

**Felicidad Loscertales Abril
(Coord.)**



**Profesoras de
película**
**Las mujeres docentes
vistas por el cine**

5. EL SUEÑO DE LA MAESTRA DE LA PELÍCULA *BIENVENIDO MR. MARSHALL*

Rafael Utrera Macías¹¹
Universidad de Sevilla

A las maestras españolas de los años 50 que, en la hora del recreo, convertían blanco polvo americano en nutritivo vaso de leche, complemento alimenticio para unos escolares a quienes, todavía, una de las dos Españas no les había helado el corazón.

La realización en 1952, y su estreno un año después, de *Bienvenido Mr. Marshall*, película dirigida por Luis García Berlanga, nos permite inscribir este título en un contexto político y sociocultural en el que España había sido excluida de la benefactora ayuda (Plan Marshall) decretada por Estados Unidos a las naciones afectadas por la II Guerra Mundial.

El nuevo orden surgido de esta guerra, con la división radical entre capitalistas y comunistas, alineaba al régimen franquista en poderosa aliada de los primeros y radical enemiga de los segundos; no en balde, la sangrienta victoria del general Franco había sido, con su carácter de “cruzada”, un triunfo sobre el comunismo y, al tiempo, sobre todos los “enemigos de España”, tales como la masonería y el liberalismo. La posguerra española se caracterizó por una dificultosa situación autárquica prolongada a lo largo de una década; a ella siguió una progresiva relación de la diplomacia española con las cancillerías extranjeras como también con el país líder en el segmento capitalista: los Estados Unidos.

No es gratuito etiquetar el título de Berlanga como el primer filme de la cinematografía española crítico con las circunstancias políticas y económicas desarrolladas en paralelo a sucesos del momento; su sim-

¹¹ Rafael Utrera Macías es Catedrático de Universidad. Hasta su jubilación impartió docencia en la Facultad de Comunicación (Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura) de la Universidad de Sevilla. Sus principales líneas de investigación y publicaciones están ligadas al cine y la literatura.

bología ni siquiera escapa a una lectura política de un contexto y de una situación. Temas como la miseria y la pobreza de Villar del Río (el pueblo donde se sitúa la acción), el autoritarismo como norma, el conformismo ciudadano, un cierto sentido apático de la vida, etc., ejemplifican modos de ser y de actuar en consonancia con la mayor parte de la nación a la que pertenece la villa tantas veces mencionada y otras tantas confundida por los foráneos con su vecino Villar del Campo. Éste y aquél reciben obedientemente al enviado americano; por sus carreteras entra el gran capital dando paso a un aplastante proceso de americanización que ya no tendrá la menor limitación en los años venideros.

En la película de Berlanga, uno de los componentes narrativos está integrado por los sueños de los principales personajes. El correspondiente a la maestra, la señorita Eloísa, no se rodó debido a diversas circunstancias a las que luego aludiremos.

Cincuenta años después del rodaje, en 1952, de *Bienvenido Mr. Marshall*, la película se reestrenó acompañada del cortometraje *El sueño de la maestra*, o por ser fiel a los créditos del mismo, con el título *El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mr. Marshall*. Realizado en 2002 se ha convertido en el punto final de la filmografía del director Luis García Berlanga al tiempo que rellena el hueco existente en la misma. Estamos, pues, ante una “derivación” (en jerga televisiva-cinematográfica: un *spin-off*). Que los contenidos de este corto no se correspondan a los guionizados en aquella parte y sus objetivos últimos se adecuen a diferentes planteamientos y distintos resultados, no impide valorar, en tratamiento y temas, esta pieza última, tan corta en duración (nueve minutos y algunos segundos) como crítica, mordaz y satírica en intenciones.

En este artículo pretendemos analizar al personaje de la maestra en ambos títulos observando: a) su actuación profesional y b) el carácter de su sueño.

**EL PERSONAJE DE LA SEÑORITA ELOÍSA, LA MAESTRA EN
BIENVENIDO MR. MARSHALL (1952)**

Primera focalización. La maestra: actitudes y funciones profesionales en el aula

El narrador presenta paralelamente espacios, plaza, fuente, iglesia, ayuntamiento, reloj, café, escuela, etc., y personajes: Jenaro (conductor del autobús), don Pablo (el alcalde), José (el correo), don Cosme (el cura), don Luis (el hidalgo), doña Raquel y doña Matilde (cotillas oficiales), Pedro (comerciante), Jerónimo (secretario), Julián (pregonero), más los recién llegados, Carmen Vargas (la máxima estrella de la canción española) y Manolo (su representante).

Diversas secuencias, perfectamente engarzadas en la narración, permitirán conocer tanto el funcionamiento de la escuela como el ejercicio profesional de su maestra.

La voz en off describe la escuela como «un poco pequeña, pero como es para niños exigentes (sic), sirve de todos modos, como ese mapa de Europa donde todavía sigue el imperio austro-húngaro».

