmente equivocado... (Finalmente, es el Alcalde quien retoma la palabra y continúa el interrum-

A través de las palabras del discurso (texto en el texto) se dilimitan tres comportamientos que apoyan lo que hemos afirmado en líneas anteriores. Las palabras del Alcalde y de Manolo nos muestran la cara y la cruz de una misma moneda. Ambos pueden dirigirse a los habitantes de Villar del Río utilizando palabras de reconocimiento hacia ellos y una serie de valores positivos que son conocidos y aceptados por quienes les escuchan como elementos de autoridad porque son los mismos que articula constantemente el régimen en machacantes *slogans* (publicidad, discursos, medios de comunicación, etc.).

En el discurso de D. Pablo y Manolo aparece especialmente el «honor», entendido como ética, que exige a los ciudadano que todos los momentos de su vida deben estar inspirados por él. El honor es la fuente de la que mana el valor, el arrojo, la bravura, el coraje, la imperturbabilidad ante el peligro y las dificultades y el sentido heroico de la vida. Esta ética implica la fidelidad a la propia nación, aglutinando a los individuos entre sí y con un jefe (provincial, local o cualquier otro) e imponiendo la docilidad («obediencia») a las consignas oficiales, la aceptación de las normas («a sus órdenes, jefe», «tú toca y calla»).

Valores propios del «nacionalismo» aparecen expresados en el «nosotros» frente a «los demás» y en la consideración de Villar del Río como la encarnación perfecta de las «esencias nacionales», norma y modelo para toda la nación y el mundo. La percepción nacionalista de lo que es el pueblo de Villar del Río lleva a la construcción de un estereotipo idealista, quijotesco, cargado de vir-

pido discurso.) *Porque arreglar el pueblo cuesta dinero, pero ni un solo céntimo ha salido de la caja porque la caja no ha tenido nunca un céntimo, ya lo sabéis, ni nunca lo tendrá, y siempre ha estado vacía y porque todos estos trajes que veis los ha adelantado a crédito un amigo de este gran amigo mío, Manolo, aquí presente, al que nunca la agradeceremos bastante todos sus desvelos por este noble pueblo. Pagaremos todo lo que se debe cuando vengan los americanos con los dólares. Seamos optimistas, los días buenos están a punto de llegar, vamos a poner manos a la obra mientras llega el momento de pedir. He dicho. (Finaliza Manolo con.) Ahora, amigos míos, hombres, mujeres, niños aclamarán ¡Viva Andalucía! ¡Viva Andalucía!*

tudes como orgullo, honor, cordialidad, caballerosidad y sobriedad, sereno e impávido frente a las adversidades.

La «unidad» es un concepto que exige la participación, la comunión en una misma ideología oficial. En este caso la del pueblo con las autoridades (locales, provinciales, etc.) radica en la misión que ambos han de llevar a cabo (recibir a los americanos). Esta misión los une con el mutuo vínculo de la «confianza» y acatamiento por parte del pueblo y la «responsabilidad», en la autoridad local (volveremos a ello más adelante).

Estos comportamientos remiten a un modelo de poder autocrático y a la justificación de su existencia, lo que aparece más claramente en la secuencia en que las fuerzas vivas se reúnen para discutir la forma de llevar a cabo la misión que les ha sido encomendada. Durante la misma se pone en evidencia la incapacidad de éstas para proponer una solución en la que todos se integren. La rigidez en el mantenimiento de opiniones y posturas, que se manifiesta en la actitud inflexible de los miembros de las fuerzas vivas durante la discusión, lleva a una situación caótica que sólo permite una salida: la decisión del Alcalde de imponer la propuesta de Manolo (con el voto en contra de D. Luis). Los conflictos internos restan energías a una posible oposición y sirven para justificar el comportamiento autoritario como única salida de la situación, porque originan las circunstancias propicias para ello ¹⁸.

Igualmente, la figura de D. Luis sintetiza las contradicciones y enfrentamientos que, desde final de la guerra civil, surgieron entre falangistas y monárquicos liberales a causa de su distinta participación en el poder. Recordemos los enfrentamientos que se produjeron por la propuesta de estos últimos de restaurar la monarquía constitucional como alternativa al régimen de Franco ¹⁹. El com-

¹⁸ Recordemos que los sistemas fascistas se inspiran en el caos como principio de su existencia. El caos origina un estado de excepción para el que es necesario disponer del oportuno remedio. La amenaza del caos justifica la perpetuación del poder absoluto y sus excepcionales prerrogativas.

