Carmen José Luis Fernando
Arocena Castro Gómez
Badillos de Paz Beceiro

(Coordinadores)

Prólogo de Santos Zunzunegui

Una calculada resistencia:

Cine y literatura popular después de la
Guerra Civil (1939-1962)

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 88

Cuadernos Artesanos de Comunicación # 88 - Comité Científico

Presidencia: José Luis Piñuel Raigada (UCM)

Secretaría: Concha Mateos (URJC)

- Bernardo Díaz Nosty (Universidad de Málaga, UMA)
- Carlos Elías (Universidad Carlos III de Madrid, UC3M)
- Javier Marzal (Universidad Jaume I, UJI)
- José Luis González Esteban (Universitat Miguel Hernández de Elche, UMH)
- José Luis Terrón (Universidad Autónoma de Barcelona, UAB)
- José Miguel Túñez (Universidad de Santiago, USC)
- Juan José Igartua (Universidad de Salamanca, USAL)
- Marisa Humanes (Universidad Rey Juan Carlos, URJC)
- Miguel Vicente (Universidad de Valladolid, UVA)
- Miquel Rodrigo Alsina (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Núria Almiron (Universidad Pompeu Fabra, UPF)
- Ramón Reig (Universidad de Sevilla, US)
- Ramón Zallo (Universidad del País Vasco, UPV-EHU)
- Victoria Tur (Universidad de Alicante, UA)

* Queda expresamente autorizada la reproducción total o parcial de los textos publicados en este libro, en cualquier formato o soporte imaginables, salvo por explícita voluntad en contra del autor o autora o en caso de ediciones con ánimo de lucro. Las publicaciones donde se incluyan textos de esta publicación serán ediciones no comerciales y han de estar igualmente acogidas a Creative Commons. Harán constar esta licencia y el carácter no venal de la publicación.

Este libro y cada uno de los capítulos que contiene, así como las imágenes incluidas, si no se indica lo contrario, se encuentran bajo una Licencia Creative Commons Atribución-No Comercial-Sin Derivadas 3.0 Unported. Puede ver una copia de esta licencia en <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/> Esto significa que Ud. es libre de reproducir y distribuir esta obra, siempre que cite la autoría, que no se use con fines comerciales o lucrativos y que no haga ninguna obra derivada. Si quiere hacer alguna de las cosas que aparecen como no permitidas, contacte con los coordinadores del libro o con el autor del capítulo correspondiente.

* La responsabilidad de cada texto es de su autor o autora.

(Coordinadores)

Carmen
Arocena Badillos

José Luis
Castro de Paz

Fernando
Gómez Beceiro

Prólogo de Santos Zunzunegui

Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz,
José María Folgar de la Calle, Sonia García López,
Fernando Gómez Beceiro, Francisco Javier Gómez Tarín,
Alejandro Montiel Mues, Javier Moral Martín, Héctor Paz Otero,
Agustín Rubio Alcover y Nekane Zubiaur Gorozika

Una calculada resistencia:

Cine y literatura popular después de la
Guerra Civil (1939-1962)

Cuadernos Artesanos de Comunicación / 88

Este libro se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648).

CAC 88° – ***Una calculada resistencia: Cine y literatura después de la Guerra Civil (1939-1962)***

Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz y Fernando Gómez Beceiro (Coords.)

Precio social: 10,25 € | Precio en librería. 13,35 € |

Editores: Javier Herrero y Alberto Ardèvol

Diseño: F. Drago

Ilustración de portada: Fragmento del cuadro *Árboles y viento*, de Juan Davó (sin fecha).

Imprime y distribuye: F. Drago. Andocopias S. L.

c/ La Hornera, 41. La Laguna. Tenerife.

Teléfono: 922 250 554 | fotocopiasdrago@telefonica.net

Edita: Sociedad Latina de Comunicación Social – edición no venal

- La Laguna (Tenerife), 2015 – Creative Commons

<http://www.revistalatinacs.org/14SLCS/portada2014.html>

Descargar en pdf:

<http://www.cuadernosartesanos.org/#88>

Protocolo de envío de manuscritos con destino a CAC: (la colección que corresponda)

<http://www.cuadernosartesanos.org/protocolo.html>

ISBN – 13: 978-84-16458-20-2

DL: TF-522-2015

DOI: [10.4185/cac88](https://doi.org/10.4185/cac88)

Índice

Prólogo	
Santos Zunzunegui Díez.....	7
1. Las gafas del diablo: concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez	
Héctor Paz Otero y Fernando Gómez Beceiro.....	13
2. El Yo que enuncia: Autoconsciencia y reflexividad en el cine español de postguerra	
Francisco Javier Gómez Tarín y Agustín Rubio Alcover.....	29
3. De imágenes primordiales. Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico	
Javier Moral.....	79
4. Notas sobre el costumbrismo y el cine español	
Carmen Arocena Badillos y Nekane E. Zubiaur Gorozika.....	105
5. De antropófagos, verdugos, suicidas, cadáveres y demás ralea. Algo sobre el humor negro y el cine español (1930-1963)	
Alejandro Montiel Mues.....	129
6. <i>L'auca del senyor Esteve</i> en el cine de la posguerra: de Rusiñol a Neville o el sainete catalanista	
José Luis Castro de Paz.....	167
7. La figura del autor literario en los discursos sobre el cine Nacional del primer franquismo: Wenceslao Fernández Flórez	
Sonia García López.....	197
8. Acercamiento a <i>Unos pasos de mujer</i> : novela y cine	
José María Folgar de la Calle.....	215
<i>Los autores</i>	258

Una calculada resistencia: Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)

Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz
y Fernando Gómez Beceiro (Coordinadores)

Abstract: El presente volumen [Una calculada resistencia: Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)] trata de analizar, desde distintas perspectivas metodológicas e historiográficas, e incluso más allá del estudio de las adaptaciones de novelas u obras de teatro, el peso de la literatura popular (Wenceslao Fernández Flórez, Hermanos Quintero, Carlos Arniches, Santiago Rusiñol, etc.) en la configuración de unas formas expresivas propias del cine español tras el conflicto bélico iniciado en 1936, manteniendo pese a todo y en muchos casos, sólidos hilos con las tradiciones culturales populares (novela semanal, sainete, género chico, zarzuela, carnaval, cierta pintura) que nutrieran ya el balbuceante cine nacional-republicano, trágicamente sesgado por las armas. De la hibridación del modelo narrativo-clásico —dominante en todo el mundo occidental desde Hollywood— con las particularidades de la cultura española, surgirán diversos Modelos de estilización propiamente hispanos, entre los que destaca un Modelo sainetesco-costumbrista que, con los años, se radicalizará, elevando y crispando la mirada, hasta convertirse en el más moderno cine grotesco y esperpéntico de Luis García Berlanga, Fernando Fernán-Gómez o Marco Ferreri. Tratamos, pues, de aproximarnos a las intransferibles (de)formaciones —a los fructíferos *frotamientos*— de los dispositivos narrativos y visuales del denominado Modo de Representación Institucional al contacto con unos materiales de partida bien determinados y en un oscuro tiempo histórico no menos concreto y específico.

Keywords: Cine español, literatura española, cultura popular, postguerra civil, análisis fílmico, Modelos de estilización.

Forma de citar este libro: Autor capítulo (2015): “Título del capítulo”, en *Una calculada resistencia: Cine y literatura popular después de la Guerra Civil (1939-1962)*, Carmen Arocena Badillos, José Luis Castro de Paz y Fernando Gómez Beceiro (Coords.). *Cuadernos Artesanos de Comunicación*, 88. La Laguna (Tenerife): Latina.

Prólogo

Cañamazo de los demás

PARA los que pensamos que una fecha clave en la moderna historiografía de nuestro cine se sitúa en 1997 coincidiendo con la aparición de la *Antología crítica del cine español 1906-1995*, editada por Julio Pérez Perucha, el pequeño volumen que ahora se entrega en manos del benevolente lector puede servir de pretexto para levantar la mirada sobre las adquisiciones y los límites de una manera de pensar el cine español que, a estas alturas, se ha convertido en insoslayable. Insoslayable porque en torno a los caminos abiertos (o mejor explicitados, porque ya venían transitándose por algunos pioneros incansables a los que nunca se rendirá homenaje suficiente) se ha desplegado la creatividad y capacidad de análisis de nada menos que tres generaciones de estudiosos. La “flor en la sombra” presente en el subtítulo del volumen aludido no ha sido “flor de un día”.

No es ocioso recordar que el propósito central de la *Antología* era proponer, mediante una nueva lectura de las películas que forman el cuerpo de nuestro cine incorporando en la medida de lo posible las metodologías laboriosamente forjadas en décadas anteriores, una rehabilitación sensata (esta palabra me parece clave) del cine español. Cine español que, muchos pensábamos, languidecía en términos historiográficos bajo una serie de lugares comunes. Como hubiese dicho el admirado crítico y cineasta francés, por aquel entonces los estudios del cine español se hundían bajo el peso de las falsas leyendas.

Tomemos prestado del clásico hoy casi olvidado la fórmula que resumía en aquel momento y de forma lapidaria los trabajos pendientes: ¿Qué hacer? Para decirlo en pocas palabras lo primero de todo era algo tan simple como volver a ver las películas (algo que durante largos periodos no resultó tarea fácil) con atención y sin anteojerías, tratando de no caer prisioneros de esa enfermedad infantil (que algunos hemos vivido demasiado cerca) que quiere hacer de los productos culturales reflejos directos de los avatares económicos y políticos de la sociedad que los había generado. Conviene no olvidar que esta forma de ver las cosas ha autorizado a algunos a descartar en bloque, con suficiencia y desprecio, cualquier posible interés de cierto cine español vinculado con décadas que nadie dejaría de calificar como ominosas. Para a continuación, por supuesto, reconstruir la forma en que estas piezas complejas que son los films (fruto de una opción industrial de un lado, prototipos culturales de otro, objetos dotados de un sentido siempre) se inscribían o no (esta era una de las apuestas inconfesadas o al menos no suficientemente explicitadas del trabajo lo que fue objeto de reproche por parte de algunos estudiosos foráneos) en determinadas tradiciones y de qué forma este hecho redundaba en una cierta originalidad (que podía ser o no una originalidad cierta) del llamado “modelo cinematográfico español”. Visto en términos retrospectivos, más allá del paso de gigante que supuso la aparición de la *Antología* (además de discutir la siempre compleja apuesta que subyace a elecciones y exclusiones) parece evidente que se echa en falta en su impostación un texto de síntesis en el que se lleve a cabo una evaluación tentativa de las líneas de fuerza que atraviesan la historia de nuestro cine y que se transparentan de forma evidente en su diseño al menos para un lector avisado. Como sucede tan a menudo en proyectos de esta envergadura en el que el impulso analítico prima sobre la voluntad de síntesis, se echa de menos un trabajo que presente al menos los esbozos de un mapa que sirviera de guía para situar ulteriores desarrollos de un trabajo de refinamiento que debía producirse de inmediato. Si se me permite citarme a mí mismo, el melón que habría la *Antología* no era otro que el poner sobre la mesa que “plantear que la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas

propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española”¹. Había que ponerse manos a la obra.

Lo que dejaba abierto para aquellos que quisieran comprometerse con la tarea de construir lo que en otro sitio hemos denominado la construcción de una “nueva memoria”², una doble tarea: de un lado, seguir desbrozando el territorio, ignoto muchas veces de nuestras películas y nuestros cineastas, rellenando, con trabajos de intensidad concentrada en figuras y obras singulares, los huecos que aún proliferan en el conocimiento de nuestra cinematografía; de otro, levantar la mirada desde el ejemplo concreto en dirección a las grandes líneas de fuerza que estructuran el vasto territorio de nuestra cinematografía sin olvidar enlazar este trabajo con lo que ha venido sucediendo históricamente en otros campos artísticos y culturales, para evitar que los análisis fílmicos y cinematográficos acabaran ubicados en el interior de un gueto especializado como tantas veces ha sucedido.

No deja de ser alentador que el conjunto de intervenciones recogidas en este Cuaderno se batan el cobre con los dos niveles arriba citados sin que ninguno de los autores le haga ascos a mancharse las manos con el análisis textual (*tocar* el cuerpo de las obras comporta *también* una dimensión sensual) para, de inmediato, no dejar que los temas y problemas identificados se agosten en su mismidad. Por eso es gratificante que no solo se afronte la relectura de películas clásicas de la cinematografía española (Arocena y Zubiaur) o se analice, por primera vez de forma convincente, alguna obra nada menor de uno de nuestros cineastas mayores (Castro de Paz) aprovechando la inmersión textual en las obras concretas para debatir temas generales (¿quién dijo que solo hay ciencia de lo general?) tan enjundiosos para el trabajo que nos ocupa como son el “costumbrismo”, la “tragedia

¹ Santos Zunzunegui: “La línea general o las vetas creativas del cine español”, en *Historias de España. De qué hablamos cuándo hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, 2002, p. 14.

² José Luis Castro de Paz, Julio Pérez Perucha y Santos Zunzunegui (eds.): *La nueva memoria. Historia(s) del cine español (1939-2000)*, A Coruña, Vía Láctea Editorial, 2005.

grotesca” de filiación arnichesca o ese denominado “sainete catalanista” nada irrelevante. A ello se unen, de manera muy sugestiva, artículos (Montiel) que van mucho más allá de la “bagatela” de la que se reclaman, que ponen sobre la mesa el juego que en la cinematografía española han proporcionado determinados préstamos y contaminaciones (mejor hablar de filiación) a los que se han prestado alegremente algunos de nuestros cineastas como sucede con el “humor negro” o el “astracán”.

De idéntica forma otros textos (Moral) se adentran en refinamientos de alguno de los modelos que desarrollan los mecanismos de estilización en torno a los que parece coagularse la parte más significativa (debe tomarse esta palabra en su noción técnica) de nuestro cine, trabajando ese modelo formalista-pictórico tan denostado en su momento por una crítica y unos estudiosos poco sensibles a determinadas operaciones de sentido.

Por si esto fuera poco se nos permite asomarnos (Paz Otero y Gómez Beceiro) a la manera en determinado momento de la evolución de nuestra cinematografía puede encontrarse una especie de nudo gordiano (en el que se intersectan los ya citados sainete, astracán, esperpento o humor absurdo o de vanguardia) alrededor de una figura que, como la de Wenceslao Fernández Flórez, parece actuar sin saberlo como núcleo disparador de toda una serie de prácticas tan diversas como estimulantes.

Por último y para combatir, por anticipado, cualquier acusación de ombliguismo hispánico, basta releer atentamente algunas de las intervenciones (Folgar; Gómez Tarín y Rubio Alcover) para caer en la cuenta de que el cine español no le ha hecho ascos ni a sofisticadas formas de practicar el difícil arte de la trasposición de obras literarias a la pantalla blanca ni tampoco a esos problemas que tanto han ocupado a la teoría cinematográfica bajo las denominaciones de “reflexividad” o “autoconsciencia”.

Por eso es el momento de volver sobre algo que enunciábamos en el párrafo inicial de este texto: el hecho de que ya son tres generaciones que están implicadas de hoz y coze en dar luz sobre los aspectos más ricos de nuestro cine sin por eso olvidar sus limitaciones. Tomemos

prestadas a Max Aub las ideas más importantes que pueden desprenderse de las lecturas de estos artículos. Esas que sostienen que “lo hecho en el momento de hacerse es memoria: memoria creadora, base, armazón, falsilla, cañamazo de los demás”.

Santos Zunzunegui

Las gafas del diablo: concepciones, adaptaciones e irradiaciones del humor de Wenceslao Fernández Flórez *

Héctor Paz Otero – Universidade de Santiago de Compostela

Fernando Gómez Beceiro – Universidade de Santiago de
Compostela

Resumen: Considerado por los fundadores de *La Codorniz*—en la que colabora desde el primer número y en cuyas páginas llegará a tener su propia sección— como uno de los tres grandes maestros del humorismo español, junto a Julio Camba y Ramón Gómez de la Serna, Wenceslao Fernández Flórez aportó, desde el atril de sus textos literarios y periodísticos, una particular visión del humor que, en buena medida, acabaría por encontrar acomodo entre el cine español de la posguerra, bien por vía directa de sus adaptaciones, bien por irradiación transversal en comedias que no surgen de su obra escrita, pero que en cambio sí comparten “un modo de ver las cosas” próximo a ese humor galaico del que hace gala el escritor coruñés.

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

Allá por el año 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua, titulado “El humor en la literatura española”, Fernández Flórez, con calculada ambigüedad, definía el humor como una posición ante la vida, desde la cual poder contemplar los gestos desaforados de las personas a través de *Las gafas del diablo*. Mediante esos anteojos, el autor nos sitúa en un emplazamiento privilegiado desde el cual podemos contemplar el espectáculo de una sociedad injusta, atrasada y maniatada por unos convencionalismos que, a través de la ironía, la caricatura o la parodia, magnifican su propia mezquindad. Las distintas transposiciones cinematográficas de su obra, con mayor o menor acierto, recopilan y transforman en imágenes algunas de las concepciones del humor “fernandezflorezco” que, en cierto modo, mantienen un diálogo con otras manifestaciones escénicas y literarias como pueden ser el sainete, el astracán, el esperpento o el humor absurdo y vanguardista practicado desde los años veinte en las revistas ilustradas, en el teatro y en la novela.

Palabras clave: literatura, cine, humor, Fernández Flórez, comedia.

1. Introducción

NO sabemos si tendrá que ver con el carácter indeciso que el tópico atribuye a los pobladores gallegos, pero lo cierto es que el autor coruñés Wenceslao Fernández Flórez hizo, como apuntó Eduardo Haro Tecglen (1985), de la paradoja un método. Un escritor capaz de dar vida en *El secreto de Barba Azul* (1923) a un personaje como el general Mikrí, un militar “experto en retiradas”, ya nos muestra de antemano su capacidad para convivir con la paradoja y usarla como instrumento narrativo. No sólo su mundo ficcional subsiste en la ambivalencia, sino que también su trayectoria vital transita por sendas fluctuantes, como el personaje de *La procesión de los días*.

“—Según, mi querido señor Alvarelllos, según... Tengo varias. A principios de mes soy monárquico, derechista, conservador; el día diez me hago liberal; hacia el veinte, me trueco en socialista y suspiro por el reparto. Días antes de terminar el mes, abjuro de estos ideales y

comprendo que no hay salvación sino en el anarquismo práctico” (Fernández Flórez, 1958a: 122-123).

Dos importantes estudios de su obra dan cuenta de esta peculiaridad: *Wenceslao Fernández Flórez: el conservador subversivo* de Fernando Díaz-Plaja y *Wenceslao Fernández Flórez. Reivindicación de la paradoja* de María Luisa Varela. Al fin y al cabo la paradoja consiste en situar sobre un lienzo elementos opuestos de un mismo asunto, de tal forma que el receptor pueda captar, simultáneamente, en un único visionado y sin modificar su puesto de observación, tanto el derecho como el envés, como una mirada poliédrica propia de la vanguardia cubista.

2. El humor en la literatura española

El 14 de mayo de 1945, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, *El humor en la literatura española*, Fernández Flórez volvía a hacer uso de la paradoja para intentar delimitar, en la medida de lo posible, una definición más o menos aproximada al escurridizo concepto del humor al compararlo con “la sonrisa de la desilusión” (Fernández Flórez, 1958b: 985). A partir de este primer punto de anclaje podemos llegar a la figura de Antonio Casal, actor que dio vida a tres personajes emanados de la pluma de Fernández Flórez en películas dirigidas por Rafael Gil, las llamadas comedias humanas: *El hombre que se quiso matar* (1942), *Huella de luz* (1942), *Camarote de lujo* (1957). Antonio Casal poseía un semblante completamente fernández-florezco, capaz de encarnar con su rostro esa disputa entre la sonrisa y el lamento que, en palabras de Santos Zunzunegui (1997: 45), “lo convierten en perfecto estereotipo del ‘hombre de la calle’: el gesto serio, esa boca cerrada que acentúa la mandíbula prominente y, muy especialmente, esos ojos permanentemente acuosos, de mirada lánguida que buscan la complicidad tierna del espectador (y de la espectadora)”. Retrato que, a su vez, se amolda sin fricción a la idea de humor que merodea la mente del escritor gallego: “El humor tiene la elegancia de no gritar nunca, y también la de no prorrumpir en ayes. Pone siempre un velo ante su dolor. Miráis su ojos, y están húmedos; pero, mientras, sonríen sus labios” (Fernández Flórez, 1958: 992 [*El humor...*]).

Parece como si Antonio Casal naciese para representar obras de Fernández Flórez, y una vez que la temática del escritor pierde vigencia en la cinematografía nacional, su protagonismo se resiente.

“De hecho, si el periodo más relevante de la carrera de Casal se extiende –como veremos– de 1942 a 1948, es en esos mismos años cuando se ruedan las siete adaptaciones cinematográficas de Fernández Flórez que conocerá el cine español de la década, reduciéndose a tres en los años cincuenta y a sólo dos en el siguiente decenio” (Castro de Paz, 1997: 20).

Pero las paradojas en la definición del humor no quedan aquí. En su discurso de la Real Academia de la Lengua, mantiene que “el humor puede no ser solemne, pero es serio” (Fernández Flórez, 1958: 986), en la línea de lo expresado en el primer número de *La Codorniz*, el 8 de junio de 1941, revista dirigida por Miguel Mihura¹ en la que convergen y se materializan buena parte de los esquemas formales y los rasgos semánticos del “Humor nuevo”². Entre las veinticuatro páginas del número que inauguraba el semanario, el lector podía encontrar un artículo firmado por Wenceslao Fernández Flórez: “En busca de una reputación”, donde reivindicaba su condición de escritor serio frente a aquellas etiquetas, a su juicio desacertadas, que lo encasillaban en la sección de autores divertidos.

¹ Miguel Mihura fue el primer director de *La Codorniz*, desde su fundación en 1941 hasta 1944, año en el que Álvaro de Laiglesia toma el relevo.

² Denominación bautizada por la revista madrileña *Gutiérrez* (1927-1935) para referirse a este tipo de humor y que luego también se calificaría de «absurdo», «disparatado», «abstracto», «cordonicesco» (Cfr. GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2004). El autor establece como trabajo inaugural *El humor nuevo. Elsa López, la rubia fatal y alambrista. (Atroces escenas de la vida de los artistas de circo)* (*Gutiérrez* núm. 40, 3-3-1928: 14-14), de Miguel Mihura, que firma como Miguel Santos, por considerarlo plenamente dentro de este tipo de humor, aunque antes de este relato *Gutiérrez* publicase ya otros trabajos bajo la etiqueta de “El humor nuevo”.

3. La ironía

En su teoría sobre el humor, que parece aunar ingredientes contradictorios, se forja la ironía, “que tiene el ojo en serio y el otro en guiños, mientras espolea el enjambre de sus avispa de oro” (Fernández Flórez, 1958: 990). Muchas de las obras más representativas del escritor gallego se construyen a partir de los postulados de la ironía, cuya particularidad procede de los tres elementos narrativos que entran en juego: el autor implícito, el narrador y el lector implícito. Para ilustrarlo, nada mejor que algún pasaje de una de sus más célebres novelas, *El malvado Carabel* (1931), concretamente aquel que relata la jornada deportiva organizada por los directivos de la empresa Aznar y Bofarull. A pesar de que los treinta y ocho empleados hubiesen preferido permanecer en su lecho un día no laboral, el narrador cree que el evento organizado por los patronos ofrece “al mundo una enternecedora demostración del paternal cuidado con que la casa fomentaba la salud de sus dependientes”. Los gastos del proyecto, calificado de “complicado e importante” quedan subsanados gracias al “notorio talento de los señores Aznar y Bofarull”, que deciden financiarlo “con un pequeño descuento mensual en todos los sueldos”. En cuanto a la comida, “el criterio de los señores no podía ser más ampliamente generoso, porque nunca se les ocurrió impedir que cada cual llevase aquella que su estómago y sus recursos le permitiesen”. Además, la empresa se encargaba de “facilitar el aire libre, aire libre en grandes cantidades, todo lo que se quisiese consumir”. Incluso, cuando la narración se retrotrae en el tiempo para relatar la época en la que la actividad deportiva consistía en un partido de fútbol en el que el señor Bofarull actuaba de portero, los quince goles que un joven empleado marcó en la portería de su amo sólo pueden ser achacables “a la más caprichosa casualidad y no a la falta de aptitudes del ilustre banquero, porque en los posteriores partidos, ni el citado joven –al que por razones desconocidas se le rebajó el sueldo en aquella misma semana– ni ningún otro de los jugadores volvió a acercar la pelota al lugar donde esperaba el señor Bofarull” (Fernández Flórez, 1978: 58-60). No es necesario ser un agudo descifrador de pretensiones para percatarse de que las palabras del narrador no respondan a la verdad, pero no porque sea precisamente el narrador quien proyecta la ironía, sino que

más bien él es una víctima más de esa ironía que proviene del autor implícito, ya que, tal y como están construidas las frases, no tenemos ningún indicio de que el narrador esté haciendo uso de palabras a las cuales les quiere inferir un significado opuesto al significado literal. En realidad, la comunicación de la ironía se produce entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, de resultas de lo cual nos encontramos ante un narrador no fidedigno.

“En la «narración no fidedigna», el relato del narrador no concuerda con las suposiciones del lector implícito acerca de las intenciones reales de la historia. La historia socava el discurso. Y sacamos en conclusión, después de una «lectura profunda», entre líneas, que los sucesos y los existentes no pudieron haber sido «así», y por ello sospechamos del narrador. La narración no fidedigna es por tanto una forma irónica” (Chatman, 1990: 250).

Efectivamente, cuando el narrador de *El malvado Carabel* elogia la generosidad, el talento e, incluso, las aptitudes futbolísticas de los señores Aznar y Bofarull, el lector implícito, tras descifrar el contexto real de ambos episodios, descubre la comunicación secreta que se ha establecido con el autor implícito, creador de la ironía que destapa la falta de verosimilitud del narrador. Las lisonjas extremas hacia los poderosos que realiza el narrador sobrepasan la línea de la verosimilitud hasta desembocar, por vía de la hipérbole, en la caricaturización.

“El humor se coge del brazo de la Vida, con una sonrisa un poco melancólica, quizá porque no confía mucho en convencerla. Se coge del brazo de la vida y se esfuerza en llevarla ante su espejo cóncavo o convexo, en el que las más solemnes actitudes se deforman hasta un límite que no pueden conservar su seriedad.

El humor no ignora que la seriedad es el único puntal que sostiene muchas mentiras. Y juega a ser travieso. Mira y hace mirar más allá de la superficie, rompe las cáscaras magníficas, que sabe huecas; da un tirón a la buena capa que encubre el

traje malo. Nos representa lo que hay de desaforado y de incongruente en nuestras acciones. A veces lleva su fantasía tan lejos que nos parece que sus personajes no son humanos, sino muñecos creados por él para una farsa arbitraria” (Fernández Flórez, 1958b: 992 [*El humor...*]).

4. La parodia y el pluriperspectivismo

Sostiene el autor que el humor no se crea, surge automáticamente a partir de un puesto de observación o de una óptica que enfatice ciertos aspectos que pasan desapercibidos con un visionado corriente, lo cual permite poner en primer plano lo que hay de *desaforado* en las acciones de los seres humanos. El término *desaforado*, además de referirse en un sentido literal a una serie de actos desmedidos que, en sí mismos, suponen la materia prima de toda parodia y caricaturización, permite también tirar de un hilo interpretativo que nos conduce hacia todo aquello que se encuentra más allá del foro teatral, es decir, de aquellas partes del escenario que deben ocultarse al público. Entre la parodia y la reflexividad se encuentra el largometraje *Intriga* (Antonio Román, 1943), basada en una obra de Fernández Flórez (*Un cadáver en el comedor*, 1936) y con diálogos de Miguel Mihura, que condensa varias de las características propia del Modelo de Estilización Paródico-Reflexivo³. La novela da comienzo

³ El Modelo de estilización paródico-reflexivo es uno de los cuatro modelos teóricos —los otros tres son el Modelo de estilización sainetesco-costumbrista, el Modelo de estilización obsesivo-delirante y el Modelo de estilización formalista-pictórico—, establecidos por el historiador José Luis Castro de Paz, que surgen de los peculiares entrecruzamientos de las convenciones más o menos asimiladas del Modo de Representación Institucional con los motivos y las formas culturales propias tal y como se desarrollan singularmente en la década de los cuarenta. “Surgido de la compleja mezcla resultante de la frotación con el cinematógrafo de elementos provenientes del propio sainete, del astracán de Muñoz Seca o de García Álvarez, del humor absurdo y vanguardista practicado desde los años 20 en la revistas ilustradas, en el teatro y en la novela por autores como Miguel Mihura, Antonio de Lara “Tono”, Enrique Jardiel Poncela, José Santugini o el propio Edgar Neville (humoristas de la “Otra generación del 27”), pero también de la zarzuela cómica, las parodias (de obras teatrales serias) y las humoradas generalizadas en el

con el descubrimiento de un cadáver de un individuo sin identidad en el comedor de una casa burguesa, propiedad de los Maldonado. De forma inmediata, el inspector Ferrer se hace cargo de la investigación, para la cual solicita la ayuda adicional de Erasmo Téllez, un actor de teatro especializado en la representación de obras de temática policial, actividad que le ha proporcionado un agudo olfato detectivesco. El crimen de la casa de los Maldonado está repleto de puntos oscuros que se complican todavía más con el asesinato del mayordomo, justo cuando estaba a punto de desvelar una información comprometida de la hija del matrimonio. La trama se adentra hacia un laberinto sin salida. Durante las pesquisas, Téllez, el actor con ínfulas de detective, descubre que los miembros de la familia Maldonado se comportan bajo los clichés más tópicos de la burguesía española del primer tercio del siglo XX, sobre todo cuando revelan cierta información sobre sus estancias estivales en la ciudad vasca de Biarritz —destino turístico tradicional de buena parte de la clase alta española del momento—, que describen mediante expresiones extraídas textualmente de la enciclopedia Espasa; pero cuando Téllez les interroga por los tamarindos que pueblan la alameda, aspecto que no recoge el volumen enciclopédico, no recibe

madrileño teatro por horas, de la revista y los espectáculos de variedades, ya durante el periodo mudo y los años republicanos, el Modelo de estilización paródico-reflexivo alcanza su formalización y más intenso desarrollo en la inmediata posguerra coincidiendo significativamente en el tiempo el estreno de algunas de sus más piezas más representativas con la aparición de la célebre revista de humor *La codorniz* (1941, dirigida inicialmente por Mihura)” (Castro de Paz, 2013: 47-65).

Voluntariamente artificioso, farsesco, caracterizado por una excéntrica estilización paródica que recurre de cualquier modo a la puesta en solfa de la verosimilitud aparentemente realista del MRI, vulnera, distanciado y juguetón, todas y cada una de sus normas. Desde el punto de vista narrativo, el desarrollo lineal y causal característico de la narración clásica (aunque no de todo el cine hollywoodiense, sin duda; los hermanos Marx, por ejemplo, también aportan sustanciales gotas a la desternillante salsa resultante que es el MEPR) deja lugar al devenir absurdo y delirante de gags, juegos de palabras y diálogos disparatados y astracanescos, números musicales y/o situaciones paródicas extremas.

más respuesta que el silencio, lo cual le hace llegar a una conclusión: todos los personajes de la novela no son más que unos estereotipos. En efecto, Téllez descubre que no está viviendo en el mundo real, sino que está dentro de un universo ficcional creado por la imaginación de un autor de novelas negras de bajo perfil, que ha esbozado una trama colmada de convencionalismos y que es, además, el culpable de los asesinatos. Al igual que el protagonista de *Niebla* de Unamuno o que los protagonistas de Pirandello que van en busca de un autor, Erasmo Téllez es un personaje literario que adquiere conciencia de su naturaleza ficticia y se rebela contra su creador, representando una voluntad metaliteraria, autoconsciente o autorreflexiva.

El efecto subversivo de *Un cadáver en el comedor* no se circunscribe al quebrantamiento de la diégesis por parte del personaje, sino que se registra también en el discurso, al arremeter contra las convenciones más clásicas de las novelas policíacas, a partir de un posicionamiento burlón y paródico que ha sido santo y seña de Fernández Flórez a lo largo de toda su obra. El espíritu caricaturesco no se hace esperar, y ya desde el arranque del relato, en el primer párrafo, se presenta a los lectores de esta guisa:

“Se oyó decir:

—¡Maldita sea!...

Después, un suspiro.

Andrés Maldonado, inmóvil ante el ascensor, el ceño en borrasca, los brazos caídos, el alma ensombrecida por la desesperación, acaba de leer estas palabras, más terribles que las que Dante concibió para la entrada del infierno:

«No funciona»” (Fernández Flórez, 1936: 3).

Siendo relevante el uso de la caricatura, erigida sobre la exageración que supone equiparar el infierno de Dante con un ascensor fuera de servicio, lo más significativo de este fragmento reside en el mordaz juego que confecciona en torno a la expectativa, pieza clave en la elaboración de los textos que giran en torno a la intriga. Ante la interjección “¡Maldita sea!”, el lector, que acaba de leer en el

encabezamiento de la misma página “Un cadáver en el comedor (novela de policía)”, cree encontrarse ante el descubrimiento de un crimen, hasta que dicha expectativa se impugna. A fin de cuentas, este primer giro humorístico, además de introducirnos en el tono general del relato, nos está anticipando el giro metaliterario y pirandelliano del final que pone de relieve los mecanismos que conforman el proceso de escritura, a partir de planteamientos paródicos, que desembocan en un ejercicio deconstructivo de los estereotipos de la novela negra.

Por su parte, la película de Antonio Román se explaya en los elementos paródicos convirtiendo en responsable del crimen al director del film, a quien vemos con un giro de cámara con todo su equipo, lo que obliga a detener el rodaje. El vuelco metacinematográfico que efectúa la película en su desenlace, es decir, “esta visibilidad del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no creerse sus propias ficciones que caracteriza un cierto cine español de los años cuarenta...” (Castro de Paz, 2012: 132), certifica el escepticismo que subyace en su propuesta creadora, pero que en este caso se refuerza al introducirse directamente en la diégesis, a través del personaje principal que decide boicotear el rodaje de la película porque considera que el argumento es del todo absurdo e inverosímil y abandona la representación para exclamar abiertamente que no se cree la ficción que él mismo está escenificando.

El “Humor nuevo” emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no sólo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*, hacia una contemplación inversa y polifocal, una observación en escorzo, como la que Miguel Mihura (1948: 304) sugirió a través de la imagen de los “tres espejos” de la sastrería que permite ver la trampa a todo, y que encaja con las palabras de Santiago Vilas (1968: 59-60): “El humorista necesita ver «el derecho y el revés» y todo al mismo tiempo, simultáneamente, como necesita *ser* en sí mismo y en el objeto con idéntica simultaneidad”, descripción que, a su vez, nos remite a una correspondencia con los postulados del movimiento cubista. Las numerosas referencias visuales a los bastidores cinematográficos con planos que muestran al director, al cámara o a los operarios, incide en

la mostración del envés de un objeto artístico.

Un análisis comprometido de los mecanismos empleados por Fernández Flórez desvelan una deconstrucción mucho más profunda de la que propone el carácter paródico. La estructura de la novela de intriga parte de una presentación del hecho delictivo rodeado de misterio al que le sucede un examen metódico de las circunstancias del caso, un desfile de sospechosos, un análisis discriminatorio y el descubrimiento final del culpable. En resumidas cuentas, desde su nacimiento, las bases narrativas de la novela negra fecundan un desarrollo argumental fundando en el racionalismo; sin embargo es precisamente el racionalismo el concepto extinguido en *Un cadáver en el comedor* gracias. Aniquilado el pilar básico de la narrativa policiaca, los convencionalismos que se derivan de su desarrollo argumental van siendo, uno tras otro, abatidos por la visión escéptica del autor. Sin ir más lejos, en el género negro, la resolución del crimen supone la restauración del orden inicial, lo cual implica un retorno a la situación que antecede al descubrimiento del culpable; es decir, existe un orden que se quebranta y que se vuelve a recobrar una vez desvelado el autor de ese quebrantamiento. Pues bien, en el caso que nos atañe, la resolución del crimen de la casa de los Maldonado no sólo no repone ese orden transgredido, sino que lo desmantela por completo, hasta su total desaparición: “Y no quedó nada” (Fernández Flórez, 1936: 59). La gran paradoja de *Un cadáver en el comedor* reside en que la resolución supone un asesinato, el de la diégesis, lo cual nos aboca hacia el nihilismo.

El destino se disculpa (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), encarna también una decidida voluntad autoconsciente, reflexiva, y metacinematográfica. Su fuente literaria, *El fantasma*, resulta un relato breve de composición simple y lineal, sobre el que su autor, Fernández Flórez, opera una compleja transformación destinada a construir un guión con una estructura compleja, donde se exploran las posibilidades autorreflexivas de la narración cinematográfica. Fernández Flórez y Sáenz de Heredia invierten, o más bien subvierten, el proceso tradicional de la transposición y construyen un relato cinematográfico de estructura compleja a partir de un texto literario con escasas concesiones a la innovación narrativa.

Nada más iniciarse el relato fílmico, el espectador se enfrenta con la representación humana de una instancia tan abstracta como el Destino, el cual, mirando fijamente a la cámara, interpela directamente al público sentado en la butaca de la sala cinematográfica. Lo que en la novela era una instancia narrativa apenas representada, en la película se ha convertido en una figura humanizada que dice ser, nada más y nada menos, la encarnación del Destino y que, además, se dispone a relatarnos una fábula que él mismo asegura haber escrito. Desde el primer momento se convoca al espectador a un escenario fantástico donde las figuras metacinematográficas encuentran una forma más versátil para su inserción. El Destino se encuentra humanizado, no sólo por la figura humana que lo encarna, sino también por sus expresiones verbales y gestuales. En un momento dado llega a manifestar lo siguiente: “Permítanme que abra el paraguas porque esta lluvia menudita es muy traidora y no está uno ya para muchas bromas”. De tal modo que se le confiere un halo amable a una figura denostada por generaciones enteras de seres humanos. A continuación, narra la historia que dice haber escrito él mismo, comportándose como un autor omnisciente que maneja la trama a su antojo. En varios momentos, gracias al conocimiento que posee de la historia es capaz de anticipar los acontecimientos –por ejemplo, cuando vaticina que el amor de Ramiro (Rafael Durán) por Elena no era más que un espejismo– y, además, logra introducirse en el inconsciente del protagonista al afirmar que éste se veía en Teófilo (Fernando Fernán-Gómez) tal y como quería ser. Pero la intervención sobre el discurso fílmico más explícita del narrador-destino es el congelado de imagen que detiene la acción para intercalar un comentario y una explicación. El Destino se despide de los espectadores y deja solo al personaje para que sea éste quien decida libremente qué camino ha de tomar. Intenta dar vida al personaje, y para ello le otorga el don de la libertad, del libre albedrío, le concede la posibilidad de llevar a cabo una acción al margen de las directrices de su autor. “Al protagonista de mi fábula aún le queda por vivir un momento decisivo, que he querido que lo viva él sin ayuda de mi fantasía”. Con el fin de certificar que, tanto para lo bueno como para lo malo, es el hombre quien va marcando su propio camino, el Destino se retira antes de que Ramiro cruce la puerta y se encuentre con Valentina, para ceder al personaje la

responsabilidad plena de la decisión que habrá de tomar. De forma simbólica el Destino corta los hilos que tutelan los movimientos del protagonista de su fábula y les dota de la libertad que, por ejemplo, ya en su día conquistaron los célebres personajes obras tan emblemáticas como *Niebla*⁴ y *Seis personajes en busca de un autor*⁵.

5. La óptica

Decía Ortega y Gasset que el arte vanguardista era una cuestión de óptica (Ortega y Gasset, 1976), como le ocurre al humor. Resulta significativo que las obras ensayísticas en las que Fernández Flórez pretende esclarecer los puntos más relevantes que atañen al concepto del humor hagan referencia a una transgresión de la mirada convencional: *Las gafas del diablo* (1918), *El espejo irónico* (1921) —ambos libros serían fusionados en las *Obras completas*— y *Visiones de neurastenia* (1924). En el prólogo de *Las gafas del diablo*, “palabras preliminares”, el autor hacía una matización acerca del tipo de lente que conforman las gafas con las que acometía el análisis de la sociedad española del momento. Contaba la historia de un diablo que prestaba a un hombre unas gafas con la extraña facultad de mostrar las cosas, no como parecen, sino como son, y aquel hombre pudo ver la deslealtad de la amada, la ingratitud del amigo, la justicia del que estimaba veraz, etc., hasta que, cansado, se deshizo de esas gafas horribles. Entonces, un nuevo diablo, conocido entre los campesinos gallegos, le ofrece unas nuevas gafas. Se trata de un diablo con una mirada maliciosa y sonrisa taimada, que se ríe del susto de una rapaza detrás de un valladar, que

⁴ Miguel de Unamuno publicó *Niebla* en 1914. En ella, su protagonista sufre un fracaso amoroso que lo empuja al suicidio, y para ello acude a Miguel de Unamuno de quien ha leído un ensayo sobre el suicidio. Es entonces cuando se percata de que no es una persona real, sino un personaje que pertenece a la imaginación del autor.

⁵ Junto a *Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche se representa improvisando* (1921), forma la trilogía del teatro en el teatro. En *Seis personajes en busca de autor* (1921), Luigi Pirandello narra la historia de unos personajes que fueron creados por un autor sin lograr cerrar sus historias y buscan a alguien que quiera poner en escena su drama.

goza burlándose de las viejas, que sabe la importancia que hay que dar a esta vida: “Un diablo así, manso y apacible, es el que nos ha prestado sus gafas para que a través de ellas miremos unas cuantas cosas habituales y menudas” (Fernández Flórez, 1958a: 600), pero que no ha bajado la guardia, que se ampara en el escepticismo porque si alguna vez recibiese proposiciones para comprar un alma, la cogería, la miraría, le daría cien vueltas y concluiría por observar: “Cuando tú me la vendes, algún negocio piensas hacer a mi cuenta. No me conviene” (*Ibidem*).

Refleja este pasaje tres de los ingredientes ya mencionados que conforman el paradigma de humor modelado por la pluma de Fernández Flórez: la parte bonachona y humana, una mirada que se aleja del hieratismo –“se ríe detrás de un valladar”, “la miraría, le daría mil vueltas”– y el escepticismo, es decir, la desconfianza hacia aquello que pretenden venderle como algo provechoso.

Visiones de neurastenia, por su parte, ahonda en la modalidad perceptiva del ser humano, en las posibilidades que se derivan de proyectar una mirada tamizada por un efecto distorsionador de la percepción vulgar.

“La neurastenia no es un desequilibrio, sino un estado natural del hombre, durante el cual se aguzan las percepciones y se advierte el mundo tal y como realmente es. Mi tesis afirma que la neurastenia no coloca unas gafas negras ante los ojos humanos, sino que se limita a descabargar de sus narices los lentes rosado (...) Porque la neurastenia –fíjense ustedes bien– es la lucidez de la lógica, es la hipertrofia del sentido crítico. Yo tengo ahora mucho más sentido crítico y enjuicio con más aguda lógica que antes” (Fernández Flórez, 1958a: 928-929).

Si nos acercamos a *Huella de luz* y a *El hombre que se quiso matar*, dos novelas adaptadas al cine por Rafael Gil, podremos comprobar cuáles son los efectos de esa mirada desplazada hacia una dimensión aventajada con respecto del resto de los mortales a causa de una enfermedad o de una muerte inminente. En *El hombre que se quiso matar* (1929), su protagonista, en el momento en el que decide suicidarse, agudiza su percepción de la realidad, puesto que se ha

situado en una dimensión intermedia entre la vida y la muerte: “Durante cinco días fui un ser superior sólo por haber hecho fría renuncia de mi vida” (Fernández Flórez, 1956: 435). Esa superioridad alza al individuo hacia una atalaya desde la cual observar la realidad con una perspectiva elevada, a fin de poder descubrir y ridiculizar ciertas rutinas: “Bergson lo ha dicho ya, al hablarnos de cómo el automatismo, la rigidez mecánica, provocan la hilaridad, porque suscitan la idea del ridículo” (Fernández Flórez, 1958a: 911 [*Visiones...*]). Encaramado a una cima sobrenatural, uno puede desmitificar hasta los acontecimientos más insignes y trascendentales, como “los planetas dando vueltas alrededor del Sol una y otra vez, un siglo y mil siglos, cargados con seres absurdos...” (*Ibídem*).

A fin de cuentas, Wenceslao Fernández Flórez no se encontraba tan alejado del esperpento, de esa mirada deformante capaz de escarnecer a los héroes mitológicos mediante su reflejo en un espejo cóncavo, o de observar a los hombres desde arriba, aunque, en el caso del escritor coruñés, siempre “a través de esa lente un poco bondadosa que, si bien muestra la maldad claramente, la recomienda con su burla a la piedad de nuestros corazones” (Fernández Flórez, 1958b: 995 [*El humor...*]), porque “el humor, si no es tierno ni comprensivo, tampoco es humor” (p. 992).

Referencias bibliográficas

CASTRO DE PAZ, J.L. (coord.)(1997): *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, J.L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J.L. (2013), “Modelos de estilización en el cine posbélico español”, en *Quintana*, nº12, págs. 47-65.

CHATMAN, S. (1990): *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus Humanidades.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958a): *Obras completas. Tomo I*. Madrid: Ed. Aguilar.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1956): *Obras completas. Tomo IV*. Madrid: Ed. Aguilar

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1958b): *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1978): *El malvado Carabel*. Madrid: Espasa-Calpe.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1936): *Un cadáver en el comedor*. Madrid: Editores Reunidos.

HARO TECGLÉN, E. (1985): “La paradoja como método”, *El País* (11 de febrero).

MIHURA, M. (1948): *Mis memorias*. Madrid: Temas de hoy.

ORTEGA Y GASSET, J. (1976): *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente.

VILAS, S. (1968): *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.

ZUNZUNEGUI, S. (1997): “El hombre sin atributos”, en CASTRO DE PAZ, J. L. (Coord.). *Antonio Casal, comicidad y melancolía*. Ourense: 2º Festival internacional de cine independiente de Ourense.

El Yo que enuncia Autoconsciencia y reflexividad en el cine español de postguerra *

Francisco Javier Gómez Tarín – Universitat Jaume I
Departamento de Ciencias de la Comunicación. Castellón

Agustín Rubio Alcover – Universitat Jaume I
Departamento de Ciencias de la Comunicación. Castellón

Resumen: El concepto de reflexibilidad debe matizarse: ¿metadiscursividad, metaficción, autoconsciencia? Hay un matiz que se debe vincular al sistema de narradores en los procesos de constitución del *punto de vista* (ver textos previos en Gómez-Tarín, 2011, 2013): haremos una diferenciación entre un YO-enunciador-externo, situado por lógica en un fuera de campo heterogéneo, y un YO-enunciador-interno que, mediante su inclusión en el discurso revierte (hace reversible) su condición primigenia para reformular el contracampo espectadorial en un fuera de campo homogéneo (muy habitual en la televisión pero mucho menos en el terreno cinematográfico). La revisión de este aspecto nos ayudará a ampliar

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

el esquema previamente establecido de la enunciación fílmica en la línea de intervenciones enunciativas mediante marcas en el significante (proceso de revisión-reformulación que venimos llevando a cabo en nuestras últimas investigaciones, véase Gómez-Tarín, 2013a, 2013b; Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013, o Camilo y Gómez-Tarín, 2014).

Tal inmersión teórica requiere del anclaje en ejemplos concretos. Para ello, en el seno del proyecto de investigación *Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez*, hemos trabajado sobre textos de nuestro cine de postguerra, con lo que se dibuja (o redefine), asimismo, un panorama novedoso de las aportaciones de nuestra cultura al contexto internacional con una modernidad en muchos casos desconocida o ignorada.

Palabras clave: Cine español, Postguerra, Narrativa audiovisual, Metaficción, Reflexividad, Autoconsciencia.

1. Introducción

EN el Congreso de la Revista Latina de Comunicación Social de 2013, siguiendo la línea de investigaciones desarrolladas en los últimos años (Gómez-Tarín, 2011, 2013a, 2013b; y también Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013 o Camilo y Gómez-Tarín, 2014), tras una redefinición del sistema de narradores en el discurso fílmico, planteábamos la necesidad de reflexionar con mayor dedicación sobre aspectos parciales de las taxonomías generadas y, sobre todo, la no menos imperiosa urgencia de una aplicación práctica a los diferentes discursos, tanto en la esfera cinematográfica como en la de nuevos productos audiovisuales que están determinando modificaciones perceptivas de grueso calado en la fruición espectral y, necesariamente, en todo tipo de aproximaciones teóricas, algunas de las cuales, si no se encaminan hacia su obsolescencia, sí se enfrentan a reestructuraciones esenciales.

No traeremos aquí nuevamente las argumentaciones que nos llevaron a establecer el conjunto de tipologías que mencionamos,

pero sí nos parece conveniente recordar que el concepto esencial sería el de *punto de vista*, entendiendo por tal una acumulación de parámetros que engloban los posicionamientos en el discurso de todo tipo de narradores y la focalización (en tanto saberes transmitidos) y ocularización/auricularización (en tanto posiciones de la mirada y la audición).

Partiremos de la misma base que formulábamos el año anterior (2013):

... el autor —en su discurso— se sitúa ante el mundo, de forma simultánea, desde diversas perspectivas convergentes (entiéndase el término “autor” con todas las salvaguardas, puesto que en el audiovisual no es sino un “alias” del equipo que produce el texto, y nunca un ente físico individual):

1) *Perspectiva ideológica*: su concepción y/o propuesta de mundo sobre el que intervenir mediante juicios de valor que son habilitados por las diversas direcciones de sentido inscritas en el texto. Esta actividad lleva consigo un posicionamiento ético, moral, social y político. Implica tanto reflexionar sobre el contexto como actuar sobre él en su transformación, y tal posicionamiento hace eco en el *mundo real*.

2) *Perspectiva audio-iconográfica*: su percepción audiovisual del mundo en que se desarrolla el relato, de los requerimientos profílmicos y de los recursos expresivos y narrativos con los cuales será viable la edificación de un *mundo posible* que refleje la posición cognitiva del autor y construya el necesario efecto verdad que requiere al menos la verosimilitud del discurso para que la *suspensión de la incredulidad* sea factible. Se trata de un proceso de credibilidad en la puesta en escena asimilable, desde la posición autoral, a lo que habitualmente designamos como *mirada*, al menos en un primer nivel de relación texto-contexto.

3) *Perspectiva enunciativa*: su actuación sobre los mecanismos de enunciación que pueda garantizar la

transmisión de códigos y direcciones de sentido en la generación de un *mundo proyectado* que necesariamente tendrá que ser interpretado por el espectador al ponerlo en relación con su propio bagaje de conocimientos, cultura e idiosincrasia. Dentro de este posicionamiento podríamos hablar de una *perspectiva autoral* si concluimos que los niveles de enunciación pueden ser graduales en su desvelamiento y, en consecuencia, la relación autor-discurso-espectador debe tener una gestión muy específica fruto de la relación dialéctica entre las partes implicadas. Esta perspectiva desvela dos polos del discurso: el del etiquetado como “autor”, en origen, y el del etiquetado como “lector” (espectador), en destino.

Como puede deducirse de todo lo anterior, la inscripción del autor en el discurso, como tal, reviste características muy específicas y poco habituales. De hecho, el propio concepto de autor debe ser relegado a un segundo término cuando nos situamos en el territorio del audiovisual, ya que el autor, en el seno de la obra, es lo que denominaremos, en términos de André Gaudreault, el *meganarrador*, único gestor posible desde una perspectiva teórica, toda vez que un autor individual es poco menos que utópico.

La larga autocita deviene necesaria porque las motivaciones autorales tendrán reflejo en la formulación del discurso, que será, en mayor o menor grado, adjudicable a un ente enunciadador cuya presencia física en el relato adquirirá matices que irán desde la transparencia más absoluta (cuando parece que nadie enuncia) hasta la manifestación corporal directa (el propio autor se presenta como tal, sea o no personaje). Estos aspectos, muy tratados en literatura, suman nuevas complejidades en el terreno fílmico.