El cartero llega a ella y a través de la ventana entrega a un alumno la correspondencia de la maestra; el muchacho recorre el aula hasta entregarla a su profesora. Este motivo permite presentar físicamente a la señorita Eloísa, la maestra (interpretada por la actriz Elvira Quintillá) y conocer a su alumnado; el narrador, con evidente tono humorístico, distingue entre niños “con la lengua fuera”, la mayoría, y niños “con la lengua dentro”, caso de Pepito, el niño de gafas, el primero de la clase, el “monstruo” en Historia Natural; además, al final del aula, de rodillas y con los brazos en cruz, está el castigado por causa de no saber quién mató a Sigerico, nada menos que uno de los reyes godos.

La propia voz en off define a la señorita Eloísa con tres valores positivos y uno adversativo: «es muy mona, es muy buena, es muy lista y aún está soltera»; a ello se añade una cualidad profesional: «a pesar de lo cual, y aunque sea primavera, multiplica siempre sin equivocarse». Los valores físicos, los éticos y los intelectuales funcionan como una triada homogénea mientras que su estado o situación civil queda incorporado a semejante “descripción” con evidente connotación negativa al dar por sentado que el estado de casada es, socialmente, el idóneo para la mujer. Este tema de la soltería femenina había

sido tratado literariamente por, entre otros, García Lorca (*Doña Rosita la soltera*), Arniches (*La señorita de Trevélez*) y Unamuno (*La tía Tula*). Por su parte, el cine español ofrecería brillantemente tal cuestión en adaptaciones filmadas por Antonio Artero, Miguel Picazo, Edgar Neville y Juan Antonio Bardem.

La vestimenta usada por la señorita Eloísa durante el desarrollo de su actividad profesional es el propio de una mujer recatada, ataviada a la sencilla moda de la época, falda, blusa y rebeca, que prescinde del “babi” blanco, uniforme de trabajo habitual usado por las maestras de entonces. El pelo lo lleva recogido siempre, sea en las horas de trabajo como en otros momentos y circunstancias. Las gafas, actuales por su forma, le dan un aire diferente y cierto toque intelectual por el cual contrasta con las demás vecinas.

La llegada de la oficialidad a Villar del Río pone en jaque a todos sus habitantes. Desde la calle, ventana por medio, el pregonero avisa a la maestra de esa novedad. Con evidente automatismo pone a los niños en pie, y a coro, cantan: «¡Viva, viva el señor delegado!». El plano permite conocer mejor el aula, un edificio con numerosas ventanas que funciona como escuela unitaria, es decir, donde un único docente imparte los conocimientos a un alumnado mixto (niños y niñas) de edades muy diversas. La pizarra, con guarismos y enunciados matemáticos, orienta sobre la docencia impartida en ese día mientras que las actitudes y comportamientos de los condiscípulos advierten sobre aquellos valores del urbanismo y la ciudadanía tan tenidos en cuenta y llevados a rajatabla en una sociedad rural regida por planteamientos autoritarios.

La función social de la escuela y de su maestra se evidencia cuando sirven a fines y personas diferentes a los habituales; es el caso de la sesión informativa que se lleva a cabo con un aula repleta de hombres y mujeres del pueblo; todos, con gesto perplejo y atención dispersa, oyen, más que escuchan, las cifras disparadas por la señorita Eloísa sobre situación, habitantes, producción, etc. de los Estados Unidos al tiempo que establece las pertinentes diferencias entre la magnitud de aquel país y la pequeñez de nuestra España.

La sabiduría de la maestra se pone en evidencia cuando comprobamos que Pepito, el niño de gafas, está situado debajo de la mesa de la profesora y, como buen apuntador de teatro situado en semejante con-

cha, “sopla” cuanta información la señorita no ha sido capaz de memorizar en tan escaso tiempo.

Las “enseñanzas” de la maestra a sus conciudadanos han sido organizadas en la narración como respuesta a la pregunta de don Luis, el hidalgo, sobre quiénes son esos americanos, y serán interrumpidas por la impetuosa entrada en el aula de don Cosme, el cura que, parafraseando el discurso de Eloísa, señala a los extranjeros como “los mayores productores de pecados” en virtud de la calaña de sus ciudadanos: protestantes, judíos, asesinos, violadores, abortistas, etc.; todo ello frente a nuestra impagable paz de espíritu.

En síntesis, Villar del Río considera a la maestra una buena profesional por ser fiel cumplidora de sus deberes y, sin duda, una autoridad, aunque su condición de mujer le impida participar en conciliábulos y toma de decisiones reservadas en exclusiva a los hombres.