¹⁹ «Aunque desde perspectivas ideológicas muy alejadas y desde posiciones socioeconómicas conservadoras, los monárquicos formaron parte de la oposición al franquismo establecido. Gradualmente estos monárquicos fueron acercándose

portamiento del Jefe del Estado, que, como es de todos conocido, siguió la táctica de ignorar los planteamientos monárquicos, aparece reflejado en el filme, cuando D. Pablo dice a los que le escuchan: «No hagáis caso a D. Luis que, como sabéis, se enfada por todo...» Lo que supone un comportamiento de exclusión por parte de D. Pablo que no reconoce, niega a D. Luis y a sus críticas eliminándolo de la discusión, porque sus palabras afectan claramente a la autoridad local y a sus propuestas.

D. Luis, por su parte, se muestra como una figura sin autoridad que resuelve todo evitando participar en los proyectos, a los que califica de inadmisibles. Sin embargo, en su comportamiento existe una evidente contradicción. El tono y contenido de sus palabras, altamente represivas y excluyentes, choca con su participación en las fuerzas vivas del pueblo y en el hecho de que sea considerado como una figura destacada entre los habitantes de Villar del Río 20.

Nos enteramos de las relaciones entre Villar del Río y sus diferentes entornos a través las figuras del Delegado General, de D. Paco, el Alcalde, de Manolo -agente, mentor y dama de compañía de Carmen Vargas, máxima estrella de la canción española-, de la señorita Eloísa, la maestra; de D. Cosme, el señor cura, y de D. Luis, el hidalgo. Todos ellos aportan informaciones que sirven de guía para darnos a conocer nuevos aspectos complementarios que permiten desvelar la perspectiva desde la que se aborda el filme.

El Delegado General, por ejemplo, sólo con su llegada, rompe la armonía del lugar y produce una reacción de temor entre los habitantes de Villar del Río. La razón es porque, tras ese nombre, se esconde el Gobernador Provincial, máxima autoridad en materia de abastecimiento. Su visita se vincula, por tanto, a la Comisaría de Abastecimiento y Transporte y a los problemas de acaparamiento

a organizaciones democráticas tradicionales e incluso llegaron a firmar pactos con anarquistas y socialistas...» VILAR, S., *op. cit.*, p. 59.

²⁰ En este análisis no podemos olvidar que en la oposición monárquica predominó la política de ruegos y súplicas; de componendas y complicidad. Por ello, sus manifestaciones de discrepancias, en el marco de este comportamiento blando, indeciso y acomodaticio no fueron consideradas por Franco.

y ocultación de cosechas, al rendimiento de las explotaciones, etc., ya las lógicas sanciones que se producen por estos motivos.

Por ello, la primera relación que se deduce entre el ámbito local (Villar del Río) y el ámbito provincial (Autoridad gubernativa) es de represión, que se manifiesta en el temor que produce entre los habitantes de Villar del Río la visita de este personaje. Recordemos las expresiones: «se ha descubierto todo»; «hay que avisar al pueblo», y la confusión de D. Pablo cuando, temiendo una visita de inspección, dice al Delegado General: «todo está en orden, tanto el ganado de trigo como la cosecha de corderos, que sin embargo este año no ha sido buena a causa del pedrisco»; la canción que los escolares tienen preparada para visitas de este tipo y, en fin, el toque «a rebato» de las campanas de la iglesia que, al transmitir a todo el pueblo un estado de alarma, ocasiona la ocultación de cosechas y ganados.

A lo largo de la conversación del Delegado General con el Alcalde, también advertimos que entre la realidad local y provincial existe un principio de jerarquización. En efecto, el representante de la realidad administrativa provincial establece una jerarquización entre localidades y provincias –sin duda en función de la mayor o menor atención del Gobierno central a ellas–, que se percibe en la confusión constante en el nombre del pueblo (Villar del Campo, que tiene tren, por Villar del Río) y en la explicación del motivo de su visita «estoy recorriendo los lugares de esta "no" provincia», colocando a éste y a su desconocida provincia en el límite del «todo» nacional.