2. Lo metadiscursivo

Uno de los parámetros que nos permiten establecer que un medio expresivo (artístico) ha alcanzado su madurez es la capacidad reflexiva: que se interpele a sí mismo y a su espectador, incluso que,

en ocasiones, directamente se construya sobre sus propios elementos definitorios. Para muchas artes debieron pasar siglos antes de que se produjeran revoluciones internas de tal calibre: el cuadro *Las meninas*, de Velázquez, es un revulsivo incuestionable que abre el camino a una nueva concepción de la pintura; *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, lo es en el terreno de la literatura. No queremos decir en modo alguno que sea esta una trayectoria que se inicia en España, o exclusivamente aquí, sino que estos ejemplos nos sirven para constatarla. En ambos casos la presencia del YO que enuncia es patente. El audiovisual camina por otros derroteros, ya que no necesita excesivo tiempo para autoafirmarse y, cuando menos, autorrepresentarse. Sabemos que en los primeros tiempos del cinematógrafo ya se hacía burla de los inmigrantes (paletos) mediante la inclusión de pantallas dentro de la propia representación fílmica (*mise en abîme*), como es el caso de *The Countryman and the Cinematograph* (Robert W. Paul, 1901), película británica que tiene un *remake* inmediato en Estados Unidos, *Uncle Josh at the Moving Picture Show* (Edwin S. Porter, 1902), en la que los acontecimientos ficcionales que se proyectan en una sala provocan los delirios de un espectador de pocas luces. *The Big Swallow* (James Williamson, 1901) va un poco más lejos al situar la cámara en el punto de vista del espectador e identificarla con el propio estatuto de quien filma, como acontece, con mayor brillantez, en *How It Feels to Be Run Over* (Cecil M. Hepworth, 1900), donde el choque se expresa mediante rótulos en cadencia animada (Gómez-Tarín, 2006). Es cierto, sin embargo, que el periodo del cine de los orígenes no establece discursos en los que la verosimilitud sea un elemento esencial, como ocurriría más adelante, una vez implantado el M.R.I. (Modelo de Representación Institucional, en términos de Noël Burch) y el clasicismo, en cuya base está la transparencia enunciativa. A medida que se avanza en la importancia de las tramas y en los mecanismos de identificación espectral, la posición de la cámara busca su propia anulación y camina hacia el establecimiento de una *mirada divina*; pero, en una época de afianzamiento de la transparencia, algunas películas no renuncian a su afán metacinematográfico, si bien este se integra en el propio argumento, como ocurre en *The Cameraman* (Buster Keaton, 1928) y, de manera más radical, en otro film del mismo autor, *El moderno*

Sherlock Holmes (*Sherlock Jr.*, 1924), un precedente de *La Rosa Púrpura de El Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985). Mención aparte merecería, por su complejidad, *El hombre de la cámara* (*Chelovek s Kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929).

Después de un periodo de hegemonía del clasicismo, que deja para el *slapstick* y la comedia musical la libertad máxima de intervenciones enunciativas, por lo que ambos géneros tienen de herencia del cine de los orígenes, regresa con fuerza la reflexión del cine sobre el cine en el seno de sus discursos. Ya no se trata de que en la trama argumental se cuenten historias que se desarrollan en el mundo del cine, sino que el propio cine sea el eje y destino de todo el aparato enunciator: pensemos en *Fellini, ocho y medio* (*8½*) (*Otto e mezzo* (*8½*), Federico Fellini, 1963), o en *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1998), o en *El ladrón de orquídeas* (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002), o en *El estado de las cosas* (*Der Stand der Dinge*, Win Wenders, 1982), o en, para remitirnos a nuestro entorno, *Tren de sombras* (José Luis Guerín, 1997). La lista de títulos sería interminable.

Ese interés del cine sobre sus propios mecanismos de representación, que desvelan en mayor o menor grado el dispositivo, nunca se pierde a lo largo del tiempo, entre otras razones porque un discurso absolutamente transparente es imposible, como bien sabemos. Se integra en las tramas argumentales y permite las reflexiones metadiscursivas a través de ese vínculo: *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952), *Dos semanas en otra ciudad* (*Two Weeks in Another Town*, Vincente Minnelli, 1962), *La noche americana* (*La nuit américaine*, François Truffaut, 1973), *Relámpago sobre el agua* (*Lightning Over Water / Nick's Movie*, Wim Wenders & Nicholas Ray, 1980), *Ed Wood* (Tim Burton, 1994), *Cinco condiciones* (*De fem benspaend, The Five Obstructions*, Lars von Trier & Jorgen Leth, 2003), *The Day He Arrives* (*Bukchonbanghyang*, Hong Sang-soo, 2011), *Stories We Tell* (Sarah Polley, 2012), etcétera.

Como es evidente que el ente enunciator, ese YO que enuncia, siempre intervendrá en el seno del discurso, el concepto de reflexibilidad debe matizarse, precisamente para hacerlo asequible.

Metaficción y autoconsciencia son términos que implican aplicaciones hermenéuticas sobre un discurso generado con herramientas que introducen claves metadiscursivas. Solamente vinculando el sistema de narradores en los procesos de constitución del *punto de vista* (ver textos previos en Gómez-Tarín, 2011, 2013) podremos establecer una diferenciación entre un YO-enunciador-externo, situado por lógica en un fuera de campo heterogéneo, y un YO-enunciador-interno que, mediante su inclusión en el discurso revierta (haga reversible) su condición primigenia para reformular el contracampo espectral en un fuera de campo homogéneo. En consecuencia, las relaciones implicadas en el territorio de la metadiscursividad serán las que seamos capaces de establecer entre AUTOR – NARRADOR – PERSONAJE (protagonista) y sus intervenciones en el significante. Proponemos cuatro niveles no excluyentes, dos extremos (1 y 4) y otros dos siempre graduales e intercambiables:

- NIVEL 1: identificación plena = control absoluto de los medios / no ficción, habitualmente, pero no exclusivamente / autoconsciencia. AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (protagonista)
 - Mirada interior.
 - Relación con el contexto: desde observación a intervención.
- NIVEL 2: identificación parcial (gradual) = medios controlados por la producción – realización / ficción y no-ficción / autoconsciencia limitada. Tendríamos en este caso dos posibilidades:
 - AUTOR $\neq$ NARRADOR = PERSONAJE.
 - *Alter ego*.
 - Relatos de primer o de segundo nivel.
 - Homodiegéticos.
 - Heterodiegéticos.

- AUTOR = NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - Voz *over*.
 - Rótulos.
 - Relatos en segunda persona (poco frecuentes)
- NIVEL 3: identificación negada (transparencia enunciativa), suavizada o camuflada (autoconsciencia limitada y esporádica). AUTOR ≠ NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - Relatos en tercera persona que buscan la transparencia.
 - Marcas débiles en el significante (desvelamiento efímero del dispositivo).
- NIVEL 4: (des)identificación / deconstrucción / autoconsciencia plena. Discursos metaficcionales y/o metadiscursivos con fuerte carga de intertextualidad. AUTOR ≠ NARRADOR ≠ PERSONAJE.
 - Relatos en tercera persona con marcas poderosas en el significante que quiebran la transparencia (desvelamiento del dispositivo y del ente enunciador como meganarrador).

Conviene señalar que el esquema AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (protagonista) expresa con claridad la esencia del relato autodiegético, factible en los métodos de trabajo documental pero que, por extensión, en el territorio del discurso de ficción, será siempre *autoficcional*. Si quebramos el signo en un nuevo esquema AUTOR ≠ NARRADOR = PERSONAJE, podremos encontrarnos ante un relato *autoficcional* pero nunca autodiegético porque este solamente será aquel en el que la presencia física del autor se constate explícitamente. Consideraremos, pues, un relato autodiegético aquel en que el ente enunciador (asimilado a autor) se materialice físicamente, sin aparecer como enunciación delegada, sea cual sea el grado de su vinculación, con la condición de que el flujo discursivo esté focalizado en él. Y, en consecuencia, la *autoficción* no será otra cosa que la representación diegetizada de una historia vinculada a tal procedimiento enunciador (Gómez-Tarín y Rubio-Alcover, 2013).

Por supuesto, estos niveles son graduales y nunca excluyentes, al tiempo que pueden compartirse y simultanearse.

3. Esencias culturales

Según señala Castro de Paz (2012: 58), haciéndose eco de los textos previos de Santos Zunzunegui, la veta más creativa de nuestro cine tendría que ver con “*la manera en que el cine español reformula sobre bases nuevas antiguas formas de cultura popular* (sainete castizo, carnaval, folclore regionalista, drama y melodrama rural de origen literario, teatral y —hablando de los años cuarenta— también cinematográfico, zarzuela, *género chico*, cierta tradición esperpéntica que, antes de Valle Inclán, hunde sus raíces en los *carteles de ciego*, los *romanzones de feria* y el *tablado de títeres* —además de en el mismo teatro popular—, comicidad burda, espectáculo taurino, tradiciones visuales pictóricas, pero también *de calendario* o tarjeta postal, etc.)”. Habida cuenta de lo bien que esta serie de tradiciones conecta con un tipo de representación que no precisa de la verosimilitud ni de la transparencia enunciativa, tal herencia se ancla en el discurso fílmico y permite la transmisión de una serie de parámetros que ya se habían formulado con garantías en el literario, entre los que destacan lo sainetesco o lo esperpéntico. De ahí que la savia fructífera de Fernández Flórez se expandiría por territorios colindantes y sería rastreable en las propuestas cinematográficas.

Conviene tener en cuenta que, incluso antes de la guerra, *El sexto sentido* (Eusebio Fernández Ardavín y Nemesio M. Sobrevila, 1929) ya ponía en escena una trama argumental en la que la utilización del cine se convertía en protagonista. Por otro lado, la novela *Niebla*, de Miguel de Unamuno, fue publicada en 1914; en ella, la presencia del autor, personificado directamente como un personaje relevante, es crítica. La transversalidad entre la literatura y el cine, en el caso de Wenceslao Fernández Flórez es ejemplar, tanto por colaboraciones directas como por las diversas adaptaciones que se han hecho de sus obras (en este sentido, el libro de Castro de Paz antes citado arroja la luz necesaria), y resulta interesante constatar que su producción literaria abarca décadas del siglo XX y nutre constantemente ambos

territorios, el literario y el cinematográfico.

Habida cuenta de las características antes señaladas, no resulta extraño que una cierta voluntad de metadiscursividad arraigase en los cineastas hispanos de la postguerra y permitiera que algunos títulos esenciales vieran la luz con elementos reflexivos –esa autoconsciencia que los caracteriza– que no solamente podemos considerar avanzados para su momento sino que, en muchos casos, apuntan hacia la modernidad cinematográfica y se adelantan a logros similares en otras latitudes del cine occidental (nos atrevemos a decir que, en muchos casos, tales avances serían posteriores en décadas). Como muestra, mencionaremos *El malvado Carabel* (Edgar Neville, 1935, adaptación de la novela de Fernández Flórez, que contaría con una nueva versión dirigida por Fernando Fernán Gómez en 1956), *El hombre que se quiso matar* (Luis Lucia, 1942, también sobre Fernández Flórez), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943, novela y guión de Fernández Flórez), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, historia y diálogos de Fernández Flórez), etc...

En las páginas que siguen, expandiremos la semilla de Fernández Flórez a un *corpus* de materiales de la época que consideramos representativo de un quehacer discursivo ejemplar.

4. Análisis aplicado

Una vez marcado el objetivo de este texto, que es limitado tanto en su alcance como en el *corpus* sobre el que trabaja, es importante indicar que los diferentes análisis de películas españolas se han hecho teniendo como guía de títulos (no exclusiva) las publicaciones del profesor Castro de Paz, pero no las aportaciones al análisis que en ellas se llevan a cabo, ni tampoco las desarrolladas por otros autores, con el objetivo de no condicionar la lectura personal y aplicada de cada uno de los textos. En consecuencia, se pueden dar redundancias y/o coincidencias (y es lógico y deseable que así sea) pese a que no se inscriban aquí citas. Tampoco haremos análisis completos ni contextuales, ya que solamente nos ocuparemos de aquello que, en esencia, buscamos.

Destacamos, pues, a continuación los aspectos más significativos de cada uno de los títulos revisados, de acuerdo con nuestro proyecto y dentro de la línea de trabajo prefijada, y dejamos de lado otros muchos que han sido visionados pero no considerados por no ajustarse a los parámetros o por hacerlo tan levemente que no sería significativa su aportación. La ordenación es cronológica con el objeto de ir acumulando elementos y poderlos situar en sus fechas concretas.

El hombre que se quiso matar (Rafael Gil, 1942)

El camino de la autoconsciencia en este film va de la mano de los innumerables momentos en que se produce la *suspensión de la incredulidad*, muchos de ellos enraizados en los jocosos diálogos de Fernández Flórez; y es que uno de los elementos esenciales de la llamada transparencia enunciativa consiste en la verosimilitud de las acciones y comportamientos de los personajes. No es inverosímil la trama argumental en sí, que da origen al deseo de muerte del protagonista (el fracaso profesional y la decepción amorosa), sino el exceso provocado por los diferentes *gags* que acompañan a los intentos de suicidio y a esa supuesta condición del suicida que le permite hacer y deshacer a su antojo (pues no tiene nada que perder).

Puesto el argumento en función de una resolución final satisfactoria (alcanzar todo lo que se desea ante la previsible muerte cercana), incluso con moraleja (no hay que huir de la vida, hay que luchar contra la adversidad), el relato da la vuelta a las convenciones sociales y resulta radical por momentos (secuencia de la conferencia, en la que se llega a provocar e insultar a los espectadores), hasta concluir en un “repaso” que saca a la luz las falsedades y mediocridades fruto de los intereses creados.

Hay puntos de contacto con *Juan Nadie* (Frank Capra, 1941), si bien la concepción formal es absolutamente diferente, ya que aquí la planificación subraya mediante *travellings* al comenzar o seguir a los personajes y sus acciones, y mantiene un cierto grado de *frontalidad*, que altera la concepción de fragmentación del modelo institucional, muy probablemente por una cuestión de rentabilidad.

La *voz over narradora* introduce el suceso con términos como “nuestro héroe” o “un pobre muchacho como a simple vista puede verse, que ahora mismo va a contarnos”, pero no se constituye más que como desencadenante del relato, porque ni se mantiene ni es transferida, como anuncia, al protagonista (que no cuenta nada). Solo tenemos, pues, el enmarcado inicial, que no da pie para considerarla procedente de un narrador de primer nivel sino como una manifestación delegada del ente enunciador (*NIVEL 2* muy elemental, pero con presencia). Rompe un tanto la verosimilitud, con timidez (siquiera un apunte), pero, sin embargo, este concepto de lo verosímil será quebrado, como decíamos más arriba, por los diálogos y por esa absurda –por lo exagerada– fotografía del protagonista de niño en brazos de su madre que es poco menos que “demencial”.

Viaje sin destino (Rafael Gil, 1942)

Película que se formula como un divertimento y que trabaja las marcas enunciativas a través de su inserción en el significante (*NIVEL 4*), pero lo hace de una forma secundaria (referencias al cine de terror, puesta en escena, desvelamiento de los trucos en la representación, etc.) que nos permite establecer un vínculo dialéctico entre la trama (representación dentro de la representación) y el propio concepto del cine como medio ficcional. Aquí sí podemos hablar de metadiscursividad, siempre que establezcamos vínculos metafóricos.

Tales marcas son en algunos momentos muy concretas. Por ejemplo, cuando llega el nuevo pasajero, el protagonista sale al exterior del vehículo y cierra la puerta; al mantener una conversación, no se escucha lo que dicen y, de esta forma, se le niega al espectador el conocimiento de la procedencia del personaje y sus motivos para incluirse en el grupo. Pero es más interesante el relato que tiene lugar en el hotel por parte de su dueño, que momentáneamente adquiere la dimensión de un narrador de segundo nivel homodiegético (*NIVEL 2*) y que consiste en la historia de la pérdida de su hijo años atrás. El relato se pone en escena con aceleraciones propias de una película antigua (su inclusión es necesaria para justificar la presencia de un

fantasma en la casa), y esta dimensión referencial hacia el cine de los orígenes se retoma en la trama general cuando un personaje mira a través de una cerradura.

Por si lo anterior no fuera suficiente, la noche en el hotel (supuestamente terrorífica, pero que se volverá divertida por la incredulidad de los huéspedes) no se pone en escena con la efectividad propia del modelo institucional, sino que se permite desvelar la ejecución de los trucos por parte de personal contratado al efecto que actúa desde un laboratorio oculto y permite que se diga abiertamente que “nada de lo que ocurre es verdad”. El giro radical se produce por la conversión en verdad de lo creído fantasía, puesto que todo, incluso el propio film, es representación.

Rojo y negro (Carlos Arévalo, 1942)

Es difícil comprender –y aceptar– que un cine en la época más dura de la postguerra, con clara vocación revanchista y propagandista, quiebre el discurso de “lo esperado” para edificar otro más abierto y radical, tanto desde el punto de vista argumental como desde el formal. En este caso, la propia estructura del film ya se escapa de los rasgos y convenciones del modelo de la transparencia: la película se organiza en tres partes que se puntúan como una jornada con valor metafórico, aunque esta acumule años en su seno: la mañana, el día y la noche.

Un rótulo inicial, a todas luces excesivo, pero que presenta sin ambages la estructura del film y la antedicha metáfora, equiparando el mañana (futuro) a la aurora y el odio a la noche, se cierra con himno militar y articula el relato posterior (*NIVEL 4*). Si tenemos en cuenta el cierre posterior, con bandera, himno de nuevo y la palabra FIN, podemos establecer que el relato ha sido enmarcado por un narrador que no se ha representado físicamente pero que es un ente de primer nivel asimilable al autor, que se mantiene en el orden extradiegético pero asume su entidad para construir formalmente el discurso (*NIVEL 2*). Esto es importante porque esta definición de la gestión del relato hace posible que nos encontremos ante una

representación en imágenes de un discurso con vocación didáctica y, por lo tanto, muy alejado de las tramas de ficción al uso. En consecuencia, no hay vínculos ni ataduras que obliguen formalmente a una representación transparente sino que esta, por el contrario, se ejecuta con una radicalidad extrema y con una gran acumulación de rasgos que, fruto de las esencias de las vanguardias (sobre todo la soviética), hacen su aparición una y otra vez y establecen un discurso esencialmente moderno, *avant la lettre* y premonitorio de un cine por venir en Europa.

La mañana (rótulo que inicia la parte más corta) se abre con niños (los dos futuros amantes protagonistas) que van a presenciar un desfile militar. Ya aquí se habla de venganza y aparecen unos pasquines que llaman a la sublevación para que los soldados no vayan a la guerra: la diferenciación entre “buenos” y “malos” queda establecida. Estos niños (Miguel y Luisa) serán los ejes conductores del relato, pero el discurso los utiliza para aquello que persigue: la transmisión expresa de una ideología. Por lo tanto, el relato se superpone a la trama argumental que es, en realidad, secundaria, y que se presenta por bloques –insistimos– didácticos.

Un breve inserto de la relación entre ambos personajes, en que Miguel describe a Luisa (Luisita) cómo se imagina en un barco (las imágenes de su narración imaginaria se superponen, lo que recuerda al film de Murnau *Amanecer*), se cierra con el reto de la capacidad de sentir el dolor de una aguja sobre la pierna y el envalentonamiento del niño ante la posible amenaza de ser considerado un cobarde. Tal parece que para el film la caracterización de los personajes queda suficientemente establecida con estas pinceladas.

Si ya, en este momento del film, nos ha sorprendido gratamente la calidad de la planificación y, sobre todo, de la composición de los encuadres, los nexos que se van a producir por la fórmula, de inspiración en las vanguardias, del *collage*, no puede dejarnos indiferentes. Un montaje por colisión, de reminiscencias eisensteinianas, produce discurso vinculando elementos en sucesión con *sobreimpresiones múltiples* e incluso *planos inclinados*: globo terráqueo, reloj, maqueta de ciudad, péndulo, pueblo, moribundo, ventana, parto, investigador, ventanas en una casa, cuna, reloj de nuevo

(marcando la una)... Paso del tiempo y desarrollo de la idea de que algo nuevo está sucediendo en un tiempo en que lo conocido muere (o declina).

El día (nuevo rótulo, que inicia la segunda parte) ya nos presenta a Luisa mujer que habla con una amiga. Comentan que Miguel está metido en política y se escucha un disparo en fuera de campo poco antes de su llegada. Miguel es el rojo (el republicano) y Luisa es falangista (esconde los símbolos). Discuten sobre sus posiciones políticas y cada uno defiende su postura. Sobre su paseo por las calles de Madrid se despliega un nuevo y amplio *collage* mucho más ideológico que el anterior: rotativas, iglesias, incendios, sobornos, blasfemias, un Parlamento en que todos los diputados aparecen con los ojos vendados, conversaciones insensatas (“nadie sabe nada, pero yo...”), dinero (“mi dinerito”), múltiples conversaciones que abocan en un grupo con los brazos en alto (signo falangista) y las manifestaciones verbales de los rojos (“hay que destruir para edificar”)... *collage* múltiple que concluye con un vaso que se colma y la aparición de un legionario que rompe la pantalla y avanza... guerra...

La noche (nuevo rótulo) nos presenta la vida con inquietud en Madrid durante la guerra. Los sonidos amenazantes se escuchan en fuera de campo. La conversación entre los personajes desvela saltos de eje constantes que impiden cualquier mecanismo de identificación y construyen un discurso formal alejado de la voluntad de transparencia, por otro lado, permanente en todo el film. Resulta incluso contradictorio el hecho de que el bloque de personajes que luchan clandestinamente contra la República, y que se identifican como falangistas, vayan limpios y bien vestidos, vivan en casas amplias, bien amuebladas, con criadas –gente de bien–, en tanto los malvados rojos son presentados mal encarados, sucios y con profesiones “despreciables” (las porteras, por ejemplo). Decimos que es contradictorio porque, salvo las detenciones, no parece en ningún momento que estas personas se vean amenazadas, ni tampoco sus propiedades.

La detención de Luisa, tras el registro en su domicilio (los rojos roban objetos) introduce una serie de montajes en primeros planos, e

incluso con basculaciones (*planos inclinados*), que recuerdan una vez más a las películas de Eisenstein (escena de la salida de la casa bajando las escaleras y la madre en lo alto). También la iluminación juega fuertemente con la base discursiva que se pretende transmitir (paso de la luz a las sombras, celosías, etc.)

Sin embargo, con tantos elementos que sugieren un tipo de discurso formal mucho más avanzado que el institucional en esa época, hay toda una parte del film que podemos considerar una representación plena de modernidad cinematográfica: nos referimos a las escenas que tienen lugar en los calabozos y dependencias de la CNT.

Luisa está en su celda y escucha las torturas, pero estas no son visualizadas, permanecen en fuera de campo. Una vez que están borrachos los milicianos de la CNT, uno de ellos se acerca y la viola (vemos la parte inferior de sus piernas avanzando por el pasillo solamente). La violación es elidida con un *travelling* hacia atrás, pero se ve la llegada del miliciano y la amenaza está representada, sin contracampo, solamente a través del rostro de Luisa que va encerrándose hacia el fondo de la celda, con la mirada desencajada, hasta que entra el hombre, de espaldas, cubriéndola, y sale el *travelling*. Salvo en alguna película de terror, esta *ausencia de contracampo*, ejecutada con clara voluntad enunciativa, no es algo frecuente en el cine de la época (incluso a nivel internacional) y, en este caso concreto, nos recuerda más una película muy posterior, *El viaje de los comediantes* (O *Thiassos*, Theo Angelopoulos, 1975), cuando el militar se desnuda ante la joven (no le vemos).

Los detenidos están en calabozos del subsuelo, un piso más arriba se encuentran las dependencias de tortura, y otro más arriba las de reuniones de los milicianos. La cámara se mueve entre los espacios mediante *travellings* y grúas, pasando de unos a otros en muchos casos sin corte, atravesando las paredes, que están abiertas, pues son un decorado. Miguel aparece entre los milicianos, discutiendo sobre el ansia de matar falangistas de sus correligionarios (que son “malvados”, pero él tiene un punto de bondad que le impide matar). Si es importante el hecho de que las discusiones tengan un “tono” creíble, con argumentaciones propias del momento, lo esencial de esta secuencia es ese desvelamiento del dispositivo cinematográfico

(NIVEL 4) mediante los movimientos de cámara entre dependencias y, sobre todo, su conclusión en un amplio plano con todo el *decorado abierto*. Por supuesto, esta puesta en escena no tiene nada que ver con la transparencia enunciativa y sí mucho con la denominada modernidad cinematográfica. Por citar dos parecidos, tenemos como referente probable *La huelga* (*Stachka*, Sergei M. Eisenstein, 1924) y como posible inspiración posterior en *El terror de las chicas* (*The Ladies Man*, Jerry Lewis, 1961)

Nuevamente, en la desesperación de Miguel cuando descubre que Luisa puede ser asesinada, el montaje trabaja en la órbita del cine soviético, con pasos, planos de detalle, llaves, miradas... La salvación no será posible y Miguel morirá a manos de sus compañeros porque disparará sobre ellos cuando pasan en un vehículo de la CNT (leído como suicidio).

Ni argumental ni formalmente *Rojo y negro* cumple los requisitos de un cine clásico y sí entronca con esa mal llamada modernidad. Si tenemos en cuenta la fecha, parece un tanto arriesgado decir que el cine español no estaba a la altura de los tiempos.

La chica del gato (Ramón Quadreny, 1943)

Mi enemigo y yo (Ramón Quadreny, 1944)

Nos ha parecido oportuno unificar nuestro comentario para estos dos films del mismo autor, que firma en los títulos de crédito como Quadreny, simplemente, porque hay evidentes similitudes entre ambos, aunque estas sean de carácter estilístico. El primero, basado en Arniches, asume los rasgos de su procedencia teatral y gestiona la composición con una inequívoca *frontalidad*, pero, salvo tal transversalidad, fruto de la adaptación, no es suficiente para hablar de reflexividad ni autoconsciencia, que puede deducirse de rasgos vinculados a las carencias, como vamos a intentar razonar.

Efectivamente, la trama argumental avanza con una brusquedad que dificulta cualquier proceso de identificación y, por ende, la transparencia. Tal desequilibrio tiene que ver con los cierres y aperturas de escenas, cuyos cortes se hacen sentir con toda

evidencia, pero también con una planificación que huye del recurso habitual del plano-contraplano e incluso del respeto por las leyes del eje. Esto mismo, incluso de forma más acusada, acontece en el segundo de los títulos que encabezan nuestro análisis.

El juego entre lo falso y lo verdadero –la caridad que revierte, como consecuencia de un timo manifiesto, en el posicionamiento de *la chica del gato* en el entorno de una clase social privilegiada–, acompañado de diálogos castizos y *gags* verbales irregulares (“me gusta el agua..., el aguardiente”), no llega a consolidar un discurso equiparable al modelo del clasicismo plenamente asentado en la cinematografía internacional y, en consecuencia, la transmisión al espectador de una *sensación de autoconsciencia*, fruto de las carencias formales y la autarquía del encuadre, permite pensar en rasgos de modernidad pero, al mismo tiempo, propicia que nos preguntemos si ese desvelamiento del dispositivo radicado en los excesos es buscado o no.

Manteniendo en la duda lo antedicho, conviene significar la escena en la que las dos mujeres miran por la ventana y algo, abajo, en la calle, acontece. Ese algo no es visto por el espectador, ya que se mantiene siempre en fuera de campo, y solamente el relato a través de los diálogos brinda la información: ¿economía de medios o voluntad expresa de quebrar el concepto de mirada – lo mirado que era la esencia del clasicismo? Es difícil dar una respuesta, toda vez que, en un momento posterior, la imagen se sitúa en la calle.

Aunque será difícil dilucidar la respuesta, *Mi enemigo y yo* puede aportar algunos elementos de apoyo. Nuevamente, el film se construye como teatro filmado, eludiendo los contracampos y sin respeto por los ejes (de hecho, los salta abundantemente sin causa aparente); pero, en este caso, el elemento metadiscursivo entra por los resquicios porque el protagonista está escribiendo un guión que adapta una de sus novelas al cine, sin que esto vaya más allá en la trama salvo por el hecho de que la historia se repite en la supuesta realidad diegética de los personajes (el rapto).

No entraremos aquí en la insultante exhibición de ambientes ricos, de fiestas, restaurantes y bailes, que parece ser un paradigma de la época, en tanto la población sufría los embates de la postguerra, que

califica muy claramente el trasfondo ideológico –aspecto este que dejamos para otro tipo de acercamientos al cine de aquel momento. Pero si buscábamos una explicación para ese desvelamiento del dispositivo por quiebras de la transparencia radicadas en los aspectos formales (y la *brusquedad* sigue siendo una constante, con pérdida de las subtramas y cierres abruptos), nos encontramos con algunos elementos discursivos que entroncan con rasgos de modernidad (heredados de las vanguardias), como es el caso de los *collages*, a modo de resúmenes para salvar las elipsis, que se ejecutan por *sobreimpresiones múltiples* (la boda), las cortinillas o la *pantalla dividida* para representar una conversación telefónica de forma simultánea. Cuestiones menores que van apareciendo una y otra vez en las películas de la época y que nos permiten detectar cierto vínculo de los cineastas con los modelos alternativos (el cine alemán) y de vanguardia (soviético) que van entrando por los poros de las películas hasta generar una constante. No es menos cierto que otro vínculo se relaciona con el clasicismo y el cine de géneros americano, como se aprecia claramente en los decorados de *Eloísa está debajo de un almendro* (Rafael Gil, 1943), que recuerdan fuertemente a los del cine de terror de la Universal.

La vida en un hilo (Edgar Neville, 1945)

La pregunta sobre lo que a una persona le hubiera acontecido si en su vida hubiera elegido otro camino en un momento determinado, es inevitable, pero no es tan evidente su puesta en escena. La excusa de la que se sirve Neville es un viaje en tren (lugar de conversación entre desconocidos por excelencia) y un personaje femenino que se presenta como alguien que posee facultades para adivinar aquello que pudo ser y no fue.

Mercedes acaba de perder a su marido, Ramón, y se deshace en su viaje de la vida pasada junto a él. Isabel, la adivina, le habla de otra vida posible, junto a otra persona, Miguel, y un momento en el que algo determinó el conocimiento del uno y no del otro, pues Mercedes esperó bajo la lluvia y rechazó en su día compartir el taxi que le ofrecía este último, aceptando, en consecuencia, la oferta de

Ramón; cosa que determinó su vida.

Ambas mujeres entrelazan sus relatos: Mercedes cuenta su vida marital en tanto Isabel le explica cómo pudo ser con el otro. Estas narraciones, ambas de segundo nivel (*NIVEL 2*) pero la una homodiegética (Mercedes) y la otra heterodiegética (Isabel), tienen el plus añadido de combinarse entre sí, de interrumpirse e incluso de cuestionarse, jugando entre los límites del relato verbal y el visual, pues ambos se mantienen solapados. Tanto es así que, por ejemplo, en el momento en que se representa el matrimonio ficticio de Mercedes con Miguel, que es narrado por la voz de Isabel, ella intenta abandonar la representación porque no corresponde a su vida real y la voz la reintegra diciendo: “cuidado, usted debe aceptar”. Este ejemplo no es inocente, ya que pone de manifiesto que por encima del relato de ambos narradores se impone el propio film, controlado por el ente discursivo autoral, que perfila las imágenes (un potente *NIVEL 4* cada vez más manifiesto).

Mercedes introduce otro elemento discursivo plenamente cinematográfico al decir “le contaré como era un día”... “Así era la mañana”, que se representa en imágenes; “así era la tarde”, que también se representa; y “así era la noche”, que funciona de igual forma. Neville utiliza aquí la *iteratividad*, que es un concepto válido para resumir y dotar de sentido a las acciones más repetitivas, pero, al tiempo, es una quiebra de la transparencia enunciativa. Ítem más, cuanto que este uso le permite dejar constancia de la ordinariez y cursilería (dicho por la propia protagonista) de los ambientes lujosos en que se mueven los personajes y de sus convenciones, fruto de una falsa (y doble) moral, algo poco habitual en el cine de los cuarenta en su sumisión a las férreas demandas del Estado franquista.

Isabel introduce otro punto de contacto entre la realidad (la vida vivida) y la ficción (la vida posible) con el cruce de todos los personajes en un baile. En su representación fluye el relato como algo que se está visualizando, hasta el punto que Mercedes llega a preguntar “¿qué estoy viendo?”. Es decir, la puesta en escena toma conciencia de sí misma como representación cinematográfica (Mercedes ve imágenes) cuando, en realidad, se supone que es el fruto de una conversación en el tren. Lógicamente, ve la película, como los

espectadores, y ahí sí tenemos un claro ejemplo de *reflexividad*.

Tras la muerte de Ramón, cuyo entierro podemos ver, los relatos se cierran y el tren llega a su destino, pero un epílogo nos propondrá el encuentro de nuevo entre Mercedes y Miguel, esta vez preavisado como un salto en el tiempo que no permite desaprovechar la oportunidad. Este final establece una extraña *circularidad* entre lo que fue y lo que pudo ser.

Aunque no hace aparentemente al caso, puede resultar chocante para un espectador desconocedor de las aficiones gastronómicas de Neville el hecho de que constantemente se hable de comida (paella, bacalao...), pero esto tiene otra lectura si lo procesamos como huella autoral. Efectivamente, Neville construye un relato en el que la relación autor – narrador – personaje es inexistente y, sin embargo, estos incisos de voluntad gastronómica parecen remitir directamente a él, diluyéndose en el conjunto. No podríamos hablar de la inscripción de un *NIVEL 1* porque sería excesivo, pero es evidente que como huella en el significante mantiene características diferenciales.

El destino se disculpa (José Luis Sáenz de Heredia, 1945)

El propio arranque sitúa claramente al espectador en una posición que revierte el fuera de campo heterogéneo para hacerlo partícipe de la trama por *interpelación directa*. El ente enunciador se personifica en una figura humana que se presenta como *El Destino* y se sabe en una representación cinematográfica. Este narrador de primer nivel (el destino, *NIVEL 2*), que cuelga un cartel y se dirige a cámara para explicarse y saludar, considera que habla con “los mortales” pero los identifica como espectadores en un cine (incluso pide que apaguen una luz); se autonombra y se compara con otros “funcionarios” entre los que destaca “guionistas de cine” (en ese momento señala a la cámara); se sienta y comienza su relato, que identifica como fábula. Ahora bien, ¿estaríamos ante un narrador homodiegético? Sí, si tenemos en cuenta que no es un ente corpóreo, pero visualmente, en la historia que cuenta, y que manipula a su antojo, es heterodiegético, ya que va entrando a lo largo del relato para dar nuevas

explicaciones y cubrir elipsis. Esto nos plantea un problema a la hora de identificarlo como una enunciación delegada porque, siéndolo, se acerca demasiado a las capacidades y recursos del ente conceptual que hemos denominado meganarrador.

Por si esto no fuera suficiente, la formalización en imágenes del relato comienza con una evidente *mise en abîme* de representación teatral, que reúne todos los requisitos de la exageración, hasta pasar a la trama de los dos amigos y su relación con el destino en la búsqueda de la felicidad, un aspecto bastante más tópico (e incluso moralista) con herencia inopinada incluida.

Los rasgos de modernidad son tanto formales, como esas *sobreimpresiones múltiples* para presentar la capital y salvar un tiempo elidido, que nos recuerdan *Amanecer* (*Sunrise*, F.W. Murnau, 1927), como narrativos, en el establecimiento de ese punto de vista complejo (el del destino) que, hacia el fin de la película, detiene la imagen (“¡quieto ahí!”, dice) para despedirse de los espectadores, y llevando a sus últimas consecuencias la aparición casi surrealista del fantasma del amigo a través de su materialización en un perchero, una figurilla de Don Quijote, un palo de golf, un perro... y un queso... que, además, se derrite con el acaramelado y meloso diálogo final de la nueva pareja –¡qué mala leche!, diríamos en estos tiempos.

Dos cuentos para dos (Luis Lucia, 1947)

El film concluye, como es tan habitual en los finales felices de la época, con un beso al que precede una frase, “basta de cuentos y vamos a la realidad”, que, a su vez, se ve continuada por el personaje que se gira para permitirnos leer sobre su espalda la palabra FIN. ¿Bastaría este simple final para adjudicar la categoría de metadiscursiva a una película cuya trama argumental no parece ir por tales derroteros, o estaríamos ante un chiste que cierra el argumento, sin más? Las claves para tomar una postura al respecto nos las va suministrando el propio film en una serie de secuencias que directamente se imbrican en las discrepancias entre la realidad y la

ficción. Pero, además, podemos constatar que el término “metadiscursividad” no le es aplicable y sí el de “autoconsciencia”: matices que tienen gran interés porque, efectivamente, no hay en *Dos cuentos para dos* una reflexión sobre el cine, pero sí la hay sobre lo falso en contraposición a lo real, y sobre la fragilidad de nuestras percepciones. De esta forma, otro *gag*, como la conversación telefónica en que la protagonista femenina le dice al masculino “mira qué uniforme” y él, mirando al auricular, contesta afirmativamente, aun entroncando en el clima general de diálogos excedidos en los juegos de palabras (casi siempre por la confusión que producen las interpretaciones literales), revierten en un poso acumulativo de relaciones entre la mirada y la supuesta realidad de aquello que se ve.

Así, cuando, después de la cena en la mansión de los Bordón, se produce el relato de un sueño sobre una vida deseada y las imágenes que permiten visualizarlo van acompañadas por la voz del protagonista narrando en pasado (cosa ilógica, ya que el sueño apunta a un futuro querido y utópico), nos encontramos ante una narración homodiegética de segundo grado que se superpone al diálogo de la pareja y deconstruye la temporalidad porque verbaliza en pasado lo que no ha acontecido todavía. Ítem más, aunque esa narración se efectúa en nombre de un NOSOTROS, el diálogo que la genera establece un TÚ hacia el personaje femenino, si bien no desborda las posibilidades de la voz enunciativa. ¿Desde dónde habla el personaje? Si es desde el presente, no tiene sentido el tiempo verbal; si es desde un futuro que será factible, habida cuenta del desenlace del film (que todavía no conocemos como espectadores), se quiebra por completo la causalidad. Nos encontramos con una brecha discursiva que implica precisamente ese factor de autoconsciencia de que hablábamos, incluso siendo una *narración imaginada*, y lógicamente, para retomar la linealidad, concluye en otra escalera, la del bloque vecinal empobrecido en el que habitan, en el que un vecino les recrimina por la hora y obtiene como respuesta la clarividente frase: “es que estábamos soñando, ¿sabe usted?”.

La existencia de un ente discursivo que se superpone sobre la credibilidad del texto para marcar una y otra vez con su huella los avances de la trama, quiebra la transparencia enunciativa y nos hace pensar más en la modernidad cinematográfica que en el modelo

clásico, lo que implica una voluntad de insumisión sobre la norma establecida y hegemónica en aquellos años. Por ello, no nos sorprenden los montajes habituales en el film que hacen avanzar su temporalidad mediante *sobreimpresiones múltiples* e incluso *planos inclinados*, lo que recuerda fuertemente a las vanguardias. Otro tanto ocurre con esa insistencia constante en la quiebra de la realidad: “¿es realidad o delirio?”, pregunta el protagonista ante la inesperada herencia; la respuesta del banquero no puede ser más lúcida: “es realidad, pero también es delirio”. O ese chiste de Tony Leblanc fuera de sí cantando números de lotería cual si fuera un niño de San Ildefonso (con voz cambiada), que “toca” incluso la auricularización; o los diálogos en verso, jugando con “millón” y “Bordón”...

En realidad, hay una *transferencia de tramas* desde la vida cotidiana, más verosímil, al cuento de hadas, inverosímil, y, para hacer más evidente este proceso de puesta en ficción, la llegada a la nueva casa es con toda evidencia el regreso al mismo decorado (por tercera vez), vaciado en esta ocasión de mobiliario. La representación del sueño se repite, ahora con la doble, Isabel, en tanto la voz narradora regresa y repite el relato a Berta (¿en su mente?) hasta hacerla decir: “si esto es un sueño, no quiero despertar”.

Autoconsciencia, pues, por la vía de la quiebra de la transparencia que deja sentir la huella autoral de una forma muy clara (*NIVEL 4*) si bien utiliza alguna enunciación delegada internamente cuando se verbaliza y visualiza el sueño (*NIVEL 2*) e incluso, tímidamente, el embrión de un relato en segunda persona.

Don Quijote de la Mancha (Rafael Gil, 1947)

La película comienza con un rótulo que no por conocido deja de tener importancia: “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme”... Hay aquí un YO claramente formulado que no es adjudicable a quien realiza el film sino al autor del relato novelesco. Sin embargo, justamente a continuación del rótulo y vinculando este discursivamente a la película de forma inequívoca, un *travelling* entra en el decorado hasta llegar a la casa de Alonso Quijano, desde la que

llegan las voces y desvaríos del héroe legendario a través de un balcón iluminado. Esto, que puede entenderse como un brillante movimiento de cámara, en realidad está sirviendo como transferencia del relato escrito al cinematográfico, de tal forma que el YO que enuncia en el rótulo pasa a ser el YO que enuncia en la imagen porque es el ente capaz de mostrar y narrar simultáneamente (manifestación del autor en el significante precisamente por *desvelamiento del dispositivo* en tanto que autoconsciente). Y esta lectura inicial se confirma plenamente con el final de la primera parte, que reproduce el mismo efecto en *travelling* hacia atrás desde la ventana, esta vez con personas escuchando en la calle. Un cierre en fundido determina el final del bloque y el comienzo de una segunda parte diferenciada expresamente de la primera.

Si el comienzo mantenía una representación “suave” desde el punto de vista enunciativo (salvo el comienzo y final indicados), que podríamos calificar como *NIVEL 3*, la segunda parte se inicia con una *voz over narradora* (*NIVEL 2*) que introduce al bachiller Sansón Carrasco. Pero algo ha cambiado: las aventuras de Don Quijote que tuvieron lugar en la primera parte, han sido publicadas y son conocidas por los personajes y, ahora, en esta segunda representación, los participantes construyen una ficción para conseguir que el personaje olvide las novelas de caballerías y se mantenga en el hogar, a salvo. Mientras que la incredulidad de Don Quijote ha ido en aumento, la de Sancho se ha desmoronado y ya llega a creer en ínsulas y promesas: inversión de términos que es esencial en el propio texto original y que ya Unamuno explicó como la quijotización de Sancho y la sanchonización de Don Quijote.

En la medida en que Don Quijote recupera el juicio, la voz narradora se inscribe para ir cerrando el relato y permite la entrada del pensamiento del protagonista (*voz out*): “déjense de burlas y tráiganme un confesor”. Un montaje final con superposiciones que recuerdan las aventuras vividas, sin función de *collage*, reubica el conjunto. Sorprende, además, la excelente calidad de decorados y caracterización de los personajes, con claros referentes en el cine expresionista, tanto por la iluminación (en luces y sombras) como por los entornos, y ese inquietante rótulo final, no vinculable al texto de Cervantes, que reza: “... y esto no fue el fin, sino el principio...”

Si te hubieses casado conmigo (Victor Tourjanski, 1948)

Aunque es evidente a estas alturas que en el cine español la reflexividad ha tenido cierta entidad e incluso ha sido precursora de aspectos discursivos que en la cinematografía internacional llegarían en ocasiones más tarde (entendida como excepción y no como norma), el camino puesto en marcha en su momento por un título tan significativo como *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet- Gràcia, 1948) abrió una brecha que permitió plantear discursos en el eje AUTOR = NARRADOR # PERSONAJE o AUTOR # NARRADOR = PERSONAJE, en la línea de representación como *alter ego* (NIVEL 2, pero muy cercano al NIVEL 1). No hablaremos aquí de *Vida en sombras* porque es un film abordado en múltiples textos mucho y bien, pero sí queremos reivindicar su valor intrínseco.

Pues bien, *Si te hubieses caso conmigo* recurre a la puesta en escena de toda una serie de planteamientos enunciativos que conectan con la modernidad mucho más que con el cine hegemónico de su época, y que incluso nos hacen pensar en títulos contemporáneos. Una voz *over* narradora (NIVEL 2) introduce la acción y se dirige tanto a un personaje femenino como a los espectadores (interpelación: “miren...”): comienza así una historia que transcurre en lujosos ambientes y que será cercenada sin contemplaciones cuando la voz de Fernando Rey se incorpore a la visualización del personaje que interpreta y que no es otro que un novelista que está leyendo el primer capítulo de una de sus obras (“así termina mi primera parte”). Final, pues, inconcluso que nos lleva a un salón en el que los personajes que habían aparecido en la representación previa de la lectura son ahora los oyentes (cambio de rol).

Contra todo pronóstico, la lectura de la segunda parte se cruza con la propia ficción en el seno de la cual se está llevando a cabo en una especie de *mise en abîme* que utiliza la literatura y la imagen de forma imbricada, pero produciendo un constante extrañamiento. En consecuencia, no hay posibilidad alguna de que los mecanismos de identificación espectral funcionen al modo convencional, a lo que contribuyen, además y no poco, los diálogos y acciones de los personajes secundarios (compra de libros al peso y medida).

La enrevesada trama salta mediante elipsis que se vinculan al paso de las páginas del libro para ir de un lugar a otro del mismo. Pero lo más interesante es el hecho de que el disparatado triángulo protagonista (dos pretendientes y una amante –algo insólito para la época) se plantee en el seno de la acción preguntar su opinión a los espectadores para que sean estos quienes elijan la pareja adecuada y que, ítem más, esto se haga con un claro componente autoconsciente: “no es costumbre... no es correcto... ¿qué prefieren ver?...” No solamente se está desvelando el dispositivo de una forma radical (mirada incluida) sino que se está indicando que interpelar así al espectador no es lo normativo, que rompe la tranquilidad de la representación. Estamos en un radical *NIVEL 4* en el que las apariencias de transparencia se diluyen y se radicalizan las marcas textuales y el extrañamiento.

Pero esto no acaba ahí porque la pregunta formulada a un supuesto público que no vemos, tiene una respuesta en voces que piden que el emparejamiento sea con uno u otro de los personajes, y esto sigue hasta la boda, a tal punto que una mano penetra por delante del objetivo (¿cámara que filma o proyección en la sala?) y la acción se rebobina para modificar la pareja que contrae matrimonio. Finalmente, los personajes dan las gracias y se despiden, lo que, en el año 1948, es un auténtico *tour de force* metadiscursivo.

Un hombre va por el camino (Manuel Mur Oti, 1949)

Las cuestiones formales son las que aquí destacan por sus referentes en un tipo de cine que difícilmente puede negar su herencia de los cineastas soviéticos: iluminación expresionista, utilización de los claroscuros, radicalidad de los primeros planos (fuertemente expresivos), amplio uso del contrapicado, apego a la tierra. Viendo el film podemos pensar en la estética de Dovjenko o Eisenstein, que hace eco en él. La relación del personaje protagonista consigo mismo (como voz *out* que se autoimpone) no nos permite ir más allá de un modelo habitable propio de la transparencia que aquí, en muchos aspectos, queda superada por motivaciones estéticas (*NIVEL 3*) que se enmarcan en un tipo de discurso casi místico, a

partir de los esquemas del *western*, en un drama rural cuyo acto esencial es el de la redención.

Mi adorado Juan (Jerónimo Miura, 1950)

Un disparate humanista, extraño para los tiempos que corrían, en el que Juan es un personaje marginado que, a mitad del metraje, se ve en la tesitura de casarse e intenta mantener esa vida fuera de la sociedad. Película con un planteamiento ético, con toque conciliador, que no aporta nada, o apenas, a los elementos que venimos estudiando, si bien, el viaje de novios es una representación dentro de la representación, con despedida y partida, que no es sino la salida en barca y el regreso el mismo día. El título, introduciendo la primera persona, no se corresponde, a ese nivel, con la trama argumental, ni siquiera en el nivel del protagonismo del personaje femenino. Estamos, pues, en una búsqueda de transparencia (*NIVEL 3*) cuya quiebra solamente se produce por las irregularidades de la puesta en escena.

La honradez de la cerradura (Luis Escobar, 1950)

Los aspectos que podemos considerar marcas en la enunciación se adscriben aquí al *NIVEL 3*, puesto que son limitadas y siempre en el significante: planos cenitales (mirada imposible), iluminación expresionista, elipsis que se ejecutan mediante vínculos retóricos (dinero volando en el interior del armario, mejora de la situación económica por modificaciones en el espacio y la puesta en escena, paso del bar a la casa en continuidad para obviar los diálogos y darlos por supuestos), iteratividad (la obsesión por la visita del chantajista: “¿ha venido?”), el bolso comprado que antes era un motivo de frustración porque no se podía asumir su precio... Aunque algunas de estas construcciones formales son brillantes y quiebran la transparencia, no dejan de actuar como vínculos narrativos que nos introducen en la historia con mayor fuerza. Cabe resaltar, con independencia de algunos movimientos de cámara puntuales, la grúa que pasa del piso inferior al superior o la

deformación de la imagen cuando el personaje está bebido.

El negro que tenía el alma blanca (Hugo del Carril, 1951)

Nueva versión de la película del mismo título dirigida por Benito Perojo en 1927. Se trata de un film que fluye a un ritmo endiablado, dejando elípticas muchas acciones e incluso tramas secundarias, y saltando de fecha en fecha utilizando el procedimiento de los *collages*. Una primera entrada, que se produce mediante *travelling*, nos lleva de una pregunta (“¿quién es ese Luis...?”) a una serie de personajes en sus entornos respectivos, sin aparente vinculación, y presentados en profundidad de campo: estamos en el mundo del teatro (*mise en abîme*) y, una vez visitados los personajes, la acción regresa al punto inicial de la conversación con la pregunta formulada, lo que quiere decir que la respuesta la han dado las imágenes, y no solamente sobre el personaje demandado. Esto, ya en sí novedoso, lo es más si tenemos en cuenta que la sucesión de presentaciones no utiliza tiempo diegético y al regreso estamos exactamente donde habíamos comenzado.

Además, un subrelato, formalizado por el protagonista de forma verbal (NIVEL 2), nos cuenta su experiencia previa antes de ser un artista famoso y la representación en imágenes, una vez más, fluye a un ritmo vertiginoso, apoyándose en el uso de *collages*, casi sin solución de continuidad, ya que los bloques narrativos entre los *collages* son muy débiles, dejando así a la película expuesta a un paso de tiempo delirante.

Como el film introduce una serie de números musicales, su encaje se vincula a la propia dinámica del trabajo en teatros de *vodevil* de los protagonistas, pero, en una ocasión, se construye como un sueño. En él, la propia planificación nos remite a *Yo anduve con un zombi* (*I Walked with a Zombie*, Jacques Tourneur, 1943), en un ejercicio de *intertextualidad* que simula un ambiente y, sobre todo, introduce un plano (el *zombi* negro) idéntico. No es esta la única referencia a otros textos fílmicos: su periplo por tierras francesas tiene lugar en el *Hotel du Paradis* (título que simula un acrónimo entre los films de Marcel Carné *Hôtel du Nord*, 1938, y *Les Enfants du paradis*, 1945), cuyo rótulo

se muestra con toda evidencia.

La *aceleración temporal* de que hace gala la película, que ya hemos comentado a efectos de la utilización de *collages* (muchos y muy variados) se ve reforzada por *elipsis y/o enlaces retóricos* (paso entre espacios mediante la continuidad verbal: de “póngales usted un cable que diga...”, a “acepto resignado”, la respuesta), sobreimpresiones (la muchacha, en el sueño, se transforma en mulata mientras su rostro mira), *planos-emblema* (Torre Eiffel, barco en el mar, trenes).

Con independencia de todo lo anterior, la propia trama argumental es insólita, ya que plantea la discriminación del personaje de color y su reflexión sobre el hecho: “hay razas que viven de pie y otras arrodilladas”. La relación amor – repudio que se establece está en consonancia con el signo de los tiempos pero toma partido al final por la igualdad entre los hombres: rótulo “... al cielo, en que todas las almas son iguales...”. Incluso a nivel de la planificación, el último número musical, vinculado al desarrollo argumental, sitúa en la escena al protagonista sobre un espacio que proyecta una sombra similar a la crucifixión: imagen esta que retorna de nuevo en las sobreimpresiones finales y que es altamente significativa.

Esa pareja feliz (Juan Antonio Bardem y Luis G. Berlanga, 1953)

Una de las fórmulas más rentables en el terreno de la metadicursividad, que implica *per se* la autoconsciencia del discurso, es sin lugar a dudas la parodia. La tradición literaria y teatral española, encabezada en este terreno por procedimientos representacionales tan autóctonos como el sainete, el esperpento y la astranacada, se ve trasladada al cine con eficacia y nos brinda, en muchos casos, lo mejor y más castizo de nuestra producción audiovisual. Por ello, no es de extrañar que los cineastas que llegaron en los años cincuenta con ansias de renovación, se hicieran eco de las tradiciones populares para construir historias que, leídas adecuadamente, resultarían demoledoras, sea en clave de comedia, como la que nos ocupa, sea en clave esperpéntica como el caso de la excelente *El extraño viaje*

(Fernando Fernán Gómez, 1964), de la que un libro colectivo publicado por la Filmoteca de Valencia da buena cuenta.