Segunda focalización. La maestra: actitudes y funciones sociales fuera del aula
En efecto, la reunión de las fuerzas vivas, desde el alcalde al sacerdote, desde el médico al farmacéutico, para discutir y estimar cómo se recibe a los americanos, excluye a la mujer por lo que, consecuentemente, la señorita Eloísa, a pesar de su reconocida condición profesional y el posible criterio de autoridad de sus opiniones, no estará en ese grupo. La condición femenina excluye a la profesional según reconocen leyes y costumbres de aquella década y aquel siglo; esta condición aparece en la película representada en tres categorías, sociales o profesionales, de mujeres: las vecinas (campesinas, lavanderas, amas de casa, cotillas, etc), la maestra y la cantante.

Por el contrario, su condición profesional seguirá ejerciéndose cuando Villar del Río decida recibir a los americanos disfrazados de andaluces según han acordado Manolo y don Pablo con la aquiescencia de los vecinos. Cuando el pueblo se vuelca en organizar el festejo, el magisterio de la maestra seguirá ejerciéndose, enseñando a sus “alumnos”, ahora niños y adultos juntos, la denominación de las prendas que componen el traje campero andaluz, para los varones, y el de faralaes (o de gitana) para las mujeres. Eloísa, vestida con tal indumentaria, hará saber a unos y a otras que llevan sombrero y chaquetilla, peineta y florecillas, etc.

El traje de calle de la señorita se ha transformado en vestido de gitana y así aparecerá en las diferentes secuencias que tienen que ver con la preparación, el recibimiento y la llegada de los americanos.

En el ensayo general, cuando Manolo baja del autobús simulando ser un gobernante americano, la señorita Eloísa, vestida de faralaes, será la encargada de recibirle; el representante de la cantante besará la mano de la maestra con los aires pomposos y exagerados de los que gusta hacer gala. Del mismo modo, cuando la comitiva recorra el pueblo hacia las proximidades de la carretera, el grupo principal estará integrado por el alcalde y Carmen junto a Manolo y Eloísa mientras todos cantan «¡Americanos, americanos!».

En secuencia posterior, la maestra formará parte de la mesa encargada de recoger y anotar las peticiones hechas por el vecindario a los americanos; sentada junto a Manolo, contribuirá a efectuar las anotaciones pertinentes e, incluso, a identificar al muchacho confundido con otro. Todavía la veremos con la consabida vestimenta durante la veloz carrera que los coches americanos mantienen al atravesar Villar del Río, sin pararse a mirar a sus vecinos, aún menos a oír el discurso de bienvenida que, leído por Pepito, ha sido, sin duda, pensado y redactado por la señorita.

En síntesis, estas actividades ejercidas por la maestra, disfrazada de faralaes, demuestran no sólo positiva actitud para con sus vecinos sino su situación de compromiso social, al margen de la eficacia del asunto o de la locura que ello represente.

Tercera focalización. La maestra en el imaginario personal del alcalde

Si fantasía y realidad se encontraron en la plaza del pueblo, no llegaron a entenderse. Como hemos dicho, Manolo, el representante de Carmen, supo ilusionar al señor alcalde y éste a todo el vecindario con la excepción del hidalgo don Luis. Posteriormente, en la noche, cada uno tendrá un sueño, festivo y placentero en unos casos, apesadumbrado y agotador en otros.

El carácter de estos sueños ha sido concebido por los guionistas de modo diverso; no sólo en función de los personajes sino tomando como modelo la tipología de los géneros cinematográficos más conocidos.

Así, el sueño de don Cosme, el párroco, es una mezcla de inicial procesión de Semana Santa, derivada en juicio contra su intransi-

gencia, dirigido por miembros del Ku-Klux-Klan y escenificada como cine negro americano. Don Luis, el hidalgo, soñará con sus antepasados, muertos a manos de los indios a mayor gloria de la conquista y colonización española, y él mismo tendrá semejante final en secuencia tomada de películas históricas de la época. Juan, el campesino, soñará con un tractor, caído del cielo y arrojado desde un avión por unos imaginarios Reyes Magos.

El sueño de don Pablo, el alcalde, sucede en un *saloon* semejante a los del oeste americano, con duelo y canciones incluidas y donde el toque dramático de los westerns se convierte en comedia de situaciones conocidas. El alcalde se sueña como sheriff y sueña a Manolo como bandido. Se bebe güisqui, con o sin soda, y se oyen diálogos en un inglés que no llega a macarrónico; se juega a las cartas, con trampas o sin ellas, y casi todos se disponen a oír a la máxima estrella que, ahora, cantará a lo Mae West. El duelo entre ambos convertirá el *saloon* en zafarrancho donde no quedará títere con cabeza. El falso sheriff acaba su sueño agarrado a la pierna de su admirada Carmen, aunque, al despertar, compruebe que su abrazo lo recibe... la pata de su cama.