Esta jerarquización permanece cuando se hace alusión al plano internacional, en el momento en que el Delegado y sus ayudantes informan de la existencia de «un gran pueblo», de los «Delegados Españoles de la Sección Europea» de ayuda económica y del «European Recovery Programm», también conocido como «Plan Marshall» (EEUU, Europa, España...). Esta jerarquización está presente en la calificación que el Delegado General asigna a los americanos, considerándolos «camaradas». Entendemos que con esta expresión los está integrando en un mismo organismo y comunidad de la que todos participan (los ciudadanos de Villar del Río y el

Espectador real, también), advirtiendo que, como camaradas, todos tienen los derechos que les competen por sus funciones. Es decir, las derivadas de la posición que tiene cada uno en ese organismo y comunidad jerarquizada. Como consecuencia de esta jerarquización, es evidente que se establecen dos categorías de «camaradas»: los que tienen acceso a la vida política, a los puestos y cargos de la vida pública y el simple *súbdito* que carece de estos derechos y cuya función es esencialmente la de sobrellevar las cargas, servir y moverse al ritmo que se le ordena.

Fruto de la visita del Delegado General se hace participar al pueblo de una *misión* nacional: recibir a estos ilustres visitantes adecuadamente, porque de ello se derivarán beneficios económicos para todos, para la localidad.

La misión nos permite volver sobre los conceptos que ya hemos señalado, porque convierte al pueblo en *séquito*, en acompañamiento o seguimiento de un «jefe» (sea el Alcalde, Manolo, el Delegado General o los americanos), lo que requiere la «fidelidad» y la «obediencia», virtudes que, como ya se ha indicado, exigen no sólo la sumisión, sino también la adhesión en el pensamiento y acción a los mandatos, deseos, gustos, etc., de un jefe, de una autoridad (en este caso del Alcalde), que es la fuente del «orden». Se configura así un «orden» en el que el individuo no puede afirmarse como persona con intereses individuales, ni con derechos propios sino que queda sumergido en la misión que se le asigna, convirtiéndose en una corte adamante de actos o de personas (autoridades, americanos, etc.) en los que se ve desbordado por la forma colorista, brillante y ritual ²¹.

Así, Villar del Río es transformado en un pueblo andaluz de tramoya; en una apariencia de cartón que oculta la realidad. Sus habitantes pierden la identidad, adoptando la que dicta la proyección

²¹ Nos referimos a actos cuya característica más señalada era la exaltación o intensificación de la emotividad popular. A través de ellos, el Estado intenta provocar un comportamiento de exaltación colectiva que impedía una actitud crítica, a la vez que preparaba al auditorio para recibir las consignas oficiales. Elemento importante de este fenómeno era la presentación solemne y majestuosa de los mismos.



y extensión de un comportamiento de mentalidad («España es Andalucía»).

¿Qué nos aporta el análisis de los receptores?

Sin que entremos en una descripción minuciosa, el análisis de los personajes del filme nos permite hablar de individuos-tipo que, en clave de humor, representan a una clase determinada de la sociedad española del momento. Así, entendemos que D. Luis es el prototipo del hidalgo castellano, clase social en la que sus miembros son ilustres por su nacimiento y título. Perteneciente a una familia con vocación imperial -*todos* sus antepasados han muerto a manos de los indios- se le define por su honor y falta de dinero. En el sector rural, los *terratenientes* están representados en D. Pablo, el Alcalde, propietario de tierras y de la mayoría de los negocios del pueblo. En el personaje de Juan aparecen los pequeños y medianos agricultores (o los arrendatarios) que cultivan la tierra con herramientas tradicionales. Los obreros agrícolas, proletariado sin tierra, que todavía siguen con el *status* de obreros eventuales o en paro y que ya han perdido la esperanza de la distribución de la tierra, son calificados como «los desocupados de siempre, que piensan

en las cosechas que jamás han tenido...». La señorita Eloísa, representante del «saber oficial»; D. Emiliano, el médico; el boticario; el barbero; D. Pedro, el comerciante; D. José, dueño del estanco y cartero; Jerónimo, el Secretario del Ayuntamiento, representan la clase media y la burocracia local (el Secretario del Ayuntamiento) y, en fin, D. Cosme, el señor cura, a la Iglesia. De forma que, como ya se ha señalado, cada personaje de ficción se convierte en un *alter ego* del Espectador real.