Berlanga y Bardem no dudan en iniciar su film con un claro mecanismo de *mise en abîme* a través de la representación en imágenes del rodaje de un film histórico al estilo –dicho textualmente al increpar un espectador en un cine al protagonista– Juan de Orduña: una referencia explícita a *Locura de amor* (1948). Tal referencia se formula como una parodia crítica de la situación del cine español del momento, al tiempo que, revertida la acción hacia la trama de lo cotidiano con los protagonistas de la acción, lo que se pone en evidencia es la situación lamentable de las clases populares en la España de los cincuenta. El *desvelamiento del dispositivo* cinematográfico es, pues, doble, en tanto representación dentro de la representación y por la aparición del equipo que filma y que es, a su vez, filmado.

A principios de los años cincuenta sería absurdo pretender que estas cuestiones fueran especialmente novedosas en el cine internacional puesto que muchas películas se hacían eco del mundo del celuloide: *El crepúsculo de los dioses* o *Cantando bajo la lluvia*, serían dos buenos ejemplos. Esta fórmula se dispararía con la llegada de los sesenta y la supuesta “modernidad cinematográfica”. Ahora bien, mientras el personaje masculino trabaja en el mundo del cine, su esposa devora películas dejándose arrastrar por los mecanismos de identificación; ensoñación que, didácticamente, quiebra el esposo al explicarle lo que es un *travelling* y cómo lo que ven no es real sino engañoso. Este plus se completa con la integración de un relato sobre el pasado, a modo de *flashback*, que es puesto en imágenes al hilo de la conversación de la pareja protagonista, un TÚ mutuo integrado en la narración (NIVEL 2, con narrador de segundo grado un tanto atípico porque narrador y narratario intercambian sus roles) que, además, comienza a explicarse sobre pantalla en negro y que plantea la interacción entre lo que dicen los personajes y los acontecimientos, cual si estuvieran en una sala cinematográfica viendo la propia película de sus vidas: sus diálogos comentan más que narran e incluso, en un momento dado, detienen la imagen (la noria) y cierran mediante un *collage* el paso del

tiempo.

La jornada de regalos con que son agasajados por el premio obtenido en un concurso, concluye con el reparto entre los vagabundos que duermen en los bancos de una avenida, el beso de cierre y el detalle de ella sacándose los zapatos. No resulta forzado pensar en *Navidades en julio* (*Christmas in July*, Preston Sturges, 1940) como otro índice metadiscursivo, en este caso por la vía de la *intertextualidad* (válido como homenaje).

Constatamos así cómo esta serie de elementos de clara reflexividad (desde la autoconsciencia hasta la *mise en abîme*, pasando por la intertextualidad) introducen factores novedosos en la línea de lo que habría de ser la futura modernidad cinematográfica, cuyas claves se iban construyendo en todo el mundo pero que en España, por las especiales características de la cultura popular heredada, cobran fuerza y calidad (si se quiere “antes de tiempo”). El caso de *¡Bienvenido, mister Marshall!* (Luis G. Berlanga, 1953) es todavía más evidente, ya que la introducción de un narrador en *voz over* capaz de detener las imágenes, de eliminar los personajes, de entrar y salir en las mentes e incluso de proponer sueños como parodia de géneros cinematográficos, eleva el tono de la presencia del YO que enuncia (ente habitualmente oculto que, de pronto, sale a la luz y se propone a sí mismo como lo que es: el demiurgo). No trataremos este film porque ya hay muchos estudios concienzudos sobre el mismo.

Nadie lo sabrá (Ramón Torrado, 1953)

También en este caso, un YO que enuncia mediante *voz over*, conduce el relato y señala las partes del mismo que desea privilegiar. Ya desde el inicio establece una relación de TÚ con los espectadores, pero lo innovador en este film es que ese diálogo también tiene respuesta e interacción con el personaje protagonista, de tal forma que avanza entre un ÉL (lo que cuenta, la historia que cuenta) y un TÚ (lo que indica directamente al personaje, estableciendo la interacción, y, en el límite, la voz de su conciencia).

Tomemos este ejemplo del propio inicio del film: una vez presentado

el lugar, Madrid, la cámara se acerca a una portera que labora en la acera del edificio y le pregunta si vive allí el señor Gutiérrez. A partir de ese momento, se inicia una búsqueda por distintos espacios de la ciudad. ¿Ve la portera a un personaje cuya mirada subjetiva está en la posición de cámara? Evidentemente, no. Los personajes reaccionan ante la cámara no como dispositivo físico sino como elemento imaginario de la representación en que se saben y delatan inmersos. Así, encontrado el señor Gutiérrez (Pedro), la voz lo presenta y él saluda hacia cámara en tanto se pone de manifiesto la ironía en la voz que narra, pues dice que es un hombre apreciado y vemos como le increpan y explotan miserablemente en su trabajo.

Pedro vive en un mundo imaginario que no llega a plasmarse en realidades, y esto lo refrenda la voz al decir que “el soñar es lo único que no cuesta dinero”: ante los escaparates, tienen lugar representaciones de aquello que pasa por la mente del protagonista. La voz dialoga con Pedro e identifica sus pensamientos; incluso constata la inercia de una relación en la que se siente apocado: “diálogos de enamorados”, indica, en tanto vemos la imagen acompañada de silencio. Esto permite que, una vez la pareja protagonista establezca su relación y la selle con un beso, la voz nos diga que “ahora podemos ir más deprisa” y salte el tiempo mediante elipsis. Al final, la felicidad se plasma en el niño que ha tenido la pareja protagonista y que la voz señala expresamente; él responde mostrando el niño a la cámara y, posteriormente, despidiéndose de los espectadores con un gesto de su mano. En consecuencia, el *NIVEL 2* adjudicable a este tipo de relatos fluctúa en los límites y habilita marcas que serían más propias de un *NIVEL 4*.

Marcelino, pan y vino (Ladislao Vajda, 1954)

La maestría de Vajda, a la hora de construir sobre bases genéricas, se pondría de manifiesto en *El cebo* (*Es geschah am hellichten Tag*, 1958). Sin embargo, en la película que nos ocupa, la utilización de una iluminación expresionista, el juego de luces y sombras combinado con la profundidad de campo y los efectos de perspectiva, entroncan claramente con el género de terror hasta el punto que

cuesta plantear una interpretación acomodada a la voluntad “religiosa” del sistema imperante, toda vez que el deseo de encontrar a su madre por parte del niño se transforma en una pulsión de muerte que será ejecutada por el Cristo, y todo ello en el más puro efecto terrorífico de la amenaza de un ser de ultratumba: un Cristo asesino que desciende de la cruz para “dar la paz”.

La película se construye mediante la utilización de dos voces narrativas: por un lado, la de un narrador externo (*voice over*) que sitúa de forma espacio temporal y enmarca el relato; por otro lado, la voz de un narrador heterodiegético interpretado por Fernando Rey que, al visitar a una niña enferma, le cuenta los acontecimientos que desencadenaron en el pasado la festividad y romería del día de San Marcelino, y que constituye el grueso de la trama. Puesto que el personaje no aparece en aquello que relata, queda en la indeterminación si se trata de hechos fehacientes o de un cuento (como señalan las conversaciones iniciales). Tiene esto interés porque aparecen dos relatos, uno dentro de otro, y ambos son formulados desde el exterior (*NIVEL 2*) con distintas gradaciones. El ente enunciador asume el rol demiúrgico de forma extrema (*NIVEL 4*) cuando, para ajustarse al paso del tiempo y resumir una densa parte de la historia, utiliza una canción, casi a modo de opereta por momentos.

Zalacaín el aventurero (Juan de Orduña, 1955)

El juego de narradores y la autoconsciencia son determinantes en la puesta en escena de este film un tanto irregular pero hábil en su resolución. La introducción de Pío Baroja como autor de la obra, entrevistado y narrador de primer nivel, podría hacernos pensar en una relación AUTOR = PERSONAJE; sin embargo, esto es cierto solamente desde una perspectiva relativa: hay alguien, el entrevistador, que desea poner en imágenes el relato de Baroja. En este caso, el autor del film no es personaje en la acción que se representa, pero sí está escenificado como entrevistador (*alter ego*, porque no podemos adjudicar valor de verdad al hombre que vemos en pantalla). Pero lo más interesante es que Baroja cuenta cómo en su

juventud accedió a las aventuras de Zalacaín a partir del relato que en un cementerio le hicieron tres mujeres, y, para ver esto, el propio Baroja aparece representado por un actor. Dentro del más puro clasicismo, las historias se irán cerrando unas dentro de otras hasta el cierre final en manos de Baroja que dirá: “así fue como lo oí, lo soñé, o lo pensé”, dejando en una clara indeterminación el conjunto. Además, al iniciar su relato, Baroja señala “usted quiere llevarlos a la pantalla” antes de que su voz de pie a la historia representada. Así pues, tenemos:

1. Un primer eje que inicia y cierra: Baroja cuenta al cineasta dónde obtuvo su historia (aparentemente AUTOR = NARRADOR = PERSONAJE (*NIVEL 1*), pero este autor es el de la obra en que se basa el film y no el del film, que solamente se incorpora como presencia en *alter ego*, *NIVEL 2*)
2. La forma en que lo hizo se ve en imágenes. En este caso Baroja joven, representado, escucha la historia de las tres mujeres en el cementerio (NARRADOR = PERSONAJE en *NIVEL 2*, pero es un simple testigo y no autor porque es interpretado)
3. Las mujeres relatan sus respectivas historias volviendo al cementerio y pasando de una a otra, salvo la parte que es común (*NIVEL 2*, las tres narradoras de segundo grado, que son personajes y, por tanto, homodieéticas)

Posteriormente, en orden inverso, se cierran los tres niveles.

Historias de la radio (José Luis Sáenz de Heredia, 1955)

Un *travelling* frontal inicial nos lleva hacia la radio, el despertador, la persona acostada y sale atrás para conectar acto seguido el aparato que transmite con el local en que la transmisión se está efectuando en directo por parte de una pareja de locutores. Estos flujos retóricos entre espacios son algo más que un posicionamiento descriptivo, toda vez que el *travelling* implica con toda claridad la actividad demiúrgica del YO que enuncia y, en este caso, muestra. Sin embargo, ese YO da un paso hacia adelante para presentarse como *voz over* que identifica el propio producto que vemos: es una película en la que se trata de

evidenciar mediante historias diversas la actividad de las emisoras de radio y sus vicisitudes, todo ello perfectamente vinculado a través de una serie de *leit motifs*. Estamos, pues, en un *NIVEL 2* y la *autoconsciencia* fluye exclusivamente por el relato del narrador.

Conviene también señalar que se produce una *mise en abîme* por la presencia de un medio de representación (la radio) en el seno de otro (el cine). ¿Hasta que punto este tipo de cuestiones, que no son cine dentro del cine, sino que son fruto de otras actividades como teatro, radio o televisión, podemos considerarlas trascendentes en la línea de una producción calificable de autoconsciente, pues difícilmente estaríamos hablando de metadiscursividad? Ítem más, ¿los elementos intertextuales nos servirían para hablar de reflexividad?

Las respuestas son necesariamente complejas: un relato en *mise en abîme* es de por sí una quiebra de la transparencia enunciativa y, en tal caso, la capacidad del dispositivo para edificarlo implica su autoconsciencia; sin embargo, si toda la historia fluye en el seno del medio ajeno representado, no es tan evidente que pueda ser calificado como *mise en abîme*. Pero es interesante establecer la gran relación que hay entre el cine español y su literatura y teatro (quizás no más que en otros lugares) desde una perspectiva que nos ponga sobre aviso del cruce entre los significados (las historias) y sus significantes (las formas). Decimos esto porque una característica repetida en las películas que venimos analizando es la *frontalidad* y, en muchos casos, la ausencia de contracampos, e incluso el uso de panorámicas y planos secuencia para huir de la fragmentación propia del montaje analítico. Sea por rentabilidad económica o por eficacia discursiva, es claro que este tipo de planificación quiebra la transparencia y evidencia el YO que enuncia.

De la misma forma, la intertextualidad aporta ecos de materiales ajenos. En *Mi tío Jacinto* (Ladislao Vajda, 1956) establece relaciones con el neorrealismo y la afamada *Ladrones de bicicletas*, que no “ladrón” (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), y descubre la pobreza de nuestra sociedad como trasfondo, haciendo el retrato de una España decadente, hundida en su falsa dignidad. En *Juanillo, papá y mamá* (Julio Salvador y Juan Alberto, 1957), desde una perspectiva de comedia, se

denuncia la doble moral imperante. En *Amanecer en Puerta Oscura* (José María Forqué, 1957), con guión de Alfonso Sastre, hace eco el *western*, adaptado a la realidad andaluza, con mirada de época, al igual que haría Carlos Saura más tarde con *Llanto por un bandido* (1964), y esto le permite construir una parábola sobre la explotación de los pobres por parte de los poderosos y un viaje hacia la muerte con una salida redentora a través de la fe; la acción en tiempos pretéritos permite introducir elementos vinculados con la sociedad del momento y, con ellos, críticas radicales que, en algunas ocasiones, resultan demasiado evidentes.

Así pues, tanto la intertextualidad como los procedimientos de *mise en abîme*, en tanto desveladores del dispositivo, funcionan como apuestas de inclusión del YO en la representación.

La gran mentira (Rafael Gil, 1956)

Un limitado hilo conductor: actor famoso en horas bajas que, a raíz de su elección en la radio de una joven con parálisis en las piernas, pretende recuperar su estatus mediante el engaño social y la posterior realización de un film sobre su experiencia común. No hay curación final, no hay recuperación de la fama. Estos dos elementos nos alertan de que no estamos ante una película convencional, a pesar de que la trama nos suena en principio a algo sabido y mil veces visto. Y esa es, precisamente, la sabia jugada del film: remover el horizonte de expectativas del espectador y provocar una reflexión sobre la representación misma.

Aquí podemos hablar abiertamente de autoconsciencia, de *metacine*, puesto que no se producen solamente los desvelamientos del dispositivo sino que este, en su esencia, es la razón de ser de la película, tal como nos deja claro una *voix over* inicial (NIVEL 2) sobre las imágenes de unos estudios de cine, del plató, de los focos, etc... Una voz que subraya: “parece apetecible [este mundo del cine] pero es implacable”. Se trata de una introducción, de la contextualización que abre paso a una escena en la que un locutor explica el éxito del estreno del día y presenta a figuras que pasan, y que son reales (Saenz de Heredia, Fernán Gómez, Tamayo...),

para continuar con otros personajes que ya son los de la película proyectada, puesto que ahí mismo comienza la trama argumental.

La historia de la inválida que es agasajada por el mundo del cine pasará muy pronto a ser la de la protagonista de una película en la que se cuenta lo mismo que ha vivido, y para ello se utilizan y reutilizan los mismos decorados e incluso casi los mismos planos, ya que la variación consiste en hacer evidente que se está en un plató mediante ligeros *travellings* que descubren al equipo y el *set*. Cine sobre cine que utiliza un esquema visual de frontalidad, con poca fragmentación y *travellings* descriptivos.

El mundo del cine se constituye en el eje argumental, lo que nos permite ver rodajes, decorados y actitudes muy similares a los que se satirizan en el inicio de *Esa pareja feliz*. Aquí, además, el productor se autocalificará como el auténtico motor del film y despreciará esos “nuevos cines” intrascendentes y para minorías (neorrealismo), como si fueran películas de Escrivá dirigidas por Rafael Gil (la autocita, en tono jocosos, es refrescante). Nada de eso, dirá, “llorar, eso es lo que quiere la gente”. Ítem más, durante la fiesta del cine habrán múltiples *referencias metatextuales* y se pondrá del revés a los que se mueven en ese entorno intentando “rascar” algo.

Los recuerdos de los personajes se van confundiendo con su escenificación hasta el punto que el final de la película (castigo y redención incluidos) se presenta de forma indeterminada: ¿es el mundo real (el del film) o es el del film que se está rodando en su seno (una clara *mise en abîme*)? El personaje femenino, de forma premonitoria, dice al masculino: “he sentido que tú también puedas ser una ficción”... y es importante recalcar que esta escena se produce en un entorno del que quiere escapar (“llévame al jardín”) pero lo que hay detrás de las cortinas es una pared: se trata de un decorado, el jardín está en otra parte. En realidad, todo es mentira.

Un ángel pasó por Brooklyn (Ladislao Vajda, 1957)

He aquí un intento de realizar un cine con factura internacional aunque su procedencia sea esencialmente española (es una

coproducción con Italia). Este mismo procedimiento de internacionalización lo llevaría a cabo de nuevo Vajda un año más tarde con la impactante *El cebo*, en esta ocasión en coproducción con Alemania y Suiza. Tal concepción de un cine “en toda regla”, capaz de competir en un mercado amplio, da como fruto una película muy bien elaborada, con una planificación pulcra, que tiene muy en cuenta los aspectos de focalización y ocularización (cuando el protagonista es el perro, la cámara baja a su altura) y que se integra muy bien en el modelo hegemónico, en el que encaja bien incluso la voz *over* introductoria. El *leit motiv* del cuento y la bruja (anciana presente al inicio y al final) no da pie suficiente para buscar otro tipo de marcas y nos mantiene en un cómodo *NIVEL 3*.

Ahora bien, con argumentos relativamente diferenciados pero con estructuras similares y aspectos conectados, hay un “tono” general que podemos rastrear desde *Dama por un día* (*Lady for a Day*, Frank Capra, 1933) y su *remake* *Un gángster para un milagro* (*Pocketful of Miracles*, Frank Capra, 1961), o la versión musical *Cuatro gángsters de Chicago* (*Robin and the 7 Hoods*, Gordon Douglas, 1964), jugando en tal caso con aspectos intertextuales y sin atrevernos a adjudicar valor de verdad a tales consideraciones.

Mañana (José María Nunes, 1957)

Relato por episodios que se vinculan a través de un personaje que se presenta a sí mismo como un amante de la noche y se dirige a los espectadores mirando directamente hacia la cámara y considerándolos como presentes ante él. Reflexiona sobre el mundo y la vida, al tiempo que interpela al público (“me gusta la calle y la noche”... “¿a ustedes no?”). Su relación con el dispositivo es extrema porque no solamente lo señala y enmarca sino que juega con la propia planificación (distintos ángulos) para confirmarla. Un tono poético le aleja deliberadamente del procedimiento habitual del clasicismo y la transparencia enunciativa para permitirle, además, ejercer de maestro de ceremonias y presentar cada uno de los capítulos, cuyo único punto de conexión es el personaje en cuestión, al que podemos adjudicar la entidad de un narrador de primer nivel heterodiegético

(*NIVEL 2*). Al decir “el mañana está tan lejos... si no, fíjense en don Felipito, por ejemplo...”, se lanza la historia en imágenes, y así para el resto de relatos.

No obstante, la constante utilización de una planificación barroca (punto de vista excesivamente bajo, con múltiples contrapicados, *travellings* verticales hasta alcanzar posiciones de cámara casi cenitales, negación habitual del contracampo e incluso introducción de planos subjetivos desubicados) desvela una y otra vez el procedimiento representacional y, con él, el dispositivo fílmico (*NIVEL 4*), actuando en consonancia con el tono poético del film que supone, en fechas tan pretéritas, una muestra de modernidad nada desdeñable.

La vida por delante (Fernando Fernán Gómez, 1958)

Ya los propios títulos de crédito nos alertan sobre lo atípico de este film, correspondiente a los inicios como director de Fernando Fernán Gómez, cuya modernidad es manifiesta. En ellos, se resume en imágenes la propia historia que la película cuenta. El protagonista saluda al espectador (“Buenas noches”) y pone verbo a las imágenes que saltan en el tiempo para indicarnos el conocimiento de su esposa y el viaje de novios (solo ida y vuelta, potenciando el resumen y la elipsis), la sucesión de precarios empleos, y la instalación en un microhabitáculo que supuestamente habría de llevar consigo la felicidad a la pareja. Relato que el personaje interrumpe y quiebra pero que, tras el encuentro de un empleo suficientemente remunerado y el regalo de un cochecito a la esposa, va a desplazarse y multiplicarse a raíz de un accidente de tráfico que es narrado –y visionado– en diversas ocasiones y por parte de diferentes intervinientes (el eco de *Rashomon*, Akira Kurosawa, 1950, es evidente), todos ellos ilustrativos de distintas formulaciones del que hemos denominado *NIVEL 2*.

Una primera visualización del accidente tiene lugar en el seno del relato principal (el del protagonista: primer nivel homodiegético), pero se construye mediante planos cortos que no nos permiten tener una visión de conjunto plena: sabemos que ha habido un

accidente, pero no en qué circunstancias exactas. Aparecen, eso sí, los diferentes personajes.

Dentro de este nivel, se suceden las representaciones de los relatos particulares de los personajes implicados: la esposa, los transportistas y el tartamudo (interpretado por José Isbert). La visualización se amolda al personaje que narra, poniendo de manifiesto, precisamente por esa relación narrador – narración – imágenes el propio mecanismo discursivo (*desvelamiento del dispositivo*) y provocando un claro *extrañamiento*, cuestiones ambas que no hacen sino reforzar el carácter rabiosamente moderno del texto audiovisual. Así, cuando la esposa cuenta, exagera y se precipita, la imagen nos brinda en cámara rápida las imágenes de lo que cuenta, por muy inverosímiles que sean (basta recordar a los transportistas borrachos). Por el contrario, cuando narran los transportistas, es la mujer la que les insulta y va a situarse prácticamente bajo las ruedas del vehículo con grave riesgo de las vidas de los viandantes y de ellos mismos. Pero es el viejo tartamudo, al que apenas le dejan hablar, el que, como único testigo, explica lo acontecido: la imagen arranca y se detiene, con repeticiones constantes, al hilo del balbuceante relato del personaje que, a fin de cuentas, no ha visto nada y, en consecuencia, el espectador se queda sin la visión de los hechos. Todos ellos son narradores de segundo nivel homodiegéticos (*NIVEL 2*), pero es imposible reconstruir la trama de acontecimientos.

Para concluir el personaje piensa que tiene una vida por delante pero preferiría una vida alrededor (título de su siguiente film). Los pensamientos de ambos protagonistas conversan desde espacios diferentes para cerrarse con un “se verá...” que cierra el relato.

El pasado te acusa (Lionello de Felice, 1958)

Intento de film policiaco de misterio que parece teatro filmado (recordemos que la *frontalidad* parece ser una constante) y que no consigue ni el tono ni la calidad para poder compararse con otros de su época. Ni siquiera el elemento intertextual, en cuanto intento genérico, sale bien parado.

El hombre de la isla (Vicente Escrivá, 1959)

Un rótulo inicial nos informa de que “esta es la historia de...” Intervención escasa del ente enunciador que seguirá manifestándose exclusivamente por las marcas en el significante (*NIVEL 2*): iluminación expresionista, *travellings* que no son descriptivos sino que se imbrican con el propio sentido de la planificación y del film, contrapicados expresivos, metáforas que cubren elipsis (cántaro que se rompe para suplir la violación), planos imposibles (imagen desde el interior de la guitarra con las cuerdas simulando una especie de celosía que aprisiona a la mujer).

Nos encontramos con una solvencia narrativa evidente que, además, utiliza el modelo habitual de la transparencia enunciativa mediante el montaje analítico (aquí sí hay una planificación de plano – contraplano). Esa transparencia se quiebra por las marcas enunciativas antes señaladas y también por una especie de híbrido entre documental y ficción (en algunas secuencias de los reconocibles parajes alicantinos, incluso con el evidente marco de Castell de Guadalest o la zona de los pescadores) que sirve de base para otra hibridación: el drama rural trasladado al entorno mariner.

Hay un excelente plano final, que sale en grúa hacia atrás y hacia arriba, con la sombra disipándose y una vieja rodeada de cerámicas nuevas secándose al sol (redención de la violación inicial y el símbolo de la rotura del cántaro).

Soledad (Mario Craveri y Enrico Gras, 1959)

Hablar de rasgos de una cierta modernidad en el año 1959, cuando emerge la *Nouvelle Vague* en Francia y hay una trayectoria consolidada de un cine distanciado del modelo transparente en todo el mundo, podría resultar ingenuo. En este caso concreto, lo sería. Sin embargo, precisamente por la concepción estructural del film, que camina a caballo entre el reportaje documental y la ficción, aparece un rasgo de *hibridación* extrema: la trama argumental intenta dar soporte a un conjunto de imágenes sobre lugares, fiestas y tradiciones, sin olvidar la incorporación de números musicales,

fundamentalmente del folklore andaluz, consiguiéndolo a duras penas.

Así, de los espacios de Andalucía se pasa a Segovia, a Aragón, al Rocío, a la Alhambra, prácticamente sin ilación y con nexos muy débiles. Pero es esta amalgama lo que obliga a introducir voces explicativas para consolidar la tímida ficción y tales voces van construyendo un tejido de enunciaciones delegadas que, por sus especiales características, es, cuando menos, irregular. Esta carencia permite la emergencia de relatos de diverso signo que apenas son unificados:

1. Arranca una voz *off* (mezclada con *out*) que habla de tú al personaje femenino (Soledad), quien va hacia la iglesia a casarse. Tal voz enmarca el relato y, en consecuencia, estamos ante un narrador de primer nivel homodiegético, pero, curiosamente, no se dirige al espectador sino a la protagonista femenina y, más que narrar, reflexiona sobre su relación, lo que nos remite a esa extraña posibilidad de un relato en segunda persona en el seno del *NIVEL 2*.
2. Siguen imágenes de corte documental que se apoyan con la voz *off* del protagonista hablando de sí mismo y su relación espacio-temporal con tales imágenes, lo que será una constante a lo largo del film. Vemos, pues, que su entidad discursiva se ha visto modificada por el soporte que da a la visualización.
3. Ese mismo narrador protagonista se convierte en narrador de segundo nivel para contar su enamoramiento a una tercera persona (el amigo, personaje interpretado por Fernando Fernán Gómez), aunque este es un inciso muy breve.
4. El apoyo a los aspectos documentales (ejemplos del día de Santa Águeda y la romería) reaparece y se difumina una y otra vez cambiando la perspectiva del ente enunciator delegado, incluso con la incorporación sobre las imágenes de un “¿por qué estoy aquí?”.
5. Retoma la relación en segunda persona e introduce la voz de

Soledad que piensa sobre su enamoramiento contestando al *off*.

6. Se despiden la trama con una nueva voz, la del amigo, que abandona el lugar de la boda (en fuera de campo), como una especie de final feliz y cierre de la dispersión generalizada. El problema que nos plantea esta voz final es que desplaza la entidad narradora que lógicamente debería clausurar: el protagonista masculino. De esta forma, el relato de primer nivel queda mutilado.

No hace falta decir que estos son aspectos con interés desde el punto de vista teórico, pero, en realidad, son consecuencia de defectos de forma y no de una voluntad enunciativa novedosa.

Mi calle (Edgar Neville, 1960)

¿Quién narra en este film de Edgar Neville que supone un posicionamiento democrático ante la situación social de la España de la época y que hace un recorrido histórico de carácter alegórico? Ateniéndonos al explícito comienzo, los propios títulos del film son una sucesión de imágenes de Madrid acompañadas por una canción que, por su letra, pudiéramos identificar como un narrador de primer nivel que envuelve el conjunto de la representación, en tanto supone una declaración de intenciones. Acabados los créditos, una voz *over* masculina se asienta sobre la imagen de una calle para identificarse como el yo enunciativo: “Esta es mi calle”. Recorre el conjunto etiquetando a personas y comercios: una España en pequeño, un microcosmos; y se dirige al espectador directamente: “Os voy a contar la historia de 50 años... Vamos a presentarles a sus habitantes” Los susodichos “habitantes” son calificados por la voz como “personajes”, con lo cual el índice de *autoconsciencia* es pleno. Como puede observarse, narraciones dentro de narraciones, conexión dialéctica entre texto verbal e imágenes, e incluso contradicciones entre ambos, son frecuentes en el cine de las dos décadas posteriores a la guerra civil.

Los que no fuimos a la guerra (Julio Diamante, 1962)

No puede negarse la presencia de lo cinematográfico en este film, tanto por citas verbales expresas como por el comienzo en una sala y la aparición de carteles y fachadas. El comienzo, con esas personas sentadas en el cine viendo una película de guerra y que salen a un exterior que porta el atributo del nombre de la sala, Cine Paz, deja ver bien a las claras que estamos ante una parábola y que la guerra de que se habla (la primera guerra mundial) no es sino una metáfora de nuestra guerra civil. Una voz *off* (que asumimos como *out*) se lamenta: “nadie habla de los que no estuvimos en el frente”. Un salto en el tiempo, y en el sonido, para acceder a la misma voz del personaje pero en su juventud, inicia la formulación en imágenes del relato. Tenemos, pues, la presencia de un narrador de primer nivel homodiegético que se convierte en sí mismo pero en otro nivel temporal para continuar su narración (*NIVEL 2*) desde una perspectiva que ya no es la del discurso moral sino la del relato.

Salvo algunos momentos ágiles y muy bien contruidos (enfrentamiento de los tipos de sombreros para etiquetar a los personajes, actividad como *bomimenteurs* en la sala de cine) la película no tarde en derivar hacia una trama complaciente y deja al espectador a la espera de una oportunidad de enriquecer el debate sobre las oposiciones fraticidas. Cuesta reconocer la esencia de Fernández Flórez del texto original.

Tú y yo somos tres (Rafael Gil, 1962)

No puede sorprendernos que, en un film basado en Jardiel Poncela, un retrato humano cobre vida, ni tampoco la persistencia de unos diálogos disparatados, o los comportamientos extremos de los personajes, pero, como sabemos, todo ello rompe cualquier apuesta por la transparencia y se convierte en índice de desvelamiento y, por ende, elemento productor de extrañamiento. Es en este caso el personaje femenino protagonista el que relata, mediante voz *off* y utilizando el consabido *flashback*, los acontecimientos, pero, a su vez, dialoga con el protagonista masculino (Rodolfo). La narración (*NIVEL 2*) se ve manipulada por el ente enunciador que la puntúa e

incluso niega en ocasiones (*NIVEL 4*), tal como ocurriera en el famoso relato inicial de *Cantando bajo la lluvia*, cuando el personaje interpretado por Gene Kelly informa de los orígenes de su éxito en el mundo del espectáculo. Por lo demás, se suceden chistes visuales de mejor o peor gusto y algo en el ritmo hace que la acción no solamente decaiga sino que se agriete y pase de lo humorístico a lo esperpéntico (dicho sea no precisamente en el mejor de los sentidos).

5. Conclusiones

Sembrados en nuestro texto hemos visto una serie de parámetros que podemos aplicar al cine español de los cuarenta y cincuenta, si bien la muestra ha sido corta (lo que implica la posibilidad –casi exigencia– de ampliar en el futuro el estudio). De ellos se deduce que se ha mitificado en exceso la supuesta deficiencia del cine español respecto a lo que se estaba realizando en otras latitudes, hasta el punto que esa idea que fructificó durante mucho tiempo de que nuestro cine estaba retrasado en lo que respecta a rasgos de modernidad, se ha podido constatar que es falsa. Y no solamente es falsa sino que, en algunos aspectos, nuestro cine se anticipaba a tales rasgos.

Hemos visto que, sea por racionalidad económica o por herencia de una concepción visual heredada del teatro, casi todas las películas referenciadas intentan eludir el montaje analítico y lo superan mediante el sintético (o, mejor, prioritariamente), con desplazamientos de la cámara, del encuadre y de los personajes. Precisamente esta característica habilita un tipo de representación que se aleja de la transparencia enunciativa y, por lo tanto, puede introducir elementos metadiscursivos y romper los límites de la verosimilitud (herencia en esta ocasión de la tradición cultural, incluyendo lo sainetesco y lo esperpéntico). Así, en la inmensa mayoría de las 29 películas citadas, se produce *suspensión de la incredulidad*, sea por *gags* y diálogos extremos, por una planificación muy radical, por el desvelamiento del dispositivo, por disonancias entre el relato de un narrador y la imagen que lo plasma, o, en casos límite, la autarquía de los componentes del encuadre. Hay

interpelaciones directas al espectador en no pocas de ellas: a modo de ejemplo *El destino se disculpa*, *Si te hubieses casado conmigo*, *Mañana o La vida por delante*. Incluso la *metadiscursividad* es extrema en *La gran mentira*.

Otra característica explícita es la *intertextualidad*, bien por referencias a otros films o bien por relación directa con géneros o modelos. En el primer caso podemos mencionar *El hombre que se quiso matar*, *Esa pareja feliz*, *El negro que tenía el alma blanca* o *Un ángel pasó por Brooklyn*; en el segundo, *Viaje sin destino*, *Marcelino, pan y vino*, *Amanecer en Puerta Oscura* o *Un hombre va por el camino*. Llegaríamos a encontrar, por este camino, referencias a las vanguardias estéticas, sobre todo a los cineastas soviéticos, en títulos como *Rojo y negro*. En el extremo, la *mise en abîme* de *El destino se disculpa*, *Si te hubieses casado conmigo*, *La honradez de la cerradura*, *El negro que tenía el alma blanca*, *Esa pareja feliz* o *Historias de la radio*.

En cuanto a métodos narrativos más vinculados con rasgos de la modernidad que con la búsqueda de transparencia enunciativa, se abre camino el uso del *collage*, muy pregnante en *Rojo y negro*, *El negro que tenía el alma blanca*, *Mi enemigo y yo* o *Esa pareja feliz*. También resulta interesante el *relato iterativo* de *La vida en un hilo*, o las *sobreimpresiones múltiples* de *Rojo y negro*, *La chica del gato*, *El destino se disculpa*, *Dos cuentos para dos* o *Don Quijote de la Mancha*.

En cuanto al sistema de narradores, la *voz over* es un claro recurso que se vincula al espectador de forma más o menos tradicional, como en *El hombre que se quiso matar*, *Don Quijote de la Mancha*, *Si te hubieses casado conmigo*, *Marcelino, pan y vino*, *Historias de la radio*, *Un ángel pasó por Brooklyn* o *La gran mentira*, pero que en otras ocasiones se confunde con los niveles narrativos mediante mecanismos más extremos que ejemplifican los cuatro niveles que en la parte teórica de este texto habíamos expuesto.

Con ciertas reservas, la aparición del “autor” en *Zalacaín el aventurero* sería un ejemplo límite, tal como hemos explicado en páginas previas. No es frecuente en el cine ese *NIVEL 1* en que autor, narrador y personaje se confunden, salvo en materiales de carácter documental, que aquí no hemos trabajado. Sin embargo, el *NIVEL 2* es el más

evidente y ampliamente utilizado por nuestros cineastas en todas sus variantes, incluso hasta la combinación de relatos simultáneos (*La vida en un hilo*), narración imaginada y en segunda persona (*Dos cuentos para dos*), interpelaciones a espectadores (*Si te hubieses casado conmigo*), intercambio de roles narrativos (*Esa pareja feliz*), simultáneo uso del TÚ y del ÉL (*Nadie lo sabrá*), narraciones jerarquizadas (*Zalacaín el aventurero*), etc. Se deduce, pues, que hay una riqueza narrativa que va más allá de las convenciones de la época: ahí es nada la representación en imágenes del relato del tartamudo en *La vida por delante* o, en la misma película, el cruce de diferentes versiones de los acontecimientos.

Lógicamente, el NIVEL 3, el que atañe a la búsqueda de transparencia, con rasgos limitados de carácter enunciativo, entroncaría en el cine hegemónico internacional del momento, pero, como se puede constatar, son las menos las películas que van por ese camino: *Un hombre va por el camino*, *Mi adorado Juan*, *La honradez de la cerradura* o *Un ángel pasó por Brooklyn*.

Para finalizar, en el NIVEL 4 tenemos marcas enunciativas potentes, claro rasgo de modernidad cinematográfica, de muy diverso tipo: vínculos metafóricos (*Viaje sin destino*), desvelamiento del dispositivo por decorado abierto (*Rojo y negro*), reflexividad y relatos superpuestos (*La vida en un hilo*), voces de espectadores interactuando (*Si te hubieses casado conmigo*), contradicciones entre la narración y la representación (*Tú y yo somos tres*), y así podríamos seguir enumerando parámetros.

Si hablar de modernidad del cine español de las décadas cuarenta y cincuenta puede sonar un tanto radical, dejemos al menos en el papel la constatación de que los rasgos de esa modernidad impregnan nuestro cine.

Referencias bibliográficas

CAMILO, E. J. M. Y GÓMEZ TARÍN, F. J. (Coords.) (2014): *Narrativas [mínimas] audiovisuales*. Santander: Shangrila Textos Aparte (colección [encuadre]).

- CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila Textos Aparte (colección Hispanoscope).
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2006): *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2010): *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*. Santander: Shangri-la Ediciones (texto on-line).
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2011): *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración*. Santander: Shangrila Ediciones.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2013a): “El punto de vista en el audiovisual contemporáneo: una reformulación de conceptos enunciativos y narrativos”. En ALVAREZ, M. (Ed.): *Imágenes conscientes. AutoRepresentaciones #2*. Binges (Francia): Éditions Orbis Tertius.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. (2013b): “Nuevos discursos y constitución del punto de vista. Enunciados y enunciaciones en fase de reformulación”. En GÓMEZ MARTÍNEZ, P. (Coord.): *Estudios de narrativa: Teorías y aplicaciones narrativas*. Madrid: Icono 14 editorial.
- GÓMEZ TARÍN, F. J. Y RUBIO ALCOVER, A. (2013): “Narrador fílmico y autoficción. Nuevas posibilidades del punto de vista”. En *Actas del V Congreso internacional Latina de Comunicación social “La sociedad ruido. Entre el dato y el grito”*. La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social.
- LEJEUNE, P. (1975): *Le pacte autobiographique*. Paris: Editions du Seuil.
- LEJEUNE, P. (2008): “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”. En MARTÍN GUTIÉRREZ, G. (Ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B Ediciones.

De imágenes primordiales.

Fundamentos literario-plásticos del Modelo de estilización formalista-pictórico *

Javier Moral – Universidad Internacional de Valencia, UIDE LA
MANO DE JUAN DE OPRDV

Resumen: La irrupción de lo histórico en el cine español de los años 40 tuvo lugar bajo unas particulares condiciones formales. Por un lado, se sirvió prolijamente de la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor –y también en toda su tragedia– a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes. Por otro, mixturado en distintos moldes genéricos (del drama de aventuras al musical, pasando en no pocas ocasiones por el melodrama), los fundamentos literarios de esas películas que ilustran a la perfección las que dirigió Juan de Orduña para Cifesa –pero

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

también otras como *El abanderado* (Eusebio Fernández Ardavín, 1943) o *Reina Santa* (Rafael Gil, 1947) para Suevia films—, se asientan en el fértil humus romántico del teatro tradicionalista que representan autores como Tamayo y Baus (*Locura de amor*), Francisco Villaspesa (*La leona de Castilla*) o Eduardo Marquina (*Doña María la Brava*).

Este particular cañamazo temático y narrativo, junto a la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica —coincidente con aquel en la teatralización de la puesta en escena—, permite definir con claridad uno de los Modelos de estilización fílmicos más singulares del periodo, aquel que José Luis Castro de Paz ha definido como el Modelo de estilización formalista-pictórico.

Palabras clave: Cifesa, Orduña, historia, pintura, escenografía, teatro, años 40.

1. Introducción

LA irrupción de lo histórico en el cine español de los años 40 tuvo lugar bajo unas particulares condiciones formales. Por un lado, se sirvió prolijamente de la iconografía que ofreció la pintura de historia decimonónica; bien como elemento de legitimación cultural, bien como imagen-condensación que sintetizara visualmente el drama representado. No en vano, al margen de la puesta en valor de la pintura flamenca anotada por Jean Claude Seguin (1997: 230-232) a propósito de *Locura de amor*, en realidad inusual instrumento de legitimación veridictoria en el ciclo (casi la excepción a la regla), llama la atención una privilegiada —por no decir exclusiva— convocatoria de famosos cuadros históricos españoles del s. XIX. Proclamando a bombo y platillo la espectacularidad de su factura fílmica, estas producciones trajeron a escena inmensas y complejas tramoyas en las que la historia se desplegaba en todo su esplendor —y también en toda su tragedia— a través de sus acontecimientos y protagonistas más relevantes¹.

¹ Las referencias son numerosas. *La leona de Castilla* (Juan de Orduña, 1951)

Por otro lado, mixturado en distintos moldes genéricos (del drama de aventuras al musical, pasando por el melodrama), los fundamentos literarios de dichas películas se asentaron en no pocas ocasiones en el fértil humus romántico del teatro tradicionalista decimonónico que representan autores como Tamayo y Baus (*Locura de amor*, 1855), cuya impronta romántica y exaltadora pervivió durante el s. XX en dramaturgos como Francisco Villaespesa, autor de *La leona de Castilla* (1915, base literaria del film homónimo de Orduña), Eduardo Marquina, cuya *Doña María la Brava* (1909), fue llevada a la gran pantalla por su hijo, Luis Marquina, o Luis Fernández Ardavín, que vio adaptado su drama histórico, *La dama del armiño* (1921), por su hermano Eusebio Fernández Ardavín en 1947 (además de responsabilizarse del argumento de *El abanderado*, 1942)².

comienza con una explícita alusión a *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo* (Antonio Gisbert, 1860). *Alba de América* convoca primero a *La rendición de Granada* (Francisco Padilla, 1882) y algo más tarde el cuadro titulado *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América* (Dioscoro Teófilo Puebla Tolín, 1862). En *Agustina de Aragón* (Juan de Orduña, 1949), junto a la explícita convocatoria de *Los fusilamientos del 3 de mayo* (Francisco de Goya, 1814), se deja entrever desde el principio mismo toda la imaginería decimonónica del personaje que se asentó en cuadros como *La heroína Agustina Zaragoza* (Marcos Hiráldez Acosta, 1871) o *Agustina de Aragón* (Juan Gálvez, 1810), pero sobre todo la serie *Ruinas de Zaragoza*, carpeta de 32 aguafuertes y aguatinas (obra de Juan Gálvez y Fernando Brambila, 1812-1813). Y en *Locura de amor*, además de la puesta en valor de la pintura gótica flamenca, hay que añadir *Doña Juana la Loca* (Francisco Pradilla, 1877), *Demencia de doña Juana de Castilla* (Lorenzo Vallés, 1866), o *Doña Isabel la Católica dictando su testamento* (Eduardo Rosales, 1864). Para una valoración detallada de los principales temas en la pintura de historia decimonónica, consúltese (Reyero, 1989). Sobre su utilización en el ciclo histórico aquí analizado, véase (Moral, 2015).

² A tenor de estas apoyaturas argumentales, convendría no echar en saco roto la procedencia teatral de algunos de los principales artífices del ciclo. Comenzando por Juan de Orduña, que se inició en el mundo del espectáculo como actor de teatro y que fundó en 1930 su propia compañía. O Tina Gascó, protagonista de *Doña María la Brava* y renombrada actriz sobre las tablas que estaba al frente de una compañía teatral junto a su marido Fernando Granada. Pero sobre todo Aurora Bautista, heroína indiscutible del ciclo histórico, cuyos orígenes teatrales de la mano de Cayetano Luca de Tena en la compañía del

Más allá del todavía habitual descrédito crítico, este particular cañamazo figurativo, temático y narrativo, ha llamado la atención de algunos historiadores que han sabido entrever su singularidad formal, singularidad que permitiría reunir algunas de ellas en torno a una manera, modo o modelo de representación diferenciado de otros vigentes durante el mismo periodo y que ilustraría, como ningún otro, el ramillete de superproducciones dirigidas por Juan de Orduña para Cifesa entre 1948 y 1951: *Locura de amor* (1948), *Agustina de Aragón* (1950), *La leona de Castilla* (1951) y *Alba de América* (1951).

Trazas de dicha singularidad se encuentran en las brillantes intuiciones de José Luis Tellez (1990), que vio en esa sucesión de “tableaux-vivants narcisísticamente cerrados sobre sí mismos” de *Alba de América*, el límite mismo de la narratividad fílmica, puesta en escena “tan extremadamente corrosiva que es imposible de asumir”.

De igual modo, subrayando los basamentos literarios del ciclo, y después de preguntarse si la tetralogía de Orduña se podía “erigir en paradigma extensible [al ciclo histórico], con un universo temático-ideológico y unas soluciones estéticas distintivas”, Javier Hernández (2002: 129), llegaba a la conclusión de que un puñado de largometrajes entre los que se encontrarían *La nao capitana*, *El doncel de la Reina*, *Reina Santa* y el ramillete de películas dirigidas por Orduña, podrían confirmar una suerte de modelo fílmico caracterizado por

“una deliberada exaltación de los ‘valores imperiales’ con ese

Teatro Español de Madrid, se dejan sentir en toda su intensidad en su faceta cinematográfica. Y por último, pero no en importancia, la sabia participación de Sigfrido Burmann en la confección de los decorados de muchas de estas películas.

De la mano de Juan de Orduña, el escenógrafo de origen alemán –que había comenzado en la pintura y recibió las enseñanzas teatrales de Max Reinhardt–, se encargó de los decorados de *Locura de amor*, *Agustina de Aragón*, *La leona de Castilla* y *Alba de América*, diseñando también la escenografía de otras emblemáticas películas del ciclo como *Doña María la Brava* o *La nao capitana*.

cine de retablos que se inspira en los temas, el soplo melodramático y la retórica de la citada tendencia teatral —que incluía la estética tableaux de los lienzos históricos del XIX—; todo ello convenientemente amasado en estudio, completando el pictorialismo por medio de los decorados y de una iluminación dramática de filiación germana”.

No obstante, la evaluación más ajustada y a la vez más relevante, ha sido aportada recientemente por José Luis Castro de Paz (2013: 47-65) en su análisis de los principales Modelos de estilización del cine español de los años 40. Alejado tanto del Modelo de estilización obsesivo-delirante como del Modelo de estilización sainetesco-costumbrista —y hasta cierto punto contrapuesto a él—, se situaría el Modelo de estilización formalista-pictórico, definido por el autor en los siguientes términos:

Su puesta en escena tiende a una composición estática y pictórica del plano, produciéndose dificultades para el habitual engrase sintagmático con otras composiciones plásticas propio del montaje cinematográfico tradicional. Porque a diferencia del análisis espacial y de la continuidad del MRI —incluso, en el límite, oponiéndose a él— el montaje del MRFP se presenta como una sucesión de cuadros y láminas vivientes elaborados a partir de una tradición visual principalmente pictórica, citada muchas veces de modo literal. Resultado de una enunciación autoritaria y potentísima, este formalista plano pictórico que preside el Modelo se quiere autónomo y autosuficiente —aunque, por supuesto, termine cediendo siempre al empuje de un montaje que, con todo, se resiente sobremanera de tal resistencia a su voracidad signica y narrativa—, elemento prioritario de sus metalingüísticos sistemas textuales, privilegiando efectos de rigidez espacial y reencuadre en contraposición a las composiciones de fácil engrase analítico del MRI, que con todo no desaparecerán.

Cine teatralizante y de raigambre pictórica, pues, proclive al estatismo y renuente a la puesta en relación sintagmática, se impone una preliminar acotación antes de abordar en detalle los principales fundamentos del Modelo en cuestión. En pocas palabras: en cuanto

modelo teórico, no tiene concordancia directa con las películas que organiza. Antes bien, se trata de una construcción formal que ordena, desde la exterioridad, las similitudes formales que pueden rastrearse entre las diversas películas. Es por eso que no puede –ni debe– establecerse una analogía perfecta entre el Modelo de estilización y el ciclo histórico. Y es que, al margen de la excusa temática, los aires de familia que presenta el grupo se desvanece a poco que nos acerquemos a su singularidad textual como han insistido Javier Hernández (2001) y Vicente Sánchez-Biosca (2012): el ciclo histórico es extremadamente heterogéneo en su vertimiento genérico. Y es que, las particulares pretensiones falangistas de ver fijada en la pantalla esa mítica España imperial, solo pudieron conectar con el gran público en virtud de su fijación en estructuras genéricas populares. Así, películas afines a la corriente del “bandolerismo” como *La duquesa de Benamejí* (Luís Lucía, 1949), *Las aventuras de Juan Lucas* (Rafael Gil, 1949) o *Don Juan de Serrallonga* (Ricardo Gascón, 1950), se acercan más a los códigos genéricos del cine de aventuras y aún del western, que a la desmesurada propuesta melodramática de *Locura de amor* o *La leona de Castilla*.

La coartada histórica por tanto no es condición suficiente (en realidad, ni siquiera necesaria) para justificar la participación de un film en el Modelo aquí descrito. Como argumentaré más adelante, las más que notables incursiones de Luis Lucía o de Rafael Gil en los territorios de lo histórico, no participan o participan de manera tangencial en él. Y a la inversa, como ha sugerido Castro de Paz, la marcada densidad metafórica del melodrama permite incluir ejemplos alejados del ciclo como *Altar Mayor* (Gonzalo Delgrás, 1943, basada en la novela homónima de Concha Espina) y *El milagro del Cristo de la Vega* (basado en una de las leyendas del romántico José de Zorrilla, también conocida como *A buen juez mejor testigo*³).

Por último, no es la mostración de cuadros famosos ni la apoyatura en textos literarios emblemáticos, lo que permitiría definir en última instancia el Modelo, sino más bien la utilización de ciertos códigos

³ Existe una adaptación anterior de la leyenda con el título *A buen juez mejor testigo* (Federico Deán Sánchez, 1926).

pictóricos y literarios en cuanto referentes formales en la articulación del drama. O en otros términos, una concreta concepción pictórica y literaria organiza y gestiona el material fílmico según una funcionalidad propensa a la institución de una imagen densa y abigarrada, suerte de imagen primordial que abisma la mirada en su interior a la vez que denuncia su radical exterioridad⁴. Por eso películas como *Agustina de Aragón* o *Alba de América*, participan activamente del Modelo frente a otras producciones que, a pesar de utilizar la pintura como guiño cultural o como anclaje histórico —falsamente histórico habría que añadir—, se alejan de manera decidida del mismo. Pienso por ejemplo en un film como *Goyescas* (Benito Perojo, 1942), en que las recurrentes escenificaciones de los cuadros del genio aragonés actúan como marco decorativo de las actuaciones musicales. Una vez anotada la cita, la imagen vuelve a sus derroteros figurativos y plásticos, más próximos a la narratividad fílmica clásica que a la retórica plástica de Goya.

2. Un cine de raigambre teatral

Sobradamente conocido es la coincidencia entre esa emergencia de lo histórico en el cine español y los intereses de aquellos sectores falangistas más recalcitrantes que exigían la presencia en la gran pantalla de un cine “español” anclado en nuestro glorioso pasado como han recordado, entre otros, Félix Fanés (1982), Luis Mariano González (2009) o José Luis Castro de Paz (2002, 2012). La necesidad de sustituir lo “folclórico” por unos “temas esenciales” se dejó sentir con intensidad en Primer Plano, revista al servicio del aparato cinematográfico estatal del primer franquismo. Pío García Viñolas lamentaba en 1941 la ausencia casi absoluta de temas históricos en la cinematografía española (Fanés, 1982: 165), y en

⁴ Baste señalar aquí la funcionalidad asumida por la reconocida inspiración goyesca y solanesca en la obra de Edgar Neville, de manera privilegiada y manifiesta en *Verbena* (1941) y sobre todo *Domingo de carnaval* (1945). La pintura en este caso, es utilizada por el cineasta para construir un universo popular que se opone de manera frontal al universo regio que actúa de referente en el ciclo histórico.

agosto del año siguiente la revista dedicaba su editorial a la necesidad de poner en escena un “cine histórico español”:

“Ningún momento como éste –en el que la exaltación de las esencias nacionales es deber primordial e ineludible de todo español– para que productores y realizadores sientan como imperativo indeclinable la obligación de enseñar, dentro y fuera de nuestras fronteras, cuál fue la trayectoria magníficamente gloriosa de España a través de los siglos”⁵.