Ahora bien, para el pícaro de don Pablo ¿cómo queda, en su sueño, soñada la maestra, la señorita Eloísa? En el *saloon* es la cabaretera que se hace invitar por los hombres mientras fuma y coquetea con bebedores y truhanes. El sheriff menosprecia su caricia por lo que, sin alterarse, se dirige a la mesa de jugadores de cartas y ayuda a don Simón, el médico, a trampear con los naipes que este lleva colocados en la hombrera.

La indumentaria de la maestra, aunque mantenga sus habituales gafas, ha cambiado radicalmente de aspecto y de profesión; eso sí, sólo en el imaginario nocturno del sheriff, es decir, del alcalde.

Cuarta focalización. El sueño de la maestra o la maestra soñándose a sí misma
El sueño de la señorita Eloísa, la maestra, quedará solamente en un suspiro de satisfacción y en una regañina del narrador. Este nos hace saber que, tras las peticiones efectuadas a la mesa, llegada la noche, es el momento de meditar y de pensar en las ventajas o inconvenientes de las mismas: arado, trilladora, motocicleta, etc. Como también es el momento de soñar todo lo que se ha “sentido o deseado secretamente alguna vez”. Muy posiblemente, según nos dice la voz en off, lo solici-

tado por la docente han sido unos mapas pedagógicos para su escuela, acaso para que en ellos no aparezca ya el imperio austro-húngaro. La imagen presenta a la maestra, acostada en su cama, con gesto de satisfacción mientras se toca sus brazos... al tiempo que el narrador, con voz sorprendida y tono enérgico, grita: «¡Pero... señorita Eloísa!».

Salvo estos planos del personaje y las frases de la banda sonora, el sueño de la maestra queda para el espectador como una incógnita no resuelta. Será el guion de la película el que aclare el contenido del mismo y el modo cinematográfico de presentarlo. Al tiempo, los censores dejaron claro, desde el principio, que este sueño no debía mostrarse con características eróticas.

Pues bien, la señorita Eloísa, acostada en su cama, deja sentir sobre su cara ese airecillo tan agradable que entra por la ventana... los alumnos rodean a una maestra que ahora viste vaporoso traje de gasa y se toca con una llamativa pamelita. Los niños de la escuela van transformándose en fornidos mocetones altísimos y rubios que forman un equipo de rugby americano; se acercan a la señorita, la rodean; ella queda bocarriba... Tal momento de satisfacción es el que interrumpe el narrador.

Esta ausencia narrativa y, al tiempo, brutal elipsis respecto a los demás sueños, ha sido, a lo largo de medio siglo, motivo de múltiples preguntas a director, guionistas y productores. Las respuestas han ido variando según persona o situación. Berlanga ha ofrecido explicaciones diversas: dificultad para encontrar jugadores de semejantes características físicas en la España de los 50, miedo a que la censura la suprimiera una vez rodada, etc. Sin duda, la productora debió temer que el carácter de esta secuencia arrastrara la película completa a su total prohibición. Y el sueño de la maestra quedó... como quedó.

Como los demás sueños, planteados a modo de parodia de los géneros cinematográficos clásicos, este tendría una resolución en consonancia con la comedia americana de los años cuarenta; aunque, evidentemente, las sugerencias eróticas connotadas en la acción y actuación de tales personajes no era el elemento más idóneo para un domesticado cine español que, entonces, se regía por rigurosos parámetros del llamado “nacionalcatolicismo”.

Este bloque no filmado, sin necesidad de recurrir a Freud, evidencia «algo sentido o deseado secretamente alguna vez» (dice el narra-

dor). Eloísa se sueña a sí misma en situación liberadora respecto a sus deseos reprimidos. Con la libertad otorgada por el sueño, la mujer, en el más amplio sentido del término, ha reemplazado a la profesional cualificada y socialmente reconocida.

EL CORTOMETRAJE *EL SUEÑO DE LA MAESTRA DE LA PELÍCULA*
BIENVENIDO MR. MARSHALL (2002)

Según los créditos de la película (donde no se especifica nombre de guionista) el film es un producto cinematográfico “inspirado”, por la “Escuela de altos estudios berlanguianos”, lo que, en nuestra opinión, hace referencia a un equipo coordinado por el realizador José Luis García Sánchez quien puso el *plateau* en condiciones para que el octogenario artista Berlanga rubricara, mediante habilísimo “plano-secuencia”, una de las más importantes y personales filmografías de la historia del cine español.

Esos mismos créditos sitúan al espectador ante lo que va a ver mediante la siguiente información: «una falla de Luis García Berlanga plantó en la Plaza del Caudillo en 1952 y cremó en 2002». De este modo, la procedencia valenciana del director y las características de sus fiestas más populares inciden sobre su obra, largometraje primero, cortometraje después, al considerarlos como monumentos efímeros que, tras ser admirados por el público, están condenados a consumirse en el fuego.