Bienvenido Mister Marshall sitúa al Espectador ante una sociedad fundada en la *unidad*, que no tolera la diferenciación de sus miembros. Y le advierte que este concepto no debe interpretarse sólo en el sentido usual de «cooperación» de los individuos y partes a un fin temporal común (recibir a los americanos), sino, y sobre todo, como *homogeneización* del pensar, del sentir, del ser, con la que, en el fondo, el régimen define la comunidad nacional.

d) *Los comportamientos de mentalidad*

Cuando hablamos de mentalidad nos referimos a un conjunto de actitudes, reacciones, formas de entender y pensar la realidad, consecuencia de un largo proceso de socialización ideológica que ha ido conformando un modo de ser, a una concepción de las cosas que fosiliza en comportamiento y reacciones valores aislados de la ideología. Estas actitudes se aprecian en diferentes fragmentos del filme *Bienvenido Mister Marsall*. Dejando a un lado las figuras que muestran una porción de realidad de modo directo y funcional –la señorita Eloísa, representante del «saber oficial», o la visión oficial a través del NODO de las realizaciones del Plan Marshall en Europa–, otros presentan al Espectador un ver limitado, un saber inscrito en sus propias vivencias y un creer transitorio destinado a durar lo que su credibilidad. En estos casos, las figuras transmiten una imagen mental, un prejuicio y una actitud emocional muy simplificada acerca de países, personas o cosas.

Son ejemplos de comportamientos de mentalidad las imágenes que transmiten las palabras de D. Luis sobre el pueblo americano

y sus habitantes, en las que los califica de «indios» y en las que trae ante el Espectador una interpretación personal de la historia de la colonización española, de la Guerra de Cuba y de la propia historia de los EEUU (Guerra de Secesión); las de Manolo, que define a sus habitantes como «mentalidades nobles, pero infantiles, que conocen España a través de Andalucía [...] que buscan sobre todo el folklore». Todas ellas son estereotipos que recogen una opinión formada de antemano, recurriendo a prejuicios raciales, religiosos, económicos, etc., existentes en la sociedad española de esos años.

El filme transmite en distintos momentos un sentimiento de apatía, rechazo y escepticismo, en una palabra, una visión discriminatoria de «los políticos» y «la política», reduciendo esta cuestión compleja a una imagen muy simplificada y fácil de retener: no se puede confiar en ellos. Lo que se deduce de la conversación entre el Delegado General y el Alcalde, cuando éste le recuerda su promesa incumplida de llevar el ferrocarril a Villa del Río o cuando el mismo Delegado aconseja a D. Pablo que, para dar la bienvenida a los americanos, pronuncie un discurso desde el balcón del Ayuntamiento hablando del pueblo, de las producciones, de la ganadería, de la industria, etc., aunque no existan.

En el filme se hace válida la vieja distinción entre «justicia para ricos» y «justicia para pobres», haciendo que determinados actos sean tolerados y admirados, perpetuando una mentalidad y práctica de pancorrupción. El Espectador siente simpatía, aunque conlleve delito, por los campesinos que acaparan y ocultan la cosecha y el ganado a la Comisaría de Abastecimiento y Transporte.

Como es de esperar, en las relaciones de género los personajes femeninos están supeditados a los masculinos. Así la voz de la protagonista femenina solamente se escucha en las canciones y cuando pronuncia expresiones de asentimiento a las preguntas de Manolo (¡juzú!, ¡vaya!); la señorita Eloísa, la maestra, es definida como «mona», «buena», «lista» pero «soltera», estereotipo que centra la polaridad social en torno al matrimonio y a la familia y desemboca en una normativa que produce un doble rechazo de la mujer que trabaja y de la célibe.

El objetivo esencial de estos estereotipos bien puede ser producir un consenso y una orientación del Espectador porque todos ellos son repetidos constantemente en la cotidianeidad y por tanto reconocidos y celebrados por los espectadores del momento ²².

Consideración aparte merece la intervención de D. Cosme, el señor cura. Su comportamiento reproduce en el mismo personaje lo que ya hemos señalado en el contexto general. Una parte en consonancia con la totalidad; otra, reprobable, contraria a la anterior, con la que expresa actitudes de cobardía, traición, etc. Lo curioso del caso es que la que podemos llamar «parte buena» es, precisamente, la discrepante con el sistema social, político, ideológico, etc., español del momento; la otra, que expresa un sentimiento de culpabilidad por el comportamiento anterior, es la que le consolida como realmente discrepante.