Más alto podía decirse pero no más claro. La construcción de esa nueva España surgida de las cenizas de la fratricida contienda, necesitaba de unos discursos pedagógicos que anclaran la ilusión de una nación atemporal, imperecedera, sustentada en la grandeza de sus Héroes. Pero no solo el cine echaba en falta una mayor presencia de lo histórico. También en el teatro del periodo se estaba denunciando con idéntico ímpetu la flagrante ausencia de nuestra gloriosa trayectoria en las tablas. Frente al naturalismo, el teatro costumbrista o de crítica social, tan en boga en los círculos literarios, algunos eminentes autores proclamaban la vuelta a los grandes relatos épicos que glosaran las hazañas patrias. Pocos de todas formas lo expusieron de manera más rotunda como Gonzalo Torrente Ballester en su artículo Razón de ser de la dramática futura, publicado en la revista Jerarquía en plena Guerra Civil (1937), y en el que realizaba una encendida defensa del “teatro de plenitud”:

“Un teatro de plenitud no puede seguir nutriendo su repertorio temático de pequeños líos burgueses; se impone la vuelta a lo heroico y pedir prestados sus nombres a la épica (...) Mito, Mágica, Misterio. Y también épica nacional, hazaña. Ahí latén, reclamando insistentes su expresión poética, los temas de la nueva tragedia”⁶.

⁵ Citado en (Castro de Paz, 2012: 209).

⁶ Gonzalo Torrente Ballester. “Razón y ser de la dramática futura”. Citado en (Rubio Jiménez, 2005: 460).

La reclamación de ese deber primordial e ineludible reclamado por Primer Plano, parecía encontrar respuesta en ese teatro de la plenitud propugnado por Torrente Ballester, teatro capaz de fijar de una vez por todas esa falsa España tan necesaria para el literato como para la autojustificación identitaria del régimen dictatorial. No estaba solo el joven escritor en la tarea. El retorno a las bases míticas del relato épico nacional, era profesado activamente por diversos y eminentes literatos, cuyos dramas históricos eran aclamados por el público del periodo⁷. Entre ellos, José María Pemán, con títulos como *El divino impaciente* (1933), *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1934), *La Santa virreina* (1939), *Por la Virgen capitana* (1940), o *Metternich* (1942). También Luis Fernández Ardavín que, además de *La dama del armiño*, escribió otros dramas en verso como *La vidriera milagrosa* (1924), *La hija de la Dolores* (1927), o *La florista de la reina* (1939), adaptada de nuevo por su hermano tan solo un año después. O el ya citado Francisco Villaspesa que, al margen de *La leona de Castilla*, escribió *El alcázar de las perlas* (1911), *Doña María de Padilla* (1913), *Aben-Humeya* (1913), *La maja de Goya* (1917) o *Hernán Cortés* (1917). Pero por encima de ellos, sobresale Eduardo Marquina, convertido en el principal representante teatral de ese “modernismo castizo” (ARA TORRALBA, 1996) de principios del s. XX que reformuló algunos importantes presupuestos del Modernismo en clave españolista, sobre todo en lo que tenía de sustitución de un evidente cosmopolitismo por otro nacionalismo de rancio abolengo.

En ese sentido, el “teatro poético” de Marquina ilustra a la perfección el retorno de esa escenificación anclada en el drama barroco y el romanticismo, que recuperó el verso del teatro clásico español y la versificación grandilocuente. La utilización de un elevado tono declamatorio densificaba notablemente el texto dramático gracias a

⁷ Como ha recordado Javier Hernández (2001: 131), el teatro de corte histórico encontró una gran acogida en el Teatro Español y en el Teatro María Guerrero, en los que, bajo la batuta de Cayetano Luca de Tena y Luís Escobar, impulsaron la escenificación de obras de como *Don Juan Tenorio*, *María Estuardo*, *El sombrero de tres picos*, *El alcalde de Zalamea* o *Teresa de Jesús*.

la potenciación de los recursos métricos y rítmicos, así como la inclusión de momentos de pomposa efusión lírica. El eje de la acción era sacudido regularmente por unos recitados en los que el “tema” se hacía forma para mayor lucimiento de los actores.

Buena muestra de esta retórica inflamada son, además de *Doña María la brava*, escrita a la sazón para mayor loa y alabanza de María Guerrero –emblemática actoral a principios de siglo de la grandeza española–, títulos como *Las hijas del Cid* (1908), *En Flandes se ha puesto el sol* (1910), *El rey trovador* (1912), *Por los pecados del rey* (1913), *El retablo de Agrellano* (1913), *Las flores de Aragón* (1914), *El gran Capitán* (1916), y más tarde, cuando volvió de nuevo al género, *El monje blanco* (1930), *Teresa de Jesús* (1933), *La Santa hermandad* (1937) o *María la viuda* (1943).

Prolífico tanto en la dramaturgia como en la reflexión sobre su propio trabajo, Marquina dejó algunas notas extremadamente significativas de sus principios estéticos teatrales:

“¿Tiempos? ¿Edades? ¿Épocas?...¿Qué valor tienen todas estas falsas y artificiales clasificaciones frente a la perenne continuidad del espíritu de un Pueblo, de una Raza? Y hay que decirlo definitivamente: o el Pueblo, la Raza, constituyen el personaje descomunal y constante de todo nuestro Teatro, o no tenemos el derecho de convocar para triviales farsanterías a la multitud”⁸.

Emplazado en la atalaya de un presente que el autor consideraba poco sustancial, su abundante producción de dramas históricos asumió como propia una vocación de exaltación patriótica, teatro impregnado de una fuerte ideología tradicionalista que ensalzaba el valor intemporal del espíritu “del Pueblo, de la Raza”⁹. Valores

⁸ Citado en (Rubio Jiménez, 2005: 461).

⁹ La dedicatoria del autor en *Doña María la Brava* no deja lugar a dudas: A LA VIEJA IDEA / DE JUSTICIA / EXALTACIÓN, PASIÓN Y BLASON / DE NUESTROS NOBLES / Y DE NUESTROS PLEBEYOS / QUE HA ENGENDRADO, ENGRANDECIDO / FIJADO / Y PERPETUARÁ / LA RAZA CASTELLANA, / DEDICO / ESTOS CANTOS.

que, en realidad y como analizó Álvarez Junco en *Mater dolorosa* (2001), se habían configurado en los discursos románticos del s. XIX. Y es que el zeitgeist nacionalista decimonónico patrio, cristalizó en toda suerte de discursos que, vehiculados en materias expresivas dispares, contribuyeron a la puesta en circulación del moderno concepto Estado-nación. Si la reinterpretación del pasado en términos nacionales había comenzado en la segunda mitad del s. XVIII, es en el s. XIX cuando eclosionó de manera decisiva en la esfera cultural. Y más que la poesía, el teatro y la novela se mostraron especialmente eficaces en la consolidación de unos ambientes históricos pensables en términos de “españolidad”. El desencadenante en gran medida de este giro de la atención literaria hacia el interior de nuestra geografía fueron los éxitos de Mariano José de Larra (*Macías*, 1834) y del duque de Rivas (*Don Álvaro o la fuerza del sino*, 1835), triunfos que motivaron el acercamiento de numerosos autores al drama ambientado en el pasado como Antonio García Gutiérrez (autor de *El trovador*, 1836), Juan Eugenio Hartzenbusch y su famosa *Los amantes de Teruel* (1837), Gil y Zárate (*Carlos II el Hechizado*, 1837) o, ya doblando el siglo, José de Tamayo y Baus, que representó su popular *Locura de amor* justo antes de que el romanticismo, sobre todo con la obra de José Zorrilla, completara su tarea: la fijación de la idea de España en el mundo de las esencias, “desde la noche de los tiempos” (Álvarez Junco, 2001).

3. Un cine de raigambre pictórica

Y en unos términos muy similares a la literatura romántica decimonónica, la pintura de historia de la segunda mitad del s. XIX puso rostro a esa misma idea esencialista de España. Y lo hizo incluso con mayor apoyo administrativo que la literatura. El prestigio en España de la pintura de historia durante el s. XIX, radicó en gran medida en las ayudas ofrecidas por unos poderes administrativos que habían comprendido a la perfección la relevancia de dotar al concepto de España de unas imágenes capaces de sostener iconográficamente la inaugural conciencia nacional. No en vano, como recordó José Caveda en sus famosas *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España* (Madrid,

1867-1868), durante las décadas centrales del s. XIX, se encumbraron de manera especial en la Academia aquellas composiciones que escenificaban “las grandes empresas nacionales, los rasgos memorables del heroísmo y virtud de nuestros padres, conciliando las inspiraciones del patriotismo con las del Arte”.

Esta obligación pedagógica y narrativa condicionó inevitablemente a la pintura de historia. La misión de la imagen en el género no es otra que la de ilustrar el acontecimiento escenificado, trocar el relato histórico en relato visual o, en otras palabras, hacer visible lo legible. La función ilustrativa se erige así en fundamento nuclear de su razón de ser. Heredera de una concepción de la historia de corte positivista, la meta del discurso pictórico decimonónico no es otra que anclar el sentido del acontecimiento, fijarlo y convertirlo en una suerte de “imagen total”: todo está dicho ahí, entre sus límites. El espacio de la representación se configura así bajo el signo de la legibilidad, suerte de proscenio sobre el que se organizan los personajes en virtud de su función narrativa y dramática. De ahí que, aunque las posibilidades compositivas son numerosas, el hieratismo y la frontalidad se erigen en dominantes plásticas. Ninguna sombra, ninguna zona de penumbra puede quedar fuera de sus márgenes: es la verdad sin fisuras.

Por eso todas sus estrategias retóricas se subordinan a ese discurso rector que lo organiza desde su interior. En cuanto puesta en escena de un texto, se ve en la obligación de incluir lo más significativo, los hechos más relevantes, aquellos que permitan la correcta lectura (léase verdadera) de lo acontecido. En otras palabras, la pintura de historia escenifica los momentos fuertes del acontecimiento, los núcleos narrativos que permitan ofrecer la quimera de una visión unitaria y de conjunto mediante su hábil combinación en la superficie pictórica. El instante preciso en que Cristóbal Colón, dirigiendo a sus huestes y ante la mirada atónita de los aborígenes que se asoman expectantes entre los matorrales en el lienzo *Primer desembarco de Cristóbal Colón en América*, convertido en imagen nodal del film de Orduña, o el dramático momento en que los principales amotinados contra el emperador Carlos I son ajusticiados en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*, cinética compresión de las acciones parciales que constituyen el acontecimiento, no son

más –pero tampoco menos–, que unas representaciones idealizadas que condensan las distintas vistas y tiempos de las acciones acontecidas en aras de esa imagen primordial que extraiga de lo contingente aquello que permanece invariable: el mito.

4. Imágenes primordiales

Pero más allá de las evidentes implicaciones ideológicas en la gestión y uso de unas representaciones (pictóricas/literarias) que se nutrían de la visión tradicionalista y nostálgica del mito nacional, conviene retener aquí el entramado discursivo que las hace funcionar y sirven de sustento a su homólogo fílmico.

Hagamos notar de inmediato la coincidencia entre los modos de representar del teatro romántico historicista y la pintura de historia decimonónica. Uno y otro comparten una misma intencionalidad mítica, una tendencia a la condensación del “tema” en imágenes esenciales. Retórica especular, los vínculos entre dramaturgia y pintura en el contexto romántico fueron estrechos: la teatralización de la puesta en escena pictórica es del mismo signo que la composición pictórica del teatro historicista romántico¹⁰.

Esa estética del énfasis y la plenitud, retórica de lo absoluto, es precisamente lo que transfieren los referentes pictóricos y teatrales al Modelo formalista-pictórico. Invocación de una “escena primordial” que se inviste con los atributos de una imagen hipertrófica y saturada. No hay torsión, tampoco escorzo en la mostración del drama, nada que pueda perturbar la perfecta legibilidad de la pantalla: al igual que en la pintura de historia, los ejes compositivos tienden al estatismo, a la verticalidad y horizontalidad de sus ejes proyectivos en virtud de la minimización (cuando no la abierta elisión) de los indicios perspectivos. Y es que la verdad histórica (léase verdad mítica) solo

¹⁰ Muchos dramaturgos tuvieron sobrados conocimientos de pintura, entre ellos, el mismo duque de Rivas, cuya impronta se deja sentir con claridad en la plasticidad de las composiciones que organiza. Para una mayor profundización entre los vínculos del teatro romántico y la pintura de historia en España, consúltase (Catalán Marín, 2003) y (Ribao Pereira, 1999).

puede ser “vista de frente”, vista que nada esconde. Se afirma de esta manera una llamativa homología entre plástica del espacio y plástica del plano en la organización del encuadre, auténtica forma pensante que define al Modelo. *Locura de amor*, *Alba de América* o *Doña María la Brava* apenas requieren del plano americano –imagen fragmentaria por excelencia que encuentra su razón de ser en su puesta en sucesión–, y el montaje en ellas carece de la funcionalidad del discurso clásico. La planificación frontal y de conjunto se erige en la norma compositiva y el reencuadre se responsabiliza de modificar el espacio sin desmembrarlo; he aquí donde reside el principal pacto sellado por lo pictórico y lo teatral en la formulación visual del Modelo fílmico, idéntica consideración de una puesta en escena que ofrece el acontecimiento en su sintética plenitud.

Por eso el encuadre tiende a proclamar con violencia enunciativa su autonomía de la cadena narrativa en que se inscribe; poco parece importarle más allá de sí misma. El desinterés del Modelo por el fuera de campo –cuando no impone su abierta impugnación–, reside precisamente en el ensimismamiento de una imagen que se quiere autosuficiente: la composición opera hacia la puesta en escena de un “tema” que se desborda dentro los márgenes de la pantalla. La asunción del rol heroico de Doña María de Padilla frente al consejo de Castilla, la arrogancia de Napoleón ante sus subalternos que confía en doblegar con facilidad a ese “pueblo comido de piojos y soberbia” que es España, o la reunión en el mismo film de las fuerzas vivas de Zaragoza en torno a la Condesa de Bureta mientras preparan el levantamiento de la ciudad contra la tropa invasora, se construyen como imágenes absorbentes: todo está dicho allí.

En la misma dirección opera sin duda la construcción de unos decorados “de extraordinaria complejidad iconográfica” que se exhiben en todo su esplendor y saturación referencial, que imponen su opacidad signifiante hasta evidenciar su carácter artificial, su condición de tramoya. De manera especial en ese escenario privilegiado de la Gran Historia que es el palacio. El ya citado Salón del Consejo en *La leona de Castilla*, cuya tribuna se exhibe cobijada al amparo de un enorme crucifijo. Los reyes católicos atendiendo las ensoñaciones de Cristóbal Colón primero y asistiendo a la evangelización de los “salvajes” después en *Alba de América*. Y aún

Fernando VII condecorando en el Palacio Real a Agustina de Aragón, se construyen con la magnificencia propia de una imagen recargada en la que opera “al descubierto el resorte fundamental del espectáculo: el signo” (Barthes, 2002: 28).

Acontece así esa llamativa rigidez espacial que ha motivado el desdén crítico hacia el ciclo histórico. Cine de “cartón-piedra”, próximo a la estética kitsch (González, 2009) y a ciertos modos “primitivistas” ya periclitados en los años 40, se trata de una innegable valoración en la que además incide la organización y disposición de los personajes en el escenario. Alejados del naturalismo propio del cine clásico, los actores “responderán al reto formalista-pictórico con un bien calculado histrionismo, alcanzando un tono declamativo de marcada teatralidad operística, acorde con unos movimientos sutilmente coreografiados” (Castro de Paz, 2013). Si Amparo Rivelles y Tina Gascó en su personificación de La Leona de Castilla y Doña María la Brava respectivamente, hacen gala a la perfección de dicho efectismo interpretativo (sin olvidar a Antonio Vilar en su encarnación de Cristóbal Colón, cuerpo efigie cuya mirada se pierde insistentemente en el infinito), la actriz que se erige en emblema actoral del Modelo es sin duda Aurora Bautista, figura que encarna como ninguna otra la esencia de un tipo dramático: mujer de pasión desmedida hacia su marido (Juana la loca), entregada luchadora por la libertad (Agustina de Aragón). Se comprende mejor así la imposición de la actriz como protagonista del ciclo dirigido por el cineasta: “Doña Juana era una ‘leona’ y lo que tenía de teatral podría ser su éxito, y en eso acerté” (Castro, 1974: 299). La articulación de ese espacio cerrado sobre sí mismo, junto a la disposición y movimientos de los cuerpos que acoge, terminan por definir un encuadre preciosista y minucioso, auténtica pieza de orfebrería escénica que denuncia su naturaleza ilusoria. Lejos de proyectarse hacia el fondo, el decorado se viene hacia el espectador como en una representación en relieve. Fondo y figura convergen así en un mismo plano de la superficie para situarse de frente al sujeto que los mira. No hay contraste entre el decorado y los actores, combinación jerarquizada de huecos y relieves sino más bien su contrario, puesta en igualdad de condiciones gracias a un contorno que los define a la vez que los separa. La alteración que acontece en la percepción de esta

imagen travestida en una suerte de tapiz ornamental, acentúa esa peculiar condición táctil por la que el ojo toca lo que mira. A diferencia de la experiencia del espacio óptico definido por la visión clásica, la imagen háptica que define el Modelo no establece con el espectador ninguna homología espacial que los reúna en una misma topografía ficticia, sino que se enfrenta a él como la página de un libro en la que los decorados y los cuerpos se transforman en figuras-texto, soportes de un discurso que es tanto visible como legible y que instituye a un espectador sumamente alejado de aquel otro clásico. Al igual que la pintura de historia, al igual que ese teatro romántico tradicionalista, la representación emplaza al espectador delante de la acción pero fuera de ella, espectáculo al que solo puede acercarse desde el exterior y visualizarlo de conjunto, en su totalidad significativa.

Pocas imágenes resultan tan reveladoras al respecto como el primer encuentro de los reyes católicos con el navegante extranjero y sus pretensiones colonizadoras en *Alba de América*. La planificación frontal encuadra el regio Salón con los monarcas en el centro compositivo (en realidad, es el cuerpo de Isabel el que detenta el lugar privilegiado), hieráticos, fastuosamente vestidos sobre sus tronos, mientras se entrevistan con Cristóbal Colón ante la atenta mirada de la corte constituida por nobles, damas de compañía, monjes y sirvientes, bajo un palio exuberante sobre el que se puede leer la conocida leyenda (tanto monta, monta tanto). La proliferación de detalles arquitectónicos y decorativos por toda la imagen, así como la práctica ausencia de indicios perspectivos, origina una marcada indistinción entre lo que es decorado y lo que son los actores; el fondo se convierte en figura y viceversa, alejando a la pantalla de su condición de ventana abierta al mundo.

5. La participación melodramática en el Modelo

Pero la tendencia a la clausura y el ensimismamiento visual del Modelo, lo es también en términos temáticos: en el desarrollo de la trama —o bajo ella—, la historia se despliega en un espacio y un tiempo que operan hacia la clausura del acontecimiento, hacia su

abismamiento paradigmático.

Se trata de una concentración del discurso que puede ser pensada en términos metafóricos. Si la consideración espacial permite señalar en el ciclo histórico aquellos films que apenas participan en el modelo, una sanción narrativa refuerza dicho corte en el plano del contenido: en el Modelo formalista-pictórico prima lo metafórico frente a lo metonímico o, utilizando una clásica distinción narratológica, aquellos relatos en los que impera “la funcionalidad del ser” frente a otros donde prevalece una “funcionalidad del hacer” (Barthes, 1972).

La fértil distinción narratológica explotada por el semiólogo sirve para distinguir con cierta nitidez la ambivalente participación en el modelo de algunos insignes cineastas que se incursionaron en el cine histórico en estos momentos. Rafael Gil es uno de ellos. La pulsión narrativa del cineasta lo ubica entre la institución de imágenes condensación y su puesta en relación secuencial. Véase al respecto la escenificación del milagro realizado por la protagonista en *Reina Santa* (y también, en realidad, *La señora de Fátima*, 1951). Momento esencial en la construcción de su “funcionalidad del ser” –su santidad–, todo el episodio está marcado por el proyecto narrativo del monarca. Es por la traición de su hijo que ha ido a buscarla; para saber si puede contar con su apoyo. Es más, la condición sobrenatural de Isabel es ocultada a su esposo por cuestiones de política narrativa: si Pedro I reconociera la santidad de su esposa, no podría tener dudas de sus posteriores intentos de proteger la vida de su hijo levantado en armas.

Tampoco puede decirse que Eusebio Fernández Ardavín, a pesar de su familiaridad con el universo literario y la habitual participación de su hermano en los argumentos de sus películas, participe de lleno en el Modelo. *El abanderado* (1943), por ejemplo, privilegia la fragmentación y el montaje en detrimento del efecto de conjunto. La puntual planificación general de algunos espacios –básicamente los palacios– persigue solo una funcionalidad descriptiva: mostrar su magnificencia a la vez que connotar en términos iconográficos lo francés frente a lo español. Una vez logrado el efecto, el espacio se fragmenta para mejor mostrar a los personajes y seguir sus acciones.

Tan solo con la toma de conciencia del teniente Javier Torrealta ante la invasión francesa, la pantalla se acerca a la densidad propia del Modelo. En un primer momento, cuando encuentra muerta en la cuneta a “la pintosilla”, la vivaracha joven que se quedó en Madrid para luchar contra los franchutes. El punto de vista que adopta la cámara, bajo, y la hierática disposición de los personajes que rezan por el alma de la difunta, se constituyen bajo el signo de la imagen primordial, desgajada de las dinámicas narrativas del film. Acto seguido, el descubrimiento del cadáver de sus dos amigos de armas, se construye bajo idéntico signo teatral. La iluminación dramática, la frontalidad del encuadre y la solemnidad de las actuaciones, connotan el giro vital que experimenta nuestro protagonista y su conversión definitiva al “españolismo”. Pero esta distinción narratológica permite situar además en un territorio más formal la notable –y a menudo destacada– confrontación entre el folclorismo del cine de Luis de Lucía del historicismo de Juan de Orduña¹¹. Si las películas de este abogan abiertamente por lo metafórico, por la horadación en profundidad del agujero abierto por el drama, las de aquel se decantan por lo metonímico. *La princesa de los Ursinos* resulta reveladora al respecto. En el plano semántico, la historia se juega en los aledaños, no son las grandes figuras quienes desarrollan la acción sino “secundarios” de lujo. Pero es sobre todo en el plano narrativo donde el film se aleja definitivamente de la densidad de *Locura de amor* o *Alba de América*. El film de Lucía se decanta por la secuencialidad y el encadenamiento causal: la trama avanza a partir de una acción-reacción levantada sobre la base de los engaños y dobleces de los protagonistas. Y es que, como el propio cineasta señalara, *La princesa de los Ursinos* en ningún caso pretende ser un film histórico, sino más bien “una película de aventuras al estilo español” (Castro, 1974: 252).

Baste señalar la planificación de una excelente escena para comprobar su extrema distancia respecto de los modos aquí convocados: aquella que reúne a la espía con el diplomático francés, y

¹¹ Distinción formal que no evita que Orduña resuelva *Pequeñeces* en términos metonímicos, alejando la intriga política con el trasfondo histórico de la deposición de Amadeo de Saboya del empuje metafórico.

en la que se hace partícipe al espectador de los turbios planes que rigen sus programas narrativos, recordar al rey sus auténticos orígenes franceses para que ponga al reino de España al servicio de Versalles. La entrevista entre los conspiradores tiene lugar en los aposentos de un albergue al que han llegado nada más atravesar la princesa los pirineos, espacio desdoblado y fragmentario gracias a la inclusión de un espejo que duplica las aristas de las habitaciones y los puntos de vista. El plano/contraplano de la parte central de la conversación entre los conspiradores, introduce ingeniosamente a los dos personajes en el encuadre gracias al reflejo especular.

Esta tendencia a la metaforicidad parece favorecer la participación del hálito melodramático en las proximidades del Modelo. La saturación del signo plástico y el abismamiento del relato, no son prerrogativas exclusivas del discurso historicista sino que lo son también, si no más, del melodrama¹². O en otras palabras, la hipertrofia del signo histórico encuentra su reflejo simétrico en la hipertrofia del signo melodramático¹³. Así, además de *Altar Mayor* y

¹² Si Juan de Orduña ejemplifica como ningún otro cineasta de los aquí tratados el espíritu y la forma de ese posible Modelo de estilización es, pura y simplemente, como anotó José Luis Téllez (1990: 53), porque se cimentaban “en su poderoso y subyugador anclaje melodramático”.

¹³ Y si la imagen primordial, en su versión historicista, parecía desplegarse mejor en la imagen orfebre, en su versión melodramática encuentra su principal fijación plástica en su contrario compositivo: el primer plano. No en vano, como analizara Gilles Deleuze (2001), el primer plano es en sí mismo en una “Entidad”, imagen que no emerge de arrancar un objeto de un conjunto del que forma parte, sino que es abstraído de sus coordenadas espacio-temporales, convertido por tanto en un todo autónomo. Así, todo el sentido de *Locura de amor* se condensa en el rostro ensimismado de Juana reclamando al amor de Felipe, los rostros arrebatados de dolor de Currita de Albornoz y su hijo Paquito juntos y a la vez alejados por el descubrimiento del adulterio materno en *Pequeñeces* (Juan de Orduña, 1950). Pero también los rostros en penumbra de Juan mientras expone la pena de Acacia en *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942). Y, por encima de ellos, el rostro de Antonio Vilar y su mirada perdida hacia un fuera de campo que es también, si no más, fuera de marco: Cristóbal Colón ante su destino narrativo, pero también Cristóbal Colón ante la historia, que es lo mismo que decir que ante el espectador virtual que actualiza con cada visionado su proyecto narrativo. Es en esa mirada donde

El milagro del Cristo de la Vega, también *La pródiga* (1946) podría considerarse en los aledaños del Modelo, melodrama de Rafael Gil basada en la novela homónima de Pedro Antonio de Alarcón y producida por Suevia Films. Los amores imposibles entre Julia Castro Alarcón y Guillermo de Loja, enmarcados en esa casona situada al margen del mundanal ruido de la capital, se invisten por momentos de esa densidad teatralizada anotada. De hecho, no es casual que el film termine con un plano que funde al mismo cuadro que ha abierto el relato: un árbol sombrío sobre un promontorio en el que el protagonista pena la fatal pérdida de su amada.

Por no hablar del “cine de retablos” defendido por Florián Rey, tan anclado en nuestras tradiciones plásticas y literarias populares. Paradójicamente sin embargo, no es en aquellas películas de ambientación histórica donde mejor se pueden localizar algunas trazas de esa retórica inflamada. En *La nao capitana* –a pesar de la participación de Sigfrido Burmann y estar basada en la novela de Ricardo Baroja–, lo metafórico queda reducido a algunas escenas aisladas entre las que sobresale la entregada declaración patriótica del capitán Diego Ruiz ante la admirada presencia de los monjes en el camarote, justo antes de que el navío abandone tierras españolas. La declamación enfática del personaje y la respuesta no menos rimbombante de los religiosos, formalizada en una planificación dominante de conjunto, ahondan en la “españolidad” del primero, aislando la escena de la trama amorosa que liga la narración: los amores prohibidos entre el fugitivo y Doña Estrella.

Antes bien, es en la segunda versión de *La aldea maldita* donde mejor se puede vislumbrar esa imagen densa y ensimismada, película que es todo un “alarde de estatismo” y a la vez, si no más, un alarde de melodramatismo bajo el disfraz costumbrista. El último encuadre compendia de manera ejemplar la solemnidad propia de las

Alba de América cifra todo su poder de persuasión pero también su estrepitoso fracaso: el presuntuoso intento de lograr la adhesión incondicional de un sujeto entregado a tamaña visión de la Historia, solo sirve para desenmascarar la delirante irrealidad de un caduco proyecto ideológico sustentado sobre un fantasma.

imágenes primordiales: sobre un fondo compuesto por cuerpos que se amontonan alrededor del centro compositivo, y arropado por la emotividad sinfónica de la banda sonora, Juan lava en primer término los pies de esa mujer de rostro inconsolable que ha regresado por fin a casa. El breve y sutil recorrido de la cámara acompañando el movimiento del protagonista, culmina con su detención y la de todos los cuerpos en el encuadre, imagen fija que anticipa el bajo relieve que, ahora ya sí, da por concluido el relato.

6. Epílogo

Si existe en el Modelo aquí analizado algún lugar en el que la inscripción de esa estética hipertrófica se deje sentir en toda su intensidad, ese es sin duda la cabecera filmica. Espacio/tiempo situado en territorio de nadie —se está deshaciendo de su anclaje enunciativo pero todavía no forma parte de la cronología que rige el enunciado—, la cabecera ha sabido asumir sin ambages su condición de imagen-emblema, anticipo y condensación de los temas puestos a trabajar durante la trama.

No en vano, en no pocas ocasiones estos relatos comienzan a declinarse a partir de un cuadro que condensa las claves semánticas de la trama. *Locura de amor* por ejemplo, lo hace con la potencia dramática del cuadro de Francisco Padilla, mostración de una Juana taciturna que permanece a los pies de su difunto marido mientras el viento azota su ajado cuerpo, motivo figurativo privilegiado a la vez que prolepsis narrativa que encierra en su patetismo toda la densidad melodramática del film de Orduña.

En otras sin embargo, la densidad anticipatoria del discurso recae tanto en la apelación pictórica como en la efusión lírica asumida por una voz narradora que se enmascara con los rasgos de la enunciación¹⁴. En *La leona de Castilla*, los títulos de créditos se

¹⁴ En pocas ocasiones de todas formas, el énfasis lírico alcanza las cotas que exhibe la introducción de Doña María la Brava en el film homónimo. En el texto literario, dicha presentación está mediada por la declamación de Doña Juana Mendoza del romance compuesto por Montoro, “el poeta truhanesco,

suceden bajo un cielo tormentoso inspirado en la pintura *Vista de Toledo* (El Greco, 1597-1607), para superponerse acto seguido sobre una recreación de la terrible decapitación rememorada en *Los comuneros Padilla, Bravo y Maldonado en el patíbulo*. Con el fin de los títulos, una melancólica y a ratos conmovida voz trenza los complicados hilos argumentales de la rebeldía de los soberbios comuneros castellanos contra Carlos I¹⁵.

No obstante, pocos ejemplos resultan tan pregnantes como el arranque de *Agustina de Aragón*. En un gesto poco usual, enlazando por corte con el logotipo de Cifesa y antes de que aparezcan los títulos de créditos, hace acto de presencia en pantalla la imagen condensación por excelencia del mito de la luchadora. Figura de pelo arrebatado, rostro desencajado y antorcha en mano, Aurora Bautista encarna la esencia misma de la españolidad, símbolo tantas veces retratado en todo tipo de imágenes. Encuadrada en un premeditado contrapicado, la heroína se exhibe junto al cañón lanzando su encendida soflama al enemigo: no pasarán. Prolepsis figurativa tanto como narrativa, lo llamativo del gesto radica en la ausencia de cualquier referencialidad espacial o geográfica. Sin decorado ni ornamento que permita ubicarla (desconocemos todavía su identidad aunque lo supongamos), es un cuerpo abstraído de sus condicionantes históricos que emerge a contraluz sobre un fondo informe, espacio nebuloso y a medio hacer.

Acto seguido, justo después de los títulos de crédito, y sobre el mismo fondo humeante en el que se distingue el *Monumento a los Sitios de Zaragoza* (1908, grupo escultórico de Agustín Querol), una voz

vestido de bufón”. En el film, es una voz *over* que inunda la banda sonora con pomposa entonación mientras recita: “De aquel torneo glorioso / donde combatieron damas, / Doña María Guzmán sale arrancando la palma... / Pajes le llevan su arnés, / pajes le llevan su lanza; / pero ella lleva en sus ojos / todo el fuego de sus armas... / ¡Ah, digan plumas Castilla / lo que dijeron espadas! / Digan, digan; con el hierro, / con el hierro ó la mirada / hiere siempre el corazón / Doña María la Brava!”

¹⁵ Sobre la ambigüedad ideológica de un relato que intenta conjugar el elogio a los comuneros con su “criterio estrecho”, consúltase (Sánchez-Biosca, 2012).

firme y decidida dedica el film a “los héroes gloriosos de la Independencia de España”. Film, continúa, que “no pretende ser un exacto y detallado proceso histórico de la gesta inmortal de los sitios de Zaragoza, si no la glosa ferviente y exaltada del temple y el valor de sus hijos, de sus héroes y heroínas reunidos en la impar figura de Agustina de Aragón, símbolo del valor de la raza y del espíritu insobornable de independencia de todos los españoles”.

Imagen primordial y retórica de lo absoluto, interpelan así al espectador antes de que el relato haya comenzado a desplegarse, sujeto convertido en ese preciso momento en una entregada mirada dispuesta a arrojarse de lleno en el terreno del mito.

Referencias bibliográficas

ÁLVAREZ JUNCO, J. (2001): *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid: Taurus.

ARA TORRALBA, J. C. (1996): *Del modernismo castizo. Fama y alcance de Ricardo León*. Prensas Universitarias de Zaragoza.

BARREIRA, D. (1968): *Biografía de Florián Rey*. Madrid: Agrupación Sindical de Directores Españoles de Cinematografía.

BARTHES, R. (1972): “Introducción al análisis estructural del relato”. En VVAA, *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

BARTHES, R. (2002): “Los romanos en el cine”. En *Mitologías*. México: Siglo XXI.

CABEDA, J.: *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España: Desde el advenimiento al trono de Felipe V, hasta nuestros días* (Madrid, 1867-1868), 2 vols, p. 137.

Disponible en

<http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5306806878;view=1up;seq=143>

CASTRO, A. (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2013): “De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)”, en *Quintana* 12, pp. 47-65.

CATALÁN MARÍN, M. S. (2003): *La escenografía de los dramas románticos españoles (1834-1850)*. En Prensas Universitarias de Zaragoza.

DE MENDOZA, F. (1870): *Manual del pintor de historia*. Madrid: Imprenta de T. Fortanet.

DELEUZE, G. (2001): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.

FANÉS, F. (1982): *Cifesa. La antorcha de los éxitos*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

GONZALEZ, L. M. (2009): *Fascismo, kitsch y cine histórico español (1939-1953)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

HERNÁNDEZ, J. (2001): “Películas de ambientación histórica: ¿Cartón-piedra al servicio del Imperio?”. En *Cuaderno de la Academia*, nº 9 (Actas congreso AEHC).

MORAL, J. (2015): “De lo pictórico a lo fílmico, bases para la definición de un posible Modelo de estilización en el cine español de los años 40”, en *L’Atalante*, revista de estudios cinematográficos, nº 20, 2015 (en imprenta).

REYERO, C. (1989): *La pintura de historia en España*. Madrid: Cátedra.

RIBAO PEREIRA, M. (1999). *Textos y representación del drama histórico en el Romanticismo español*. Eunsa: Pamplona.

RUBIO JIMENEZ, J. (2005): “Eduardo Marquina y el modernismo castizo en el teatro”, en *Anales de la literatura española contemporánea* (ALEC), Vol. 30, n° 1-2, pp. 457-484.

SÁNCHEZ BIOSCA, V. “Una nación de cartón-piedra. Las ficciones históricas de Cifesa”. En SAZ, I. Y ARCHILÉS, F. (Eds.), *La nación de los españoles: discursos y prácticas del nacionalismo español en la época contemporánea*. Universitat de Valencia.

SEGUIN, J. C. (1997): “Locura de amor (1948)”. En PÉREZ PERUCHA, J., *Antología crítica del cine español (1906-1995)*. Cátedra: Madrid, pp. 230-232.

TÉLLEZ, J. L. (1990) “De historia y folklore (notas sobre el 2º periodo Cifesa)”, en PÉREZ PERUCHA, J. (Coord.), *Cifesa: de la antorcha de los éxitos a las cenizas del fracaso*. Valencia: Archivos de la Filmoteca n° 4.

Notas sobre el costumbrismo y el cine español*

Carmen Arocena Badillos — Grupo MAC (UPV/EHU)
Nekane E. Zubiaur Gorozika — Grupo MAC (UPV/EHU)

Resumen: El costumbrismo es un concepto comodín de difícil determinación que la RAE define como “la atención que se presta a las costumbres típicas de un país o región” en una narración literaria, pictórica, fotográfica o cinematográfica. Esta concepción tan amplia permitiría convertir a casi cualquier representación popular o realista en costumbrista y aunque podría convertirse en la base de cualquier relato cuya voluntad sea la mostración del modo de vida popular, tiene sus limitaciones. El retrato de las costumbres presenta dos características básicas. La primera de ellas es la renuncia a la universalidad de las escenas y tipos retratados. El costumbrismo, por lo tanto, renuncia a la representación del hombre abstracto y general a favor del estudio del hombre “tal y como está”. La segunda de las características que nos permitirían hablar de contenidos de raigambre costumbrista en un texto se refiere a la nostalgia de un tiempo perdido o a punto de perderse, haciendo revivir costumbres perdidas o incorporando momentos costumbristas aislados en el discurrir de la

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

línea argumental de la narración.

El cine español ha convertido en motivos figurativos que inmediatamente remiten al modo de vida de las clases populares a las verbenas, los patios de vecinos y los comercios del rastro madrileño. De una manera más sutil, algunos cineastas cultivaron la variante costumbrista del retrato de tipos (llamadas fisiologías) para dar cuerpo a sus personajes. Asimismo, las técnicas narrativas del sainete se adoptaron como reflejo de una manera popular de contar historias y las pinceladas costumbristas se revistieron con formas de expresión foráneas en un proceso de hibridación de géneros realmente singular. La voluntad de la presente comunicación es la de vislumbrar cuáles son los caminos seguidos por el cine español para incorporar aquello que se conoce como costumbrismo.

Palabras clave: cine español, historia del cine, análisis fílmico, costumbrismo.

1. Introducción

GRAN PARTE de la literatura oral y escrita sobre el cine español ha hecho desaparecer conceptos como el de “ambientación” a favor del de “costumbrismo”. En ocasiones, parece que todo el cine español es un reflejo de “las costumbres”, convirtiendo al término en cuestión en un concepto comodín y, en consecuencia, vacío de significado. Por medio de la ambientación se sugiere “mediante pormenores verosímiles, los rasgos históricos, locales o sociales del medio en que ocurre la acción”¹. Las recreaciones de biografías o episodios históricos han propiciado el nacimiento de un género cinematográfico plagado de proyectos abyectos pero también de valiosas obras que nos proporcionan recursos divulgativos sobre las formas de vida de otras épocas. En el cine español, parece que el término ambientación o reconstrucción histórica remite al cine de “cartón piedra” de la década de los cuarenta, siendo utilizado el de “costumbrismo” como reacción para hablar de esos elementos que

¹ Diccionario de la RAE.

detallan los pormenores de la vida de las clases populares. Sin embargo, esta explicación no termina de parecernos suficiente. Este texto surge del planteamiento de ciertas preguntas con las que intentábamos explicarnos por qué algunos filmes o escenas de éstos eran catalogados como costumbristas y otros no, hasta llegar a cuestión matricial: ¿qué es el costumbrismo?

2. Definiendo el costumbrismo

El costumbrismo es uno de esos estilemas literarios imposibles de definir en términos generales que al aplicarse al lenguaje cinematográfico se enturbia aún más dado que reproducir el mundo de lo real es la finalidad de cualquier obra cinematográfica, lo que no significa que cualquier obra cinematográfica realista sea costumbrista. Parece que el término costumbrista únicamente podría adscribirse con propiedad a los artículos literarios de Mariano José de Larra o de Mesonero Romanos, maestros del género. Aplicarlo a otros escritores y materias expresivas no es tarea fácil

“si tenemos en cuenta, por un lado, el número tan considerablemente elevado de escritores que contribuyeron a su difusión y auge durante el pasado siglo; por otro, la variedad de enfoques y contenidos que el propio artículo de costumbres admite (lo que) entorpece aún más si cabe su propia definición” (Ayala, 2000: 51-58).

El diccionario de la Real Academia de la Lengua tampoco resulta de gran ayuda para aclarar este problema conceptual. En sus páginas, la voz “costumbrismo” se define de manera anodina: “En las obras literarias y pictóricas, atención que se presta al retrato de las costumbres típicas de un país o región”. Atendiendo a esta definición, el costumbrismo consistiría en la descripción de personajes, sujetos, ambientes o situaciones que reflejen los rasgos pertinentes, es decir, lo específico, de una región. Volvemos a sentir la impresión de que cualquier texto descriptivo que ponga el acento en algún rasgo que rompa con la homogeneidad social contemporánea (en el momento de creación del texto) puede ser considerado como costumbrista. En este sentido, los únicos

ejemplos puros de cinematografía costumbrista se encontrarían en las vistas que filmó Alexandre Promio, o en películas como *Procesión de las hijas de María de la Parroquia de Sants* (Fructuoso Gelabert, 1902), con los que se intenta reflejar los modos de vida de los espectadores. En esta dirección hay que entender la definición de Correa Calderón: “un pequeño cuadro colorista, en el que se refleja con donaire y soltura el modo de vida de una época, una costumbre popular o un tipo genérico representativo” (citado en Forneas Fernández, 2005: 293-308). La definición que Margarita Ucelay da Cal (1951: 43) ofrece incide en la voluntad descriptiva del artículo de costumbres y el tono formal a través del cual se pueden presentar la forma de vida de una colectividad social cuando escribe que

“tiene por finalidad la pintura filosófica, festiva o satírica de las costumbres populares. Sus temas concretos son la descripción de tipos, costumbres, escenas, incidentes, lugares e instituciones de la vida social contemporánea (...) con escasa o ninguna trama argumental. En cuanto a la tendencia de su contenido presenta un carácter variable: ya es satírico o didáctico, con propósito de reforma de la moral o la sociedad; ya pintoresquista, humorístico o realista, descriptivo, sin preocupación ulterior alguna del puro entretenimiento”.

De la definición de M. Ucelay destacan dos aspectos: la finalidad de describir las costumbres populares y la ausencia de trama argumental. El primero de ellos nos permite entroncar con la voluntad de cierta cinematografía española de llevar a las pantallas el modo de vida de las clases populares. Este aspecto ya había sido señalado por Julio Pérez Perucha (1995: 105-108) cuando afirma que durante la década de los años veinte, de la mano de José Busch y Manuel Noriega, se intentan asentar las bases de un cine popular y autóctono de raigambre costumbrista. La forma de vida de las clases populares se convertirá en la materia del contenido utilizada también en algunos filmes de la época de la República. La porosidad del celuloide va a hacer que algunas películas transmitan un cierto aroma popular, como es el caso de la secuencia de la siega con la que arranca *Nobleza baturra* (Florián Rey, 1935) y, en especial, la escena de la boda de las clases trabajadoras con la que inicia *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935). El interés de Perojo por destacar

un matrimonio obrero es evidente porque por medio de sucesivos planos de detalle se muestra la fecha del calendario y la hora del reloj (martes 15 de agosto a las 7 de la mañana). La introducción en la narración de un casamiento entre trabajadores, cuyo convite es un popular chocolate con churros como desayuno, tomará las formas de expresión también populares de la zarzuela. De esta manera, Perojo destaca un rasgo definitorio de los trabajadores de los barrios madrileños: se han de casar temprano por la mañana para poder comenzar después su jornada laboral. El segundo aspecto, desgajar la descripción de la trama, nos servirá para diferenciar momentos en los que las costumbres emergen en las pantallas de aquellos en los que los modos de vida sirven para envolver y contextualizar una historia de ficción (*ver infra*).

3. El tiempo perdido de lo específico

A pesar de lo dicho, podríamos hablar de costumbrismo cinematográfico aplicado al cine español en función de dos características. Una de ellas es la renuncia a la descripción de la forma de vida de una sociedad en abstracto y a las localizaciones paisajísticas. Desde este punto de vista, las costumbres de lo regional y provinciano se intensifican, como bien señala Mainer (2010: 268), quien también advierte de sus peligros: “las truculencias denunciadoras, la nostálgica complacencia en el mundo menor de las costumbres o la doliente insistencia en el fracaso vital de los personajes”. El costumbrismo escribe en presente los rasgos específicos de la cotidianeidad de las clases populares, convirtiéndolo en materia artística ya que

“es frecuente desde el inicio del artículo de costumbres que los escritores utilicen los términos “pintura”, “retrato”, “dibujo”, “boceto”, “cuadro”, “fotografía”, “daguerrotipo” para subrayar ese intento de plasmar la realidad cotidiana, trivial, sin relieve que se convierte en materia artística gracias a estos autores” (Montesinos, 1983: 34).

No es de extrañar que literatos como Cela señalen en la voluntad de descripción objetiva del costumbrismo literario un claro antecedente

del arte fotográfico aún por desarrollarse retratando los paisajes, las costumbres y el alma:

“los escritores costumbristas cumplieron retratando el mundo en torno y en su patriótica dedicación, en su denodado esfuerzo, sentaron las bases de un arte que había de nacer aún: la fotografía, con su frío testimonio de belleza y fealdades” (Forneas, 2005).

El costumbrismo nace de lo específico cuando la representación de las costumbres traspasa el artificio de la puesta en escena argumental. Es en ese momento cuando se rompe el espejo reflectante y surge la especificidad de lo popular.

La segunda característica hace referencia a la distancia temporal que media entre dos tiempos: el del enunciado y el de la recepción, siendo imprescindible un efecto de extrañeza en el que se produzca en el lector la sensación de revivir un acontecimiento perdido en el tiempo del pasado. Mesonero Romanos ha subrayado esta especial vinculación entre los tipos que pueblan los artículos de costumbres y la actualidad de la que surgen, y recuerda que “es preciso que los lectores tomen en cuenta la fecha de cada cuadro, y se trasladen, si es posible, con la mente, al punto de vista en que les colocó el pintor” (Mesonero Romanos, 1982). Con esta nueva aportación vinculada al concepto del presente del pasado comienza a clarificarse la imprecisa definición de qué es lo que conocemos por costumbrismo. En este sentido, el espíritu costumbrista nace cuando la descripción de lo específico nos transporta a un momento perdido, provocándonos una cierta sensación de extrañamiento y, al mismo tiempo, de cercanía. Es decir, reconocemos los caracteres definitorios de un tipo de sociedad desaparecida porque las pinceladas costumbristas tratan de fijar lo que está en tránsito. M.A. Ayala afirma que los escritores costumbristas

“señalan la necesidad y urgencia de fijar la fisonomía española en un momento de confusión y cambio (...). De ahí que los escritores de costumbres oscilen entre la nostálgica pintura de una forma de vida que tiende a desaparecer arrastrada por los cambios que inexorablemente se registran y aquéllos que

mediante el análisis, la reflexión, la sátira y la ironía pretenden potenciar el propio cambio social” (Ayala, 2000).

En algunas ocasiones, el costumbrismo se reviste de una sombra nostálgica que intenta

“dar fe de un cambio, de una revolución, de una evolución que ha transformado la faz de todo el país o de alguno de sus rincones pintorescos y, desahogar, entregándose al recuerdo, la nostalgia de todo lo desaparecido y olvidado” (Montesinos, 1983: 44).

4. Dos Comuniones

Tal vez un ejemplo nos ayude a vislumbrar con mayor claridad las diferencias entre un “momento costumbrista” y una cuidada ambientación histórica. El cine español nos ofrece dos ejemplos que contraponen estos dos tonos descriptivos. Para ello, nuestra elección se centra en la descripción de la primera comunión de los sobrinos de *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963) y la de Estrella, la protagonista de *El Sur* (Víctor Erice, 1983). La ceremonia de la primera comunión ha sido entendida como un ritual de paso hacia la pubertad que supone la confrontación de los púberes con la noción de pecado y de pureza. Por medio de este sacramento, el comulgante se compromete a muy temprana edad con un determinado estilo de vida. En la España de la posguerra era el primer acto comunitario importante en la vida de un infante a través de un ritual público, pomposo y solemne. La importancia de la Primera Comunión, entendida como un ritual de paso, abriría las puertas del mundo adulto al dejar de comer en la mesa infantil y pasar a ocupar un lugar en la mesa familiar reservada a los mayores, en el permiso para vestir pantalón largo y, para las niñas, era el punto de inicio en la preparación de su ajuar.

La descripción que M. Picazo hace de la ceremonia se centra en los discursos infantiles plagados de devoción mariana de puras intenciones que nos confrontan con significados perdidos y con formas de hacer que hoy nos parecen caducas. De alguna manera,

nos retrotraen al pasado, a un ritual que ni es ni volverá a ser tal y como el filme lo muestra: un ritual de paso y de declaración de fe. La descripción de Picazo lo muestra tal y como era en los inicios de la década de los sesenta poniendo especial énfasis en la supervisión de la monja que, vigilante, pasea entre los nuevos comulgantes. El valor de la ceremonia es puramente demostrativo ya que únicamente tiene valor en sí mismo. La finalidad de la planificación no es la de destacar del grupo a ningún participante sino la de recrear equitativamente la ceremonia (Fig. 1-4). La inclusión de un plano de Tula (Aurora Bautista) no mitiga este valor (Fig. 5) ya que la narración retorna a la ceremonia religiosa (Fig. 6-7) integrando en ella a los personajes de la ficción (Fig. 8-9). Su inserción en la línea argumental del film se hará en la escena siguiente, dedicada a narrar la conversación entre Tula y Ramiro. Si la escena del ritual religioso se suprimiera del film, su desarrollo argumental no sufriría una alteración significativa.

Figura 1

Figura 2

Figura 3

Figura 4

Figura 5

Figura 6

Figura 7

Figura 8

Figura 9

No podemos decir lo mismo de la ceremonia que V. Erice filma en *El Sur*. Los contenidos que se reflejan son los mismos, los escenarios y atuendos parecidos, la devoción idéntica... Sin embargo, un antes y un después enmarcan el hecho religioso vinculándolo al eje temático sobre el que gravita todo el film: la ausencia/presencia del padre. En este caso, el sentido último de las imágenes no tiene que ver tanto con la descripción del ritual sino con la presencia en éste de Agustín, el padre de la niña, que conlleva su inserción en el núcleo argumental, reforzándose con varios insertos de las mujeres de la familia que asisten emocionadas al acto. Esta inserción de la ceremonia en el embrión temático del film la despoja del calificativo costumbrista

porque obtiene su sentido de su imbricación en un todo. El plano con el que finaliza la secuencia anterior a la de la primera comunión muestra a Estrella, vestida de blanco, que observa a su padre en la lejanía sin saber si acudirá a la Iglesia (Fig. 10). Víctor Erice opta por un fundido encadenado para enlazar este plano con el primero de la ceremonia religiosa y, de esta manera, al amalgamar formalmente los dos planos, tiñe con las dudas de Estrella la secuencia que comienza (Fig. 11).

Figura 10

Figura 11

Se podrían encontrar muchos elementos comunes entre la secuencia pergeñada por Picazo y la de Erice, entre ellos el de la monja paseante. Sin embargo, la mayor atención que en *El Sur* se presta a los personajes sobre los que gira el desarrollo argumental, priva a la secuencia de ese carácter de reflejo de las costumbres. La presencia de Estrella a lo largo de la secuencia es incuestionable (Fig. 12-23), interrumpida en ocasiones por el retorno a unos planos contextuales que nos devuelven momentáneamente a la ceremonia (Fig. 15, 16, 23) y en otras, por el inserto de planos que muestran la emoción (y la presencia en el acto) de las mujeres de la familia (Fig. 13, 19-21, 24).

Figura 12

Figura 13

Figura 14

Figura 15

Figura 16

Figura 17

Figura 18

Figura 19

Figura 20

Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

La figura de Agustín se mantiene en un espacio fuera de campo actualizado al final de la secuencia (Fig. 25-28), que termina con un primer plano del rostro de Estrella (Fig. 29), mostrando la felicidad del que protagoniza un festejo perfecto, y enlaza por fundido con la escena del baile entre padre e hija que se abre con un plano del velo abandonado sobre la silla (Fig. 30).

Figura 25

Figura 26

Figura 27

Figura 28

Figura 29

Figura 30

5. Las escenas y los tipos: la solterona

No sólo es posible vislumbrar atisbos costumbristas en escenas que recrean una ambientación o un hecho como un paseo, una verbena, un parque, un jardín, una celebración... protagonizadas por las clases populares. También es posible detectar elementos costumbristas en las acciones, tal como señalaba Enrique Rubio Cremades (2000: 221-223), al diferenciar dos tipos de modalidades de cuadros costumbristas: la pintura de un hecho o ambientación y el cuadro animado de una peripecia argumental. Este último

“servirá para describir y analizar unos tipos con sus respectivas profesiones y oficios. El tipo suele tener vida propia, una historia que contar, al igual que los personajes del cuento, conviviendo con otros seres y participando de sus angustias y estrecheces económicas”.