En efecto, una falla es un monumento de grandes dimensiones, de carácter artístico y satírico, compuesto por figuras llamadas “ninots” y “remates”, conformada por materiales combustibles, que se “planta” en las calles durante las fiestas; suele tener un lema y aportar cartelera de carácter jocoso y crítico; tras su exposición, se procederá a la “cremá”, acto de prenderle fuego y, seguidamente, esperar a su completa ignición.

La acción del cortometraje, situada en los años cincuenta del siglo XX, responde a una estructura compuesta de prólogo, narración y epílogo. El primero, en blanco y negro, se asemeja a una secuencia de No-Do (noticiario documental de obligada exhibición durante el gobierno franquista). Su protagonista es el propio caudillo Franco que, desde el balcón de un palacio situado en una gran plaza pública

se dirige a unas fervorosas multitudes. La habitual gesticulación y la peculiar voz del dictador parecen complementos idóneos de sus habituales discursos pero lo que sale de su boca no es más que un remedo del que ya oímos al alcalde de Villar del Río (compartido con el bueno de Manolo) y al que ahora se le añade la circunstancia precisa de este momento. Oímos:

Como caudillo vuestro que soy os debo una explicación y esa explicación que os debo os la voy a pagar. Y es que una vez que nos hemos librado del imperio austro-húngaro, los americanos han venido y se han quedado. Los Estados Unidos son un gran pueblo, una gran potencia con un enorme poder de penetración. ¡Arriba los americanos!

Los recursos satíricos se sirven de elementos anteriormente utilizados en el largometraje aunque pueden disponerse de manera inversa: a un plano del público asistente se opone un contraplano de la gorra del “generalísimo”. Del mismo modo, en la construcción del discurso político, se utilizan los términos relativos al “imperio austro-húngaro”, frase existente en todas las películas de Berlanga a modo de gustosa muletilla, da paso ahora al reconocimiento del imperio norteamericano como potencia de ilimitada penetración. Este sustantivo adquiere en este contexto una específica significación pero, realmente, lo que hace es anticipar un segundo valor semántico, de claras connotaciones sexuales, cuya verificación en imágenes se hará evidente al final del segundo bloque.

Por corte directo y, ahora, en color, pasamos a un aula donde una maestra, la señorita Eloísa (el mismo nombre del personaje pero distinta actriz: Luisa Martín) explica su lección ante un gran mapa de Estados Unidos; el recuerdo de su antecesora en semejante situación se hace evidente. Su desconocimiento de los nombres geográficos citados y sus correspondientes pronunciaciones en inglés la dejan en evidencia de manera que, será el “gafitas” de la clase, desde los bajos de la mesa, quien la ayude en este menester, como ya viéramos en *Bienvenido Mr. Marshall*.

Los recursos cómicos no sólo se construyen con las cacofonías relativas a la mala pronunciación de un idioma desconocido sino a la extraña combinación de elementos citados donde se suman patatas con películas y estas con “leche en polvos”. La pluralización de este

término incide de modo natural en la connotación sexual antes señalada aunque el espectador deberá estar atento no sólo a la explicación de la profesora sino al mapa norteamericano donde, en esta ocasión, el estado de Florida, «ese estado cada vez más desarrollado y más potente», se pone en erección cual falo viril, sin olvidarnos que dicho territorio es el suministrador oficial de la leche en polvo. Elementos verbales e icónicos se unen para comenzar la construcción de un discurso audiovisual donde la crítica y la sátira se alimentan de recursos propios del esperpento literario cuando no de imágenes de los caprichos goyescos.

La presentación al espectador de la señorita Eloísa, la maestra, está hecha con unos procedimientos que, desde el guion de la película, se auguran críticos para su persona, su método y su didáctica. En efecto, terminada la información sobre el origen de los productos norteamericanos, entra en materia, continuación de lección anterior, cuya temática versa sobre la pena de muerte; como ya hemos dicho, la acción está situada en los años cincuenta y, consecuentemente, en plena vigencia de la misma; su postura, como corresponde a un buen súbdito de un estado dictatorial y represor, es la defensa de la misma. Aún más, la franquista maestra no sólo explica cómo se puede ésta llevar a cabo según los distintos procedimientos utilizados sino que la practica con sus alumnos; tal como se dirá más adelante en la propia narración, se trata de “clases prácticas” donde las víctimas pertenecen al mismo alumnado. La norma “pedagógica” de “la letra con sangre entra” ha quedado tan obsoleta como insuficiente para una maestra, representante ejemplar de un sistema, que se sirve de sus discípulos para reprenderles y castigarlos (incluso a morir) antes que a formarlos e instruirlos o enseñarlos y educarlos como a ciudadanos civilizados.

La maestra, puntero en mano, discurre por la clase gritando al alumnado, interrogando e increpando al mismo tiempo, tirando de la oreja o arreando collejas a éste por una cosa y al otro por la contraria. Su método pedagógico parece la continuación del trato autoritario dispensado por el gobierno del dictador a sus súbditos: el procedimiento represor como único sistema para mantener el orden, que no la paz, en un aula que parece símbolo del propio país. La profesora se mueve a sus anchas en un territorio que, lejos de estar compartido con sus pupilos, domina como propio y en el que nadie se mueve salvo para obedecer.

cer, sin posibilidad de alternativa, sus órdenes tan rigurosas como terminantes.