Veamos esta cuestión en el filme. D. Cosme, utilizando la misma estrategia de la señorita Eloísa, destaca estadísticamente todo lo que considera negativo en los americanos: transgresión de normas civiles, morales o religiosas, pluralidad de razas, etc. La xenofobia -más o menos encubierta en las palabras de D. Cosme y en las que expresa la discriminación contra negros, los gitanos, judíos e incluso contra las personas de otras nacionalidades- denuncia lo contrario del estereotipo que considera que «los españoles no son racistas».

Las advertencias de D. Cosme sobre el peligro que supone «aceptar regalos de aquellos cuyas intenciones se desconocen» y sobre la presencia «del enemigo» que puede venir disfrazado tras la política de ayuda, remiten sin duda a la persecución contra los comunistas, verdadero objetivo de la ayuda a las economías europeas.

Esta interpretación se corrobora en el análisis de otra secuencia: las imágenes oníricas a través de las que el filme nos cuenta los sueños de D. Cosme. Recordemos que sobre la procesión de Semana Santa y lo que podría ser un acto de penitencia, se superpone, al volver una esquina, la acción del Ku Klux Klan, una interrogación

²² Estos estereotipos pueden ser la base del consenso que se crea dentro de los movimientos políticos de ultraderecha (o de ultraizquierda) a través de la propaganda.

policial (propia del cine americano) y el juicio y condena del Comité de Actividades Antiamericanas. Estas imágenes remiten nuevamente al ambiente de acusaciones indiscriminadas que, después de las declaraciones del senador republicano Joseph MacCarthy, se produjeron dentro de los EEUU y a las denuncias y calumnias contra comunistas y simpatizantes que, en muchas ocasiones, contaron con el respaldo popular; a la política de contención a la Unión Soviética a través de la ayuda económica a Europa y a los países amenazados por presiones comunistas (Plan Marshall). D. Cosme, representante de la Iglesia Católica cuyos orígenes conllevan cierto «comunismo», puede haber sido utilizado para representar a un Espectador «comunista» de aquel momento, capaz de entender este lenguaje clave y advertir los peligros que corría con la extensión de la política americana a Europa (y a España, en su caso).

Subrayando las imágenes con una música militar americana, una breve secuencia representa la velocidad con la que pasan los americanos por Villar del Río y la situación de desconcierto e incompresión con las que el pueblo los ve pasar.

Después, el Narrador vuelve a hacerse explícito en la «voz en *over*» que nos cuenta el final del filme.

En este momento se presenta una versión determinista de los hechos: «Bien pudiera ser que este cuento no tuviera final [...] en general las cosas nunca acaban del todo...», explicando todos los hechos en función de principios de causalidad, y determinando el futuro en función del destino, interpretado como fatalidad, que se impone a los hombres quieran o no, negando así su libre albedrío. La Naturaleza se considera como una fuerza activa, en oposición a la actividad humana (lluvia/sequía).

La realidad impone el pragmatismo de la pervivencia: todo volverá a lo anterior y el desesperado afán de que siga sin pasar nada («A veces pasan cosas pero luego todo vuelve a la normalidad») crea la consigna de «no preocuparse».

3. La mirada del historiador

Resumiendo lo que hemos dicho hasta el momento, advertimos que nuestro análisis se ha polarizado alrededor de tres ideas: la

idea de que el filme señala de algún modo la presencia de un Autor y un Receptor, la idea de que asigna al Espectador un lugar preciso y la idea de que le hace cumplir un recorrido determinado. Todas ellas sintetizan el hecho de que el texto fílmico es un terreno de acción y que, por tanto, es algo que podemos utilizar para comprender cuáles son los elementos de esa acción, qué peso poseen en ella tales elementos y cómo deben moverse.

Una vez obtenida la información, fruto de este análisis, el historiador tiene que sistematizar y organizar esa información, configurando las relaciones entre los elementos que la configuran para elaborar un nuevo discurso. Nuestro punto de arranque a la hora de elaborar este discurso es la percepción de una doble frontera temporal-espacial en la que el filme trabaja. Por un lado, la que separa el tiempo y lugar del filme, del tiempo y lugar de la narración; por otro lado, su presente (el tiempo y lugar del filme) y un tiempo-espacio futuro, cuyo enganche está confiado al azar y en el que el autor intenta sobrepasar la pantalla, crea la posibilidad de un interlocutor cambiante con cada nueva lectura (fig. 3).

a) *Relación presente-pasado*

La relación presente-pasado supone diferenciar aquello que el observador primero (Autores) ha percibido del tema representado y la forma de la representación.