Rubio Cremades (2000: 221-223) también deja bien clara la voluntad moralizadora del auto que “pretende corregir los defectos de esos mismos tipos o escenas sociales descritas”. Los textos de costumbres ponen el acento en lo específico, lo tradicional, lo que se pretende conservar más allá del paso del tiempo y trata de destacar lo defectuoso y reprobable con un claro afán de perfeccionamiento dentro de los ideales románticos en los que este género literario nace y se desarrolla. En muchas ocasiones, lo específico se centra en las formas de hablar castizas de los tipos protagonistas del artículo. Curiosamente, se reproduce el habla popular de las regiones españolas, dejando al margen, reservada para las ficciones sainetescas, el dejo popular de los habitantes de la capital. Sin embargo, tipos sociales y usos y costumbres populares no son excluyentes porque, en definitiva, el afán del escritor de costumbres es el de dibujar a “la sociedad (...) bajo todas sus fases, con la posible exactitud y variado colorido” (citado en Montesinos, 1983: 48), tal como escribió Mesonero Romanos. La era dorada de la descripción de tipos se desarrollará entre 1842-43 bajo la denominación de “Fisiología” y así nacen la *Fisiología del estudiante*, *Fisiología del médico*, *Fisiología del hombre casado*, *Fisiología del solterón y de la solterona*. Esta última, en especial, como base para apoyar nuestra propuesta sobre *Calle Mayor*.

La descripción de las escenas y la de los tipos tomarán caminos diferentes una vez que el género se consolida. Probablemente, la obra de referencia en cuanto a la descripción de tipos sea *Los españoles pintados por sí mismos*, obra en la que se intenta “describir personajes representativos de toda suerte de fenómenos sociales” (Montesinos, 1983: 110). Esta distinción, específicamente universal, ya había sido advertida en la época cuando Andueza (1845 citado en Montesinos, 1983) define a un tipo como “un individuo de la sociedad que representa una clase a la cual convienen costumbres propias que de ningún modo pertenecen a otra alguna”.

La historia de la literatura costumbrista nos muestra dos caminos seguidos: el satírico y el moralista. Mesonero Romanos escribía en 1828 que “mi misión sobre la tierra es reír, pero reír blanda e inofensivamente de las faltas comunes, de las ridiculeces sociales” (citado en Montesinos, 1983: 21). Mariano José de Larra, por el contrario, reaccionará contra “el costumbrismo frívolo, estupidizado, reproducción interesante de tipismos pintorescos” (Montesinos, 1983: 50) debido a su interés en el estudio del hombre y de la sociedad. En definitiva, frente a la superficialidad ironizante, el análisis crítico. Rubio Cremades (2000: 221-3) también deja bien clara la voluntad moralizadora del auto que “pretende corregir los defectos de esos mismos tipos o escenas sociales descritas”. No es difícil vislumbrar en el primer recorrido, el camino seguido por la comedia sainetesca. El costumbrismo crítico, por su parte, va a encontrar en Juan Antonio Bardem a uno de sus más claros exponentes amparándose en esa voluntad regeneracionista que se convierte en la guía de su cine.

En *Calle Mayor* (1956), Bardem escoge el tipo de “la solterona” partiendo no sólo de la base que proporciona el original literario, *La señorita de Trevélez* de Arniches, sino teniendo muy en cuenta la versión cinematográfica que en 1936 dirigió Edgar Neville. El aburrimiento de las clases medias de la sociedad provinciana, su crueldad y su cobardía serán analizados con lupa por Bardem partiendo de una cruel broma sufrida por una mujer soltera de mediana edad. La observación de los tipos que pueblan la literatura costumbrista se suele colocar en un punto de vista exterior que únicamente muestra las apariencias de los personajes reflejados sin adentrarse jamás en

sus emociones, sentimientos o formas de pensar, porque el ser humano solo importa como representativo de una época o un fenómeno social: “una vez más, los modos de vivir son lo que cuenta, que no los modos de ser” (Montesinos, 1983: 121). Bardem, sin embargo, rompe esta convención costumbrista a favor de las estrategias narrativas cinematográficas, que intentan provocar la identificación con los personajes, dejando traslucir las emociones del personaje a través de la sutileza interpretativa de Betsy Blair. La mirada de la actriz se ilumina en las dos escenas que se desarrollan en lugares sagrados: la que recoge la aparición de Juan en la Iglesia y aquélla en la que declara su amor (falso) interrumpiendo una procesión (Fig. 31-32).

Figura 31

Figura 32

El desarrollo argumental del film destaca la ilusión del personaje femenino en otras dos escenas significativas: Isabel en su alcoba juguetea con las dos entradas de cine, recuerdo de su primera cita con Juan y, posteriormente, también en su dormitorio, se superpone el vestido reservado para anunciar su compromiso matrimonial y baila (Fig. 33-34).

Figura 33

Figura 34

Otros tres momentos significativos muestran su tristeza: la escena de la revelación en un casino desierto, el vía crucis por la Calle Mayor bajo la lluvia y el plano final que clausura el film, encerrada ya para siempre en su cuarto, mirando tras los cristales de su ventana la lluvia, metáfora de la culminación del acto sexual del que ya nunca podrá disfrutar (Fig. 35-37) (Arocena, 2014 y Zubiaur, 2013).

Figura 35

Figura 36

Figura 37

De todas maneras, los modos de ser se convierten en modos de vivir porque los reflejos de la impotencia, la desilusión y el dolor de Isabel, así como de sus falsas alegrías, son característicos de los sentimientos de las solteras de las que se erige en representación. Porque convertirse en solterona es el resultado de aplicar sobre la mujer una suerte de violencia simbólica de raíces patriarcales que la obliga a una permanente búsqueda de marido y, cuando este proyecto vital fracasa, el castigo simbólico consiste en desgajarla de la sociedad (Arocena, 2014). En este trayecto (común a un tipo social) no se puede prescindir de los sentimientos. Por ello, Bardem refleja éstos bajo la forma de un melodrama que adquiere cariz político y entronca con esa variante crítica del costumbrismo. La descripción del trayecto vital de una solterona se convierte en una crítica social que se extiende a todos los personajes que habitan el universo provinciano recreado por el cineasta.

La disección que emprende en *Calle Mayor* se completará en 1963 con *Nunca pasa nada*, en la que las clases medias provincianas vuelven a ser objeto de análisis. No resulta difícil encontrar paralelismos entre la frustración de Isabel y la de Julia, la esposa de un médico de

provincias, condenada a una vida sin ningún aliciente. En esta película, Bardem reproduce en Julia la vida a la que habría estado condenada Isabel de haber culminado la burla en un matrimonio sin amor.

Con estas dos películas Bardem recurre a un tipo social específico de un determinado momento histórico (las mujeres solteras y/o las mujeres malcasadas) a través de una mirada que les permite recuperar una dignidad que ni la ficción ni el momento histórico les han permitido, al poner de relieve la podredumbre de una sociedad que permite su existencia como seres marginales. Su cámara las observa y acompaña solidariamente aunque su grafía no se reprime en señalar sus debilidades, incongruencias e incapacidad para hacerse cargo de su propia vida. Las palabras con las que expresaba sus intenciones en 1956 (“contar el problema de una mujer española en una pequeña ciudad de provincia” [Bardem citado en Monterde 1997: 403]) vuelven a ser válidas siete años después y muestran su voluntad de emprender otro retrato de carácter costumbrista amparándose bajo el paraguas del melodrama.

Las encarnaciones expresivas de la materia del contenido que el costumbrismo selecciona y va a guiar el camino de cierto cine español adoptarán la forma de algunos específicos motivos figurativos (las verbenas, el rastro, los patios de vecinos...) y de ciertas estructuras narrativas (de las que el sainete es citado como su máximo exponente). La simbiosis entre forma y contenido merecen una reflexión más profunda de la que en estas páginas podríamos ofrecer. Nuestro intento ha consistido en aplicar el concepto de costumbrismo, entendido como la elección de una determinada materia del contenido. Su encarnación en un texto con formas expresivas como las mencionadas queda, por lo tanto, fuera de nuestro discurso aunque, exhortamos, a que sea objeto de una reflexión más pausada. No obstante, a tenor de lo aquí expuesto, quisiéramos finalizar con dos preguntas, consecuentes con la que inició esta reflexión: ¿la aparición de un motivo figurativo que remita a las clases populares o la utilización de una estructura narrativa afín a sus gustos indica la pertenencia del texto a eso que se ha dado en llamar costumbrismo? Nuestra hipótesis provisional es que no siempre es así.

Referencias bibliográficas

ANDUEZA: “La doncella de labor” (1845), *Semanario Pintoresco*, citado en MONTESINOS, JOSÉ F. (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid: Castalia.

AROCENA, C. (2014): “De paseo por la Calle Mayor. Matrimonio, soltería y violencia simbólica”, comunicación presentada en “*Image et violence*”. *Congrès International du Grihm*, Lyon, 20-22 de noviembre.

AYALA, M. Á. (2000): “El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones”, Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, II Coloquio. *La elaboración del canon en la Literatura española del siglo XIX* (Barcelona, 20-22 Octubre de 1999). Barcelona: Universitat de Barcelona/PPU.

BARDEM, J. A. (1957): “Declaraciones”, en *Cinema Nuovo*, 108, recogidas en MONTERDE, J.E. (1997): “Calle Mayor/ Grand Rue 1956”. En PÉREZ PERUCHA, J. (ed.): *Antología crítica del cine español 1906-1995*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

FORNEAS FERNÁNDEZ, M. C. (2005): “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, 11. Madrid, páginas 293 a 308.

MAINER, J. C. (2010): *Historia de la literatura española. Modernidad y Nacionalismo 1900-1939*, 2010. Madrid: Crítica

MESONERO ROMANOS (1862): “Advertencia preliminar” de las *Obras Jocosas y satíricas*, tomo III del *Panorama Matritense* citado en FORNEAS FERNÁNDEZ, M. C. (2005): “El artículo de costumbres: crónica, crítica, literatura y periodismo”, en *Estudios sobre el mensaje Periodístico*, 11. Madrid, páginas 293 a 308.

MONTESINOS, J. F. (1983): *Costumbrismo y novela. Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*, Madrid: Castalia.

PÉREZ PERUCHA, J. (1995): “Narración de un aciago destino (1896-1930)”. En Gubern, R. et al.: *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.

RUBIO CREMADES, E. (2000): *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Cátedra.

UCELAY DA CAL, M. (1951): *Los españoles pintados por sí mismos (1843-1844). Estudio del género costumbrista*. México: Fondo de Cultura Económica.

ZUBIAUR GOROZIKA, N. E. (2013): *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti*. Santander: Shangrila.

De antropófagos, verdugos, suicidas, cadáveres y demás ralea. Algo sobre el humor negro y el cine español (1930-1963) *

Alejandro Montiel Mues — Universidad Politécnica de Valencia

Resumen: Admitiendo que “el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva ante sucesos dolorosos anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración” (Casamitjana, 1996), se trata aquí de registrar este rasgo poético en nuestro cine clásico (conservado), para establecer, en una primera aproximación, si nos hallamos ante un recurso estilístico frecuente o, por el contrario, raro en el período, y así para poder argumentar, por último, su relevancia o irrelevancia entre las principales formas de estilización discriminadas en el cine español de los años cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta; es decir, emprendemos una aventurada navegación que se inicia en las recónditas islas Columbretas, habitada ocasionalmente por ciertos estrambóticos náufragos propincuos a la antropofagia en *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939) para recalar en las Cuevas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

del Drach de Porto Cristo y en la bahía de Palma de Mallorca del final de *El verdugo* (*Il Bola*, Luis García Berlanga, 1963 [1964]), donde jóvenes despreocupados danzan en sus yates al son de la modernidad, mientras un verdugo pasmado abandona la turística isla tras su primer acto de servicio.

Palabras clave: Cine español, astracán, humor negro, Arniches, Ramón Gómez de la Serna, Juan Antonio Bardem, Fernando Fernán Gómez.

A Alfonso Soria (Logroño, 1937-Logroño, 2014), que quizás se hubiera reído con la lectura de estas bagatelas. *In memoriam*.

“Preguntó uno que cuál había sido el más dichoso del mundo. Respondió que *Nemo*: porque *Nemo movit patrem; Nemo sine crimene vivit; Nemo sua sorte contentus; Nemo ascendit in coelum*.”

Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, 1613¹

1. Prólogo: la risa mala

ADMITAMOS, de entrada, para sortear un muy complejo y enrevesado debate terminológico, una definición amplia y poco matizada del humor negro (*melanos kolia*), demasiado emparentada, a decir verdad, con la definición del absurdo, el grotesco o el sarcasmo, que nos ofrece Rosa María Martín Casamitjana:

“Contra el humorismo edulcorado de Dickens y de todos cuantos cultivan la sonrisa entreverada de lágrimas, surge esta modalidad de humor consistente en buscar la risa en los motivos que antaño sólo inspiraban lástima, ternura y compasión; es decir, en lo patético, en el melodrama y la

¹ Puede traducirse como “*Nadie* conoce a su padre; *Nadie* vive sin pecado; *Nadie* está contento con su suerte; *Nadie* ha subido al cielo”; luego *Nemo* (*Nadie*) es “el más dichoso del mundo”. O sea, nadie es dichoso en el mundo.

muerte. Se diría que el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva ante sucesos dolorosos anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración.” (Casamitjana, 1996: 35)

Tratemos ahora de registrar este rasgo poético en nuestro cine clásico (conservado), para establecer, en una primera aproximación, si se trata de un recurso estilístico *frecuente* o, por el contrario, *raro* en el período, para poder argumentar, por último, su relevancia o irrelevancia entre las principales formas de estilización discriminadas en el cine español de los años cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta (véase especialmente los trabajos consignados en la bibliografía de Santos Zunzunegui y José Luis Castro de Paz); es decir, emprendamos una navegación que se inicia en las recónditas islas Columbretas, habitada por ciertos estrambóticos náufragos propincuos a la antropofagia en *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939) para recalar en las Cuevas del Drach en Porto Cristo y en la bahía de Palma de Mallorca del final de *El verdugo* (*Il Bola*, Luis García Berlanga, España-Italia, 1963 [1964]), donde jóvenes yeyés despreocupados danzan en sus yates al son ruidoso de la modernidad, mientras, a su vera, un verdugo pasmado, como sobrevenido de tiempos remotos y oliendo a cocido recalentado en un “pisito” escueto, aún no sale de su estupefacción tras ejercer por primera vez su macabro oficio.

En el ínterin, habremos de demorarnos ociosamente —en compañía de los miembros del nuevo *Guasa club*, gamberros de casino— en la muy noble y muy leal ciudad de Logroño: asomarnos desde las ventanas del “Círculo Logroñés” (fundado en 1847) a los plátanos y castaños de la Glorieta del Doctor Zubía, junto al Instituto “Sagasta” (cuya primera piedra se colocó en 1895 y donde estudió el bachillerato un servidor); tomar un refrigerio en el café bar “Moderno” (y modernista; todavía en pie, junto al cine “Moderno”, hoy derruido), en la Plaza Martínez Zaporta, donde vino al mundo, en plena guerra civil, mi amigo y maestro Alfonso Soria; callejear por la calle San Bartolomé, junto a la iglesia románica del siglo XII del mismo nombre, consagrada al mártir desollado, como desollarán los burladores a la frágil Florita Trevélez/Isabel Castro en *Calle Mayor*

(Juan Antonio Bardem, 1956); cruzar la Plaza del Mercado bajo la imponente vigilancia de las “Torres gemelas” (San Pedro y San Pablo, del siglo XVIII) de la catedral de Nuestra Señora de la Redonda; acercarnos a “Los leones” (café desaparecido en 1973) o al más suntuoso de los bares (el “Miami”) de la impostora Calle Mayor, y pasear arriba y abajo, tediosamente, durante interminables tardes de domingo invernales y lluviosas, bajo los soportales en cuyos pilares cuelgan escaparates con recatada lencería, publicidad de la aldeaña librería Cervantes y las carteleras de los cines de la ciudad que vio nacer a Rafael Azcona.

2. Suicidas irrisorios: el astracán

Los primeros vestigios del humor negro del cine español (trabajos de humor perdidos) pueden rastrearse (conjeturarse) fondeando en las aguas del astracán (conservado en papel) de principios de siglo XX, como se ha mostrado en otro lugar (Montiel, 2013) y, ya después de la guerra civil, a la vista, por ejemplo, del ya citado film *Los cuatro Robinsones* (García Maroto, 1939; sobre el juguete cómico de los padres fundadores de este (sub)género, Enrique García Álvarez y Pedro Muñoz Seca, estrenado en el Teatro de la Comedia de Madrid el 8 de mayo de 1917) o sus derivas mexicanas, como el “casi sainete” *El verdugo de Sevilla* (Fernando Soler, México, 1942; también sobre la pieza de E. García Álvarez y Muñoz Seca, estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid el 31 de octubre de 1916).

Que en el astracán hay sobradas pruebas de humor negro y de burlas sobre lo fúnebre lo acreditan inapelablemente diversas obras teatrales (nunca llevadas al cine) a menudo ingeniadas por Enrique García Álvarez al alimón con uno u otro compinche, como, por poner sólo un ejemplo, *El fin de Edmundo* (“farsa cómica” de E. García Álvarez y A. de la Prada, estrenada en el teatro Rey Alfonso de Madrid el 4 de octubre de 1923), en cuyo primer acto (véase García Álvarez; Prada, 1923), un indeciso “suicida presunto” (p. 15), Don Edmundo Lope de Sosa y del Monte, caballero muy deteriorado, que se aloja en un mísero tabuco, “semi-cadáver, opositor a la tumba fría” (p. 13), ve estorbado sus tercos aunque insolventes propósitos por Alina, “una

espléndida y elegante mujer americana” (p. 14), que pretende hacerle su esposo, tratarle a cuerpo de rey y llevarle a Buenos Aires para que un pretendiente desdeñado que ha jurado matar a cualquiera que la consiga (Míster Browin, un “hijo de la oxigenada Albión”, p. 30) le descerraje un montón de tiros y se cumplan sus anhelos, dejándola así “viuda y alegre” (p. 20) para que, ya con el asesino en prisión, pueda casarse sin miedo con su predilecto Chichín.

En el segundo acto, que se representa en “un espléndido hotel en Buenos Aires”, Alina y Chichín aparecen amartelados sin recato y espiados desde el *comptoir* por la ardiente doña Amapola (“Traje de levita, grandes lentes de concha. Un tipo”, p. 27), que infiere la existencia de una relación adúltera entre ambos, lo que implicaría la entronización de los cuernos en don Lope, a quien esta “flor semimustia” (p. 39) delata los ominosos e infamantes hechos, apelando a su honor y reclamándole determinación justiciera. Don Lope se siente, inconsecuentemente, contrariado por la exhibición de los arrullos de su venal esposa y lamenta que ande timándose con el pollo a la vista de todos, pero, por el contrario, como le ha contado a Lupita, “camarerita argentina del hotel” (p. 27), no anda preocupado por su inminente asesinato puesto que una Compañía de Seguros (“La Vida es corta”) ha puesto cincuenta y tres agentes velando por su supervivencia, habida cuenta de que ha asegurado su vida por ocho millones de pesos. En definitiva, aunque Don Lope y Alina fingen un tórrido amor en público para provocar a Míster Browin y así cerrar su negocio, éste no se decide a liquidar al rival, aunque disponga de oportunidades en diversas ocasiones, como en esta graciosa escena de la obra, con Alina y Don Lope provocando los celos del inglés (p. 35):

“Alina.- No tiemble, mi amigo, ha llegado su hora... Sierre usted los ojos como yo y prepárese a morir, pero no deje de estrecharme entre sus brazos. (*El inglés comienza a irse.*)

Lope.- (*En tono tétrico.*) Sea lo que Dios quiera... Esta vez los del Seguro me han descuidado... pero ¡bien sabes tú, Dios mío, que como buen católico muero abrazado... abrazado a tu... santa!

Alina.- (*Que abre los ojos y no ve al inglés.*) ¡Ah, canalla, cobarde,

gallina! ¡Se ha ido!

Lope.- (*Con júbilo pero sin soltarla.*) ¿Que se ha ido? (*Volviendo a caer sobre ella.*) Abrazado a tu santa religión.

Alina.- (*Separándole bruscamente.*) A la santa religión podrá usted abrazarse, pero a mí ya me está usted soltando ahora mismo.”²

Como se ve, humor negro, sí: desorbitado, estrafalario, astracanado, algo blasfemo, con pequeñas píldoras sicalípticas, sin asomo de sentimentalismo, falta de escrúpulos y, por supuesto, atiborrado de chistes, malentendidos, anfibologías, retruécanos y juegos de palabras; pero venial.

Un humor, pues, el de aquellos alborotados y rechinantes sainetes, que flirtea con lo morboso, pero que no escandaliza ni duele: un artefacto disparatado para desencadenar risueñamente una risa sin pecado. ¿Cabe tal oxímoron? ¿Un humor negro blanco? ¿Pero es que acaso el humor negro adopta siempre la misma forma, o pueden discriminarse varias, entre la liviandad y el sarcasmo?³ ¿Caben grados, tonalidades, declinaciones?

² Puesto que el desenlace de la trama no lo juzgo tan relevante para mi argumentación, lo doy en nota. Finalmente, equiparando como se ha hecho con anterioridad matrimonio y muerte, el gran dramaturgo Enrique García Álvarez, que tantas pruebas dio en su vida y en su obra de aversión al himeneo, concluye su obra con este par de cacofónicas réplicas, decididamente antiepitálamicas, a modo de trabalenguas (p. 49):

Alina.- Entonces, Edmundo, ¿serás mío?

Lope.- De alguna manera tenía que suicidarme. Seré tuyo, coco mío, y en tus brazos mi fin sí que será el fin de Edmundo. (*La abraza cómicamente y telón.*)

³ En suma: humor con ferocidad o sin ella: sarcasmo (de sarx=carne) *versus* ligereza. Problema: cuando se agudiza el sarcasmo, desaparece el humor; pero cuando desaparece el sarcasmo, no sé si se puede hablar en rigor de “humor negro”. Así que, parafraseando a Rilke (que creía que la belleza es el principio de lo terrible que todavía podemos soportar), el humor negro es el principio del sarcasmo que todavía podemos soportar. En esa frontera arriscada se instaló audazmente la obra de Rafael Azcona.

Desde luego. Veamos unas cuantas modulaciones dispares del alicantino Carlos Arniches y su “anti-altacomedia” (en expresión feliz de Manuel Ruiz Lagos), una breve nota sobre el humor melancólico del novelista coruñés Wenceslao Fernández Flórez y algo (apresuradamente) del ingenio madrileño de los polifacéticos vanguardistas Ramón Gómez de la Serna y Ernesto Giménez Caballero. ¿Constituirán asientos para el futuro del cine español?

3. Arniches: “la negrópolis”...

En la correspondencia de Arniches puede leerse lo siguiente:

“Aspiro sólo con mis obras, sainetes y farsas a estimular las condiciones generosas del pueblo y hacerle odiosos los malos instintos. Nada más.”

En efecto, entre 1915 y 1916, Arniches (ya extinguida su fecunda colaboración con Enrique García Álvarez: veintitrés obras desde 1897 a 1912) publicó en la revista *Blanco y Negro* una serie de “sainetes rápidos”, sólo para ser leídos, titulados, en su primera edición de la Sociedad de Autores, *Del Madrid castizo*, donde su “humor regeneracionista”, que tendría su correlato plástico (y negro) en la pintura de Zuloaga, Solana o Darío de Regoyos, se hace palmario y explícito, destacadamente en la breve pieza conocida como “La risa del pueblo”.

En ella, dos paisanos propincuos a la chirigota, Primitivo y El sardina, a su regreso de la “negrópolis” (etimología popular: necrópolis) y tras “inumanizar” (etimología popular: inhumar) a un tal Saturnino, se encuentran con el cantero del cementerio, Bonifacio Menéndez, y su esposa, la *señá* Angustias, ante quienes se jactan de lo mucho que disfrutaban con las bromas más atroces que quepa imaginar. Como la mujer les afea su conducta, El sardina replica:

“Yo, a ti, que eres de Cadalso de los Vidrios, hija de un cochero de funeraria, hermana de un calavera, y que encima te llamas Angustias, no te voy a pedir que seas un parque de recreos.” (Arniches, 2004: 107)

Pero Bonifacio se adhiere a los argumentos de su cónyuge:

“¿A qué le llamáis vosotros diversión. Pos a ver destripar caballos en los toros; a marcharse en patrulla armando bronca por los bailes de los merenderos; a acosar por las calles a mujeres indefensas con pellizcos y gorrinerías, a escandalizar en los cines y a insultar a las cupletistas. ¿Y eso es alegría, y eso es chirigota, y eso es gracia?... Eso es barbarismo, animalismo y bestialismo. Y hasta que los hijos del pueblo madrileño no dejen de tomar a diversión todo lo que sea el mal de otro..., hasta que la gente no se divierta con el dolor de los demás, sino con la alegría suya..., la risa del pueblo será una cosa repugnante y despreciable.” (Arniches, 204: 108)

4. ...y el *Guasa club*

Tales reconvenciones pueden ser leídas, con apenas modificaciones en la forma, como “palabra de autor”, intervenciones muy visiblemente alegatorias de la instancia enunciativa que se hallan igualmente presentes en una de la obras más celebrada de Arniches por aquellos años, y una de las más transitadas por el cine y la televisión: la “farsa cómica” (en realidad, su primera tragedia grotesca, aunque con la inevitable ganga del frugal y consabido sainete) *La señorita de Trevélez*, estrenada en el teatro Lara, el 14 de diciembre de 1916. De ella escribió ya en 1917 Pérez de Ayala (luego recogido en el primer volumen de *Las máscaras*, 1924):

“Cuando a la vuelta de los años, algún curioso de lo añejo quiera procurarse noticias de este morbo radical del alma española de nuestros días, la crueldad engendrada por el tedio, la rastrera insensibilidad para el amor, para la justicia, para la belleza moral, para la elevación del espíritu, pocas obras literarias le darán idea tan sutil, penetrativa, pudibunda, fiel e ingeniosa como *La señorita de Trevélez*.” (Pérez de Ayala, 1924: I, 173)

Como se recordará, ciertos “sucios”⁴ del Casino de Villanea, bromistas que se ensañarán con una pobre jamona de “cara ridícula, pintarrajeada y sonriente”, la estafermo y aleluya Florita Trevélez (papel interpretado en su estreno por Leocadia Alba), son una cuadrilla de miserables señoritingos que se agrupan en el autodenominado *Guasa club*, entre cuyos miembros no se cuenta (para su desgracia) el no menos infame socio del Casino Numeriano Galán, que fue interpretado por un joven Pepe Isbert de 26 años⁵. El club lo preside Tito Guiloja, “un sujeto bastante feo, algo corcovado, de cara cínica, biliosa y atrabiliaria”⁶ (Miguel Mihura Álvarez, padre de los cineastas Miguel y Jerónimo Mihura), pero el verdadero protagonista de la obra (acabado personaje dramático al que cabe situar en nuestro teatro a la altura del Max Estrella/Alejandro Sawa de Valle, que merodea en el *negro* esperpento *Luces de Bohemia*, publicado por entregas en 1920) fue, según Pérez de Ayala, el patético hermano de Flora, don Gonzalo de Trevélez (Emilio Thuiller), una víctima tan escarnecida y burlada, por otros conceptos, como la misma ilusa mujercita provinciana con quien se ensañan los jacarandosos cofrades del *Guasa club*. Será Tito Guiloja el detonante que ponga en marcha la acción tragicómica pergeñando e instigando una añagaza asquerosa, que hasta escandaliza a un consocio (Torrija), pero que es jaleada por otro (Manchón):

“Torrija.- ¡Hombre, es una burla tan cruel!...

Tito.- ¡Qué más da! La burla es conveniente siempre; sana y purifica; castiga al necio, detiene al osado, asusta al ignorante y

⁴ Etimología popular: sucios por “socios”. Expresión del criado, novio de Solita, en el Acto I, escena IV. P. 22: cito de la decimocuarta edición de Espasa Calpe, prologada por Manuel Seco Reymundo (1998), que corrige datos de la anterior del *Teatro Completo* de Aguilar, publicada tras el fallecimiento del autor (1948), así como de la primera (Imprenta R. Velasco, 1916).

⁵ Ya activo en el cine desde años antes en *Asesinato y entierro de don José Canalejas*, Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias, 1912, película en la que representaba al anarquista Manuel Pardiñas Serrano.

⁶ Didascalia inicial, p. 116.

previene al discreto. Y, sobre todo, cuando, como en esta ocasión, escoge sus víctimas entre la gente ridícula, la burla divierte y corrige.

Manchón.- Eres un tipo digno de figurar entre los héroes de la literatura picaresca castellana.

....

Tito.- Compañeros: Empieza la farsa. Jornada Primera.” (Act. I, esc. I, p. 116.)

La obra contiene un humor “muerdaz” (etimología popular: por mordaz), como diría el conserje Menéndez, ocasionalmente salpicado de notas de negro ingenio. Así, por ejemplo, cuando Numerario se expansiona y declara su inclinación por Solita, se entabla este diálogo:

“Numerario.- A mí, Menéndez, esa chiquilla me inspira un sentimiento de deseo, un sentimiento de pasión, un sentimiento de...

Menéndez.- (*Dándole la mano.*) Acompaño a usted en el sentimiento.” (Act. I, esc. VIII, p. 130.)

Florita se despedirá, en su ardiente carta a Numerario, con esta expresión:

“Suya hasta la ultratumba. Flora de Trevélez.” (Act I, Esc. VIII, p. 135.)

Más adelante, en una reunión en la que se despotrica de los ausentes, se escucha:

“Conchita.- ¿Y has visto a Florita?

Nolo.- ¡Qué esperpento!

Conchita.- La visten sus enemigos.” (Act II, esc. I, p. 151)

Pero nos interesa reparar ahora en las distintas modulaciones dramáticas y cinematográficas de la anagnórisis, cotejando unas pocas versiones para la gran pantalla y la televisión.

En la pieza original, Marcelino confirma a Gonzalo que todo ha sido

una chanza “con propósitos de insano regocijo, de burla indigna” (Act. III, esc. VII, p. 194), y el hermano se enfrenta ante el ingrato dilema de comunicárselo o no a Florita:

“Gonzalo.- ¿Y por el placer de una grosera carcajada no han vacilado en amargar con el ridículo el fracaso de una vida?... ¡Y para este escarnio cien veces infame, escogen a mi hermana, a mi pobre hermana...!” (Act. III, esc. VII, p. 195)

Numerario se ofrece en matrimonio para reparar el daño, pero Gonzalo declina el misericordioso gesto:

“Gonzalo.- No, gracias, amigo Galán; muchas gracias. Pasado el impulso generoso de su alma buena, quedaría la realidad; mi hermana con sus años...; usted con su natural desamor. Quedémonos en el ridículo; no demos paso a la tragedia.” (Act. III, esc. VII, p. 197)

Marcelino recomienda ocultar la verdad a Florita, y en ello quedan todos conjurados antes de que caiga el telón:

“Gonzalo.- Sí quizás sea lo mejor. ¡Pero cómo va a llorar! ¡Ay, mi hermana!, ¡Mi adorada hermana!

Marcelino.- ¡Pobre Florita!

Gonzalo.- ¡Qué amargura, Marcelino! ¡Ver llorar a un ser que tanto quieres, con unas lágrimas que ha hecho derramar la gente sólo para reírse! ¡No quiero más venganza sino que Dios, como castigo, llene de este dolor mío el alma de todos los burladores!” (Act. III, esc. VIII, p. 201)

En (los trozos conservados/triturados de) la versión cinematográfica republicana (*La señorita de Trevélez*, Edgar Neville, 1936), las cosas suceden de manera distinta. Escindiendo imagen y sonido, la reveladora conversación de los varones, en presencia también de la joven sobrina Araceli (Antoñita Colomé), es espiada desde la habitación contigua por Florita (María Gámez), quien conoce de ese modo la verdad con inmensa tristeza. Los diálogos se superponen al plano corto de su figura abatida y la secuencia se focaliza melodramáticamente deteniéndose en su infinita humillación y

articulando su punto de escucha. Don Gonzalo, interpretado por el gran Albero Romea, que será el patético hidalgo de la inminente *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) y el no menos patético hidalgo, Don Luis, de la muy posterior *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), rechaza aquí también la solución del matrimonio, pero anda cavilando aún una alternativa cuando irrumpe Florita en la habitación para declarar –falazmente, por supuesto– que estaba al cabo de la calle y al corriente de la broma desde el principio:

“Florita (María Gámez).- ¿Cómo podéis imaginar ni un momento que un muchacho joven como Galán se pudiese enamorar de una mujer de mis años? (...) Nosotros ya hemos pasado de la edad para esta clase de amores. Nosotros tenemos que enamorarnos de un perrito, de los pájaros, de un gatito, porque ellos son los únicos que sabrán correspondernos sin fijarse en nuestras arrugas ni en nuestras canas.”

En las últimas escenas, Don Gonzalo se venga en su moderno gimnasio de Tito Guiloja (Edmundo Barbero) arreándole con un bate un morrocotudo leñazo, acción que, al modo de Lubitsch, se oculta a la mirada del espectador mediante una cortinilla. En la antepenúltima secuencia vemos a Florita en su alcoba, trajinando con femeniles prendas de su tocador, reduciendo a uno los dos cojines blancos con puntillas dispuestos sobre la almohada de su cama, meditando ante un *bibelot* que representa a Cupido, deshaciendo un mueble confidente y reubicando las dos piezas separadas en el cuarto y, por fin, aporreando como de costumbre las teclas del piano, lo que horroriza –plano de reacción– a los presentes en la casa, don Marcelino (Juan Torres Roca) y Torrija (Fernando Freyre de Andrade) acomodados en el salón próximo, tanto más cuanto las notas desafinadas se entreveran con los violentos ruidos de golpes que llegan desde el gimnasio. Don Gonzalo, desahogado, se reúne con las visitas:

“Don Marcelino.- ¿Le has matado, Gonzalo?

Don Gonzalo.- No. Pero cómo le estoy poniendo. ¿Queréis pegarle vosotros también?

Torrija .- No, muchas gracias. Don Gonzalo.- Un poquito.

Torrija.- Otro día. Un día de fiesta cualquiera.”

Luego va a buscar a Numerario Galán (porque “a ese sí que le gustará darle unos cuantos puñetazos”) y la cámara le sigue (panorámicas de acompañamiento) por las escaleras y el recibidor hasta el jardín donde deliberadamente le abandona (en una marcada elección enunciativa) para (mediante un travelling hacia adelante) situarnos en el trastero de la casa. A él se dirigirá enseguida Florita para arrinconar el cuadro que venía pintarrajeando en escenas anteriores y que representa la figura épica de su Galán ascendiendo a las cumbres. Mediante otro muy significativo y enfático travelling, vemos cómo, en un gesto a la vez despechado y melancólico (y tan irreverente como el realizado en 1919 por Duchamp en su famoso *L.H.O.O.Q.* –título que en francés suena como “Elle a chaud au cul”, “ella tiene el culo caliente”– en el que profanaba la intocable *Mona Lisa*), Florita añade con un grueso pincel bigotes y perilla negras al espantajo trazado en el lienzo.

Neville, allí donde el implacable texto arnichesco nos dejaba con un amargo sabor de boca, concede inocentes y casi risueñas revanchas de educado humorismo a los ofendidos. En el extremo opuesto, varias décadas después, ya al filo del siglo XXI, el cineasta Javier Maqua, en su faceta de autor teatral, y dentro de su artaudiano teatro –o su baziniano cine– de la crueldad, imaginará un desquite notablemente más feroz de la solterona escarnecida en *La venganza de la señorita de Trevélez. (Papel de lija.)*, pieza estrenada el 13 de noviembre de 1993 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés⁷, donde se vuelve del revés como un guante la operación regeneracionista arnichesca.

⁷ Véase Maqua, J. (2009), *La venganza de la señorita de Trevélez. (Papel de lija.)*, Oviedo, KRK ediciones. Reparto en el estreno, por orden de intervención. (Entre paréntesis actriz sustituida): Florita: Saladina Jota. Soledad: (Lydia Otón), Ángeles Arenas; Don Gonzalo: Ramón Pérez; Galán: José Antonio Lobato. Diseño de escenografía y vestuario: Paco Cao; Ayudante de dirección: Ceferino Cancio. Dirección: Arturo Castro. Una producción de Teatro Margen S.L., subvencionada por la Consejería de Educación y Cultura del Gobierno del Principado de Asturias.

Escribe allí Maqua en la programática didascalía inicial:

“Quedémonos en la tragedia; no demos paso al ridículo.”

5. Un ataúd estrellándose en la *Calle mayor*

En el orden de la tragedia se sitúa igualmente la adaptación libérrima (en sólo un sentido) “inspirada en una farsa de D Carlos Arniches” de la película *Calle Mayor* (*Grand Rue*, Juan Antonio Bardem, 1956; que cuenta con memorable música de Joseph Kosma), que “en Madrid se estrenó convenientemente cortada en diversas escenas”⁸, y en la que, como declara su director,

“hubo que cambiar todo el diálogo y sustituirlo por uno nuevo –previamente autorizado por la Censura– y elegido entre once versiones análogas, pero diferentes, que tuve que confeccionar siguiendo instrucciones de la Junta de Censura, y en particular del representante de la Iglesia española, que, como saben, tenía el derecho de veto en las decisiones de la mencionada Junta.” (Bardem, 1993: i).

Inútiles resultaron, en cualquier caso, las cautelas y admoniciones de la sacrosanta Censura, orientadas a hacer creer que la historia no sucedía en España y que no pasaba en 1956:

“Evidentemente, las gentes de Logroño o Cuenca no pueden confundirse con holandeses o suecos.” (Bardem, 1993: i)

Pese a todo, en el pregenérico trata de establecerse dicha pamplina mediante una *voz en off* (por supuesto, ausente en el guión original, redactado en agosto de 1955) que se escucha al inicio del film:

“Aquí abajo está la ciudad, una pequeña ciudad de provincias, una ciudad cualquiera en cualquier provincia de cualquier país.

La historia que está a punto de comenzar no tiene unas

⁸ El 7 de diciembre de 1956. Dos días antes, el 5, se vio en Barcelona. Desconocemos la versión que, con carácter de estreno, se pasó previamente el 30 de noviembre en el Cine Avenida de Logroño.

coordinadas geográficas precisas. El color del pelo o la forma de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír o hablar no deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros.”

Ni por pienso: la frankesteniana creación de una “ciudad cualquiera” comienza por encadenar (en elocuente collage) una panorámica en plano general del paisaje escarpado y yermo que rodea la ciudad de Cuenca (donde se columbran las harto famosas Casas Colgantes), con una vista de la calle de Portales, en Logroño, donde se localiza la puerta sur de la catedral de Nuestra Señora de la Redonda y en cuya perspectiva se muestra una de sus dieciochescas torres gemelas —banderillas puestas al Ebro— de la fachada oeste, la de San Pablo.

Sin embargo, no fue rodada allí la primera “broma” que perpetran los sinvergüenzas del casino provinciano, aunque el guión señale que esto sucedía en la Calle Mayor presentada en los títulos de crédito (correspondiente a la calle de Portales). La macabra y desaprensiva burla, tramada al romper el alba y al son de las primeras campanadas de la catedral, consistía en hacer llegar a un provento prócer de la ciudad, don Tomás (René Blancard), cuatro voluminosos y tintineantes candelabros y un ataúd, inequívocos adminículos preceptivos para la celebración de un funeral. La negra gracia de tal chacota consistía, desde luego, en que el hipotético finado todavía estaba vivo, y al sufrir la pesada broma se sulfuraba enormemente, arrojaba candelabros y ataúd por el balcón y exclamaba ridículamente y a voz en grito (según el guión):

“Hombre.- ¡Asesinos! ¡Canallas! ¡Criminales! ¡Vivo! ¡Estoy vivo! ¡Y fuerte! ¡Muy fuerte! ¡Muy fuerte!”

Secuencia eficazmente rodada en sólo cinco planos, destacables picados y pequeñas e insignificantes variaciones en el diálogo, pasa abruptamente por corte a situarnos, aquella misma mañana, en el billar del Círculo Recreativo (en realidad, reconstruido en parte en el Círculo Logroñés mencionado *supra*), donde la cuadrilla de perpetradores de la humorada festejan su éxito entre ruidosas carcajadas, parodiando a don Tomás:

“Luis (Luis Peña).- ¡Muy fuerte! ¡Muy fuerte!”

No habrán hecho más que comenzar las chillonas groserías de tal gentuza, “gente que se aburre”, una caterva de golfos que concluye sus lúgubres juergas nocturnas pateando latas en las proximidades de un carrusel que permanece paradójicamente varado junto a una iglesia medieval. El grupo lo configuran, además del mencionado Luis, el protagonista de nuestra historia, Juan, aspirante madrileño a interventor de Banco (José Suárez), el doctor (José Calvo), Luciano, el periodista de *La Gaceta del Agricultor* (Manuel Alexandre) y José María, el “listísimo” abogado “Pepe, el Calvo” (Alfonso Goda). Sus bufonadas se cebarán en seguida, con mayor recochineo y adoptando tintes aún más sórdidos y definitivamente más dañinos, en la vulnerable solterona Isabel Castro (Betsy Blair), que “se ha quedado para vestir santos”, hija del difunto don Blas, el coronel de Caballería, a quien Juan y el “forastero” Federico (Yves Massard), que permanecerá siempre hostil a las miserables mamarrachadas de su paisano Juan y de sus reciente compañeros de la capital de Provincia, conocerán en la Plaza del Mercado, a la salida de la novena, paseando del bracete con la oronda señora de Pérez Ramos, la respetable esposa del director del Banco, jefe de Juan.

Ejemplos todos, como se ve, de las fuerzas vivas (o zombis) de esta mortecina ciudad en la que los seminaristas, chismosos y rijosos, pasean por la alameda de tres en tres y a veces en barahúnda procesional de cuervos (los “negros cuervos de la iglesia”, de los que hablaba Mateo Santos en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, 1936), y las monjitas, pertrechadas de huchas petitorias con forma de jibarizada cabeza de chino, sablean a sus conciudadanos para restaurar retablos con la complicidad de trajeadas niñas cursis, y hornean “hojaldres de San Filiberto”, que todo el mundo compra los domingos⁹. A su convincente caracterización, perfectamente anclada en la cruda realidad (España, 1956), debemos precisamente la

⁹ En Logroño disfrutaban de merecida fama los “milhojas” de la veterana pastelería *La mariposa de oro*, cuya hermosa fachada modernista sita en la calle de Portales (aquí Calle Mayor), aparece fugazmente en la película mientras Juan pasea con Isabel.

eficacia dolorosa del film, vivisección de un humor nauseabundo y falto de caridad (la risa mala del pueblo –en este caso, de las adocenadas clases medias–, de la que hablaba Arniches) que se desliza inexorablemente hacia la tragedia, y allí se detiene: en el melodramático último plano-emblema del film que muestra el abatido rostro de una Isabel ultrajada, enmarcado en la ventana de su alcoba-hogar-prisión, junto al arrumbado vestido de baile ceñido a un maniquí inerte, detrás de los cristales azotados por la lluvia.

En sucesivas versiones televisivas de *La señorita de Trevélez*, recreaciones históricas (historicistas), abstractas y tardías de un tiempo ya ido y lejano, y por ello inofensivas, no faltarán sin embargo gestos censores. Por ejemplo, en la emitida el 17 de abril de 1969 en “Teatro de siempre”, con guión, dirección y realización de Federico Ruiz, y con José Orjas como Don Gonzalo, Nela Conjiú como Flora y Juan Diego como Numeriano Galán, se suprime una parte de este monólogo de don Marcelino:

“Marcelino.- (...) Veamos qué dice la noble prensa de la ilustre ciudad de Villanea (*Busca.*) Aquí están los periódicos locales, *El baluarte*, *La Muralla*, *La trinchera*. ¡Y todo para defender a un cacique!” (Act. I, esc. II, p. 118)

Fuera quien fuese el responsable en aquel caso de podar el texto dramático, lo cierto es que se eliminó lo de “¡Y todo para defender a un cacique!”, porque, con toda seguridad, nadie hubiera dejado de pensar entonces (ni mucho menos el mirado Ministro de Información y Turismo, don Manuel Fraga Iribarne) en la sempiterna y todopoderosa prensa del Movimiento y en el Caciquísimo Franco.

También la mencionada extemporaneidad mengua gravemente lo que de cáustico y punzante tuvieron las novelas y los guiones de Rafael Azcona en su día, cuando media mucho tiempo entre ese entonces y su ulterior representación cinematográfica, puesto que si las películas que contaron con sus concurso hacia 1960 constituyen la columna vertebral del combativo humor negro del cine español franquista –*El pisito* (Mario Ferreri e Isidro Martínez Ferry, 1958), *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich y Luis García Berlanga, 1959), *El cochecito* (1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), el episodio de

Les quatre vérités titulado *La muerte y el leñador* (Luis García Berlanga, 1962) y la ya citada *El verdugo* (*Il Bola*, Luis García Berlanga, 1963 [1964])—, la puesta en escena reciente de una de sus novelas, en un intento desesperado por recuperar su talento para nuestro cine (*Los muertos no se tocan, nene*, José Luis García Sánchez, 2011; rodada *post mortem* en su Logroño natal) ha suscitado, cuando menos, una general indiferencia de crítica y público, y ha pasado sin pena ni gloria.

6. Wenceslao y el suicida recalcitrante

Por otra parte, el humor (ocasionalmente negro) de Wenceslao Fernández Flórez, no fue tan jovial, despreocupado ni deportivo como el de García Álvarez por aquellas mismas fechas en que ambos triunfaban en sus respectivos géneros artísticos y literarios (o sea, en los tiempos de la dictadura primorriverista), ni tan moralizador como el de Arniches, ni tan áspero como el posterior y clásico de Juan Antonio Bardem (también en la excelente *Felices Pascuas*, 1954) o el más cercano a nosotros de Javier Maqua (no sólo en *Carne de gallina*, 2002¹⁰, sino también en los gags aún más negros de *Chevrolet*, 1997), ni, desde luego tan esencial y acre como el de Azcona entre 1958 y 1963, sino empecatado de melancolía, y como se ha escrito atinadamente, más bien hijo de la frustración y/o la “insatisfacción” (Mainer, 1976) y, desde luego, pleno de la “conciencia del derrotado” (Paz Otero, 2009). Ocupó, no obstante, un lugar central en el cine de las dos primeras décadas del cine español del franquismo.

Un ejemplo, que conoció dos versiones cinematográficas, lo constituye el “negrísimo relato” (Castro de Paz, 2012: 102) *El hombre que se quiso matar*, película de Rafael Gil, estrenada, no sin sortear cortapisas, el 16 de febrero de 1942, con argumento basado en un

¹⁰ Recientemente ha podido verse la versión teatral de la película *Carne de gallina* (Javier Maqua, 2002) dirigida por el coguionista del film, Maxi Rodríguez, y estrenada en el Teatro Laboral de la Cultura, en Gijón, el 19 de septiembre de 2014 y en el Filarmónica de Oviedo el 21 de septiembre de 2014.

cuento de Wenceslao Fernández Flórez, y adaptación, diálogos y guión técnico de Luis Lucia Mingarro, según rezan los títulos de crédito, graciosamente exornados con estupendos monigotes que muestran los vanos intentos de un hombrecillo por infligirse la muerte.¹¹

De *El hombre que se quiso matar* (1942) sólo cabe convenir con Castro de Paz en que gracias, entre otras figuras de orden estético, a “la casi keatoniana seriedad” del rostro del galán cómico Antonio Casal (Castro de Paz, 2012: 106) la figura del “suicida recalcitrante” Federico Solá (emparentada con la examinada *supra* en *El fin de Edmundo*¹²) cobra una relevancia capital en nuestro cinema, equiparable a la de su contemporáneo Juan Nadie (Gary Cooper) en *Meet John Doe* (1941), el film antinazi (es decir: contra el, por entonces, creciente nazismo norteamericano) de Frank Capra, y que con ella el elegante humor de buen tono de Wenceslao Fernández Flórez encontró feliz encaje en el cinematógrafo español, caso contrario al del humor vanguardista de Ramón Gómez de la Serna.

7. El cráneo de un feto de niña, comido por un perro

Porque, en efecto, aunque solemos describir las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (humorismo+metáfora) como epigramas en

¹¹ José Luis Castro de Paz (2012: 105) acredita también la participación en el guión de Luis Marquina. Quizás a partir de una declaración de Rafael Gil a Antonio Castro: “Cifesa me dio la oportunidad, una oportunidad que yo no esperaba. Un día me dijo Luis Lucia, que era secretario de Vicente Casanova: «Te voy a mandar a Barcelona a hacer una película. Para que vean allí que no es tan complicado.» Me pareció una razón tonta, porque yo no tenía ninguna experiencia, y me dio un guión que él había hecho con Luis Marquina y que era *El hombre que se quiso matar*.” (Castro, A., 1974: 192). Rafael Gil firmaría otra versión homónima, con guión de Ramón J. Salvia, en 1970.

¹² Curioso personaje que persiste hasta hoy mismo; verbigracia en obras puestas en escena, a caballo entre el sainete y la tragedia —entre otros géneros dramáticos arduamente amalgamados—, como *Bartolomé encadenado*, de José Sanchis Sinisterra, estrenada bajo la dirección de Antonio Simón en el *Teatre Grec* de Barcelona el 19 de julio de 2014.

general benévolos y fantásticos, no faltan aquéllos, como recuerda el autor de *Elogio y refutación del ingenio* (1992), José Antonio Marina, vestidos de un ostensible humor negro:

“Al amputado de los dos brazos le han dejado en chaleco para toda la vida.”

Podrían añadirse otros, pero lo que aquí nos importa es denunciar uno de los mayores misterios –poco gozosos– del devenir del cine español en el pasado siglo, consistente en el incomprensible desaprovechamiento, o la evacuación sin más explicaciones, de la vasta y versátil obra del escritor madrileño como apoyatura o reclamo de nuestras producciones cinematográficas, en contraposición chocante con el uso y abuso, el saqueo, de los sainetes arnichescos, las novelas de Fernández Flórez o las “comedias de la felicidad” de los Quintero. Incluso es de reseñar una felizmente temprana incorporación a nuestro cinema, relativamente extendida en el tiempo y mantenida durante décadas, de las destrezas y gracias sobresalientes de los maestros del humor de la “otra generación del 27”, cual es el caso de Jardiel Poncela en Hollywood –*Angelina o el honor de un brigadier*, Louis King, EEUU, 1935– o, también, de su rudimentario pero excepcional cortometraje *Un anuncio y cinco cartas* (Jardiel Poncela, 1937) y de algunos films hispanoamericanos inmediatos a nuestra Guerra Civil, como *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Múgica, Argentina, 1939); o lo es, igualmente, el de Mihura en su fecunda asociación con Eduardo García Maroto –*Una de fieras*, García Maroto, 1934, *Una de miedo*, García Maroto, 1935– o como creador de diálogos hilarantes y marxianos para Perojo en *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939) o, más radicalmente absurdos, en *La última falla* (Benito Perojo, 1940)¹³. Pero, ¿qué pasa con Ramón?

Aparte del caso extraordinario del joven Buñuel, cuya prevista colaboración con Ramón se vio frustrada¹⁴, el humor negro se

¹³ La lista de films sobresalientes de los años cuarenta y cincuenta basados en piezas teatrales o guiones de ambos, merece sendos capítulos (ensayos) aparte, al igual que la de otros miembros de la generación como Tono o López Rubio.

¹⁴ Buñuel cuenta en sus memorias que “el segundo guión en el que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. (...) Varios meses

engolfó también, aunque muy rara vez, en aventuras o travesuras *vanguardistas* de los cineastas españoles, como las pergeñadas por el protofascista Ernesto Giménez Caballero, “inspector de alcantarillas”¹⁵, responsable último de la antología barojiana *Comunistas, judíos y demás ralea* (1939), siempre en complicidad con Ramón Gómez de la Serna.