El alumnado, por su parte, vive en situación terrorífica por cuanto, dada la lección impartida en esos momentos, puede tanto aprenderla como ser víctima inmolada: la pena de muerte no es tema para combatirla sino práctica ejemplificadora para aplicarla.

El aula es territorio experimental presidido por un retrato del Generalísimo quien, desde su aparente quietud fotográfica, controla en silencio sus órdenes y el cumplimiento de sus decretos. La maestra, fiel seguidora del mismo tanto en lo civil como en lo militar, se vuelve hacia él cada vez que lo nombra para saludarlo brazo en alto. Su propio final en la hoguera purificadora no le impedirá evocar otras palabras que la gozosa repetición del apellido del dictador. La clase, donde no podría faltar la habitual iconografía religiosa, utiliza una “decoración” a tono con el tema que se explica: horca (de la que pende un alumno muerto), garrote vil, guillotina, silla eléctrica y mesa profesoral preparada para la consiguiente lapidación.

Sucesivamente se irán explicando el funcionamiento y la aplicación de cada uno de los artefactos al tiempo que algunos de los alumnos serán seleccionados para convertirse en las víctimas del momento. La denominación de ellos responde, como un juego privado, a nombres y apellidos de colegas de la profesión cinematográfica sobre los que se enuncia algún rasgo propio o familiar, verdadero o inventado. Así el niño ahorcado es Florentino (Soria), un amigo de Berlanga y actor en tantas películas suyas; de Gutiérrez Aragón (Manuel) se dice que está “indultado” y, cuando sale a la palestra sin que se le haya ordenado, la maestra le espeta: «a su sitio, o le mando fusilar como hizo mi padre con el suyo»; se menciona a García Sánchez (José Luis) y a Almodóvar (Pedro) mientras que, en el caso de Azcona (Rafael), por ser un ignorante y estar siempre riendo, se le lleva a la silla eléctrica y, tras la correspondiente explicación del funcionamiento del artefacto, se le proporciona la descarga eléctrica oportuna: su situación se aproxima a la de cualquier ninot de cualquier falla; en este ámbito, bien se ve que la vida del súbdito tiene el mismo valor que la del caricaturizado muñeco de cartón.

La representación femenina corresponde a Fátima quien, ataviada con su hiyab, oculta un bocadillo que, descubierto por la profesora,

permitirá poner en ejecución la guillotina (bien situada sobre la mesa) y partir en dos la salchicha, con la connotación sexual que conlleva, a lo que seguirá la lapidación de la fémina por parte de los compañeros; en tanto, la señorita Eloísa, menciona la ablación y la inutilidad de un miembro, el clítoris, que no sirve para nada.

Cuando Azcona no ha dispuesto de tiempo para decir su última voluntad antes de su electrocución, se interrumpe la clase debido a que entra en el aula un grupo de personas portando una nevera. Quien ofrece a los presentes las informaciones pertinentes es Morales: el objeto entregado responde a la donación de los americanos. El atuendo de este personaje representa y simboliza el nuevo entendimiento del pueblo español y el americano: boina calada y bufanda con estrellas según lucen en la bandera norteamericana. Las bases aero-navales de "utilización conjunta" comenzaban a instalarse en España.

El discurso de la narración se modifica a partir de este momento. Si en el bloque anterior el tema básico tratado ha sido la pena de muerte, a partir de ahora, ésta se relacionará además con el sexo.

La nevera entregada en la escuela contiene en su interior botellas de Coca-Cola. Como ya recogieron los hermanos Machado en *La Lola se va a los puertos*, todo se americanizará acabando con lo castizo e, incluso, «día vendrá en que venga/ hasta el agua del bautismo/ de Yanguilandia, en botellas» (272). En *El sueño...* no es agua de cristianar pero sí "chispa de la vida" para consumo español utilizado ahora con plurales connotaciones sexuales. Si en *Bienvenido Mr. Marshall* el sueño de la maestra se cerraba con el acoso a ésta de los jugadores de rugby, ahora será el cañí e hispánico Morales quien "invite" a la señorita Eloísa a beber tan apreciado líquido; con su propia mano sostiene el recipiente mientras la profesora, como resistiendo una tentación pero dejándose arrastrar por ella, ingiere el refresco portador de propiedades sobrenaturales. La simbología fálica del botellín con el añadido semántico de los términos coloquiales utilizados (chupar, meterla entera) conduce a un estado emocional en la virginal maestra que, tras la penetración del líquido en su cuerpo, parece transportada a un, hasta ahora, desconocido estado de su persona y de su personalidad.