La percepción se concibe como una dialéctica entre sujeto y realidad, entre las propiedades de los objetos y las intenciones del observador. Hay percepción cuando existe un proceso activo selectivo que depende de la atención del observador y de las intenciones perceptivas puestas en juego ante la realidad. Por tanto, el modo en que se mira la realidad depende tanto del conocimiento como de los objetivos y de que el objeto de la percepción se conserve en la memoria colectiva de esa sociedad de la que participa el observador. Este es el caso de *Bienvenido Mister Marshall*. La interpretación que realizan los autores de los hechos en el filme supone una reconstrucción subjetiva, su reacción ante esos acontecimientos,

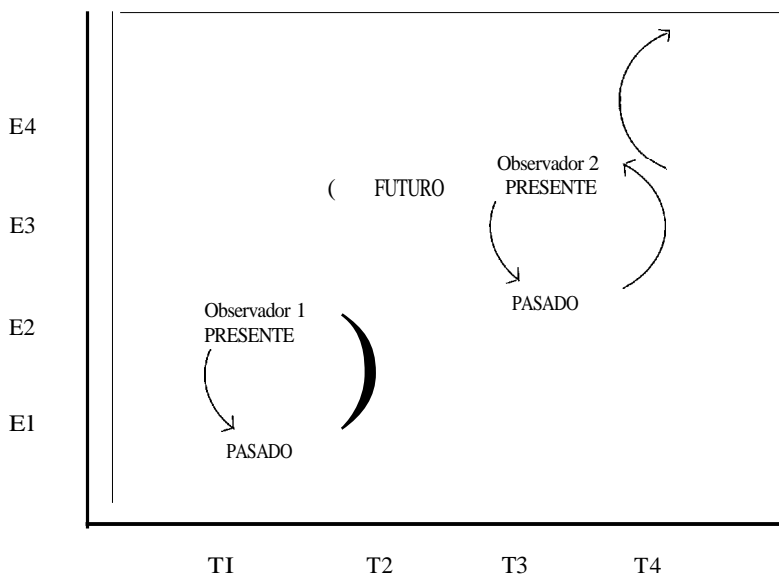


FIG.3

y se realiza de modo que pueda pasar sin dificultad la censura y sea percibida por un espectador cualquiera. Efectivamente, considerando que el Emisor no podía herir susceptibilidades de ningún grupo ni intereses, el empleo de un lenguaje neutral, no conflictivo, que satisficiera a todos los interesados en el mantenimiento del *status qua* político social era obligado. El mensaje fílmico está organizado en términos claros y asequibles para cualquier receptor.

Sin embargo, sabemos que en la comunicación, los mensajes raras veces van dirigidos a una sola audiencia manifiesta. Los receptores secundarios o grupos de referencia son objetivos importantes de la comunicación y pueden desempeñar a veces un rol decisivo en ella, como es el caso que nos ocupa.

Entendemos que los autores de *Bienvenido Mister Marshall* quisieron llegar a estos receptores secundarios ya que, como hemos tenido ocasión de comprobar anteriormente, en el texto fílmico analizado está previsto otro espectador distinto que podemos describir con la

capacidad de comprender las estrategias utilizadas para transmitir un significado diferente. En una palabra, el filme tiene en cuenta tanto al ciudadano español, reconocido como tal a partir de la Guerra Civil y al que se atribuyó una identidad de fines y una unidad armónica, como a los que, a pesar de ser ignorados, mostraron su disidencia con el régimen dentro del país o desde el exilio.

Desde nuestro punto de vista, el filme muy bien pudiera ser un texto/discurso enunciado con propósitos aperturistas, con objeto de ejercer una crítica (hasta donde la censura les permitió llegar) de la realidad del momento. Así lo confirma el doble mensaje contrapuesto que, por un lado, encara sonriente la opinión que tiene Villar del Río de un hecho político-social coetáneo, y por el otro, la ironía ayuda a interpretar lo contrario. Es decir, en la superficie apariencia de comunidad; en el fondo la presencia real de la coacción y la amenaza; en la superficie una imitación de fraternidad y cordialidad; en el fondo subsiste íntegro un sistema de fuerza, base del régimen; en la superficie lo que interesa; los problemas quedan ocultos en el fondo, bajo la frase oficial del rito y la ceremonia.