Me refiero concretamente a un pasaje de *Noticiario de Cine-Club* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), películita amateur, rodada con una cámara Aica, de cerca de 10 minutos de duración (donde naturalmente hay un retrato de Ramón, en coche y fumando en pipa), “autohomenaje narcisista a la familia intelectual aglutinada por *La Gaceta Literaria*” (Gubern, 1999: 329) que incluye algunas humoradas verbo-visuales, de carácter por lo común inocentes, como la anticipada por un letrero que reza, “Deformaciones, niquel. / Paisaje manchego sobre faro de auto” (al estilo de René Clair, L’Herbier, Claude Autant Lara, Man Ray y tantos otros) o la presentación de “Benjamín Jarnés¹⁶ y Sor Patrocinio” –en alusión a su libro biográfico *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* (1929) (Gubern, 1999: 339)–, y una, la última, de poco más de medio minuto, no tan inocente y por supuesto inspirada en *Un chien andalou* (Buñuel, Dalí 1929), precedida por este letrero:

después, realicé mi primera película, *Un chien andalou*. Gómez de la Serna se sintió un poco defraudado de que se abandonara el proyecto de la película inspirada en sus cuentos: Pero se consoló cuando la *Revue du Cinéma* publicó el guión.” (Buñuel, 2001: 117-118). Véase también Gubern, 1999: 23-26.

¹⁵ Yo, inspector de alcantarillas, es uno de los primeros libros surrealista publicados en España, que Ernesto Giménez Caballero dio a la imprenta en 1928. Para un estudio de la literatura de este autor, véase Mainer: 2013.

¹⁶ Jarnés compuso uno de los más interesantes y sutiles libros de cine del período republicano: *Cita de ensueños* (1936).

“Breve reportaje de un crimen

(a Luis Buñuel y Salvador Dalí)
En el suburbio de Madrid un
perro descubre un feto de
niña y come parte de su
craneo.” (sic)¹⁷

Vemos a continuación, poco antes de la palabra “Fin”, unos pocos planos de un perro que trastea con un amasijo de papeles de periódico y escombros; planos generales de niños dispersos en un ralo descampado; manos de mujer en plano cercano que hurgan en el sórdido paquete de deshechos y, al final, la secuencia se cierra (por corte directo) con una muchedumbre de chicos apiñados, supuestamente, en las cercanías arrabaleras y los desmontes del lugar de autos. Toscamente, pero con gran despliegue de las argucias propias de un precoz *falso documental*, Giménez Caballero se solaza en una forma vanguardista de humor negro (feroz y cáustico) o de tomadura de pelo, que se anticipa al luctuoso panfleto camelístico de Buñuel en *Las Hurdes / Terre sans pain* (Buñuel, 1932) y, de haberlo conocido, André Bretón hubiese incluido el film en su sectaria *Antología del humor negro* (1939)¹⁸, donde afirma, siguiendo a Freud, que “la risa es una rebelión superior del espíritu”. Pues la elitista risa que procura este pedante y sórdido pasaje cinematográfico, después de habernos deleitado con retratos pánfilos y episodios que, más que joviales (al gusto de la vanguardia futurista o dadaísta), podrían

¹⁷ “Suburbios tristes, yermos, que circundan Madrid como mendigos que acosan a un viejo hidalgo”, había escrito Carlos Arniches en la didascalia inicial del sainete para leer “La risa del pueblo”, citado *supra*. (Arniches, 2004: 103)

¹⁸ Hecho improbable pues una de las principales señas de identidad del acerbo cultural de André Breton consistía en desconocer plenamente la literatura y el cine españoles, casi sin resquicios. Eduardo Stilman (1967), entre otros, como Cristóbal Serra en su *Antología del humor negro. Del Lazarillo a Bergamín*, se vieron obligados a subsanar después estas lamentables carencias. Véase bibliografía: AA. VV. (1967); Serra (1976).

calificarse como propios de una alegría ruda, pueril y autocomplaciente, es una *risa pascual*, que, según escribe Alfonso Sastre, obtiene:

“el desahogo de una situación fúnebre: es el mecanismo psicológico por el cual se ríe en los entierros y a uno le entra la risa en los funerales.” (Sastre, 2002: 107)

Las palabras de don Tomás (en *Calle Mayor*) parecían retratar a aquellos retozones señoritos que, como Giménez Caballero, se vieron atraídos por Mussolini y se verán pronto comprometidos con el ideal joseantoniano:

“Un buen día descubren que el prójimo es un espectáculo formidable, sobre todo si no se le ama. Entonces es la mejor diversión. ¿Comprende? Igual que un niño jugando con hormigas. (*Don Tomás hace como que aplasta algo en la mesita donde deposita su copita de vino.*) También se puede jugar con el prójimo. ¿Cómo? Dando una broma. ¡Hum! ¿Qué quiere? Es una ciudad de provincias.”

Porque, en resumidas cuentas, la atroz disyuntiva la acabará planteando lúcidamente Walter Benjamin en su mil veces citado artículo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936):

“La humanidad, que antaño, en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. Este es el esteticismo de la política que el fascismo propugna. El comunismo le contesta con la politización del arte.” (Benjamin, 1973: 57)

8. El humor y lo siniestro en *La mona de imitación* (Antonio Vico/Elvira Quintillá) y *La Nardo* (Gloria Berrocal)

Sea como fuere, Ramón Gómez de la Serna, el viejo maestro de “la generación unipersonal” (en palabras atinadas de Fernández Almagro), rehuido por los cineastas hipotéticamente adeptos al “esteticismo de la política” y por los partidarios “de la politización del arte”, no solo quedará fuera de juego en el cine de la República, sino de todo el cine español (y, lo que es más sorprendente, *casi* de toda la televisión española) del siglo XX, por lo que la recuperación de su cuento “La mona de imitación” (*La esfera*, VIII, 412, 26-XI-1921, s.p.; luego incluido en *El alba y Otras cosas*, Madrid, Calleja, 1923, ps. 189-194), en la película de episodios *Manicomio* (Fernando Fernán Gómez / Luis María Delgado, 1953), constituyó un incidente, no por marginal, menos admirable; una rareza morrocotuda como la recreación televisiva de su novela de 1930 *La Nardo*, interpretada maravillosamente por Gloria Berrocal, en *Ramón [Gómez de la Serna]*, producción de TVE –en tiempos en los que Gonzalo Vallejo era jefe de los programas culturales de la segunda cadena– dirigida por Ramón G. Redondo, con guión de Manuel Matji y Luis Ariño¹⁹, emitida en el programa “Los Libros” el 21 de diciembre de 1977, donde, como cuenta Manolo Matji se adaptaba “una novela suya [de Ramón Gómez de la Serna] muy hermosa, como si fueran cuadros del museo de cera”. (Aranzúbia, 2013: 50)

En *Manicomio* “sorprende, desde la secuencia inaugural del texto, su radical extrañeza en relación con las tendencias imperantes en el cine español de la época, su marcada y llamativa heterodoxia” (Castro de Paz, 2010: 45) y, muy singularmente, por las continuas miradas a cámara del protagonista, Carlos (Fernando Fernán Gómez), que se diferencian de los apartes teatrales –tal como señaló el propio actor y director–, porque en cine, “mirando al objetivo, estás mirando a todos” (Angulo/Llinás, eds., 1993: 216).

¹⁹ Luis Ariño dirigiría en 1989 una nueva adaptación de *La Nardo* en *Los días del cometa*, con Maribel Verdú como protagonista.

Fernán Gómez se propuso, según declara, hacer “un cine de humor muy literario” (Angulo/Llinás, eds., 1993: 218), y para ello eligió un extravagante texto ramoniano, de un enorme interés para el ejercicio de la práctica actoral a tenor de los bruscos e incluso vertiginosos cambios de ánimo que exige; un cuentito extraviado entre la turbamulta de escritos heteróclitos que nos ha legado este escritor madrileño, en tantas ocasiones acusado de grafomanía. El escueto relato “La mona de imitación”, que es casi un texto dramático dialogado con incisivas didascalias, presenta a una pareja sumida en su consuetudinario aburrimiento domiciliario (cito de la primera edición en libro, de 1923):

“El matrimonio estaba en esa hora de asueto en que se come el periódico –generalmente, algo así como la paja en un pesebre– y el rumiante es silencioso, adusto, sordo. (...)

Tenían esa agresión del uno por el otro que da la vida.”
(Gómez de la Serna, 1923: 189)

La mujer (Mercedes) comienza entonces el peligroso y urticante pasatiempo de repetir todo lo que dice el marido:

“-Viene –dijo él– un fresquillo muy lindo... Sale del fondo de los melones y de las sandías.

- Viene un fresquito –repitió ella– muy lindo... Sale del fondo de los melones y de las sandías.

Él hizo una pausa, sin dejar de sonreír, deseando que se le pasase a ella el mal instinto del juego de la imitación. Apretaba los dientes al sonreír, pero estaba dispuesto a continuar el juego.
(...)

El reía, pero reía torvamente...” (Gómez de la Serna, 1923: 190)

La “sañuda manía imitativa”, se incrementa con la “caricatura del tono” y se emborracha “del mal vino del deseo de la imitación”, hasta que desencadena la malignidad y la irreprimible violencia en el marido:

“- Me eres algo repulsivo –dijo él.

- Me eres... –comenzó a decir ella. Pero él se abalanzó a su cuello, y empujando la silla la hizo caer y cayó sobre ella... Le agradeció el silencio... Por fin había vencido la imitación; por fin sus últimas palabras no tendrían eco...

El se movía sobre ella, luchaba, forcejeaba, le costaba quizás mucho cerrar la espita de las palabras.

Ya había pasado el suficiente rato para que en la tregua del reloj que da la victoria en las luchas cuerpo a cuerpo en los *rings* se diese por ganada la de la imitación, cuando la mujer, extendida en el suelo, desencajada, como muerta, con el contrincante como un juez de campo inclinado sobre ella, ya sin las manos en su cuello, se movió como en un ataque de epilepsia y lanzó como un ronco suspiro el resto de la frase que le faltaba: "...algo repulsivo".

Después volvió al silencio y a la inmovilidad.

- ¡Mercedes! ¡Mercedes! –gritó él. Pero Mercedes no contestó, y pasó un largo rato y seguía sin contestar. Tenía que estar muerta para no contestar, para no seguir la testaruda imitación.

Estaba muerta.” (Gómez de la Serna, 1923: 193-194)

Un preciso análisis de la puesta en forma del segmento del film que presenta este relato en *Manicomio* ha arrojado como conclusión inicial que nos hallamos ante –cuando menos– “un sainete negro, *deformado*” (Castro de Paz, 2010: 50-51), pero cabría subir la apuesta y afirmar que, a tenor de la radical modernidad del texto, el teatro de Eugène Ionesco (1909-1994) está aquí ampliamente rebasado y/o anticipado, y que el humor, el absurdo y lo siniestro se trenzan en esta pequeña joya ramoniana (¡en 1921!) con gran anticipación a las más pregonadas y tardías del glorificado estilo del dramaturgo rumano que triunfaba en París, contemporáneamente a la realización del film, con *La cantante calva* (Théâtre des Noctambules, 1950) y *La lección* (Theatre de Poche, 1951).

La adaptación del cuento por parte de Fernando Fernán Gómez implica una serie de inteligentes operaciones de transposición de la literatura al cine (44 planos, con una duración de 7 minutos) y de

encaje en la historia marco del film; decisiones enunciativas en las que cabe detenerse.

En primer lugar, el cuento de despliega en el film en dos actos (secuencias), y cuenta con un prólogo y un epílogo. En el prólogo, Carlos, recién llegado al manicomio donde trabaja su novia, es conducido por un empleado (Antonio Vico) que le propina la broma de repetir todo lo que ocasional visitante dice (plano 1):

“Carlos: Su trabajo será muy pesado, ¿eh?”

Empleado: Su trabajo será muy pesado, ¿eh?”

Ante el enfado de Carlos, el empleado recula y le cuenta que esto de repetirlo todo es sólo la manía de uno de los locos que están bajo su custodia (que pronto sabremos que es él mismo) del que le cuenta la historia, que comienza cuando un hombre común llega a su casa y saluda como siempre a su esposa, que le tenía preparada una broma, “una terrible broma”:

Marido (Antonio Vico): Buenas noches.

Mercedes (Elvira Quintillá): Buenas noches.

Esta apacible respuesta habitual (inmersos ya en el *flash back* y el Primer Acto: plano 3) está, sin embargo, planteada abiertamente como una insolencia, porque Mercedes no sólo imita las palabras sino también los gestos, y lo extraño irrumpe (siniestramente) en lo familiar. La repetición incluye, además, no sólo palabras y gestos, sino también los ruidos que hace el periódico al doblarse rítmicamente con contenida furia y un particular y engallado ademán. Por el contrario, las primeras réplicas de Gómez de la Serna con sabor de greguería (“-Viene –dijo él– un fresquillo muy lindo... Sale del fondo de los melones y de las sandías”) son suprimidas por Fernán Gómez, que prefiere refugiarse en predecibles banalidades domésticas, de un realismo ramplón:

Marido.- Me he retrasado un poco.

Mercedes.- Me he retrasado un poco.

En los siguientes planos esperaríamos una simetría perfecta, acorde

con el tema odiosamente especular que está planteado, pero la planificación es notoriamente más sofisticada y compleja, reservándose la simetría para ocasiones especiales (plano 10). En 4, dice el marido: “Eh”; y en 5 (contraplano) responde Mercedes: “Eh”. Los sucesivos planos (de 6 a 9) van incorporando la misma escala en plano/contraplano, hasta que la simetría (la oposición frontal y de perfil) se ofrece en un plano general con los dos cónyuges enfrentados en la mesa (plano 10):

Marido.- Eres una mona de imitación.

Mercedes.- Eres una mona de imitación.

Se renuevan los planos/contraplanos con idéntica escala (nuca de la mujer y rostro del marido / nuca del marido y rostro de la mujer) en 11 y 12. Los primeros planos (en un *in crescendo* dramático clásico) irrumpen en 13:

Mercedes.- Soy una tonta de capirote.

Pero toda esta lógica reiterada se rompe (plano 16) con un plano general picado de ambos (que entraña una rara -distorsionada, elevada, crispada, distancia enunciativa: ¿esperpéntica?; véase Castro / Cerdán, 2011), en el que se levantan de la mesa y se dirigen a cámara para ocupar la totalidad del encuadre cercano y sombrío. En el 17 se muestran los perfiles del matrimonio en primer plano, y en él se repartirán ambos sendas bofetadas:

Marido.- Ves. Te he dado más fuerte de lo que quería.

Mercedes.- Ves. Te he dado más fuerte de lo que quería.

El marido sale de campo por la derecha del encuadre y entra en plano general, por perfecto raccord y —como corresponde— por la izquierda, en un plano general que ofrece al fondo la puerta de la casa (plano 18). Exclama, mirando hacia su esposa, que ha quedado atrás:

Marido.- Pues me voy a la calle.

En ese mismo encuadre y siguiendo la misma dirección entra Mercedes inmediatamente y, apelando a un lugar *vacío* (¿?), hacia

atrás, increpa (¡mirando a cámara!):

Mercedes.- Pues me voy a la calle.

¿Quién ocupa ese lugar *vacío* al que se dirige Mercedes en el plano 18? ¿A dónde mira? Naturalmente, al espectador; o, en palabras de Fernán Gómez, puesto que está mirando al objetivo, está mirando a todos. Nos sentimos, ahora, descubiertos e incómodos ante una interpelación imprevista. Ahora sabemos que nosotros también somos parte de esta ampliada broma (quizás los embromados); que esta absurda y siniestra pantomima nos implica y compete; somos a un tiempo los reidores y los burlados; los que estamos por encima y los que estamos atrapados; Tito Guiloya y don Gonzalo; perdemos pie.

El fracasado “sistema de benignidad” del sanatorio del doctor Garcés que se expone en *Manicomio* acabará por sucumbir a la locura colectiva, y en la frontera misma de la modernidad cinematográfica (mediante un plano pre-televisivo como el que acabamos de ver), la puesta en escena nos hace tambalearnos como espectadores. Unos espectadores metamorfoseados pronto en testigos diegetizados que se personan en la horrible escena (cosa que no encontrábamos en el cuento de Gómez de la Serna), e irán apareciendo cuando el matrimonio salga al rellano (plano 22) y el marido intente ahogar a Mercedes (plano 23). Seremos, al final, los vecinos de la escalera que comparecen, alternándose con los planos en el que se muestra el asesinato final de Mercedes, en 24, 25, 26, 29, 32 y, acompañando a la policía, en 33 y 35, en la inquietante fábula cuando ésta se reduce a un mero sainete, pero un sainete delirante, corolario de un suceso previo, absurdo, cruel/crudo y sin sentido.

En el segundo acto, ya en la comisaría (planos 37-43), el film proporciona un añadido al argumento de la cosecha de Fernán Gómez, y allí hasta el mismísimo comisario sufrirá la chanza de este interminable juego especular, asumido por el marido demediado:

Comisario.- ¿Por qué mató a su mujer?

Marido.- Porque me hacía burla.

Como el comisario no se lo cree (“Le hacía burla. le hacía burla. Por

eso no se mata a nadie. Es falso”), replica el preso:

Marido:- “Le hacía burla. le hacía burla. Por eso no se mata a nadie. Es falso”

Y así sucesivamente. Por *raccord* de movimiento, volveremos, en el epílogo, al patio del manicomio, donde el empleado (o sea, el marido y siempre el gran actor Antonio Vico, en el plano 44 y último de nuestro *découpage*) concluye su explicación:

Empleado/marido (Antonio Vico).- Y, claro, le trajeron aquí. Él cree que no está loco. Y que aquello fue un truco para librarse de la justicia. Porque es un hombre de mucho talento.

9. Ultilogo: la risa exterminadora, risa corta

En definitiva, cree Eduardo Stilman que

“quizás el humorismo es el único medio para sobreponernos a nuestros despiadados, eternos enemigos. Sin éstos –sin la muerte, sin la estupidez, sin la crueldad, sin los censores, sin los verdugos– no necesitaríamos al humorismo, ni podríamos concebirlo.” (Stilman, “Notas” a AA.VV., 1967: 15)

Pero también aquí cabría dar una vuelta de tuerca más, con Clement Rosset y su *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*, y conjeturar un humor negro-negro, en la frontera de lo decible: lo cómico que engulle el sentido y no ofrece salida ni alternativas. Para ello ofrece Rosset el ejemplo del hundimiento del Titanic el 14 de abril de 1912, mientras la orquesta interpreta alegremente vales, galopas y polkas.

“Si este naufragio proporciona el ejemplo -entre otros muchos- de lo que puede ser un cierto tipo de comicidad, una cierta forma de risa que pertenece propiamente a la perspectiva trágica, se debe a que el hecho del engullimiento posee en sí mismo, según esta perspectiva, una virtud cómica. Engullimiento, es decir, exterminio sin restos, desaparición que no compensa aparición alguna, puro y simple dejar de ser.” (Rosset, 1976: 217-218)

Habla Rosset de una “risa exterminadora”:

“risa que nace cuando algo desaparece sin razón alguna -tal vez porque lo incongruente de la desaparición revela posteriormente lo insólito de la aparición que le precedía, es decir, el azar de toda existencia. Risa exterminadora y gratuita, que suprime sin justificación, destruye sin inscribir esa destrucción en una perspectiva explicativa, finalista y compensadora: ríe, pero no dice de qué ríe (si al que ríe se le pidiese una explicación, se vería reducido a decir que en este caso, y a diferencia de los diferentes motivos de risa, ríe de nada).” (Rosset, 1976: 216)

Un célebre momento de nuestro cine clásico ejemplifica a las mil maravillas esta risa exterminadora, este extremo humor negro-negro, que provoca –también según Rosset– la *risa corta*. En *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), se presenta a una mendiga, Enedina (Lola Gaos) retratando con el coño una grotesca representación de *La Última cena* compuesta por mendigos. ¿Qué le ocurre entonces al espectador, una vez advertida la barbaridad, la obscenidad y la blasfemia? Pues que:

“una vez pasado el efecto cómico –si al menos éste ha logrado hacer efecto– no es posible pensar nada que pueda justificar la risa, no es posible ofrecer al consumo intelectual bosquejo alguno sobre la significación y alcance de la destrucción. *Risa corta*, por consiguiente, que no desemboca en perspectiva alguna, que quita sin dar nada.” (Rosset, 1976: 217)

Recapitulemos este viaje de *Nemo* (*Nadie*) hacia la nada. Consentido con cuentagotas durante el franquismo (la prohibición de *Viridiana* es un ejemplo) en oscuras películas como *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957; con una escena inolvidable interpretada por Antonio Vico) o *Entierro de un funcionario en primavera* (J. M. Zabalza, 1958); disperso en teatro, cine y televisión, aunque también vivo en maestros de las artes plásticas como Ops (El Roto); el humor negro y su centenaria historia aún por trazar en la España del siglo XX, proporciona gradaciones que van desde la suavidad de Fernández Flórez a la ferocidad de Luis Buñuel; proviene de los despropósitos astracanos de un García Álvarez o un Muñoz Seca y de la casi

centenaria “tragedia grotesca” de Arniches (1916); pasa por el ensañado esperpento valleinclanesco (a partir de 1920), las irresponsables gracias vanguardistas de Giménez Caballero (1930), las ligerezas educadas y aprobadas de Rafael Gil o José Luis Sáenz de Heredia en el cine de los años cuarenta, los volatines ramonianos de Fernán Gómez (1953), el realismo crítico bardemiano (1956), la traca azconiana a caballo de 1960 (mala leche riojana), el posterior azconismo sin Azcona (José Luis Cuerda, *La Cuadrilla*, García Sánchez) o las postreras andanadas codornicescas de Summers (*La niña de luto*, 1964; *Juguetes rotos*, 1966); el teatro, el cine y la televisión “de la crueldad” (nacional popular) de Javier Maqua en las tres últimas décadas y concluye, por el momento, en el actual “teatro melancómico” de Beth Escudé i Gallés, en obras –todavía no llevadas al cine– que se recochinean sarcásticamente de los asesinatos “de género” (fruto de la “violencia doméstica”, antes llamados crímenes pasionales) y se cisca en Dios y en sus inextricables designios, como la hiriente *Aurora De Gollada*, estrenada en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, el 7 de febrero de 2006, bajo la dirección de la autora.²⁰

Terminemos, pues, con Rosset²¹, dado que nos ha sido, finalmente, tan instructivo:

“La risa exterminadora significa, pues, en última instancia, la victoria del caos sobre la apariencia del orden: el reconocimiento del “azar” como “verdad” de lo que existe. (...)”

La filosofía trágica no empezó cuando los hombres aprendieron a reírse de sus cadáveres, sino más bien el día misterioso, tardíamente reconocido por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, en el que los griegos confundieron en una sola fiesta el culto

²⁰ Véase mi prólogo: “Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última”, en Escudé, B. / Soler, E. (2006): *Aurora De Gollada / Jo sóc un altre*, Barcelona, Proa.

²¹ Sobre quien llamó mi atención el profesor José Saborit Viguer, catedrático de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, por lo que dejo aquí constancia de mi agradecimiento.

de los muertos, del que había nacido la tragedia, y el culto del dios que simboliza el vino y la embriaguez: las *Grandes Dionisiacas*, que el mismo día celebraban los juegos de la vida, la muerte y el azar.” (Rosset, 1976: 224)

Referencias bibliográficas

AA.VV. (1967): *El humor negro*. Buenos Aires: Brújula. [Selección y notas Eduardo Stilman.]

ANGULO, J.; LLINÁS, F. (eds.): *Fernando Fernán Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper*. San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura.

ARANZUBIA, A. (2013): *El mapa de la India. Conversaciones con Manolo Matji*, Cuadernos Tecmerin, 4. Madrid, Getafe: Universidad Carlos III.

ARNICHES, C. (1917): *La señorita de Trevélez*, Madrid. La novela teatral, nº 21. [Farsa Cómica en tres actos. 55 págs. Rústica ilustrada por Tovar. Caricatura en portada de Enrique Thuiller, como Don Gonzalo.]

ARNICHES, C. (1948): *Teatro completo*. Tomo II. Madrid: Aguilar.

ARNICHES, C. (1998): *El amigo Melquiades. La señorita de Trevélez*, Madrid: Espasa Calpe. [Edición Manuel Seco. Apéndice Mariano de Paco.]

ARNICHES, C. (2004): *Del Madrid castizo. Sainetes*. Madrid: Cátedra. [Edición de José Montero Padilla.]

BARDEM, J. A. (1993): *Calle Mayor*. Madrid: Tal Cual. Biblioteca facsímil de guiones originales, Alma, Plot.

BARDEM, J. A. (2002): *Y todavía sigue. Memorias de un hombre de cine*. Barcelona: Ed. B.

- BAROJA, P. (1939): *Comunistas, judíos y demás ralea*. Valladolid: Ediciones Cumbre. [Prólogo de Ernesto Giménez Caballero.]
- BENJAMIN, W. (1973): *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- BRETÓN, A. (ed.) (1997) [1939]: *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama.
- BUNUEL, L. (2001): *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza y Janés.
- CASTRO, A. (1974): *El cine español en el banquillo*. Valencia: Fernando Torres.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*. Barcelona: Paidós.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2010): *Fernando Fernán Gómez*. Madrid: Cátedra.
- CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexibilidad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.
- CASTRO DE PAZ, J. L.; CERDÁN, J. (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra
- ESCODÉ I GALLÈS, B. / SOLER, E. (2006): *Aurora De Gollada / Jo sóc un altre*. Barcelona: Proa. [Prólogo: “Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última”, de Alejandro Montiel.]
- GARCÍA ÁLVAREZ, E.; MUÑOZ SECA, P. (1916): *El verdugo de Sevilla*, casi sainete en tres actos y en prosa. Madrid: Sociedad General de Autores Españoles.
- GARCÍA ÁLVAREZ, E.; MUÑOZ SECA, P. (1917): *Los cuatro Robinsones* Juguetes cómicos en tres actos y en prosa. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

GARCÍA ÁLVAREZ, E.; DE PRADA, J. A. (1923): *El fin de Edmundo*, Farsa cómica en dos actos. Madrid: Sociedad de Autores Españoles.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1939): “Pío Baroja, precursor del fascismo español”. Prólogo a Baroja, P.: *Comunistas, judíos y demás ralea*. Valladolid: Ediciones Cumbre.

GIMÉNEZ CABALLERO, E. (1975) [1928]: *Yo, inspector de alcantarillas*. Madrid: Turner. [Prólogo de Edward Baker.]

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (1923): *El alba y Otras cosas*. Madrid: Calleja.

GÓMEZ DE LA SERNA, R. (2007) [1930]: *La nardo*. Madrid: Visor. [Prólogo Andrés Newman.]

GUBERN, R. (1999): *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*. Barcelona: Anagrama.

HEININK, J. B.; VALLEJO, A. C. (2009): *Catálogo del cine español. Films de ficción, 1931-1940*. Madrid: Cátedra.

HEREDERO, C. F. (1993): *Las huellas del tiempo. Cine español 1951-1961*. Valencia: Filmoteca de la Generalitat valenciana / Filmoteca española.ee

HUESO, A. L. (1998): *Catálogo del cine español. Películas de ficción 1941-1950*. Cátedra / Filmoteca Española.

IONESCO, E. (1974): *Obras completas*. Madrid: Aguilar. [Prólogo de Jacques Lemarchand.]

JARNÉS; B. (1974) [1936]: *Cita de ensueños*. Madrid: Ediciones del Centro.

MAINER, J. C. (1976): *Análisis de una insatisfacción: Las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

MAINER, J. C. (2013): *Falange y literatura*. Barcelona: RBA.

MAQUA, J. (2009): *La venganza de la señorita de Trevélez. (Papel de lija.)*. Oviedo: KRK ediciones.

MARINA, J. A. (1992): *Elogio y refutación del ingenio*. Barcelona: Anagrama.

MARTÍN CASAMITJANA, R. M. (1996): *El humor en la poesía española de vanguardia*. Madrid: Gredos.

MONTIEL, A. (2001): “¿Dulce o agria transición? Benito Perojo (1938-1942)”, FERNÁNDEZ COLORADO, L.; COUTO CANTERO, P.; *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta* (coord.). Madrid: Academia de las Artes y Las Ciencias Cinematográficas de España / VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine.

MONTIEL, A. (2005): “Ad limina: Breve oceanografía del humorismo”, prólogo a PAVÍA, J.: *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

MONTIEL, A. (2011): “Encrucijada de cómicos. Algo sobre el humor en el cine español de la II República”, *Aurora e melancolía. O cine español durante a II República (1931- 1939)*, Actas del XIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine, Universidad de Santiago de Compostela.

MONTIEL, A. (2013): “Algo sobre E. García Álvarez y el cine español”, PÉREZ PERUCHA, J.; RUBIO ALCOVER, A. (eds.): *De cimientos y contrafuertes. El papel de los géneros en el cine español*, III Congreso del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad (PPV/EHU), XIV Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (A.E.H.C.). Bilbao, del 28 al 30 de noviembre de 2013, ps. 176-186.

MUÑOZ SUAY, R. (1973): “El humor negro en España”, en *El cine*.

Enciclopedia del 7º arte, Tomo I. Barcelona: Buru Lan, ps. 231-240.

PAZ OTERO, H. (2009): “Wenceslao Fernández Flórez y el cine: La conciencia del derrotado”, *Área abierta*, 23, julio 2009.

PÉREZ DE AYALA, R. (1924): *Las máscaras*, vol I y II. Madrid: Renacimiento.

PÉREZ PERUCHA, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: Seminci.

PÉREZ PERUCHAJ. (ed.) (1991): *Surrealistas, surrealismo y cinema*. Barcelona: Fundación “La Caixa”.

PÉREZ PERUCHAJ. (ed.) (1997): *Antología crítica del cine español. 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra / Filmoteca española.

ROSSET, C. (1976): *Lógica de lo peor. Elementos para una filosofía trágica*. Barcelona: Seix Barral.

SASTRE, A. (2002): *Ensayo general sobre lo cómico*. Hondarribia: Editorial Hiru.

SERRA, C. (ed.) (1976): *Antología del humor negro español. Del Lazarillo a Bergamín*. Barcelona: Tusquets.

ZUNZUNEGUI, S. (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano de Cinematografía Ricardo Muñoz Suay).

***L'auca del senyor Esteve* en el cine de la posguerra: de Rusiñol a Neville o el sainete catalanista ***

José Luis Castro de Paz - Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: Poco conocida –sobre todo si se la compara con célebres títulos madrileñistas rodados por Edgar Neville en los años cuarenta del siglo pasado (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946)–, *El señor Esteve* es la versión dirigida en 1948 por Edgar Neville de la novela “*L'auca del senyor Esteve*”, publicada en 1907 por Santiago Rusiñol (conjuntamente con el *auca* del mismo título, con dibujos de Ramón Casas y *rodolins* de Gabriel Alomar), de la que el autor posteriormente haría una versión teatral, de gran éxito y enseguida célebre, estrenada en Barcelona en 1917 y convertida en pieza señera del teatro catalán. Extraordinaria novela humorística, ácida y satírica, profundamente crítica con la mentalidad pragmática y culturalmente alicorta del austero menestral barcelonés decimonónico –del que el señor Esteve llegaría a ser modelo y emblema, incluso en la lengua popular

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

catalana—, Edgar Neville encuentra en sus páginas material idóneo para poner en pie una singular “tragedia grotesca” con la que aproximarse respetuosamente a la cultura catalana, a partir de un costumbrismo humanista y popular de fuentes e intereses del todo divergentes con los del cine preconizado entonces por el régimen franquista.

Palabras clave: Cine, Posguerra española, Cataluña, Costumbrismo, Sainete, Edgar Neville, Santiago Rusiñol.

1. Introducción

HE sido y soy y creo que seguiré siendo un ferviente admirador de los catalanes. Sus pintores de la época impresionista fueron tan buenos como los de cualquier país de Europa; sus escritores han tenido y tienen una sensibilidad europea que aún sus más admirados detractores no se atreven a negar. Pero hay algo más: algo que posiblemente sea la base de mi gran afición por Cataluña y sus gentes. Me refiero a esa “guasa” catalana socarrona y satírica, que ellos tuvieron siempre y que hoy se llama internacionalmente, sentido del humor.” (Neville a Fernández Barreira [1948: 4]).

“[Santiago Rusiñol es] uno de los hombres más finos e inteligentes que ha producido España, (...) uno de los guasones más profundos, de los ironistas más certeros que hemos tenido (...). Ahí tenemos esa obra maestra de la sátira y el humor, *L’auca del señor Esteve* (...). [E]n una antología de humoristas españoles, [Rusiñol] ha de figurar siempre en la cabecera. Ha observado a sus coterráneos, con unos ojos escrutadores, al mismo tiempo de filósofo, de poeta y de pintor, y luego los ha descrito.” (Neville, 1948a: s/p.).

“En *L’auca del senyor Esteve*, Rusiñol cuenta la vida de cuatro generaciones de tenderos durante la segunda mitad del siglo pasado en una Barcelona en la que ya empezaba a germinar, gracias a gentes como esos tenderos, la poderosa Barcelona industrial de hoy. Estos dueños de una mercería, de La Puntual, eran el arquetipo del pequeño comerciante y durante tres

generaciones seguidas se habían pasado la vida detrás del mostrador vendiendo carretes y gorritos de niño y sin más ambición que prosperar en su tiendecita. El drama humorístico, el drama irónico, es que al tercero de los Esteves le nace un niño artista, un niño que no quiere saber nada de ‘libros mayores’, que le tienen sin cuidado los carretes y la mercería, que para lo único que tiene pasión es para dibujar y para leer. Es una tragedia grotesca, si se quiere, pero terriblemente humana, porque está sacada de la realidad. Ese niño era el propio Santiago Rusiñol (...).” (Neville, 1948b: s/p.).

Concluida su célebre y singularísima “trilogía” madrileña (*La torre de los siete jorobados*, 1944; *Domingo de Carnaval*, 1945; *El crimen de la calle de Bordadores*, 1946),¹ y en un momento de “euforia” profesional

¹ Cabeza fílmica de “la Otra Generación del 27” es quizás Edgar Neville el cineasta más importante de los años cuarenta, tal es la riqueza ya no sólo de su obra, sino de las *posibilidades* que recoge y expande y que, a través de mecanismos diversos, habrán de fecundar algunos de los más sustanciales y fértiles terrenos de nuestro celuloide. Diplomático, novelista, dramaturgo, poeta, humorista, pintor, cineasta, su extraordinario talento y su rica y cosmopolita formación intelectual combinaban en efecto, en singular e intransferible armonía, la modernizante influencia de las vanguardias europeas proveniente de su *maestro* Ramón Gómez de la Serna con la visión regeneracionista de su también amigo José Ortega y Gasset, a través del cual, sin renegar de lo anterior (aunque atenuándolo con el paso de los años), recurrirá al castizo mundo costumbrista del sainete, y todo ello sin olvidar su formación estrictamente cinematográfica en Hollywood, a comienzos del sonoro. La dificultosa puesta en pie de un *estilo* basado en la fértil conjunción de tan variopintos (y hasta contradictorios) elementos comienza con sus dos primeros y muy significativos largometrajes, rodados en periodo republicano (*El malvado Carabel*, 1935, a partir de la novela de Fernández Flórez, y *La señorita de Trévez*, 1936, personal versión de la tragedia grotesca de Arniches); se complica, atenúa y modela —en función del conocido posicionamiento de Neville tras la sublevación militar y de su recién adquirido ideario falangista— en su experiencia italiana y en films tan interesantes como *Correo de Indias* (1942) y *Café de París* (1943), y alcanza su expresión más acabada en sus grandes títulos de mediados de la década. Sólida y progresivamente asentada, pues, en una matritense tradición costumbrista y sainetesca, con su filmografía nos introducimos de lleno en un proceso de *apropiación* de elementos de la cultura popular española, integrándolos y reformulándolos en un nuevo medio de

(Neville, 1947: 5) que le permite compaginar sus proyectos más personales con la asunción de encargos de otros productores e instituciones (*El traje de luces*, 1947, producción de Manuel del Castillo; *El marqués de Salamanca*, 1948, financiada por la Comisión Oficial del Centenario del Ferrocarril en España), Neville decide elaborar una especie de “díptico catalán” de piezas fílmicas del todo disímiles, pero marcadas a fuego por una protagónica ambientación barcelonesa. Si su excepcional y angustiada *Nada* (1947, producción Edgar Neville para CIFESA), iba a partir del deseo de su compañera, la actriz y guionista Conchita Montes, de adaptar al cine la exitosa y premiada novela del mismo título de la joven Carmen Laforet, *L’auca del senyor Esteve* era un proyecto personal del propio cineasta, que sentía la obra y a su autor muy próximos a su sensibilidad y cuyo estilo literario —no dejaría de repetirlo— le venía “como anillo al dedo” (Neville, 1947: 5).

En efecto, Neville admiraba sobremanera al que fuera su amigo Santiago Rusiñol (1861-1931),² considerándolo uno de los más grandes genios del arte catalán y español del primer tercio del siglo XX. Prototipo de artista total, viajero y bohemio, a la vez solitario y

expresión artística. Es su obra auténticamente esencial eslabón intermedio sin el cual difícilmente podría comprenderse de manera cabal la posterior irrupción del esperpento fílmico en el cine español de las décadas siguientes (Pérez Perucha, 1982; Aguilar, 2002; Castro de Paz, 2012).

² Lo conocía personalmente, “como mínimo, desde junio de 1922, cuando coincidieron en Andalucía apoyando a Manuel de Falla en la recuperación del cante y baile flamenco en el Concurso de Cante Jondo de Granada. Debieron congeniar e intimar muy rápidamente, si no lo habían hecho ya con anterioridad, dado que sus biografías y sensibilidades presentan numerosos paralelismos. Ambos heredaron la tradición liberal fuertemente asentada en sus acomodadas familias —en la burguesía catalana industrial en el caso de Rusiñol, en la aristocracia castellana en el caso de Neville—, habiendo luchado sus respectivos abuelos en el bando de los liberarles durante las guerras carlistas. Ambos habían abandonado su destino predeterminado por sus familias para desarrollar una actividad creativa forjada en el costumbrismo, en muchos casos a partir de sus propias experiencias vitales, ironizando y satirizando los lugares comunes de esa burguesía que tan de primera mano conocían” (Muñoz Felipe, 2008: 326).

jovial, fue Rusiñol pintor, novelista, poeta, dramaturgo, crítico y prolífico difusor de las artes (traductor de Baudelaire; organizador del estreno en Cataluña y escenógrafo de *La Intrusa* de Maurice Maeterlink en la segunda fiesta modernista de Sitges, en 1893; activo partícipe del “descubrimiento” de El Greco, etc.). Padre del modernismo catalán, empeñado en modernizar una sociedad localista y alicorta, su incuestionable trayectoria pictórica, influenciada por el impresionismo, pero también por el naturalismo, el prerrafaelismo o el simbolismo francés hasta derivar en un personalísimo paisajismo melancólico con llamativa preferencia por la pintura de jardines, comparte protagonismo en su polifacética obra con una amplísima trayectoria literaria (preferentemente teatral), en la cual, pese a su relativo, modernista y simbolista elitismo inicial –no obstante impregnado siempre de referentes populares de calado³– (*L’alegría que passa*, 1897; *El jardí abandonat*, 1900; *Els jocs florals de Canprosa*, 1902; *El mistic*, 1903) y a su permanente reflexión sobre el enfrentamiento entre el arte y la burguesía, la poesía y la prosa, lo espiritual y lo material, da paso más pronto que tarde a una literatura hondamente popular y costumbrista, melodramática y humorística, defendida por el autor incluso programáticamente y de extraordinaria respuesta popular, que será entonces crudamente criticada por los jóvenes intelectuales *noucentistes* –con Eugenio D’Ors a la cabeza–, que, defraudados, lo acusarán de haberse convertido, antiguo y anquilosado, en un lastre para la cultura catalana y emblema de la obra mal hecha.⁴ Su teatro –y su novela tragicómica

³ Como señaló Margarida Casacuberta, uno de los pilares más sólidos del mito popular rusiñoliano lo constituye su peculiar conjugación de la tradición “xarona” y republicana, lingüísticamente vinculada al “catalá que ara se parla”, humorística y ligada a las formas de sociabilidad y diversiones típicamente decimonónicas (bailes, carnavales, veladas literario- musicales), y la destacada posición que ocupa en la “alta cultura”, sin renunciar entonces “en cada momento a sus orígenes culturales ni renegar de ellos” (Casacuberta 1996: 30).

⁴ En el prólogo de su traducción al catalán del “Tartarí de Tarascó” de Alphonse Daudet (Barcelona, Librería Espanyola d’Antoni López, 1907), Rusiñol se refiere a la obra traducida (e indirectamente la suya propia) y defiende la risa y el humor como muestras de madurez y cultura, procedimientos literarios válidos y fértil posición ante el mundo. Se trata,

“L’auca del senyor Esteve”, publicada en 1907 y que más tarde convertirá en arrolladoramente exitosa pieza teatral— adquiere(n) entonces un carácter populista, elemental y sencillo, buscando una comunicación directa con el público por medio de personajes de psicología clara y “perfil recortado” y diálogos frescos y luminosos, vívidos, basados en el habla catalana popular. Y, a la postre, y pese a las coyunturales críticas, es en esos sainetes, en los monólogos, las farsas y los vodeviles, e incluso en las revistas —como señaló Josep Pla en su *Rusiñol y su tiempo*— donde acaba por hallarse al auténtico dramaturgo:

“[es] en estas obras de humor —generalmente tragicómicas— [donde] la fuerza creativa del artista se mueve libremente, sin estorbos, con una naturalidad a veces prodigiosa, siempre sabrosa y picante. No hay declamación, ni escamoteo y si en cambio un realismo vivísimo. Son obras de reflejo directo, de primera mano y casi todas ellas parecen construidas sobre una o diversas escenas observadas y recogidas literalmente —son escenas de la vida real—. (...). De la observación directa nació su teatro humorístico, el cual tiene un vuelo más largo que el de sus dramas y sobrepasa su época. (...). [Esas obras] se mantienen vivas, superando el localismo y la estrechez de un periodo determinado de tiempo” (Pla, 1989 [1942]: 250-251).

En “L’auca del senyor Esteve”, además y más allá de esa supuesta “entrega” al sentir y a los gustos de las clases populares, Rusiñol mantiene intacta su “modernista” voluntad experimentadora, pero la orienta ahora hacia los más tradicionales derroteros. De hecho, no se trata de una novela al uso, sino de la novedosa conjunción de un inspirado y formalmente desaliñado cuadro de costumbres en veintisiete capítulos, profundamente humorístico y satírico, con un

como señaló Casacuberta, de una verdadera declaración de guerra al noucentismo, de igual manera que lo será su parodia del *Glosari* de Xènius (D’Ors) que, bajo el seudónimo de Xarau, publica desde 1907 en la revista *L’Esquella de la Torratxa*. Las glosas rusiñolianas, antieruditas y desmitificadoras, irónicas y distanciadoras, parten casi siempre de juegos de palabras y frases provenientes del registro más popular del lenguaje (Casacuberta 1996: 29-48).

auca compuesta por otras tantas estampas del pintor, excepcional retratista, gran amigo y compañero de viajes de Rusiñol, Ramón Casas (1866-1932), acompañadas al pie por los correspondientes *rodolins* (versos pareados) escritos por el poeta modernista –activista de izquierdas y nacionalista catalán exiliado tras la Guerra Civil– Gabriel Alomar (1873-1941). Publicadas conjuntamente en 1907 por la Librería Espanyola d’Antoni López, la novela “L’auca del senyor Esteve” y el *auca* propiamente dicha revitalizaban y traían al *novecientos* una de las más antiguas y arraigadas formas visuales y narrativas de Cataluña, popularizada definitivamente por los *auquers* que, en el siglo XIX, las exhibieran y recitaran ante las iglesias o en las ferias de las poblaciones.⁵

Además, y pese a que por su forma desinhibidamente populista y *descuidada* –poco académica entonces y por tanto en cierto modo innovadora y “modernista”–, a su uso de la lengua de la calle (“el català que ara se parla”) y a su sublimación del *humor barceloní*, fue duramente recibida por la crítica intelectual –calificada de esquemática, sumaria y pueril–, mantenía la novela el tema central de toda su obra anterior (arte *versus* sociedad) y, de algún modo, subyacían en ella las huellas de la militante lucha del joven artista contra “el burgués fenicio” y su cosmovisión, una lucha incruenta (y políticamente inofensiva) que fantaseaba sustituir una aristocracia del dinero por otra de la intelectualidad.⁶ Como ya hiciera con la de

⁵ Sin duda, existían precedentes recientes que Rusiñol conocía con seguridad, como *L’auca de la Pepa* (Joan Pons i Masaveu, 1889), aproximación costumbrista a la menestralía barcelonesa, y “fuentes” como las *Memorias de un menestral de Barcelona (1792-1864)* (1880), del erudito Josep Coroleu.

⁶ En cualquier caso, en esa época, pasados ya los extremismos de juventud, Rusiñol parecía convencerse de la necesidad de inculcar el valor del arte a la clase burguesa catalana para adaptarla a los tiempos –un valor que echaba de menos en ella en comparación con las burguesías de otros países europeos–, abandonando el sueño de un enfrentamiento que, en realidad, sólo había existido en sus fantasías juveniles. Para Margarita Casacuberta, el protagonismo que adquieren en “L’auca del senyor Esteve” la ciudad de Barcelona y la mirada distanciada y por tanto comprensiva “de quien había sido capaz de asumir su propia historia en tanto miembro de una determinada sociedad” son buena muestra de ello: “Tratada desde un punto de vista histórico-costumbrista

los personajes más o menos equivalentes de *L'alegria que passa*, de *El pati Blau* (1903) o de *Cigales y formigues* (1907), Rusiñol satirizaba con ironía sobre *el tarannà* del Señor Esteve (en primer lugar el abuelo —inspirado en Don Jaume, el suyo propio— portador de los “principios” que irán pasando de generación en generación, de *Esteve a Esteve*, hasta la llegada desequilibrante de Ramonet-Rusiñol) y sobre los valores menestrales de la clase que representaba, y que no eran otros que el respeto por la tradición, la puntualidad, la constancia, la perseverancia, la practicidad, el *seny*, el ahorro, la prudencia, el orden, la medida, el ser buen pagador como sinónimo de nobleza, buen nombre y honor, la fidelidad a las costumbres, la naturalidad, el ahorro de emociones, el trabajo, la disciplina, la productividad, la obediencia, la “Casa” formada por el binomio negocio-familia, la fidelidad al linaje, la sucesión, los hijos entendidos como réditos, la iglesia conceptuada como un negocio, la esposa como compañera hacendosa, económica, fuerte, práctica y callada, etc. (Martori Pretel, 2011: 34).

Pese que en su última página la novela permitía intuir una salida conciliadora al “conflicto” planteado (Ramonet reconocía poder dedicarse a la escultura profesionalmente, tras la muerte de su padre, solo gracias a que éste le había proporcionado el dinero necesario para hacerlo)⁷ y no faltó ya entonces quien señaló una cierta apología del sentido burgués (clase a la que el propio Rusiñol pertenecía, por otra parte) paralela a su abandono de los ideales modernistas, es claro que la voluntad del autor fue —durante la preparación, escritura y posterior publicación junto al auca de Casas y Alomar—

, altamente elegiaco y mistificador, la Barcelona de *L'auca* es una Barcelona idealizada: la Barcelona de las fuentes y plazas, la del Jardín del General y de los glacis de la Ciudadela, del ‘día d’anar-lo a enterrar’ y de la Montaña Pelada, de las procesiones, de las fiestas, y también de la Barcelona que crece y se expande, pletórica de vida ‘espaïosa’” (Casacuberta, 1993: 757 y sgs.).

⁷ “Y Ramonet, al salir, lloroso, del cementerio, se detuvo delante de una estatua y pensó: ‘Yo también las haré’.

Luego, recordando al difunto, añadió con ánimo agradecido:

‘Las haré... porque él pagará el mármol’. Fin.” (Rusiñol, 1949: 207).

profundamente crítica, rutilantemente satírica. Como señaló el propio Gabriel Alomar, se trataba de sacar a la luz los defectos de la raza, “aquella mediocridad cautelosa y tímida llamada *seny*, o sea, cordura en el peor de los sentidos y que muchos ingenuos han querido presentar como la fundamental virtud catalana” (Alomar en Pla, 1989 [1942], 257), y tampoco Pla alberga duda alguna al respecto:

“Su intención era notoriamente crítica, presentándonos una figura ridícula y en ciertos aspectos francamente grotesca. Un personaje representativo de los que con tanta insistencia fustigó: el orden burgués. (...).

Bajo ningún punto de vista, pues, puede afirmarse como se ha hecho, que al escribir este libro, Rusiñol tratase de reivindicar al señor Esteve. (...). Su manera de ser es insignificante, intrascendente, estrecha, aterradoramente gris, siendo los ideales que alimentan su espíritu los insignificantes negocios de una tienda. (...).

Su nivel cultural es poca cosa, limitándose su cultura a la moderación de sus pasiones y sentimientos. Su vuelo es cortísimo y su sensibilidad espesa.” (Pla, 1989 [1942]: 258-259).

El hecho es que, progresivamente tensionada y dividida la sociedad española durante las primeras décadas del siglo XX, el éxito extraordinario de la novela⁸ convirtió a su personaje⁹ y a la obra misma en conflictivo motivo de lecturas e interpretaciones contrapuestas, antagónicas; “enfrentamiento” sobre su sentido en el que habrían de tomar partido los más destacados representantes de

⁸ De hecho, existe una versión cinematográfica, hoy perdida, dirigida por Luis Argilés y con guión de Adrià Gual en 1928, y estrenada en 1929. Desde el punto de vista literario, es destacable la publicación en 1929 por parte del escritor, combativo periodista y político de izquierdas Ángel Samblancat Salanova de *El hijo del señor Esteve*, de carga eminentemente revolucionaria.

⁹ Cuyo nombre era ya usado coloquialmente para referirse al menestral estrecho de miras, prudente y ahorrador, tanto en la lengua popular como en escritos previos de Rusiñol y de otros autores.

la intelectualidad catalana antes y después de la Guerra Civil.¹⁰ Desde ciertos sectores (que Pla no dudó en identificar despectivamente con “los anarquistas”) se popularizó de inmediato un señor Esteve duro, implacable y feroz, y artículos satíricos y dibujantes como los célebres Picaroll y Pasarell lo convirtieron en víctima propiciatoria, cabeza de turco, culpable de todos los males de la época, casi diríamos el antepasado directo de la pérfida burguesía acusada junto al cuervo clerical de la sublevación fascista en el célebre *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona* (Mateo Santos, 1936).

Como señaló Margarida Casacuberta, no dudaron “ni un momento en apropiárselo, cambiarle la fisonomía, ponerle una levita negra, colocarle unas gafas oscuras que ocultan sus ojos y enviarlo a hacer al mal” (Casacuberta, 1999: 180). Empero, y a la vez, el señor Esteve se había ido convirtiendo —incluso en el lenguaje popular— en símbolo arquetípico del menestral que con su esfuerzo y sacrificio había logrado hacer de Barcelona la gran urbe industrial que llegaba a ser, y el propio Rusiñol suavizó e hizo mucho más simpático, entrañable, cercano y comprensivo con la actividad artística de su descendiente al Señor Esteve de la obra teatral, estrenada en 1917 y de inmediato pieza clave, clásica y popular, del teatro catalán (Rusiñol, 2011 [1917]). Como con sutileza (pero interesadamente) señalará Pla en los años cuarenta, más allá de la burla y la sátira, Rusiñol había derramado “en la descripción de ese pequeño mundo

¹⁰ Señala Martori Pretel —tratando de explicar la complejidad social y política del *estevismo*— como, pese a su carácter hondamente satírico, “el personaje del señor Esteve había nacido fuertemente vinculado a una concepción nacionalista y republicana, dada su filiación con la tradición cultural, literaria y lingüística, con la que se había identificado la pequeña y mediana burguesía de la ciudad. Bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX esta concepción se enfrentaba a la política cultural iniciada por los sectores más conservadores de la *Renaixença*. Una vez publicada la obra de Rusiñol, el señor Esteve se convirtió muy pronto en la caricatura de una suerte de burgués católico y catalanista adscrito a la ideología que defendía la *Lliga Regionalista* de Catalunya” (Martori Pretel, 2011: 40). Pese a la Guerra civil, la histórica “polémica” continuaba todavía —por ejemplo en el célebre semanario *Destino*— antes (Bohigas, 1947: 7) y después (Sentís, 1949: 19-20) del estreno de la película en Barcelona en 1949.

un interés fascinante, saturado de delicadeza emotiva, un trémulo vital transido de sentimiento. De *L'auca del senyor Esteve* nos ha quedado flotando la observación de un realidad que es la forma más alta del respeto” (Pla, 1989 [1942]: 261), resultando por ello que lo que originalmente se “había escrito con sarcasmo” iba a acabar por convertirse “en cuerpo de apología, lo que le pareció risible resultó ser la quintaesencia, en forma microscópica, de nuestra civilización, del do de pecho de la burguesía, y probablemente, la condición precisa del progreso en todos los aspectos” (Pla, 1989 [1942]: 259).