Las imágenes de la señorita Eloísa en la hoguera tienen un punto «de coincidencia entre erotismo y misticismo», si utilizamos las palabras de Ricardo Gullón (142) para quien el primero (erotismo) es «un

ansia de trascendencia en el éxtasis, pero no solamente en el éxtasis del sentimiento sino en el de los sentidos» y mediante el segundo (misticismo) «trata la persona de integrarse en algo o alguien que no es él» y se «entrega sin reservas a un todo en el que el yo se disuelve». Esta cuestión encontraría ejemplos tanto en la escultura de santa Teresa, de Bernini (que interpreta los propios escritos de la monja), como en ciertos poemas de Darío donde el erotismo queda plenamente asociado a la muerte. Nagisa Oshima lo expresó ejemplarmente en su película *El imperio de los sentidos*.

Por obra y gracia del líquido bebido (no olvidemos que es “la chispa de la vida”), se siente en “estado” y “estigmatizada”; su acción pecaminosa necesita de “reparación”, de “redención”. Sólo la llama purificadora lavará el pecado, además de sus consecuencias terrenales y sobrenaturales. El fuego prendido por los alumnos convierte la clase en pira funeraria donde la maestra sublima su emoción sintiéndose cercana a Juana de Arco, aunque el espectador acaso la vea más próxima a cualquier ninot valenciano. Su voz agradecida implora a Dios, en inglés da las gracias a Eisenhower, y con gran delectación, como saboreando las palabras, invoca a Franco, el que era caudillo de España por la gracia de Dios, según rezaban las monedas de la época.

Mientras el humo de la hoguera encadena con una explosión atómica, el cortometraje inicia su tercera y última parte con diversos planos de *Bienvenido Mr. Marshall*: la señorita Eloísa, en su cama, sorprendida tras el sueño, el alcalde y Manolo en el balcón del ayuntamiento, la banda de música y desfile de personalidades por el pueblo, el desafío en el *saloon*, etc. Al tiempo, vamos oyendo la canción “de la pena de muerte” que un coro infantil canta; su letra resume los pasos más significativos explicados «como prácticas de clase» al alumnado. El garrote («una gruesa argolla... hasta que te degolla»), la lapidación («y si te tiran piedras»), la horca («se abre la trampa y entonces te desplomas»), la silla eléctrica («está dando calambre hasta que te mueras»), van siendo descritos por los cantores mientras el estribillo repite «...ha estado bien... y a la pena de muerte jugamos otra vez».

Por más que estemos en una escuela y la maestra se llame Eloísa, la temática explicada y sus aplicaciones prácticas más tienen que ver con *El verdugo* (1963) que con *Bienvenido...* En efecto, esa película es el resultado de estar declaradamente contra la pena de muerte; Berlanga uti-

lizó este tema en pleno franquismo y cuando este personaje, funcionario oficial, actuaba donde correspondiera por estar legalmente vigente la condena a muerte del ciudadano.

La presentación de *El verdugo* en la Mostra de Venecia estuvo marcada por serias dificultades para su exhibición en la sección oficial; no en balde, en fechas cercanas, se había condenado a muerte a Julián Grimau y a otros considerados comunistas o anarquistas. El embajador de España, Alfredo Sánchez Bella, exigió ver la película antes de su proyección en el festival; su airada opinión concluía en prohibición inmediata. Tal actitud podría estar influida tanto por la temática del film como por cierto juego político contra otras familias del régimen. La carta enviada al Ministro de Asuntos Exteriores no tenía límites para impedir la distribución y estreno de la pieza berlanguiana. Conocer estas situaciones acaso permita entender mejor la trama y la actitud llevadas a cabo por el director en la pieza que cierra su filmografía.

El cortometraje, de escasos diez minutos de duración, está resuelto, como hemos dicho, en un único plano-secuencia, unidad narrativa frecuentemente usada por Berlanga y rasgo estilístico propio de su filmografía. Demuestra una gran habilidad técnica en el uso de la cámara y una excelente dirección de actores. La primera recorrerá con precisión milimétrica el campo de la acción y los intérpretes seguirán fielmente los espacios donde efectuar sus movimientos y los tiempos exactos de sus recitados.

Un plano-secuencia, con tratamiento caricaturesco y fallero, se ha convertido en duro alegato contra un específico sistema, incluido el "docente". El humor negro desarrollado en el mismo, combinación de recursos esperpénticos junto a estilismo de capricho goyesco, es legítimo heredero de *El Verdugo*. Cuestiones argumentales, incluida la canción final, conforman, paradójicamente, una diatriba contra la pena de muerte y, al tiempo, contra quienes la defendían o la practicaban en aquellos duros años del franquismo.

Ficha técnica y artística

Título: *El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mr. Marshall*

Producción: Uhura Films para Enrique Cerezo P.C. S.A. (Madrid), con la colaboración de Televisión Española y Kodak Películas Cinematográficas. España, 2002.