Resulta evidente que tras el ambiente armónico de Villar del Río se esconde la España de finales de los años cuarenta, todavía inmersa en una economía de posguerra, en una situación autárquica y sometida al mercado negro, al racionamiento y a la represión; Castilla, con su larga tradición de conservadurismo, cuya identidad geográfica, histórica, lingüística y cultural se contraponen a la de Andalucía, imagen de la España tópica, conocida en el exterior a través de los relatos de viajes de los escritores de los siglos XVIII y XIX. En fin, la realidad internacional y el progresivo cambio en las posturas de la ONU y países occidentales respecto al régimen, frente al mantenimiento de la «cuarentena», como se manifiesta en el rechazo de los EEUU a incluir a España en la ayuda Marshall (1948), bajo la apariencia de ayuda económica, la persecución y el dominio.

b) *Presente-futuro*

En otro momento de nuestro análisis ya hemos indicado que el filme, como cualquier texto, inscribe en sí mismo el proceso de

comunicación en el que se encuentra encerrado, revelando de dónde viene y a dónde quiere ir. Y que en el caso de *Bienvenido Mister Marshall* define un Espectador implícito que convierte al Espectador real en un *alter ego* de los personajes de la ficción. De ello se deduce que el filme puede darse a entender más allá de la presencia concreta del Espectador de su tiempo y que determina cualquier otra que esté dispuesta a recibirlo (Espectador en el tiempo). Siempre que se acepte que cada nueva lectura incorpora los acontecimientos que han tenido lugar desde el momento anterior («memoria del pasado»), creando una nueva reinterpretación. Se incorpora así el factor tiempo y una orientación hacia un futuro, especialmente cercano.

Advertimos que se produce en el filme la aprobación de determinados hechos, lo que supone establecer *a priori* una opinión acerca del futuro, que se construye validada por la experiencia. Así, utilizando una causalidad lineal, se proyecta la realidad del filme hacia el porvenir, del que sólo se espera que sea un duplicado de los acontecimientos presentes (y pasados).

Entendemos que, efectivamente, con las palabras «Bien pudiera ser que este cuento no tuviera final [...] en general las cosas nunca acaban del todo...», se está expresando, en 1952, respecto a los EEUU y a su ayuda económica, análogas consideraciones a las de 1948 y a las posteriores consideraciones que pudiera hacerse otro espectador en 1953, cuando se hagan realidad las negociaciones que se llevan a cabo para la firma de los convenios con EEUU, porque, en 1952, se sospecha que las esperanzas españolas de una ayuda americana significativa se verán igualmente frustradas.

Esta configuración y planificación determinista del porvenir crea un modelo de extrapolación y proyección que se realiza en función de unas variables que se suponen inamovibles: el medio y la herramienta, el hombre y la sociedad, la sociedad y la política.

La primera se refiere a la utilización y disposición de los elementos naturales y a la inexistencia o escasez de los avances tecnológicos necesarios (arado/tractor, etc.), los azotes periódicos que sufre la población (sequía/lluvia) y al mantenimiento del sistema económico con la agobiante escasez de los años de autarquía.

En la segunda se integran la educación, la cultura, en las que se reverdecen las viejas tradiciones; la seguridad ciudadana y las libertades, limitadas o anuladas por la represión.

Además de las experiencias amargas de sucesivas autocríticas, la tercera integra la desesperanza de la oposición ante los cambios que desde 1947 se habían producido en las Naciones Unidas respecto a España y al régimen, lo que suponía para las fuerzas de la oposición el incumplimiento de los compromisos y recomendaciones condenatorias anteriores; para Franco un signo de consolidación y finalmente, la estrategia de los EEUU que había convertido su política de contención comunista en una estrategia mundial.

4. Reflexiones finales

Desde la perspectiva de análisis desarrollada, hemos podido comprobar que el filme, entendido como discurso, nos ha permitido comprender, tanto la esfera intelectual, política, individual, etc., del Emisor (guionista, director...), como la del grupo o sociedad en la que ese Emisor es susceptible de ser incluido. A través de este estudio hemos podido aproximarnos a los valores y principios que configuraron la sociedad y la política española de los años cuarenta y constatar **-en** la medida que adaptaron sus creencias e intereses a los oficiales-, la identificación y subordinación de los autores con los objetivos e intereses del régimen, así como sus actitudes de discrepancia. Todo ello valida, a nuestro entender, el filme como documento social.