Tal lectura –además de la muerte de Rusiñol en 1931 y de su creciente mito localista de artista total– facilitó la temprana (aunque sesgada y muy limitada) “recuperación” por parte de la cultura oficial de su obra literaria, íntegramente en catalán, en los años cuarenta, y ofreció a Neville –siempre sutilísimo en la oportunidad de sus medi[ta]damente disidentes materiales referenciales– la posibilidad de continuar, al adaptar la novela,¹¹ su aparentemente inofensiva crítica a las pacatas costumbres y los lugares comunes burgueses, a la vez que daba voz (y rendía homenaje) a la cultura catalana y rienda suelta a su talante europeísta, dejando nítidamente claro un posicionamiento cultural en los antípodas de la España única pregonada por el franquismo. Tratándose de mercerías, el cineasta no

¹¹ Pues es la novela, y no la obra teatral (aun teniendo en cuenta esta cuando así le convino), el material del que partirá el cineasta. El desconocimiento de este hecho y de la novela misma —y la consecuentemente errónea comparación que lleva a cabo entre la obra teatral y la película— hace incurrir a Javier Muñoz Felipe en gravísimos errores en el análisis que emprende en su tesis *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960) de lo local a lo universal* (2008). La novela, como la película, comienza con el nacimiento de Estevet, nieto del “primer” Señor Esteve, fundador de La Puntual en 1830 (en el libro) y en 1800 (en el film, con lo que Neville consigue ampliar la historia a la práctica totalidad del siglo XIX), mientras la obra de teatro (que retrotrae casi en treinta años la cronología de los acontecimientos) se inicia poco antes del inicio de la relación (el noviazgo “contractual”) de Estevet con Tomaseta, que concluirá en boda. Sin ir más lejos, Muñoz Felipe atribuye a Neville la invención de toda la primera parte de la película, que empero narra la infancia del pequeño Estevet siguiendo fielmente los sucesos y los brillantes diálogos rusiñolianos de la novela.

daba puntada sin hilo...

2. De Rusiñol a Neville: el proyecto

“No me he fiado sólo de mi voluntad de comprensión –aclara Neville– sino que me he asesorado bien. Por mucho que yo comprenda y estime a Cataluña, no he sido niño en Barcelona, y haber sido niño en una ciudad es la condición indispensable para conocerla. Por eso me he rodeado de gentes que lo han sido” (Neville a Fernández Barreira, 1948: 4).

“Esta es una película sin galán ni dama, sin una historia de amor, una película eminentemente europea, en la que el ambiente tiene tanto valor como la frase” (Neville a Fernández Barreira, 1948: 4).

“Le preguntamos si la película se dirige únicamente al ambiente catalán, Edgar Neville nos contesta con una negativa, diciéndonos que el Cine se universaliza localizándose y que su intención es lograr una película bajo la égida de esa fórmula, la mejor, a su entender, para el expansionismo del Cine español: encogerse en lo localista para ensancharse en lo universal. Corroborar su parecer mencionando los éxitos mejores del cine francés e italiano, que han conseguido por este camino los más óptimos triunfos internacionales...” (Neville a Anónimo, 1948b: s/p).

Aunque con seguridad la idea fuese anterior –y en un artículo publicado en *ABC* en septiembre de 1946 Neville señalaba cómo, dejando al margen su obra pictórica, a Santiago Rusiñol “le bastaría con haber escrito *L’auca del senior Esteve* para ser considerado uno de los escritores más considerables de nuestro tiempo” (Neville, 1946: 13)–, el director anuncia por primera vez que la adaptación de la novela rusiñoliana será su próximo proyecto cinematográfico en sendos reportajes publicados en *Fotogramas* y *Triunfo* durante el rodaje de *Nada*, señalando, además, que quiere hacerlo en doble versión en castellano y catalán y con la máxima fidelidad (*Florestán*, 1947: s/p;

Neville, 1947: 5).¹² Concluida *Nada*, pocos meses después, justifica con más detalle su elección y adaptación en el propio semanario *Triunfo*:

“Voy a hacer *L’auca del senyor Esteve*, la obra maestra de Rusiñol, que tiene una bondad socarrona y una sátira tan afilada, que no he encontrado hasta ahora una novela española o extranjera que se le aproxime. Comprendo la sensación que causaría en Cataluña la aparición de la obra. La he adaptado con una alegría que jamás sentí hasta ahora. He debido acordarme también de que seré productor, porque si no me habría salido un guión para una película de veinte rollos. Quisiera rodarla en Barcelona, y así lo haré si encuentro Estudios en condiciones, con un reparto enteramente catalán” (Neville a Fernández Barreira, 1947: 4).

Aunque problemas presupuestarios, advertencias y contratiempos imposibilitaron a Neville producir él mismo la película (que acabaría poniendo en pie la activa Sagitario Films) y, por tanto, rodar en estudios catalanes y con reparto enteramente catalán como inicialmente pretendía, la idea básica del cineasta se mantuvo inalterable. Convencido de que *trasladarse* al costumbrismo catalán le obligaba a reflexionar sobre las particularidades estéticas y antropológicas del mismo, si quería obtener el equivalente —*la versión catalana*— de la culturalmente comprometida, *regeneracionista* y liberal “recreación de[l] (...) imaginario matritense decimonónico desde las categorías del relato costumbrista” que constituía su citada trilogía madrileñista (Company, 1998: 620-621); sabedor al tiempo de que debía ser capaz de compaginar con extrema y elegante sutileza la satírica crítica a la burguesía que ya llevara a cabo en títulos como *La vida en un hilo* (1945) con la plasmación justa de la insignificante y

¹² “La película será filmada en catalán, sin perjuicio de rodarse al mismo tiempo una versión castellana, a cargo de los mismos actores catalanes. Con ello queda asegurada la máxima fidelidad al espíritu original; pero Neville piensa, una vez sólidamente instalado en lo ‘local’, infundir a la anécdota el acento universal que toda verdad humana entraña en sí. Este película vendrá a dar mayor difusión a uno de los mitos más prevalentes de nuestra psicología regional” (*Florestán*, 1947: s/p).

“grotesca” grandeza final de ese señor Esteve, verdadero “Atlante” – en palabras de Pla– de la pujante Barcelona contemporánea; consciente al fin de que la extraordinaria densidad popular de (las raíces de) su estilo tenía uno de sus más robustos pilares en la interpretación de los actores (secundarios y protagonistas) y en la reconstrucción de los ambientes (y, por supuesto, aunque ello habría de ser menos conscientemente *visible*, en el punto de vista desde el que tanto unos como otros fuesen *encuadrados* como piezas del *puzzle* textual), dedica meticulosa atención a la elección del reparto, por supuesto, pero también y muy especialmente de técnicos y colaboradores culturales y artísticos. Así, y en primer lugar, elige como asesor al polifacético intelectual, escritor y periodista barcelonés Andrés Avelino Artís “*Sempronio*” (1908-2006), autor de numerosos libros sobre la historia y la cultura de la ciudad y muchos años más tarde, en 1972, nombrado Cronista Oficial de la misma;¹³ encarga los figurines a la finísima ilustradora Lola Anglada (1896-1984), formada en la Escuela Llotja de Barcelona, gran amiga de Joan Miró, colaboradora de publicaciones como *¡Cu-Cut!*, *Patufet*, *Violet* o *La Mainada* y que, durante la guerra, trabajando para el Comisariado de Propaganda y afiliada a la UGT, publicaría su emblemático cuento antifascista *El més petit de tots* (1937) y, más tarde, en 1949 y en un especie de continuación de su trabajo para la película, el célebre volumen *La Barcelona dels nostres avis*; hace recaer la composición de la partitura musical –y pese a ser Jesús

¹³ “Con él —declara Neville— hemos dado largos paseos por Barcelona los componentes del equipo técnico de la película y, a su vez, Artís ha cogido por su cuenta a Sigfredo Burman y lo ha paseado por la Ribera: le ha hecho visitar y conocer calles y casas representativas de la época de la película (Fernández Barreira a Neville, 1948: 4). El propio *Sempronio* dedicaría un reportaje en *Destino* a su trabajo con Burman: “He ayudado a Burman a rastrear la Barcelona ochocentista, el paso del ‘senyor Esteve’, en vista a los decorados de la película que quiere rodar Edgar Neville. En el comedor de la vieja Fonda Simón, en las sastrerías de Santa María del Mar, en los salazoneros del Borne, en las droguerías del Rech, en cualquier lugar donde asomaba la solera, Burman saltaba de contento como un chiquillo. Y teníamos trabajo para arrancarle de allí, con su carnet de apuntes y su máquina fotográfica” (*Sempronio*, 1948: 18-19).

García Leoz, que se encargaría de los arreglos, accionista de Sagitario Films— en Eduard Toldrà i Soler (1895-1962), uno de los más relevantes músicos catalanes de mediados del siglo pasado y destacadísimo director de la Orquesta Municipal de Barcelona; y, finalmente, selecciona también al ayudante de dirección catalán (y destacado pintor) Domingo Pruna —que ya desempeñara dicha función para Neville en *El malvado Carabel* (1935)— y al operador alicantino Manuel Berenguer, que acababa de dirigir la extraordinaria y desasosegante fotografía barcelonesa de *Nada*.

Tras la elección definitiva de un reparto a la postre no exclusiva ni mayoritariamente catalán,¹⁴ encabezado por Manuel Dicenta (Estevet-Señor Esteve), Alberto Romea (Abuelo Esteve), Carmen de Lucio (Tomaseta), Carlos Muñoz (Ramonet) y Manuel Arbó (Ramón), pero en el que, como siempre en su cine, iban a destacar sobremanera los intérpretes “secundarios” capaces de dar auténtico sabor popular a cada plano y que acabarían por conformar un retrato colectivo e intrahistórico¹⁵ que en cierta forma parecía anticipar la testamentaria

¹⁴ Y que, por prudente consejo de Artís, renunció al acento catalán que Neville había meditado utilizar y que fácilmente podría haber caído en la caricatura (“tienen en la película, estos personajes, poco acento catalán, lo cual es una ventaja para que aparezcan más realmente catalanes” [Sentís, 1949: 19-20]). Durante algún tiempo el cineasta consideró además incorporar al elenco a José Burguera y Antonio Casal, cuya compañía había reestrenado la obra teatral “L’auca del senyor Esteve” en el teatro Victoria de Barcelona en 1946, aunque finalmente no lo haría.

¹⁵ Como resumió con acierto Santiago Aguilar, se trataba de “un puñado de personajes dibujados mediante trazos firmes en los que poder emplear a sus actores favoritos. Como la pobre señora Pepa, siempre mal de salud pero que sobrevive a todos, bordado por Julia Caba Alba. O las tres Marías, como tres urracas pías dispuestas a asistir a un nacimiento, un entierro o a la boda que ellas mismas se habían negado para sí, primorosa creación trinitaria de Mariana Larrabeiti, Maruja Isbert y Julia Pachelo. O el maestro, interpretado por Manrique Gil, que promete al señor Esteve enseñar a su nieto solo a sumar y multiplicar, que restar y dividir son adorno del que se puede prescindir. O el señor Pau, contable, hombre para todo, felpudo humano, olvidado director e inolvidable máscara, Ramón Quadreny. O el inimitable Pepe Isbert, con melena y perilla, en un papel de rotulista enamorado de su arte que puede tardar un mes en pintar una muestra porque ‘el estilo es eterno’ ” (Aguilar, 2002: 47 y 48).

Mi calle (1960), el rodaje se anuncia inminente en diciembre de 1947, después de que el fracaso de *Nada* ante la crítica catalana (tras su estreno el 11 de noviembre) multiplicase las prevenciones y el cuidado de un Neville contrariado y decidido a congraciarse con ella y, en general, con el público de Cataluña. El permiso de rodaje se expide el 11 de marzo de 1948,¹⁶ aunque este solo comenzará en mayo y se prolongará hasta noviembre, atrasándose su inicio y luego deteniéndose durante algún tiempo por la premura de fechas de *El marqués de Salamanca*, debido al citado carácter conmemorativo de la producción de esta.

3. *El señor Esteve/L'auca del senyor Esteve* (1948)

Muy poca atención ha merecido hasta ahora el estudio de la película conservada,¹⁷ a excepción del hemerográficamente bien documentado pero analíticamente insostenible de Javier Muñoz Felipe (2008), las interesantes pero rápidas aproximaciones de Santiago Aguilar (2002 y 2007) y algunas notas breves tan perspicaces como las de David Erauskin (2000) o insustanciales como las de Eduardo Rodríguez Merchán y Virginia García de Lucas (1999).

Como señala Santiago Aguilar —e indiquémoslo de partida para no insistir en demasía en un cansino recuento de secuencias o episodios añadidos o suprimidos del original—, “la novela no es muy larga, tiene

¹⁶ Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Expediente de censura n° 8690 (caja 36/03343). Los exteriores se ruedan en Barcelona en verano, en el Monte Carmelo (la Montaña Pelada, para cuyo fondo, la urbe ochocentista, se utilizó una cuidadísima transparencia), ciertas calles del Barrio de Santa María del Mar y algunos planos de Carlos Muñoz en el patio de la Lonja (Anónimo, 1948b: s/p).

¹⁷ Hemos consultado las dos copias disponibles, la visionable en formato videográfico en Filmoteca Española (más corta, pero que incluye la secuencia íntegra de Estevet en casa del escultor) y la que nos facilitó en DVD la Filmoteca de Catalunya (seis minutos más larga y menos cortada en general, aunque de peor calidad de imagen y sin rastro alguno de la secuencia citada).

una estructura anecdótica pero limpia, con grandes elipsis. Neville hace una versión escrupulosa, tomando la mayoría de los episodios con absoluta fidelidad, centrándose en los hechos esenciales y dramatizando muchas de las ironías de Rusiñol”, a la vez que “desaparecen algunos episodios desligados del núcleo dramático, así como las descripciones del ambiente y evolución del barrio de la Ribera”. (Aguilar, 2002: 48). De igual modo Neville renuncia al episodio metaliterario en el que la familia Esteve acudía a la representación de *La buena gent* (ya a comienzos del siglo XX), y al de la compra y venta de la torre... demasiado lujo para la familia de los Esteve.

Lo que ha de interesarnos a nosotros, sobre todo, es analizar cómo adquiere encarnadura textual el peculiar mundo de La Puntual, descrito por Rusiñol como un universo cerrado, de tiempos tradicionales y rutinarios, opuesto a toda explosión de luz y vida. Tiempos, como las relaciones (también las de familia), comerciales – “*la Casa hace al hombre y el hombre a la Casa*”, afirmará el viejo señor Esteve en uno de sus múltiples, inacabables, consejos–, aburridos, repetitivos, (no) vitales. Rusiñol describe así ese espeso concepto de casa, tiempo, valor y espacio de la vida que el negocio tenía para los Esteve:

“La tienda era *su todo*: el yo, la ley substancial, las fuerzas combinadas, el Dios, la materia, el templo, el teatro, el altar, el trono, la patria, la francmasonería y la vida. La tienda era su primer amor, el único, y sería el último; la tienda eran sus ilusiones, sus esperanzas, la fe, el credo, la doctrina, la biblia, el Antiguo Testamento, el Nuevo y el testamento de su abuelo; la tienda era el buen tiempo, la primavera, el verano, la pascua, los árboles en flor, el alba y la aurora boreal: la tienda lo era todo para él. Hasta donde le alcanzaba la vista, sólo veía la tienda; hasta donde llegaba su corto entendimiento, sólo pensaba en la tienda. Toda la juventud, todos sus sueños, todo lo que los demás hombres gastan en vida y amor, gloria y pasiones, lo había gastado él en la tienda. Si las tiendas tuvieran sangre, por aquella hubiese corrido la de sus venas.” (Rusiñol, 1949 [1907]: 167).

Pero un tiempo, empero, *a la vez y a la postre*, en el que imperceptiblemente aquellos insignificantes personajes neutros —moneda a moneda, mes a mes, vida a vida, secuencia a secuencia, plano a plano— habrían de ser capaces de tejer los mimbres, de construir y solidificar los pilares de la gran Barcelona industrial del siglo XX. Devastadoramente satírica, pero jamás cruel, la película *El señor Esteve/L'anca del senyor Esteve* no olvidará nunca el respeto y la veracidad costumbristas de los que se proponía partir como ejes vertebrales, y da muestras de ello desde sus primeras imágenes. Un *travelling* de izquierda a derecha nos muestra la fachada de la esquina donde se ubica la mercería La Puntual, en el barcelonés Barrio de la Ribera hacia mediados del siglo XIX, para, girando y sobrepasando la esquina, aproximarse muy ligeramente hacia la entrada y fundir entonces con el abarrotado interior, lleno de nerviosas clientas ante el extrañísimo poco celo con el que el señor Ramón parece hoy atender sus peticiones, disculpándose este una y otra vez por su inaudita actitud dado el inminente nacimiento en el piso de arriba (al que se accede por una escalera de caracol) del que será su primogénito, Estevet. Captadas las mujeres de derecha a izquierda, incorporando un movimiento curvo para superar el mostrador por el lateral (curva progresiva que Ramón multiplica cuando se decide a subir por la escalera finalmente), los (micro)movimientos exteriores (en la calle) e interiores (en la tienda) se complementan por medio de una abstracta y muy poco marcada figura de recta y curva en sentidos diversos que se funde aquí, literalmente, cuando se pasa de un ámbito a otro. Es la primera aparición en la película, además, de la que será su más emblemática, en apariencia inocua pero absolutamente estructural, figura formal: el fundido-encadenado, fusión de lo aparentemente igual con lo igual que sin embargo varía y se transforma, modela y construye. Fuera, antes, dentro y después, como todo magmático e indestructible destino, una argamasa modesta e *invisible* sobre la que empero acabará por explotar la gran Barcelona moderna e industrial del XX, mostrada en una apoteosis final de fundidos-encadenados cosidos por la voz del desaparecido abuelo Esteve, recuperando las elegiacas palabras de su lecho de muerte.

En comparación con títulos anteriores de su filmografía, la limitación

de los espacios —la mayor parte del film (salvo el episodio del bautizo,¹⁸ el de la escuela, la breve visita al escultor, el banquete de boda, el día festivo en la Montaña Pelada y la procesión del Corpus Christi del barrio de la Ribera) habrá de desarrollarse dentro o en las proximidades de La Puntual—, hace que Neville atenúe pero mantenga con todo su tendencia a vívidos y a veces voluntariamente desmañados planos amplios y de conjunto que recogen ahora, más constreñidos espacialmente, a los miembros de la familia y a sus amistades, jerarquizándolos a veces (y recurriendo lógicamente, en ocasiones, al plano-contraplano) pero mostrando unos lazos *familiar-comerciales* de gran solidez. Pareciendo incluso inspirarse en el modo por medio del cual Rusiñol describe más de una vez situaciones y grupos de forma curiosamente antropomórfica, como haciendo de todos ellos partes de un solo cuerpo, que adoptase, conjuntamente, por cariño y/o interés, soluciones/posiciones en torno a un centro, asunto o problema,¹⁹ Neville tiende a unir a los personajes en composiciones abigarradas

¹⁸ Tras alquilar un faetón “a tanto alzado” —lo que les permite dar un paseo por la ciudad por el mismo precio— bautizan al niño en la Iglesia de San Cugat. En el camino, “en medio de la frenética actividad comercial que abarrota las estrechas calles del barrio de la Ribera, los coches de caballos sufren un atasco. Fiel a su pura tradición del buen gusto, esa que deja intuir sin mostrar, a la manera de Lubitsch (...), ensordecera con el alto sonido de un trombón la enfurecida disputa que los cocheros establecen entre sí” (Muñoz Felipe, 2008), mientras el abuelo toma partido por los transportistas de mercancías (“*el género que no se entrega a tiempo sufre merma y avería*”). Esperando en la sacristía (plano de conjunto amplio, con nueve personas formando un friso compacto ante la cámara), protesta por la tardanza del cura (“*lo mismo se protesta una letra que una criatura y se le lleva a bautizar a otra parte*”) y exige un bautizo no demasiado largo, porque hay prisa, pero de primera (porque si el pago es mayor “*se le pone más latín, y más agua*”), dejando claro la conversión del rito bautismal, en la práctica, en un tradicional *acto laico*.

¹⁹ “En la sala, ya no eran dos ni tres mujeres las que ayudaban a bien parir. Eran seis, ocho, todo un corro, que, a aquella media luz y siendo todas, como eran, iguales, formaban como una franja negra todo alrededor de la salita; una faja de medio luto, que con las manos sobre el regazo, contestaba a cada gemido que escuchaba, con un suspiro, especie de *ora pro nobis* de la letanía del llegar a la vida” (Rusiñol, 1949 [1907]: 14).

donde todos colaboran u opinan acerca de un acontecimiento (el nacimiento del niño; la pintura del letrero de la tienda llevado a cabo por el “maestro pintor” encarnado por un “poco formal”, cantarín e *inspirado* Pepe Isbert;²⁰ la elaboración de un “artístico” escaparate), generalmente presididos –incluso o sobre todo en el uso de la palabra– por el viejo Esteve. Así, por ejemplo, cuando el recién nacido llegue de nuevo al piso de arriba desde la tienda (pues pareció oportuno “presentar el género” a la clientela), en un plano general oblicuo de la habitación donde descansa Roseta en la cama rodeada por todas partes de familiares y amigos, pasará el infante de brazo en brazo (panorámica de derecha a izquierda) desde el regazo del padre y hasta por los de cuatro mujeres para reposar finalmente en los de una madre que, enturbiada ante tanto trasiego, se pregunta si se lo habrán cambiado...²¹ Poco después, el bebé será pesado y medido, y aunque Rusiñol despacha la (inocua pero inequívoca) “mercantilización” del niño por parte del abuelo en pocas líneas (“...el señor Esteve, el hombre práctico, (...) tuvo gran empeño en que subieran una romana de la tienda, y (...) no aprobó, de corazón, aquello de ser abuelo hasta no comprobar que su nieto tenía el peso debido: unas seis libras y media.”), Neville no duda en recurrir a una composición visual (el abuelo de pie, en medio, pesándolo con la romana, la(s) mujer(es) a la izquierda, don Ramón a

²⁰ Un corro de cinco mujeres y el señor Forment, “casi de la familia” y que sólo habla del tiempo, admiran la “obra”. La señora Pepa advierte de que “*el que no tiene salud no disfruta de nada, y antes que la tienda, y las pinturas al óleo y las vanidades mundanales está la salud*”; la señora del primero señala, mirando las letras recién pintadas que es “*un verdadero edén ¡Un edén!*”. El señor Esteve hace bajar a su nieto en tan solemne día; una nueva composición plástica, irónica, próxima y afectiva, reúne a las mujeres y a los hombres, mientras el viejo arenga al pequeño de cara al futuro y las señoras lloran, con sus pañuelos, ante la pretendida solemnidad de la perorata.

²¹ Es difícil que este momento no sea visto como embrión del brutal *gag* del pequeño que atraviesa llorando la plaza de toros de regazo en regazo, ante la total despreocupación de su madre, en el episodio taurino de la oscurísima *La ironía del dinero* (Edgar Neville, 1957). Del costumbrismo crítico a la crispación esperpéntica, ha pasado una década decisiva en la filmografía nevilliana... y española (Castro de Paz y Cerdán, 2012).

la derecha) inspirada en la segunda viñeta del auca (*“El pesen amb la romana i el miden amb mitja cana”*, nos dice el *rodolin*), introduciendo así voluntariamente su pieza fílmica en este tradicional y tupido tejido entre textos del que pasaba a formar parte de pleno derecho.

Otro buen ejemplo de esa utilización formal del fundido-encadenado –funcionalmente elíptico, plenamente significativo– lo encontramos en la secuencia en la que el viejo Esteve considera que ha llegado el momento de que Estevet –que desde pequeño no les había dado un solo disgusto: ni reía, ni lloraba, ni se movía de donde lo dejaban y sólo parecía querer jugar ordenando con esmero madejas y carretes de hilo– vaya a la escuela *“a aprenden pocas cosas”*. Atravesando las angostas y populosas calles del barrio de la Ribera, reconstruidas en su sabor costumbrista, con sus puestos y gentío comercial decimonónico, por Artís/Burman/Anglada, abuelo y nieto llegan a la modesta escuela situada al lado de la Checa, la Fábrica de la Moneda. El señor Esteve da indicaciones bien claras al peculiar maestro (*“los que saben demasiado siempre se distraen del negocio y nosotros no queremos que se distraiga. Incúlquele buenas ideas... Ya sabe lo que quiero decir con buenas ideas: mirar por donde van los cuartos, seguirlos, cogerlos honradamente, y después saberlos guardar para que no se los lleven los demás. Y sobre todo que aprenda poco... Quiero que aprenda solamente lo práctico. Con las cuatro reglas tiene bastante... Y quiero decir sumar y multiplicar, que restar y dividir es un lujo y un adorno sin el cual también se puede pasar”*), que le tranquiliza enseñándole sus métodos en el aula (revisa con los alumnos la tabla de sumar, que solo parece no conocer... el hijo de un escultor; les hace recitar la lista de las ciudades más importantes, compuesta por Tarrasa, Sabadell, Tarragona, Reus, Bejar, Lyon en Francia y Liverpool en Inglaterra...). El último plano de la secuencia (el pequeño Estevet sentado ante su pizarrita, llena de números) funde y encadena con el libro de cuentas de La Puntual, primorosamente anotado por un Estevet joven pero ya adulto y preparado para hacerse cargo del negocio. Discurso cinematográfico sobre un tiempo viscoso que *no* pasa y se espesa, que se transforma (aparentemente) inamovible, el niño es ahora un hombre que, tras el consabido “consejo de familia” (plano general picado de la sala donde se reúnen los hombres y las mujeres en torno

a una mesa camilla con su funda y su bordado, discutiendo los asuntos de la familia-negocio, de la Casa, tomando ese día además la decisión de suscribirse al *Diario de Barcelona*, el “Brusi”, “de ideas progresivas” y defensor del comercio), les muestra sus novedosos proyectos para el escaparate. Neville amplía unas rapidísimas líneas de la novela²² para poner en escena la situación con auténtica inspiración. Tras fundido, ya en el exterior, vemos primero la ridícula reproducción *kitsch* del Partenón realizada con ovillos, tubos y botones, a través del cristal y más o menos desde el punto de vista del grupo familiar. A continuación, plano de conjunto de este mostrando a los cinco personajes (Roseta, Estevet, la señora Pepa, el abuelo y el señor Ramón) mirándolo orgullosos. Ocupando la cámara una posición cercana a “la obra” se nos obliga a reparar en la ingenuidad, el esfuerzo del trabajo y el logro compartido, pero se nos distancia al mismo tiempo, situándonos enfrente, junto a la cultura ultrajada. Estevet explica entonces que conoce el monumento gracias al papel de envoltorio de una fábrica de Alcoy. “Debe ser un templo muy famoso de Alcoy”, dice su padre... Aunque él cree sin embargo que está en Francia... Lo que importa es que llame la atención, comenta mientras el abuelo asiente complacido. La señora Pepa se lamenta de no haber podido “conocer Alcoy” por su falta de salud...

Tras el breve episodio de Estevet en casa del escultor (suficiente para conocer “el mundo de perdición” del artista), el pactado y contractual compromiso de Estevet y Tomaseta (“*La estimo. -Le correspondo.*”) y su paseo por el Jardín del General delante de una escultura de Cupido que ambos confunden con un animal, da paso a la extensa y extraordinariamente cuidada secuencia del banquete de la boda,²³ a la vez satírica y hondamente costumbrista, primera y

²² “Después repasó las existencias, y, como llegaba con ideales de progreso, quiso que el escaparate fuese una exposición permanente. Jamás se había visto fantasía como la de aquel escaparate. Allí, pirámides de medias; allí, el Partenón, formado por ovillos, con un botón en cada ovillo, como una perla dentro de una colcha de lana...” (Rusiñol, 1949 [1907]: 52)

²³ Pues, como ocurriera con el bautizo, tampoco vemos momento alguno de la ceremonia, insistiéndose en los sacramentos como ritualizaciones comerciales

auténticamente moderna explosión del fundido encadenado en el film. La familia política (el suegro, orondo y hambriento granero encarnado por el gran Manuel Requena), la del señor Esteve y el resto de invitados, incluido un militar liberal retirado que en la obra teatral hacía cantar a todos los presentes “El himno de Riego” pero que en la película se contenta con un escueto (pero significativo) “*¡Viva la libertad!*”, consumen los seis platos del modesto pero copiosísimo menú (fricandó, liebre, arroz, verduras, dos asados) en enormes cantidades, mientras de palabra señalan que solo desean probarlos, que ya no pueden más o que les sientan mal (señora Pepa). Entretanto, el tiempo del banquete se construye rítmicamente por medio de una larga y bien medida serie de fundidos-encadenados de los camareros entrando y saliendo del salón de la fonda donde se celebra, recurso que a la vez narra, se burla, aligera, repite, otorga comicidad y convierte en interminable y sentido el bucle de la vida y las costumbres menestrales, tan auténticas y naturales para los asistentes como chabacanas en cierto pero indiscutible modo, en uno de los episodios más felices y complejos del film.

Varios años después, todo sigue igual en la mercería, aunque el señor Ramón ha fallecido. El abuelo Esteve recomienda a su nieto pasar un día en el campo (“y la Montaña Pelada es tan campo como la selva amazónica”) para ver si el aire puro facilita la llegada de un descendiente. Un nuevo fundido-encadenado sobre el arroz que la chica prepara al aire libre para el matrimonio mientras se escuchan populares cánticos en catalán de los mozos que allí disfrutaban de su esparcimiento dominical parece indicarnos, que, en efecto, el heredero no ha de tardar.

Pero “llegado” de ese aire “espacioso” del Monte Carmelo –lo más espacioso nunca visto por Esteve y su mujer– el pequeño no parece un “Esteve”. Ramonet es nervioso, ríe, juega, llora, tiene rizos, no se está quieto y no quiere saber nada de ovillos ni de botones (“*¡Este niño no es natural, Estevet!*”, sentencia el abuelo). Lee y dibuja con fruición ante el estupor familiar y el mayúsculo enfado del anciano, que

de la vida totalmente al margen de las creencias religiosas. Neville se aparta nítidamente de las versiones de un señor Esteve religioso y fanático.

incluso amenaza con cerrar el negocio si el libro de cuentos que le trajo el señor Pau no desaparece del local de inmediato. En otra brillante secuencia costumbrista, obligado a disfrazarse de niño Jesús y asistir acompañado de un cordero a la procesión del Corpus Christi del barrio de la Ribera, la lluvia y la tozudez del pequeño hacen que la fiesta acabe para ellos como el rosario de la Aurora. En sutil metáfora, la vida auténtica (el gentío desorganizado ante el aguacero, los gigantes y cabezudos correteando entre los asistentes) estalla en el humanista e informal plano general nevilliano, de igual modo que el muchacho se resiste a formar parte del ordenado rebaño al que parecía destinado. “¡Esto se tambalea!” sentencia el abuelo, y tras la muerte de este, rodeado por última vez del viviente corro que lo escucha y despide –y el último plano del anciano en la cama habrá de fundir con su retrato en La Puntual–, Ramonet persistirá en dedicar su tiempo libre a aprender arte en la escuela de la Lonja. Aunque más tarde está dispuesto a renunciar a su idea de abandonar el negocio familiar para dedicarse a la escultura ante el dolor que tal deshonrosa posibilidad causa a su padre, este (que empeora entonces de su diabetes) no logra reponerse y fallece finalmente, no sin antes aceptar, con grotesca pero incuestionable grandeza postrera, la vocación artística de su hijo y reconocer (y reivindicar al tiempo) su enorme sacrificio, en unos emotivos planos cercanos, abrazado al chico y (más tarde) a su esposa: “Yo he trabajado mucho en este mundo. No he hecho más que eso: trabajar. Y ahora que me voy, puedo decirte que no he vivido, que no sé lo que es vivir. He pasado. No he hecho más que pasar. Yo nunca he sido joven, ni he sido hombre maduro, ni he sido nada en la vida. Solo fui un tendero que encontró la casa hecha y que la ha cuidado para que después vengan otros y la vayan cuidando como yo la cuidé. (...). Tu Ramonet, serás escultor. No sé si deseo que lo seas, pero lo que sí se es que lo serás. Me dijiste un día que me diera cuenta de tu sacrificio. Entérate tú también del mío. Acuérdate de que has tenido un padre que no ha sido nada en el mundo para que tú pudieras ser algo. Y sobre todo, recuerda este rincón donde no hemos vivido para que tú pudieras vivir”. Sin apenas fuerzas, solo desea ver su tienda una vez más y Neville le (y nos) ofrece, en justa recompensa, un sentido y novedosamente amplio y elevado plano general subjetivo del local desde lo alto de la escalera de caracol, con el señor Pau

barriendo, un día más, la mercería ahora vacía, iluminada por la luz que penetra desde el exterior.

Conciliatorio –pero situándose también en cierta forma del lado del joven, pues algunos escritos habían señalado cómo Rusiñol dejaba en el aire la verdadera posibilidad (y rentabilidad) de su carrera artística–, añade Neville un final propio, inexistente tanto en la novela como en la obra teatral: La Puntual seguirá abierta, y Ramonet inaugura una “ramo de la escultura” cuyos ingresos se inician con un cheque bancario por el primer plazo de un importante proyecto que habrá de reunir alegóricas representaciones escultóricas del arte, la industria, el comercio y las industrias del mañana, al modo del que el escultor Miguel Ángel lograra vender también en *La vida en un hilo*.

“No se puede negar: es un Esteve”, afirma entonces la orgullosa madre, y el plano cercano del señor Pau asintiendo (“¡Ha ampliado el negocio!”) funde con la fachada de La Puntual que veremos sobreimpresionada mientras, acompañados por la música de Toldrá y Leoz, varios fundidos-encadenados nos muestran diversos enclaves de la pujante y moderna Barcelona contemporánea al rodaje: la Plaza Urquinaona, las chimeneas industriales del Pararelo, el tráfico de las calles populosas... Coincidiendo con un gran plano general de la Sagrada Familia, escuchamos de nuevo, en *off*, las últimas palabras del abuelo Esteve (“el que paga el mármol”): “para que la ciudad sea rica y poderosa, vosotros tenéis que ser humildes, perseverantes en el trabajo y económicos”. Palabras, que –parece decirnos Neville “adaptando” *fielmente* a Pla– son las del verdadero y desconocido “Atlante” sobre cuyas espaldas descansan los pilares de la moderna Ciudad Condal. Todavía tres fundidos-encadenados habrán de llevarnos al Paseo de Colón, a Montjuich y a la Plaza de Catalunya antes del fin definitivo.

4. Coda

Aun sin objetar nada a nivel moral o político, la correspondiente comisión censora no recibió la película con demasiados buenos ojos, y el 10 de noviembre de 1948 la Junta de Clasificación le concede la categoría 2ª A (dos permisos de rodaje) y la autoriza para mayores de

16 años. El generalizado sentimiento de escaso interés de lo narrado se explicita en el caso de uno de los miembros de la comisión, David Jato, para quien se trata de una “película catalana que no dará una peseta”.²⁴ En su folleto publicitario, Sagitario Films no renuncia a anunciarla —aunque ello no fuese cierto— como “una película catalana para el mundo entero” (VV.AA, 1948: 3). En cualquier caso, en un equivocado lanzamiento, la productora decidió estrenarla en Barcelona tras un único pase madrileño (de solo relativo éxito) en “función extraordinaria en homenaje a la colonia catalana” celebrado la tarde del 30 de diciembre de 1948 en el cine Gran Vía de Madrid. Aunque la crítica madrileña fue entonces unánimemente positiva, como nos permite comprobar el exhaustivo análisis llevado a cabo por Muñoz Felipe en su tesis doctoral (2008) —e incluso Antonio Barbero la coloca, junto a *La señorita de Trevélez* (1936) y *La vida en un hilo* (1945), entre las grandes películas de su director (Barbero, 1949: s/p)—, el público madrileño habrá olvidado por completo los elogios cuando la película se estrene comercialmente el 13 de marzo de 1950, sin que ni la prensa ni las revistas especializadas dediquen entonces una sola línea al film.

En Barcelona, con su título original en catalán, *L'auca del senyor Esteve* se estrenará en el cine Pelayo el 28 de febrero de 1949 y —continuando la agitada vida crítica de la novela, la obra teatral y la versión cinematográfica silente— no conseguirá la unanimidad pretendida. Si en ocasiones se señalan más o menos indirectamente las reticencias iniciales ante una adaptación “madrileña” de tan singular obra (Morales, 1949: s/p; *Commentator*, 1949: 3), y llega a hablarse de un señor Esteve duro y apegado al dinero (Nadal Rodó, 1949: 3), en general, no obstante, los críticos catalanes alabaron la captación por parte de Neville de la esencia del *estevismo* y la perfección de la ambientación, y los comentarios sobre la película llegaron mucho más lejos de lo que era habitual en las páginas cinematográficas de los diarios. Como concluye Muñoz Felipe, “[a]unque no consiguió un respaldo unánime de la crítica catalana,

²⁴ Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares). Expediente de censura n° 8690 (caja 36/03343).

Neville pudo sentirse satisfecho. La admiración por la obra adaptada, su íntima sintonía con la misma y el autor, el esmero puesto en cada uno de los detalles y el entusiasmo con el que la abordó dieron sus buenos frutos” (Muñoz Felipe, 2008: 343). En efecto, y pese a que con el tiempo se lamentaría en más de una ocasión de los errores en el lanzamiento y la distribución de la película, el cineasta había logrado introducirse con brillante decoro en el costumbrismo catalán, expresado filmicamente sus ideas y señalado cual debería ser, según su criterio, el camino de un cine español auténtico, europeo, carente de retórica, próximo al público al que iba dirigido: un público adulto, que como tal debía ser tratado.

Referencias bibliográficas

AGUILAR, S. (2002): *Edgar Neville: tres sainetes criminales*. Madrid: Filmoteca Española.

ALOMAR, G. Y CASAS, R. (1907): *L'anca del senyor Esteve*. Barcelona: Librería Espanyola d'Antoni López.

ANÓNIMO (1948a): “Reflejos del cine español”, en *Fotogramas*, 36. Barcelona: s/p.

ANÓNIMO (1948b): “*Travelling* por Barcelona”, en *Imágenes*, 38. Barcelona: s/p.

BARBERO, A. (1949): “*El señor Esteve*”, en *Cámara*, 145. Madrid: s/p.

BOHIGAS, O. (1947), “Rusiñol y el señorestevismo”, en *Destino*, 503. Barcelona: página 7.

CASACUBERTA, M. (1993): *Santiago Rusiñol. Vida, literatura i mite*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana. Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.

CASACUBERTA, M. (1996): “El mito de l'humor russinyolà”. En VV. AA., *De Rusiñol a Monzó: humor y literatura* (Coords. M.

Casacuberta y M. Gustá). Barcelona: Publicaciones de la Abadía de Montserrat.

CASACUBERTA, M. (1999): *Els noms de Rusiñol*. Barcelona: Quaderns Crema.

CASTRO DE PAZ, J. L. Y CERDÁN, J. (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra

CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.

COMMENTATOR (1949): “En el Pelayo. *L’auca del senyor Esteve*”, en *El noticiero universal*, 2 de marzo de 1949. Barcelona: 3.

ERAUSKIN, D. (2000): *Edgar Neville (1899-1967). Vida, contexto y vetas culturales*. Bilbao: Universidad del País Vasco, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

FERNÁNDEZ BARREIRA, D. (1947): “Edgar Neville, un humorista contra la amnesia”, en *Triunfo*, 92. Barcelona: página 4.

FERNÁNDEZ BARREIRA, D. (1948): “Eso le decidió a hacer en cine *El señor Esteve*”, en *Triunfo*, 119. Barcelona: página 4.

FLORESTÁN (1947): “Rapsodia de la quincena”, en *Fotogramas*, 11. Barcelona: s/p.

MARTORI PETREL, J. (2011): “Estudi preliminar”. En Rusiñol, S. (2011 [1917]).

MORALES, M. L. (1949): “*L’auca del senyor Esteve*”, en *Fotogramas*, 57. Barcelona: s/p.

MUÑOZ FELIPE, J. (2008): *Edgar Neville en la historia del cine español (1931-1960): de lo local a lo universal*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Departamento de Historia del Arte.

NADAL RODÓ (1949): “*L’auca del senyor Esteve*”, en *El correo catalán*, 15 de marzo de 1949. Barcelona: página 3.

NEVILLE, E. (1946): “El sentido del humor”, en *Abc*, 18 de agosto de 1946. Madrid: página 17.

NEVILLE, E. (1947): “El director y sus propósitos. Edgar Neville en un momento de euforia”, en *Triunfo*, 64. Barcelona: página 5.

NEVILLE, E. (1948a): “Santiago Rusiñol”, en *La Codorniz*, 324, 25 de enero. Madrid y Barcelona: s/p.

NEVILLE, E. (1948b): “Rusiñol II. El tranvía del ‘terreno’ ”, en *La Codorniz*, 325, 1 de febrero. Madrid y Barcelona: s/p.

NEVILLE, E. (1948c): “Autocrítica de *El señor Esteve*”, *Triunfo*, 131. Barcelona: s/p.

PLA, J. (1989 [1942]): *Santiago Rusiñol y su época*. Barcelona: Destino.

PÉREZ PERUCHA, J. (1982): *El cinema de Edgar Neville*. Valladolid: 27 Semana Internacional de Cine de Valladolid.

RUSIÑOL, S. (1949 [1907]): *El señor Esteve* (traducción de la novela al castellano). Barcelona: Juventud.

RUSIÑOL, S. (2011 [1917]): *L’auca del senyor Esteve* (obra teatral). Barcelona: Educaula.

SEMPRONIO (1948): “Un gran escenógrafo. Burman en la Montaña Pelada”, en *Destino*, 553. Barcelona: páginas 18-19.

SENTÍS, C. (1949): “Lo que replantea *El señor Esteve*”, en *Destino*, 602. Barcelona: 19-20.

VV. AA. (1948): *El señor Esteve. Según la obra de Santiago Rusiñol*. Madrid: Sagitario Films (folleto publicitario).

La figura del autor literario en los discursos sobre el cine nacional del primer franquismo: Wenceslao Fernández Flórez^{*}

Sonia García López – Universidad Carlos III de Madrid

Resumen: Este artículo aborda la figura del autor literario en el cine español del primer franquismo tomando como estudio de caso al escritor Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964). Partiendo de la constatación de su importante presencia en el ámbito de la cultura cinematográfica de la inmediata posguerra, tanto en lo que respecta a la adaptación de sus obras literarias como a su trabajo en calidad de argumentista y sus escritos sobre cine para la prensa (Castro de Paz y Pena Pérez, 1998), y considerando la influencia que pudo ejercer en el cine producido en décadas posteriores (Castro de Paz *et al.*, 2014), me propongo abordar el análisis de los aspectos estéticos, culturales y sociales que influyen en la inclusión del autor gallego en el canon cultural español del primer franquismo. Para ello, me centraré especialmente en el análisis de los debates sobre el proyecto de cine nacional, fundamentalmente los vertidos en la revista *Primer Plano* a

^{*} Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

principios de la década de 1940, así como sobre el lugar de la literatura y de los llamados ‘clásicos vivos’ (Mainer, 1976: 40), entre los que se enmarcaría a Fernández Flórez, desde esos discursos de orden prescriptivo sobre el cine nacional.

Palabras clave: cine español, cultura cinematográfica, franquismo, Wenceslao Fernández Flórez, canon.

1. Introducción

COMO afirma Jorge Nieto Ferrando en su libro sobre la cultura y la crítica cinematográfica en España (2009: 83), durante la primera mitad de la década de 1940 “las aspiraciones estéticas e ideológicas que los falangistas ponen en el arte, su estilo, las necesidades cinematográficas del nuevo Estado y un marcado carácter popular confluyen en *Primer Plano*”. Desde su punto de vista, esta revista:

“puede considerarse la portavoz oficial del cine que el régimen desea como mínimo hasta mediados de la década (...), demostrando una clara conciencia de las virtudes del cinematógrafo para estimular las adhesiones que la nueva España necesita, sin que ello merme la calidad y relevancia estética deseadas para la producción” (83)¹.

Ciertamente, “el cine que el régimen desea” no se materializó en forma de un verdadero proyecto de cine de estado más allá del ámbito del noticiario y el documental (R. Tranche y Sánchez-Biosca, 2000: 249-253), del que NO-DO ostentó el monopolio durante toda la dictadura². Semejante monopolio nunca existió en España en el

¹ Esta opinión queda particularmente fundamentada, entre otros motivos, por el hecho de que en esos años la revista fuera dirigida por Manuel Augusto García Viñolas (núms. 1-76) y Carlos Fernández Cuenca (núms. 78-115), sucesivos directores del Departamento Nacional de Cinematografía.

² Una Disposición de la Vicesecretaría de Educación Popular (17 de diciembre de 1942) le otorgaba a NO-DO (*Noticiarios y Documentales Cinematográficos*) el monopolio de la producción y exhibición de noticiarios en salas

ámbito de la ficción pues, como afirma Jo Labanyi, “Spain never had a *Cinecittà*, like Mussolini’s Italy, indeed film production remained in the hands of private individuals whose motivation was commercial rather than political” (en Faulkner, 2013: 44). En cualquier caso, las aspiraciones ideológicas y estéticas de los falangistas, así como las de otros sectores sociales alineados con el régimen franquista, encontraron su expresión más ideologizada a principios de los años cuarenta: fundamentalmente, en el llamado cine de *cruzada*, de exaltación militar y patriótica, y en una vertiente “espiritual” identificada con la religión y la religiosidad (Nieto Ferrando, 2009: 80; R. Tranche y Sánchez Biosca, 2000: 249-253).

No obstante, es en el ámbito de ese “marcado carácter popular” señalado por Nieto Ferrando en el que se va a jugar la conquista del público deseada tanto por los empresarios cinematográficos como por una crítica que reivindica un cine español de calidad y claramente distanciado de la tan denostada españolada³. Más allá de las diversas manifestaciones de lo castizo en el cine, es en esta parcela reservada a las expresiones populares de la cultura española donde la figura del autor literario ejercerá un rol fundamental como agente legitimador de ese cine español que no necesariamente pasa por la propaganda y el adoctrinamiento pero que igualmente hace valer su carta de ciudadanía en el naciente Estado franquista. En un artículo publicado en fecha tan señalada como el 19 de julio de 1942, la revista *Primer Plano* sacaba la artillería pesada dedicando un número extraordinario al debate sobre el cine español:

“Al servicio nuestra revista de una de las actividades que celosamente vigila y ampara el Estado español, la de la Cinematografía, y segura de que cumple un deber primordial, procurando la ayuda de la iniciativa privada a cuanto redunde en beneficio, auge y esplendor de la producción nacional, trae a

cinematográficas, situación que se mantendría hasta el 28 de agosto de 1975 (Cfr. Rodríguez Tranche y Sánchez Biosca, 2000: 15).

³ En efecto, el debate sobre la especificidad del cine español y las polémicas en torno a la españolada son tan antiguos en nuestro país como la propia cultura cinematográfica. Para ampliar esta cuestión véase García Carrión (2013).

estas páginas, en la fecha en que España celebra su nueva, fecunda y gloriosa vida, las respuestas a esta consulta que es el tema motor del presente número extraordinario: ¿CÓMO CREE USTED QUE DEBE SER EL CINE ESPAÑOL? (3)”

Este artículo que abría el monográfico, y cuya representatividad han señalado diversos autores (Nieto Ferrando, 2009: 89; R. Tranche y Sánchez-Biosca, 2000: 252), recogía las opiniones vertidas al respecto por los “directores de la Prensa madrileña”⁴. Mientras que Manuel Torres López afirmaba, entre otras cosas, que “el cine ha de someterse a los principios que alentaron nuestra cruzada (...) [e] incorporar (...) el sentido católico tradicionalmente español” y Xavier de Echarri se manifestaba contra el “pintoresquismo”, Víctor Ruiz Albéniz reclamaba el monopolio estatal de la cinematografía, al tiempo que reivindicaba las producciones de tipo histórico y documental “sirviendo un amplio sentido nacional y educativo” (Anónimo, 1942: 3). Más allá del terreno histórico, el director de *La Hoja Oficial del Lunes* también reivindicaba las letras patrias y, amén de vindicar la adaptación de los “maestros de la literatura castellana contemporánea” como Galdós, Palacio Valdés o Pardo Bazán se preguntaba si acaso

“no podrían escribir, a base de temas educadores, patrióticos, costumbristas de España, magníficos guiones originales Concha Espina, Eugenio Montes, Wenceslao Fernández Flórez, Marquina y mil y mil valores literarios nuevos y viejos que hoy se muestran esquivos con el cine o a lo más toleran que remendadores, no siempre escrupulosos, arreglen sus dramas o sus novelas para verterlas en malamañadas cintas, en las que se pierde, las más de las veces, el jugo sabroso de la idea original para dar derivaciones muy del agrado de la galería, pero muy incongruentes con el sentido, estilo o intención de lo que fue célula madre de la película...?” (Anónimo, 1942: 4).

⁴ Concretamente se trataba de Manuel Torres, Consejero Nacional en Funciones de Delegado Nacional de Propaganda; Xavier de Echarri, director de *Arriba*; Víctor Ruiz Albéniz, director de la *Hoja Oficial del Lunes*; Joan Pujol, director de *Madrid* y Jesús E. Casariego, director de *El Alcázar*.

Similar vindicación del argumento realizan Antonio Valencia en un artículo sobre “La novela y el cine español” y Ataulfo G. Asenjo en otro sobre Alfredo Marquerie, ambos publicados en *Primer plano* en 1943. Por su parte, José María Folgar de la Calle insiste en esta idea al afirmar que

“en España, en la década de los años 40, casi todo, por no decir todo, el *valor cultural* del cine deriva de su relación con la literatura, situación que se expresa de modo primordial en la revista *La estafeta Literaria*. Novelistas, guionistas, directores, consideran que el cine ‘es una novela en imágenes’. Suscriben esa corriente, el escritor Camilo José Cela (...), el cineasta Rafael Gil (...) y el propio Wenceslao” (en Castro de Paz et al., 2014: 273-274, el subrayado es mío).

En cualquier caso, poco cabía reprochar a Fernández Flórez a este respecto, pues es en calidad de *literato*, de *inmortal*, para emplear los apelativos con que la crítica cinematográfica se refiere durante esos años al coruñés (Anónimo, 1942; Asenjo, 1942; Pazos, 1943), que el autor vendrá a jugar un papel nodal entre 1940 y 1945. La presencia de Fernández Flórez en la cultura cinematográfica española se registra durante esos años con especial intensidad, al tiempo que de manera diversificada. Amén de realizar la adaptación de diálogos al castellano de dos producciones anglosajonas (*El ladrón de Bagdad*, Ludwig Berger, Michael Powell, Tim Whelan, 1940; *El libro de la selva*, Zoltan Korda, 1941), el autor trabajó como argumentista en *Unos pasos de mujer* (Eusebio Fernández Ardavín, 1941), *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), *Huella de luz* (Rafael Gil, 1943, de la que también fue guionista), *Intriga* (Antonio Román, 1943), *La casa de la lluvia* (Antonio Román, 1943), *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945) —escribiendo asimismo los diálogos de estas dos últimas— y *El bosque maldito (Afán-Evu)* (José Neches, 1945)⁵.

⁵ Las actividades cinematográficas de Wenceslao Fernández Flórez se inician en 1916 con su intervención como actor en *Mis contemporáneos, charlas de sobremesa* (Eduardo Zamacois, 1916-1921) (Seguin en Castro de Paz et al., 2014) y, si se consideran las adaptaciones de que han sido objeto sus obras, se extiende hasta

No es el propósito de este artículo valorar la variedad, cantidad y calidad de los trabajos realizados por Fernández Flórez en aquellos años, así como tampoco nos detendremos sobre la indudable ventaja que hubo de suponer para el escritor contar con la aquiescencia de las autoridades franquistas. Son, todos ellos, aspectos de los que se ha dado cumplida cuenta (Monterde en Castro de Paz y Pena Pérez, 1998; Castro de Paz et al., 2014). En contrapartida, me propongo, por un lado, analizar el lugar que Wenceslao Fernández Flórez ocupa en el cine español como autor literario representativo del consenso entre las instancias oficiales, la prensa más afín al régimen y una comunidad de cineastas que pugnan por ofrecer al público un determinado tipo de cine: aquel que pueda “estimular las adhesiones que la nueva España necesita, sin que ello merme la calidad y relevancia estética deseadas para la producción” (Nieto Ferrando, 2009: 83); por otro, considerar qué función social viene a cumplir ese cine, aparentemente más desideologizado por distanciarse del cine patriótico o de exaltación militar que representan películas como *Sin novedad en el Alcázar* (Augusto Genina, 1940) o *Raza* (José Luis Sáenz de Heredia, 1942), pero igualmente defendido por críticos, cineastas y, no lo olvidemos, las instituciones que lo sancionan con premios y reconocimientos⁶.