Director: Luis García Berlanga.

Argumento y guion: Luis García Berlanga.

Reparto: Luisa Martín (maestra), Santiago Segura (Morales), Carlos Corchado, Daniel Fernández, Raúl García, Antonio Indra, Abraham Lausada, Daniel Martín, Juan María Morales, David Parra, Carlota Ponce de León, M^a Teresa Ponce de León, Carlos Ríos, Daniel Rubio, Jonathan Víctor

Fotografía: Domingo Solano (Eastmancolor).

Decorado y atrezzo: Fernando Miret.

Vestuario: Belén Guzmán y Ana Dorador.

Productor ejecutivo: Roberto J. Oltra.

Directores de producción: Cruz Echevarría y Cosme Puertas.

Ayudante de dirección: Guillermo García Ramos.

Jefe de producción: Gumer Guerra.

Sonido y posproducción: Jorge Sánchez Estradé y Nacho León.

Operador Steadycam: Chiqui Palma.

Asesor berlanguiano: Agustín Tena.

Maquillaje: Carla Orete.

Peluquería: Mariam Arcelus.

Efectos especiales: Reyes Abades y Artefacto.

Ayudante de Steadycam: Jesús García.

Combo: Manuel Goikolea. Foquista: Paco Sánchez.

Auxiliar de cámara: Aarón López.

Auxiliares de producción: Laura Campos, Beatriz González, Alberto Lobo y Laura Sánchez. Doble de luces: Esperanza Pedreño.

Atrezzo: David Miret y Diego González.

Eléctricos: José V. Salvador, José Luis Soria y Eduardo Sanz.

Técnicos de efectos especiales: Ángel Alonso, Juan Carlos Corroto y Tomás Gómez.

Vestuario: Cornejo.

Títulos: Óscar García y Carlos López.

Material virgen: Kodak.

Cámaras: Pancámara Rent.

Iluminación: Magna Line.

Sonorización y mezclas: Estudios Exa y Multidesign.

Grupo electrógeno: Cinesol.

Catering: Miralmonete.

Casting: Kids & Rapau.

Servicios jurídicos: Enrique Oltra.

Transportes: Antonio Castro y Transcinema.

Laboratorios: Fotofilm Madrid, S.A.

Tema musical *La pena de muerte*: letra de Isabel Arranza y Roberto J. Oltra y música de José Antonio Sánchez.

Voz de Franco: Luis Figuerola-Ferretti.

Agradecimientos: Manuel Alexandre, Isabel Arranza, Gerardo Barone, Jorge Berlanga, José Luis Berlanga, Jesús de la Barrera, Albert Bori, Marisol Calzón, Javier Capitán, Marisol Carnicero, Luis Cristóbal, Antonio Gamero, Gran Wyoming, Irene Iglesias, Ulía Loureiro, Luis Méndez Zorí, Ignacio Muñoz, José Luis Palacio, David Pérez, Antonio Resines, Rodrigo Ruiz, Bernardo Sánchez, José Sazatornil, Concha Velasco, Teddy Villalba, Grupo Escolar Vázquez de Mella y E.C.A.M.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Gullón, Ricardo (1971): *Direcciones del modernismo*. Gredos.

Hernández Les, J. y Hidalgo, M. (1981): *El último austro-húngaro: conversaciones con Berlanga*. Anagrama.

Machado, Manuel y Machado, Antonio (1992): *Las adelfas. La Lola se va a los puertos*. Austral, Espasa-Calpe.

Molina Foix, Vicente (2004): "Berlanga último (El sueño de la maestra, de *Bienvenido Mr. Marshall*, 50 años después", en *Bienvenido Mr. Marshall, 50 años después*. Textos Minor, Ediciones de la Filmoteca de Valencia.

Perales, Francisco (1997): *Luis García Berlanga*. Cátedra.

Rodríguez Merchán, E. y Deltell Escolar (2014): *Bienvenido Mr. Marshall. Sesenta años de historias y leyendas*. T&B Editores.

Utrera Macías, Rafael (Ed.) (2005): "Bienvenido Mr. Marshall (1952), de Luis García Berlanga", en *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación*, Cuadernos de Eihceroa, nº 6. Padilla Libros, Sevilla.

VIDEOGRAFÍA Y DIRECCIONES DE INTERNET

Bienvenido Mr. Marshall (1952) de Luis García Berlanga, DVD, El País.

El cortometraje *El sueño de la maestra de la película Bienvenido Mr. Marshall* puede verse en esta dirección: <http://www.berlangafilmuseum.com/filmografia/el-sueno-de-la-maestra/>

Cuadernos de Eihceroa. Nº 6. R. Utrera, F. Perales, L. Navarrete. *Luis García Berlanga en la Facultad de Comunicación* puede consultarse en www.rafaelutreramacias.com