Son estos, en suma, aspectos a través de los que espero aportar elementos de discusión sobre las razones históricas de la presencia de un determinado autor, Wenceslao Fernández Flórez, en el canon (en este caso cinematográfico), al tiempo que proporcionar unas

años recientes. Para una filmografía de Wenceslao Fernández Flórez véase Fernández Colorado (en Castro de Paz y Pena Pérez, 1998).

⁶ En 1943 *Huella de luz* obtuvo el máximo galardón del Sindicato Nacional del Espectáculo *aex equo* con *La aldea maldita* (Florián Rey, 1942), por lo que recibió un premio de 400.000 pesetas, mientras que *Intriga* se hizo con el tercer premio —aunque segundo en cuantía, puesto que la nomenclatura estableció para *La aldea maldita* el segundo premio a pesar de que obtuvo la misma suma que *Huella de luz*—, de 250.000 pesetas (Anon., 1943); idéntico premio obtuvo “*La casa de la lluvia* (...)” y finalmente, *El destino se disculpa* obtuvo las 100.000 pesetas del noveno premio del Sindicato, además del recientemente creado “interés especial” (Monterde en Castro de Paz y Pena Pérez, 198: 118).

coordinadas culturales, más allá del estilo personal o el 'genio' del autor, para entender su impronta en el cine de la época.

2. Wenceslao Fernández Flórez en la cultura del franquismo

Resulta de sumo interés para los propósitos de este trabajo (tanto desde el punto de vista histórico como metodológico) la recuperación crítica de la figura del autor en el ámbito de la literatura que en su día llevó a cabo José Carlos Mainer (1976). Su libro *Análisis de una insatisfacción. Las novelas de W. Fernández Flórez* constituye el primer intento durante el periodo democrático, y más allá del lugar indudablemente privilegiado que ocupó el autor en el campo cultural del franquismo, de entender su influencia en la cultura española de su época.

La aportación de Mainer resulta especialmente valiosa por cuanto el análisis de la biografía y de la obra de Fernández Flórez desde la óptica de la sociología de la literatura permite contemplar el sistema literario de la primera mitad del siglo XX atendiendo no únicamente a las cristalizaciones del canon, sino también a los aspectos de la producción cultural que contribuyen a configurarlo y que, por tanto, permiten un acercamiento a lo que, en el campo de la cultura visual, Michael Baxandall (en Burke 2001) denominó “el ojo de la época”⁷. De acuerdo con Burke (2001: 229), dicho acercamiento supone “reconstruir las normas o convenciones, conscientes o inconscientes, que rigen la percepción y la interpretación de las imágenes en el seno de una determinada cultura”; supone, por tanto, situarse en un más acá de la historia que permite recuperar líneas de fuerza o dinámicas culturales –como las que trazan, por ejemplo, el consumo y los gustos del público, frente a los criterios de calidad que impone la historiografía– que contribuyeron a conformar la cultura de la época

⁷ En este sentido afirma el autor que “es la historia de la literatura reciente y no un aleatorio gusto estético el lugar para el que corresponde recuperar a Wenceslao Fernández Flórez, “creador algo limitado” (como alguien ha dicho), pero vivo testimonio de las contradicciones del pasado colectivo” (Mainer, 1976: 48).

pero que pudieron quedar olvidadas en las sucesivas escrituras de su historia, inevitablemente atravesadas por las propias normas o convenciones de percepción e interpretación vigentes en cada momento. Desde este punto de vista, algo como la inclusión de Fernández Flórez “en lo que F. C. Sáinz de Robles llamó ‘la promoción del Cuento Semanal’” durante las décadas de 1910 y 1920, introduce, según Mainer “un valioso elemento sociológico en la situación del escritor y lo configura –junto a la mayor parte de sus contemporáneos– *desde* un público y *desde* una exigencia literaria concretas” (1976: 24, subrayado del autor)⁸.

Del mismo modo, Mainer expone eficazmente cómo, durante la década de 1950, Wenceslao Fernández Flórez “va entrando en las filas de los ‘clásicos vivos’, como demuestra la edición de sus obras completas publicada por Aguilar” (39). El autor se sirve de la terminología de Robert Escarpit que distingue la *edición de consumo* y la *edición de conservación* para situar a Fernández Flórez en el circuito literario mercantil de 1950:

“en su suntuosa versión encuadernada en piel e impresa en papel biblia su nombre satisface el sentido reverencial de la cultura del tradicional comprador de obras completas; a un consumo directo corresponden, sin embargo, las sencillas ediciones de la colección Austral (...) o las muy vendidas de la Librería General. Un caso intermedio –en cuanto reúne características de la edición de consumo y la de conservación– es la inclusión de nuestro autor en 1953 en el catálogo de la “Colección de Autores Españoles Contemporáneos” de Editorial Planeta. (...) Nuestro autor se incorpora así a la modalidad mercantil –encuadernación en tela, impresión cuidadosa– más característica de la novela española de postguerra y más reveladora de un público concreto –el que con

⁸ De la situación de este y otros autores en el contexto de la profesionalización del escritor y en el marco de un sistema literario en el que los criterios comerciales y de consumo conviven con los de calidad literaria también se ocupa Sánchez Salas en su excelente trabajo sobre las adaptaciones cinematográficas de narrativa literaria española (2007).

frase consagrada por la crítica americana llamaremos mid-cult–consumidor de premios literarios, lector de Mika Waltari, Somerset Maugham y Lajos Zilahy.” (39-40).

Pese a que este análisis del lugar de Wenceslao Fernández Flórez en el circuito literario español se refiere a una época posterior a la que aquí convoca nuestro interés, retengamos la referencia de Mainer al *midcult*, pues se trata de una noción que no deja de aportar un interesante argumento de discusión a la hora de valorar el marco en el que, de manera consciente o no, se aspira a situar la figura del autor literario, en tanto que distintivo de calidad, en los discursos sobre el cine nacional de los años 40. Siguiendo a Dwight MacDonald, Umberto Eco (1995: 43) define el *midcult* como una cultura media, pequeño-burguesa que

“está representad[a] por obras que parecen poseer todos los requisitos de una cultura puesta al día y que, por el contrario, no constituyen en realidad más que una parodia, una depauperación, una falsificación puesta al servicio de fines comerciales”.

Dejaremos a un lado la valoración negativa que Eco proyecta sobre el producto *midcult* al considerarlo “una falsificación puesta al servicio de fines comerciales”, para quedarnos con la idea neta de una cultura media, pequeño-burguesa, cuyos productos vienen a condensar el deseo de una posición social que, en este caso, se materializa en la ostentación de unos rasgos de estilo asociados a la alta cultura, pero no producidos desde las instituciones o las personas que la encarnan. Desde este punto de vista, el lugar que le asigna José Carlos Mainer a Wenceslao Fernández Flórez en el circuito literario de la década de 1950 no dista mucho del que ocupa ya en la cultura cinematográfica de los primeros años 40, al menos en lo que a la comunidad de profesionales que trabajan en el entorno del cine se refiere. Se trata, por lo demás, de un momento en el que las productoras cinematográficas más exitosas (dentro y fuera de nuestras fronteras) buscan legitimar una parte de sus productos desde categorías estéticas o artísticas, poniendo en juego una serie de argumentos relacionados con la calidad de las películas y el prestigio de los equipos que las

llevan a cabo y equiparando el cine a las artes más legitimadas en la jerarquía cultural como la literatura o el teatro (Cagle, 2007).

Si nos remitimos, por ejemplo, a la citada declaración de Víctor Ruiz Albéniz para *Primer plano* (por lo demás recurrente en las páginas de la revista en esos años), la ‘alta cultura’ estaría representada por Cervantes, Galdós, Pedro Antonio de Alarcón, Armando Palacio Valdés o Emilia Pardo Bazán, mientras que entre los escritores asociados a la ‘cultura media’ estarían los escritores contemporáneos asimilados, por lo demás, al bando de los vencedores de la guerra civil: Concha Espina, Eugenio Montes, Eduardo Marquina o el propio Fernández Flórez. Aunque sobra decir que Ruiz Albéniz no se sirve de la dicotomía ‘alta cultura’ / *midcult*, es evidente que los dos grupos de escritores mencionados anteriormente ocupan para él escalafones distintos en el pabellón literario: mientras las obras de los primeros son “dignas de servir de base a guiones cinematográficos”, reserva al segundo grupo la escritura de “magníficos guiones originales (...) a base de temas educadores, patrióticos, costumbristas” (Anon., 1942b: 3), pasando por alto su dilatada producción literaria (véase también Valencia, 1943). Si aceptamos esta premisa, parece lícito establecer, como planteaba anteriormente, vasos comunicantes entre el lugar que ocupa Fernández Flórez en la cultura cinematográfica de la década de 1940 y su entronización en el más prestigiado circuito literario de los 50. Por lo demás, uno y otro parecen haberse retroalimentado de manera constante desde, al menos, 1916, cuando el escritor hace su primera aparición en la pantalla.

Durante los primeros años de la posguerra —marcados en el ámbito social y político por la represión y la violación sistemática de derechos humanos a que fue sometido el contingente republicano tras la guerra civil, y en lo económico por la necesidad imperiosa de reconstruir un país en ruinas con una población diezmada—, el campo cultural se convierte en la arena en la que los diversos agentes gubernamentales, económicos y sociales negocian los modelos literarios, cinematográficos y artísticos que (con mayor o menor continuidad) habrían de devenir hegemónicos en la cultura del franquismo. Como hemos visto, la revista *Primer plano* proporciona una valiosa información respecto a los derroteros que las máximas autoridades

estimaban deseables para el cine español. Pero mientras los adictos a los valores de la cruzada defendían eminentemente la ‘españolidad’ del cine (a través de los temas y la exaltación patriótica), un sector no menos ideologizado, pero más preocupado por seducir a la crítica y por llegar al público, fue alentando un tipo de cine que priorizaba la estética y la técnica cinematográfica. Wenceslao Fernández Flórez encontró su lugar en la cultura cinematográfica de los años cuarenta justamente en esos proyectos que trataron de proporcionar unas bases de tipo estético o estilístico para un cine de calidad y al mismo tiempo comercial o, mejor dicho, más digerible para un público en busca de consuelo o evasión momentánea ante una realidad que para muchos había de resultar a duras penas soportable. Veamos el tejido que compone esa propuesta para después abordar la función social que vino a desempeñar.

3. El cine español, primero ha de ser cine

A la pregunta “¿Cómo cree usted que debe ser el cine español?” —lanzada por *Primer plano* al conjunto de la profesión cinematográfica en el ya citado monográfico publicado en 1942—, respondía el productor Aureliano Campa evocando “al españolísimo maestro Perogrullo, que el cine merecedor de ese nombre debe ‘ser cine’ y concretamente ‘español’, para lo cual no basta que esté realizado en España”. No por perogrullada resultaba la respuesta de Campa menos aguda al detectar una posible disociación entre los términos que la revista se esforzaba por aunar pues, si muchos fueron quienes defendieron la españolidad del cine en aquellos años de exaltación patriótica, no faltaron quienes considerasen que, el cine español, primero había de ser cine. Esto es: responder a criterios de calidad en función de unos estándares eminentemente cinematográficos. No fue otra la posición, en la primera época de la revista, de su director, Manuel Augusto García Viñolas, quien

“en el ‘Manifiesto a la cinematografía española’, publicado a lo largo de los cinco primeros números de aquella [afirma que], lo prioritario, antes de un cine español —que ‘vendrá luego, inexorablemente’— es conseguir un cine bueno, ‘a base de dotar

la industria y adelantar con créditos alegres la marcha lenta del esfuerzo privado” (Castro de Paz, 2012: 18).

Representativos de ese ‘cine bueno’ son los tres directores que centralizan la adaptación de las novelas o de los argumentos de Fernández Flórez en el periodo que nos ocupa: Rafael Gil, Antonio Román y José Luis Sáenz de Heredia. Mientras este último se había iniciado en la dirección cinematográfica en la década de 1930, Gil y Román llegaron a la profesión tras dedicarse a la crítica, labor que orientaría de manera determinante su sensibilidad como directores de cine, así como su vocación *autoral*. Su trabajo recurrente con equipos estables en los departamentos de fotografía, montaje o música⁹ les valió la distinción como ‘autores’ *avant la lettre* entre la crítica¹⁰, y un reconocimiento que se prolongó durante la década de 1950. Así, en un artículo aparecido en *Imágenes. Revista de cinematografía mundial* sobre la crisis que vivió el cine español entre 1944 y 1945, Antonio del Amo “localizará entre los responsables (...) a los directores advenedizos ‘sin alma, sin escrúpulos artísticos, sin preparación, sin cultura y sin la más pequeña ambición’ que han surgido al calor de la nueva intervención del Estado en la industria del cine”, mientras que identifica a José Luis Sáenz de Heredia, Antonio Román y Rafael Gil con los ‘maestros’ (Nieto Ferrando, 2009: 76-77). Del mismo modo, en su “Panorama del cine español” publicado en *Cuadernos hispanoamericanos. Revista de cultura hispánica* (núm. 3, 05-06-1948) José López Rubio destaca la importante labor de estos tres directores en un contexto de crisis. En palabras de Nieto Ferrando:

⁹ Particularmente llamativo es el caso de Rafael Gil, quien con *Huella de luz* comienza un interesante periodo de colaboración con Alfredo Fraile en el departamento de fotografía, con Enrique Alarcón para los decorados y con Juan Quintero en la música.

¹⁰ Tal es la apreciación que se desprende de afirmaciones como las que aparecen en un reportaje publicado por *Primer plano* sobre *Huella de luz*: “En la realización de una película de Rafael Gil, todo está previamente estudiado, porque en el guión existe ya la obra total y completa”; “El hecho más significativo de *Huella de luz* para Vicente Casanova como productor es que, más que un film de tema, es un film de realización” (Anon. 1943b: 10, 11).

“sus películas consiguen superar todas las dificultades e interesar a la crítica y al público. El autor identificará en cada uno de estos directores un valor ensalzable. Así, Rafael Gil destacará por su humanidad, Antonio Román por su ambición y Sáenz de Heredia por su fina intuición” (2009: 58).

A la indudable valía de estos directores en su quehacer técnico y artístico hay que añadir, sin embargo, otro elemento que actúa poderosamente en el campo de la cultura cinematográfica como factor de consenso sobre modelos cinematográficos y aceptación crítica de los mismos. Pues Gil, Román y Sáenz de Heredia no solo se reconocen entre una comunidad de directores que apuestan por un cine ‘de calidad’, sino que también se insertan en un circuito institucional específico que trasciende las salas comerciales y que les conecta con una amplia variedad de agentes culturales que intervienen en la formación de un canon, al tiempo que dotan a este último de cohesión y legitimidad.

Como ya se ha señalado, Rafael Gil y Antonio Román, habían iniciado su contacto con el cine a través de la crítica cinematográfica ya durante los años de la República. Además de escribir para puntualmente para *Film Popular*, *Nuestro Cinema* o *Cinegramas*, Antonio Román fue un destacado participante en los principales foros cineclubísticos durante la década de 1930 (Coira, 2004: 11-12). Por su parte, Rafael Gil integró la llamada “generación de *Popular Film*”, a pesar de su distancia ideológica con el ideario comunista de la revista (García Carrión, 2013: 89, 103-104). El futuro director de *Huella de luz* colaboró asimismo, de manera puntual, con *Sparta. Revista técnica de cinematografía* y formó parte de la directiva del Grupo de Escritores Cinematográficos Independientes (GECI, del que también formó parte Román), fundado en 1933 con la voluntad de “afirmar la autonomía [de la crítica y los escritores cinematográficos profesionales] respecto a productoras y distribuidoras” (García Carrión, 2013: 96). Por lo demás:

“Al GECI se deben, más allá de las aportaciones particulares de sus miembros a la crítica cinematográfica, la puesta en marcha de un cineclub, la voluntad de crear una Cinemateca para la observación de filmes y la edición de la colección “Biblioteca

del cinema”, con publicaciones de sus miembros y entre las que se encuentran algunos de los textos más importantes de esos años: *Arte de masas*, *Luz de cinema*, *Cita de ensueños* y *Autenticidad del cinema*” (2013: 96).

La labor desarrollada por el GECI sería reanudada tras la guerra civil, con la inicial pluralidad ideológica ya cercenada, mediante la creación del *Círculo Cinematográfico Español* (CIRCE) en 1940. Con propósitos similares a los que habían guiado al GECI, CIRCE surge auspiciado por el aristócrata Ricardo Soriano Scholtz-Hermensdorff y con la cobertura legal necesaria por parte de la Dirección General de Cinematografía. Una vez más, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Antonio Román, entre otros, habrían de ocupar una posición relevante dentro de la asociación, especialmente durante su segunda etapa, entre 1943 y 1944 (Cfr. Díez Puertas, 2008: 52-53). Su creación respondía a unos objetivos específicos, como eran los aglutinar a los profesionales del cine y organizar ciclos de conferencias, organizar exposiciones, programar sesiones cinematográficas para dar a conocer películas que no se exhiben en salas comerciales por cuestiones de rentabilidad o de censura pero que poseen una indudable calidad artística, convocar concursos y premios para estimular la creación cinematográfica, crear una biblioteca cinematográfica, así como un archivo filmico (integrado por fotografías, biografías, libros, revistas, etc.), editar una revista técnica y publicar libros de cine y, finalmente, recibir a las personalidades cinematográficas que visitan España (Cfr. Díez Puertas, 2008: 47). Por todos estos motivos, CIRCE ha sido considerado por varios autores como uno de los primeros intentos de crear una Filmoteca Española. La organización contó, como es sabido, con todos los apoyos institucionales necesarios y la revista *Primer plano* no quedó a la zaga en su afán por impulsar el cine ‘de calidad’: en el número 58, publicado el 23 de noviembre de 1941 se hacía eco del comienzo de un ciclo de Conferencias de Técnica Cinematográfica con una crónica que concluía de manera harto elocuente: “bien merece CIRCE, por su empeño de formación y adoctrinamiento de nuestros profesionales del cine –de cuya tarea no es esta la primera muestra– nuestro aliento y nuestro aplauso, aliento y aplauso que dejamos consignados” (Anón., 1941).

En resumidas cuentas, la contribución de José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil y Antonio Román a la cultura cinematográfica de los primeros años cuarenta trascendió con mucho la dirección de películas, y sus posiciones sobre el cine español de ‘calidad’ fueron refrendadas no solo por la crítica sino por un circuito institucional, estatal o privado, pero siempre supervisado por la Dirección Nacional de Cinematografía. Desde mi punto de vista, es desde este poliédrico espacio discursivo del que Wenceslao Fernández Flórez pasa a formar parte no bien inaugurada la década, que se configura como autor de prestigio en el cine español de la primera posguerra. En un trayecto de ida y vuelta, él contribuyó, a su vez, con su fama de literato, a configurar los indicadores de prestigio que perdurarían en el cine español más allá de la edad dorada de las adaptaciones de sus novelas.

4. Conclusión

A lo largo de este trabajo hemos visto que la figura del autor literario en general y la de Wenceslao Fernández Flórez en particular aparece con fuerza inusitada en el panorama cinematográfico español de principios de la década de 1940, en un momento en el que las voces más altisonantes del régimen reclaman un cine español eminentemente patriótico. Si bien su filiación con la literatura en tanto que indicador de prestigio parece alejar a determinadas películas del afán ‘españolizador’ que invoca, por ejemplo, el cine de exaltación militar, no es menos cierto que el factor de ‘calidad’ o de ‘prestigio’ actúa en similar medida como elemento legitimador de la producción nacional. Solo que, si en el primer caso, hablamos de una legitimación de corte propagandístico, en este último se trataría más bien de algo relacionado con la conquista para el cine de una determinada posición en la esfera cultural, junto a otras artes que gozan de mayor reconocimiento institucional. En cualquier caso, productores, directores y ‘elementos creadores’ en general, no perderán de vista la necesidad de conquistar a un público devastado por la guerra cuyo acceso a la cultura letrada es, por lo demás, casi inexistente¹¹. Desde

¹¹ El índice de analfabetismo entre personas de 26 a 30 años en 1940 era de un 83,44%, mientras que en 1950 era del 89,93% (De Gabriel, 1997: 220).

este punto de vista, si bien los indicadores de prestigio artístico y literario que el cine puso en juego por esos mismos años en países como Francia o Estados Unidos con el fin de seducir a un público de clase media o de aspiraciones pequeño-burguesas (es decir, a un público *midcult*) tenían un sector objetivo de la población al que dirigirse, en España este solo podía existir de manera ideal. Que tanto Wenceslao Fernández Florez como Rafael Gil, Antonio Román o José Luis Sáenz de Heredia eran conscientes de ello lo revelan la mayor parte de los argumentos escritos por el autor gallego o adaptados por los directores en esos años, en los que el personaje principal sueña con conquistar un cierto estatus que le permita abandonar la miseria: es el caso de Octavio Saldaña en *Huella de luz* y de Ramiro Arnal en *El destino se disculpa*, por ejemplo. El recurso al *deus ex machina* en ambas películas (o incluso a los códigos de lo fantástico en la película de Sáenz de Heredia) para propiciar el final feliz se nos antoja muy revelador de la imposibilidad de los personajes de lograr ese ascenso social en un planteamiento de corte realista y, sin embargo perfectamente coherente en un contexto marcado, como ha señalado Sally Faulkner (2013: 46) por una urgente necesidad de proporcionar al público consuelo e invitar a la resignación a la espera de tiempos mejores.

Referencias bibliográficas

ANÓNIMO (1941): “Ha dado comienzo el Ciclo de Conferencias de Técnica Cinematográfica organizado por CIRCE”. *Primer plano* n° 58, 23 de noviembre.

ANÓNIMO (1942): “Un guión cinematográfico de Rafael Sánchez Mazas y José María Alfaro”. *Primer Plano* n° 90, 5 de julio.

ANÓNIMO (1942b): “¿Cómo cree usted que debe ser el cine español?”. *Primer plano* n° 92, 19 de julio.

ANÓNIMO (1943): “Los premios anuales de cinematografía del Sindicato Nacional del Espectáculo”. *Primer plano* n° 140, 20 de junio.

ANÓNIMO (1943b): “La historia y las historietas de una película española. Lo que cuentan los creadores de *Huella de luz*”, *Primer plano* n° 143, 11 de julio.

ASENJO, A. (1942): “Cómo ha llegado al cine Alfredo Marqueríe. Periodista, escritor y novelista”, *Primer Plano* n° 90, 5 de julio.

BURKE, P. (2001): *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

CAGLE, C. (2007): “Two modes of prestige film”. *Screen* n° 843, Autumn, pp. 291-311.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2012): *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J. L., FOLGAR DE LA CALLE, J. M., GÓMEZ BECEIRO, F. Y PAZ OTERO, H. (Coords.) (2014): *Tragedias de la vida vulgar. Adaptaciones e irradiaciones de Wenceslao Fernández Flórez en el cine español*. Santander: Shangrila.

CASTRO DE PAZ, J. L. Y PENA PÉREZ, J., (Coords.) (1998): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*. Ourense: 3º Festival Internacional de Cine Independiente Ourense / Foro Cinematográfico do Eixo Atlántico.

COIRA, P. (2004): *Antonio Román. Un cineasta de la posguerra*. Madrid: Editorial Complutense.

DE GABRIEL, N. (1997): “Alfabetización y escolarización en España (1887-1950)”. *Revista de Educación* n° 314, pp. 217-243.

DE NORA, E. (1962): *La novela española contemporánea: 1927-1960* (in 2 v.) (Vol. 41). Editorial Gredos.

ECO, U. (1995): *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets (primera edición de 1974).

FAULKNER, SALLY (2013): *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910-2010*. New York / London: Bloomsbury Publishing USA.

GARCÍA CARRIÓN, M. (2013): *Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926-1936)*. Valencia: PUV.

MAINER, J. C. (1976): *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

NIETO FERRANDO, J. (2009): *Cine en papel. Cultura cinematográfica en España (1939-1962)*. Valencia: IVAC.

PAZOS, U. (1943): “Crítica de los estrenos”. *Primer Plano* nº 128, 28 de marzo.

RODRÍGUEZ TRANCHE, R. Y SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2000): *NO-DO. El tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra / Filmoteca Española.

SÁNCHEZ SALAS, D. (2007): *Historias de luz y de papel. El cine de los años veinte a través de su adaptación de narrativa literaria española*. Murcia: Filmoteca Regional Francisco Rabal.

VALENCIA, A. (1943): “La novela y el cine español”. *Primer plano* nº 116, 1 de marzo, p. 27.

Acercamiento a *Unos pasos de mujer*: novela y cine *

José M^a Folgar de la Calle – Universidad de Santiago de
Compostela

Resumen: *Unos pasos de mujer* es una novela de Wenceslao Fernández Flórez, cuya primera edición es de 1924. *Unos pasos de mujer* es, también, una película dirigida por Eusebio Fernández Ardavín en 1941. Es la primera cinta rodada en Galicia por Suevia Films, productora del vigués Cesáreo González, y primera adaptación —después de la guerra civil española— de un relato de Flórez.

Sin embargo, la película no se conserva, por lo que haremos una aproximación a ella a través de los textos literarios que permiten conocerla relativamente: la novela, el guión —adaptado— de Rafael Gil, y la historia novelada sobre la película por el equipo de ediciones Bistagne.

Palabras clave: Cine español década de 1940, Wenceslao Fernández Flórez, Adaptación, Cesáreo González, Rodaje en Galicia.

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

A mi juicio,
el material literario sobre el que va a operar un director de cine
no debería ser demasiado largo, pero tampoco demasiado breve.
Miguel Delibes¹.

-¿Cómo concebiste *Unos pasos de mujer*?
-De noche entre Cintra y Lisboa, en un vagón del tren,
con los pies apoyados en el asiento de enfrente y las manos en los bolsillos.
Es una posición excelente para idear novelas cortas.
Artemio Precioso-W. Fernández Flórez².

1. La obra literaria

ESCRITA por Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964), *Unos pasos de mujer* aparece por primera vez en la colección “La novela de hoy” de Madrid, el 28 de marzo de 1924, con dibujos de Salvador Bartolozzi³.

¹ En “Novela y cine”, artículo recogido en García Domínguez (1993: 296). Antes, el escritor opinaba que “adaptar al cine, convertir en una película de extensión normal una novela de paginación normal, obliga inevitablemente a sintetizar” (García Domínguez, 1993: 295).

² A. Precioso, “A manera de prólogo”, en Fernández Flórez (1924: 5). Precioso (1891-1945), que fue uno de los proponentes para el ingreso de Fernández Flórez en el Casino de Madrid en febrero de 1927, dirigió entre 1922 y 1929 “La novela de hoy”.

Cubiertas de esa colección pueden verse en www.pinterest.com/lanebri/la-novela-de-hoy-dirigida-por-artemio-precioso (cons. el 29.09.2014). Artemio Precioso estuvo al frente de otras publicaciones, entre ellas *Muchas gracias. Revista cómico-satírica*. De esta, asimismo, una buena parte de las cubiertas de sus números están accesibles en www.tebeoesfera.com/obras/publicaciones/muchas_gracias_rivadeneyra_1924.html (cons. el 29.09.2014).

³ V. David Velo Cervera, *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y teatro para niños*, pdf en www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi. En las páginas 239-240 se

En 1934, el relato da título y encabeza un volumen en el que se recopilan otros cinco más del escritor coruñés⁴. Fue publicado por la editorial Pueyo, también de Madrid. En su cubierta y portada, se apostilla “novelas”⁵.

Unos pasos de mujer ha sido “reputada como la más perfecta entre las narraciones breves del autor”⁶. José Carlos Mainer le dedica un

reproducen la cubierta y cuatro de sus ilustraciones. Velo da cuenta de otra colaboración para Flórez, *Fantasmas*, Madrid, Ciap, 1930, que, como en *Unos pasos*, presenta dibujos en cubierta e interior. Luego, registra ilustraciones puntuales para, al menos, dos artículos en prensa de nuestro escritor (cons. el 30.09.2014).

⁴ *El hombre que se quiso matar*, *Huella de luz*, *Un error judicial*, *El ilustre Cardona* y *La calma turbada*.

Este último contiene, entre otras cosas, una irónica visión de aquellos que practican la fotografía y, sobre todo, la cinematografía como simple medio de subsistencia. Vio la luz en la colección de “La novela de hoy”, el 2 de octubre de 1925, siendo en esta faceta la primera intervención de Miguel Mihura como dibujante, tanto en la cubierta como en el interior; v. Alberto Sánchez Álvarez-Insúa, “Mihura, ilustrador gráfico”, AIEM XLV(2005), págs. 743-744, <http://digital.csic.es/bistream/1026/30685/1/Mihura.pdf> (cons. el 02.10.2014). No está reproducido en el vol. V de las *Obras completas*, de Aguilar (Madrid, 1958-1964), en donde sí constan las otras cinco novelas de la edición de 1934, cfr. Nora (1968: 12 n. 2). *La calma turbada* toca la actividad ‘cineística’ con características que, en cierta manera, prefiguran algunas de las expuestas en textos posteriores, como *Cinematógrafo* (Carranque 1936), *Producciones García S.A.* (Neville 1956), o incluso —relación esta comunicada por J. L. Castro— *El vendedor de naranjas* (F. Fernán-Gómez, 1961). En este libro, el autor hace mención —mediante el heterónimo de Muñoz-Ribeiro— de Flórez, de quien dice que “se le está dejando en nuestro ambiente literario un poco aislado (...) es uno de nuestros escritores más finos y más independientes”, cito por Fernán-Gómez (1986: 51).

⁵ Los títulos nombrados al principio de la nota que antecede, junto con *Unos pasos de mujer*, configuran un volumen en el que no es fácil encontrar un nexo de unión entre todos ellos. No sucede así en *Por qué te engaña tu marido*. *Novelas*, en la edición de Librería General, Zaragoza, 1939, relato al que siguen *La seducida*, *Ella y la otra*, y *La casa de la mariposa*.

⁶ Nora (1968: 22). Más adelante, escribe que “*La casa de la lluvia* (...)”, debe considerarse, junto a *Huella de luz* y *Unos pasos de mujer*, como una de las tres

tratamiento específico en *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*, que concluye con estos juicios:

“En orden a una inserción de este espléndido relato de Fernández Flórez en la temática fundamental de su obra, encontramos la reiteración de enfrentamientos bien conocidos: Fausto pretende obtener una victoria sobre sus sentimientos y sobre sus tentaciones hacia lo desconocido, ya sea rechazando ya sea cosificando esa patética “alteridad” que es Rocío, pero tal victoria engendra inextinguible dolor. La madurez de este relato –sobre “La casa de la lluvia”, por ejemplo, como sobre “Huella de luz” (...)– estriba en la ausencia de “parti pris”, y, como consecuencia, en la tangibilidad de dos personajes edificados sobre la propia opacidad psicológica” (Mainer, 1976: 275).

El espacio de la acción es un “lugarejo oculto entre montes”, cuyos habitantes viven del trabajo en “las minas “Cinco Hermanas”. Tres son los personajes principales, Fausto Ariza, “empleado en la contabilidad de las minas”⁷, a quien Flórez trata como relator autodiegético de la narración; Rocío, que

“no alardeaba precisamente de virtud. Había llegado a la aldea sin más bagaje que un hatillo, dispuesta a encontrarle a su juventud una abundante clientela entre los mineros”⁸,

mejores novelas cortas de Fernández Flórez” (Nora 1968: 25). Estos tres relatos han sido llevados al cine español en la primera mitad de los 40 del pasado siglo, lo que ‘ante festum’ podría confirmar la opinión de Delibes que hemos recogido.

⁷ Fernández Flórez (1934: 5). El narrador se autoenjuicia, “Fausto Ariza no se conmueve fácilmente...” (Fernández Flórez 1934: 11). Además, el escritor siembra en distintos momentos de la historia reflexiones de Fausto sobre las mujeres, la mujer ‘concreta’, Rocío, y sobre las relaciones y las convenciones sociales del pueblo minero en donde vive. Sobre la formalización de una historia en un relato, véase, entre otros, Clerc (1995); Sánchez Noriega (2000: 81 y ss.).

⁸ Fernández Flórez (1934: 6). Para Mainer (1976: 268), *Unos pasos...* se desarrolla “en el norte de España (seguramente Galicia)”. Flórez, en cuanto a la geografía novelesca, no explicita lugar alguno. Por ello, la niebla, la lluvia, la

y Pedro Lavallina, capataz de la explotación minera.

En el estricto inicio de la novela, la frase “Rocío no era guapa” impacta al lector, que luego recibe una escueta, concisa, información sobre las relaciones entre los personajes: aunque Rocío no sea atractiva, Fausto le va a dedicar su atención por el simple hecho de que el capataz, con el que Fausto está enfrentado, ha puesto en ella sus ojos. Podemos decir que estaríamos ante un consabido trío sentimental, al que Fernández Flórez hace vivir una historia que retuerce hasta un prefigurado y desabrido final.

2. La obra cinematográfica

Unos pasos de mujer fue primero un guión escrito por Rafael Gil (1913-1986), sobre la obra homónima de Flórez⁹. Luego, un filme dirigido

cercanía del mar, la montaña, árboles y plantas nombrados, elementos verosímiles, permiten situar la explotación tanto en ese norte de Galicia que supone Mainer (filones y minas de hierro en la provincia de Lugo, por ejemplo, si bien de escasa entidad: v. Hernández Sampelayo (1931: 1-277), “criaderos de la costa”, como en Asturias, región a la que podría apuntar con “Lavallina”, apellido y, sobre todo, topónimo.

⁹ “Cuando sus novelas comienzan a adaptarse al medio audiovisual, Fernández Flórez comprueba horrorizado que en ocasiones los guiones se alejan tanto de sus novelas que apenas sí es capaz de reconocerse en ellas, como le ocurrió con la adaptación de *Unos pasos de mujer* (...) en la que los cambios introducidos no eran del agrado del autor”, Varela (1998: 26), en Castro de Paz/Pena Pérez (1998). En el mismo volumen, se dice que “los originales de Fernández Flórez sufrieron al ser adaptados contundentes vapuleos —admitidos con la paradójica y activa anuencia de su autor— que, sin embargo, no lograron dulcificar demasiado, a mi juicio, la amargura originaria de las obras”, Pérez Perucha, (1998: 55). El escritor, en una entrevista de José Antonio Bayona, “Fernández Flórez habla para Primer Plano”, dice: “Prefiero afirmar que si las primeras películas me desesperaron, con las últimas ya estoy más conforme, aunque no totalmente satisfecho”, *Primer Plano*, nº 93, 26.julio.1942. Un año después, entrevistado también para la misma revista por Juan de Alcaraz (*Primer Plano*, nº 147, 8.agosto.1943, sigue diciendo que no está “definitivamente satisfecho de ninguna versión cinematográfica de mis novelas” (...) En parte porque las transforman hasta tal punto —por razones “comerciales” — que apenas tienen que ver con lo que escribí”. Rafael Gil ha llevado al cine otros textos de Flórez,

por Eusebio F. Ardavín (1898-1965), en 1941, y estrenado en Madrid, a principios de 1942. Su productor fue Cesáreo González (1903-1968), y la obra da comienzo a la relación artístico-comercial de la firma Suevia Films con Galicia¹⁰.

Eusebio Fernández Ardavín (1898-1965) ha sido un director que, en la década de 1940, tuvo una relativamente intensa labor de dirección, con nueve filmes, uno de los cuales es el que nos ocupa¹¹. Eusebio perteneció a una familia abocada a actividades artísticas (cine, literatura, pintura). Dio sus primeros pasos cinematográficos en 1917. En la década de 1940, tiene obras en tándem con Rafael Gil y Ramón Torrado, siendo la película que examinamos una de ellas¹².

2.1. La obra perdida

De los datos de la documentación generada por la cinta, que se guardan en el AGA de Alcalá de Henares¹³, se desprende que se han

El hombre que se quiso matar (1942), *Huella de luz* (1943), *Camarote de lujo* (1957, guión y dirección), y una segunda versión de *El hombre que se quiso matar* (1970).

¹⁰ V. Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española: *Suevia Films, 1940-1965*, Madrid, Cesáreo González-Suevia Films, [1965].

¹¹ *Tierra y cielo* (1941), **Unos pasos de mujer* (1941), **La rueda de la vida* (1942), **El abanderado* (1943), *Forja de almas* (1943), *El doncel de la reina* (1944), **La dama del armiño* (1947), *Neutralidad* (1949), *Vértigo* (1950). Lista entresacada de Hueso (1998). Cuatro obras —marcadas con *— fueron producción Suevia Films. Cabero (1949: 462^a) dice del director que “produciendo con bastante celeridad”, destaca en el período 1941-1945.

¹² V. Merchán (2011), voz “Fernández-Ardavín Mingo, Eusebio” en Casares Rodicio (2011). Al final de la década, entrevistado por E. M. del Portillo, “Los novelistas españoles en el cine nacional”, *Cámara*, nº 14, 1.diciembre.1948, pág. 3, Eusebio F. Ardavín no nombra a Fernández Flórez entre aquellos cuyas obras pueden ser llevadas a “un cine que responda a nuestras costumbres y psicología”.

¹³ Hemos utilizado copias del expediente 368/41, constituido por la adaptación de Rafael Gil (36 páginas mecanografiadas, más otra, 12bis), y correspondencia cruzada entre los promotores (estudios Chamartín; productora Suevia Films) y

hecho varias copias para la exhibición, respondiendo a distintas peticiones al respecto, según certificados de los laboratorios Madrid Films, S.A.: 29 de enero de 1942, ocho copias; 6 de febrero, seis, y 4 de marzo, 2 copias. Estas suman 16. Pero si damos por cierto lo que se asegura en el escrito de 6 de febrero “que en estos Laboratorios se ha efectuado el tiraje de seis copias más (10ª a 15ª) de la película “UNOS PASOS DE MUJER” propiedad de los Estudios de Chamartín”, nos encontraríamos con otra, no recogida su factura en el expediente administrativo, y que con casi total certeza fue la empleada en el estreno en Madrid, el 26 de enero de ese año y, quizá, la presentada a censura.

De las 17 copias, sin embargo, no se conserva ninguna, o más precisamente, no se tiene constancia de su existencia en la actualidad¹⁴.

2.1.1. Rodaje y carrera comercial

En revistas de cine de Madrid¹⁵ se recogen en sus páginas, en 1941, diversas informaciones, publicitarias, del rodaje de *Unos pasos de mujer*: en estudio; luego, en exteriores en la provincia de Coruña.

Por su parte, el periódico *La Voz de Galicia* contiene noticias referidas a la obra cinematográfica. La más extensa es la que sigue:

“Se prepara otra película gallega¹⁶

la administración estatal, que nos han sido suministradas por José Manuel Ferreiro Chans, de la Asociación de veciños Eduardo Pondal, de Corme, a quien agradecemos esta facilidad.

¹⁴ En 2003 y en 2004, desde la asociación Eduardo Pondal se ha hecho una búsqueda, infructuosa, en España, en Italia, y en otros países iberoamericanos: Argentina, Cuba y México.

¹⁵ Cfr., por ejemplo, *Radiocinema*, números 66, 67, 69.70 y 71, todos ellos de 1941; 72, 73, de 1942. Los ejemplares citados carecen de paginación.

¹⁶ En 1941, Cesáreo Gonzalez financia *Polizón a bordo*. Tema, lugares de rodaje y participantes gallegos inducen al periódico coruñés a hacer un seguimiento, que

Desde hace unos días se encuentran en nuestra ciudad el dinámico cinematografista don Cesáreo González, director propietario de la nueva productora “Suevia Films”; el director Eusebio F. Ardavín, el guionista Rafael Gil y nuestro paisano Ramón Torrado, jefe de producción de la empresa, quienes vienen para rodar, en el próximo mes de agosto, una nueva producción de ambiente regional. Será la adaptación de la conocida novela de W. Fernández Flórez, “Unos pasos de mujer”, cuyo rodaje será iniciado en los estudios madrileños de Chamartín, contratados para una larga temporada, por el señor Cesáreo González, que se ha metido de lleno y con fortuna hasta ahora, en el negocio cinematográfico” (*La Voz*, 25.junio.1941,2).

Con posterioridad, otra nota más escueta habla del rodaje “en el pintoresco pueblo mariner de Corme” (*La Voz*, 12.agosto.1941, pág. 3)¹⁷.

El estreno en Madrid fue el 26 de enero de 1942, en el cine Capitol; en Barcelona, un mes después, en el Astoria¹⁸.

se cierra con recensiones de su presentación: nacional, en San Sebastián (*La Voz*, 16.septiembre.1941, pág. 3, “Apoteósico estreno de ‘Polizón a bordo’”); regional, en A Coruña (20.diciembre.1941, pág. 3). De esta segunda extraemos: “una producción magnífica, conseguida casi totalmente por gallegos y que representa en la escala ascensional del cinema español una subida realidad”.

¹⁷ En el archivo de Ponteceso, municipio al que pertenece Corme, se conserva una carta de “Suevia Films. Cesáreo González Producción”, de 19 de julio de 1941, en la que se solicita al alcalde colaboración para encontrar en el lugar “alojamiento confortable (sic) durante unos quince días como máximo para catorce personas”, y se le piden disculpas por la molestia, que se justifica “porque en cierto modo vamos a contribuir a que las bellezas de nuestra amada Galicia sean admiradas en el mundo entero”. Referencia facilitada por M^a Dolores García Suárez, encargada del archivo municipal.

¹⁸ *Abc* 27.enero.1942, pág. 18. Críticas del filme en *ABC* 28.enero.1942, pág. 13; *La Vanguardia Española*, 28.febrero.1942, pág. 5; *Radiocinema* n. 73 (1942), s.p. Se reproducen en apéndice. En Madrid estuvo en cartel siete días, hasta el 1 de febrero, v. *Abc* 1.febrero.1942, pág. 21.

El estreno en Vigo fue el 20 de febrero de 1942. El anuncio en *Faro de Vigo*, 20.febrero.1942, pág. 29, incluía frases-reclamo como “La película de Galicia y para Galicia”, “El asombro del cine español y la verdadera superproducción nacional”¹⁹. En A Coruña, fue el 21 de febrero de 1942, en el Rosalía Castro. Se mantuvo en cartel hasta el 26 de febrero²⁰.

González tenía claro que había que promocionar temas gallegos, no solo en el territorio español, sino en Hispanoamérica, línea subrayada en investigaciones anteriores²¹. El productor, tiempo después, respondía a una pregunta para el *Anuario de Vigo*, n.8, 1946/47:

- Posibilidades de Vigo en orden a la expansión de un cine de tipo regional con proyección hacia América.
- Este cine de tipo regional hecho con miras a los mercados de América tiene enormes posibilidades. Suevia Films ha hecho dos películas en ese aspecto, de las que hemos obtenido un gran resultado hasta la fecha. “Polizón a bordo” y “Unos pasos de mujer” obtuvieron en los países americanos de habla española un éxito indiscutible. Ahora lo está alcanzando también “Mar abierto”²².

¹⁹ Se presenta en el Rosalía Castro. En la misma página del periódico se decía en un anuncio de *Raza* que era “la película de España que se ha encumbrado sobre las producciones extranjeras”. Estaba, en últimas exhibiciones, en el cine-teatro García Barbón.

²⁰ *La Voz* del día 22 contiene una crítica, que se transcribe, igualmente, en apéndice.

²¹ V. Castro de Paz/Cerdán (2005: 41-44) “Cesáreo González: hasta que llegó su hora (Aproximación a un peculiar productor español)”, en Castro de Paz/Cerdán (2005: 41-44).

²² Más adelante, precisaba que “Suevia Films está registrada como marca. No es una sociedad. Trabajo yo solo siempre. Y tengo invertidos en el cine 25 millones de pesetas”. Y en cuanto a la difusión de sus cintas respondía que tenía empleados suyos en distintos países europeos para “llevar películas nuestras y gestionar las buenas que haya por allí para exhibirlas en España”. Con relación a esta segunda posibilidad, con fecha de 24 de abril de 1947, desde la Dirección

3. Nuestra propuesta

Vamos a elaborar un acercamiento al filme, contando con el original literario, pero sobre todo con el guión de Gil y con la novelización publicada por la editorial Bistagne sobre la película exhibida, Bistagne, [1942].

Rafael Gil ha trabajado el guión de *Unos pasos de mujer* a partir de la edición de Pueyo, de 1934. En la página 10 del texto mecanografiado citado se escribe, “Entre ellos, lentamente, casi entre monosílabos, se inicia un diálogo (páginas 7 y 8 del original)”, que con pequeñas modificaciones es reproducido²³.

El guión que manejamos está redactado, con seguridad, para iniciar los trámites para la obtención de los permisos administrativos correspondientes. La fecha mecanografiada en su cubierta es “Madrid, 11 de enero de 1941”²⁴. El inicio del rodaje en estudio será a

General de Cinematografía y Teatro responden a una petición de Suevia de “permiso de doblaje para que la película titulada “L’AMICCO DE LA DONNA” (sic), importada en compensación con la producción nacional “UNOS PASOS DE MUJER”, pueda ser presentada ante la Junta Superior de Ordenación Cinematográfica, esta dirección General ha resuelto conceder en principio dicho permiso con el requisito previo de la censura en versión directa de la importación en cuestión”, (del exp. 368/41, cit.). El filme italiano es *L’amico delle donne*, dirigida en 1943 por Ferdinando Maria Poggioli (1897-1945), basado en el texto de A. Dumas (hijo), *L’ami des femmes*. No hemos podido constatar si la película fue, efectivamente, doblada y proyectada en España. La base de datos del MECD solo tiene un registro de Poggioli, *Adiós, juventud*, de 1940 (cons., el 20.10.2014).

²³ En otros dos lugares del guión, hay referencias al ‘original’, pero no explicitadas, como en esta primera ocurrencia. Una, en la página 16: “—Al escribir este diálogo hay que inspirarse en las págs. 20-21-22-23-24-25 y 26 del original—”; la otra, más concisa, en pág. 19, “—Diálogo de las págs. 16-17-18-19—”. Torrado y Valdés serán los dialoguistas (v., Apéndice A.1)

²⁴ No es, por tanto, un guión técnico con su división sistematizada en planos, movimientos de cámara y juego de los actores, si bien tiene indicaciones al respecto. Luego Rafael Gil Álvarez presenta a la censura de cinematografía, el 10 de marzo de 1941 (nº de entrada C=368), una solicitud de autorización del guión, que le es concedida el mismo día con el siguiente informe: “Adaptada de

comienzos del verano; los exteriores en Corme, en el mes de agosto de 1941²⁵.

Gil, para quien los guiones “son la única garantía de una buena película, donde están contrastados todos los efectos emocionales del filme”²⁶, dirige en ese año *El hombre que se quiso matar*, con Luis Lucia como guionista sobre el relato homónimo de Flórez para la productora Cifesa, compañía para la que hará, a continuación, *Viaje sin destino* y, también sobre otro texto de Fernández Flórez, *Huella de luz*²⁷.

Para ese acercamiento emplearemos documentos fotográficos del filme, detraídos de la publicación novelizada y de las revistas que hemos mencionado. Pero antes hemos de considerar los dibujos de Bartolozzi en

la novela de igual título, se exalta la influencia que una mujer tiene en la vida de un hombre de carácter brusco y solitario. Todo lo que en la obra original tiene de amor material, se soslaya en la película, para dar a ese idilio un tono espiritual y de gran ternura”.

²⁵ V. *La Voz de Galicia*, 26.junio.1941, pág. 2 (ref. reproducida arriba, 2.1.1); 12.agosto.1941, pág. 3, respectivamente. En el exp. citado (v. n. 13), en un folio para la “Comisión de censura cinematográfica” se explicita una breve ficha técnica y artística y se consigna que el rodaje se inicia el 2 de julio, y termina el 31 de agosto de 1941. El papel está datado en 12 de noviembre de 1941, firmado por Cesáreo González, y fecha de entrada en el registro de la comisión de 13 de noviembre, con el número 219.

²⁶ Citado por Rubio (2007: 21), en Castro de Paz (2007). En las páginas 126 a 128 se reproduce fotográficamente el original de un artículo del director, “Lo literario en el cine” en donde expone las deudas que el cinema —cuando cumplía medio siglo— tenía con la literatura, si bien su singularidad estriba en el ritmo y en la plástica. Es significativo que el título primitivo —tachado, pero legible— sea “Todavía el cine es literatura”.

²⁷ El cineasta elabora el guión de estas dos cintas. Herreros (2007: 27-28), en Castro de Paz (2007). V., en ese volumen, con un enfoque más depurado, Paz Otero (2007: 31-43); Castro de Paz (2007: 53-109).

3.1. la primera edición de *Unos pasos de mujer*

Son 11 las ilustraciones que enriquecen el texto. Son de trazo lineal, somero, que destacan la persona, su rostro, sin apenas telón decorativo, salvo una en la que presenta a la protagonista a la llegada al pueblo. Por otra parte, menos dos, todas ellas muestran a los personajes de cuerpo entero, y ocupan la caja de la página. En la cubierta, los rostros de los dos protagonistas, Rocío y Fausto, si los captamos de izquierda a derecha, interpelan al espectador/lector: en sus facciones y en sus ojos Bartolozzi representa, en buena medida, su psicología. La otra excepción es lo que podríamos llamar un plano detalle –en la senda de D. W. Griffith–, que responde a un momento muy dramático, resuelto de una manera brutal, y también folletinesca: es una mano del capataz Lavallina, que ha quedado atrapada entre una puerta y su marco, cuando intentaba, borracho, disfrutar de Rocío. Fausto le va a grabar a navaja, en la palma, la inicial de la joven:

“Por aquella abertura asomaba, presa como en un cepo, amoratada, con las venas en pronunciado relieve, una mano ancha, peluda y tosca (...) el pasador, torcido al empuje de un hombre robusto, permitía formar aquella hendedura que era trampa y tenaza (...) / (...) Y con la acerada punta tracé profundamente, a lo ancho de la recia mano, una erre, con lenta y concienzuda labor. Crujió un poco la piel al ser rasgada y brotó la sangre, negra y cuantiosa, cayendo en goterones al suelo”²⁸.

Señalo, para finalizar, que uno de los dibujos se refiere al relato

²⁸ De la ed. de Pueyo, págs. 44 y 45, respectivamente. En el argumento presentado a la administración (v., A.2 y n. 52) esa escena se explicita con cierto detenimiento. El carácter casi brutal de esa descripción está, de algún modo, contrapuesto a un comentario irónico que Flórez sitúa en el caminar de Fausto a su casa, poco antes de oír a Rocío llamándolo a voces: se cruza con labradores que “regresaban cansados y como pensativos, en absoluto desacuerdo con los campesinos de las operetas, que siempre vuelven de la labor cantando” (pág. 42).

intercalado, en el que Rocío medio explica a Fausto²⁹ las causas lejanas de su aparición en el pueblo. La imagen reproduce el decaimiento de su padre, un tenor italiano que, “para atenuar sus penas se dio a beber”³⁰. Este personaje, anterior a la historia rememorada, ofrece unas características físicas que contrastan vivamente con las de Fausto y la del capataz. Su fragilidad está ‘en consonancia’ con la que se le atribuye a Rocío.

3.2. *Unos pasos de mujer*, guión de Rafael Gil

La adaptación de Gil que manejamos, transcribe en varios lugares descripciones y diálogos del texto original de Flórez³¹.

Ahora bien, el espacio de la narración ha cambiado. No se trata de un pueblo de mineros, sino de un pueblo de pescadores. No hay, por tanto, una mina, sino una factoría pesquera. El protagonista, Fausto, que conserva el nombre que le ha dado Flórez, no es contable de oficina, sino pescador avezado; el antagonista, Lavallina, es capataz, pero de pesca. Así pues, están los dos personajes casi igualados en su dedicación laboral. Ambos son corpulentos, carácter con el que se empequeñece, aun más, la figura frágil de la mujer.

Son diametralmente opuestos los finales. El anónimo crítico de *La Voz de Galicia* (v. Apéndice) ha visto una desvirtuación en grado máximo al tener ante nuestros ojos “un pescador asequible al llanto y que termina capitulando entre generales suspiros de satisfacción”. Lo que el objetante anónimo no dice (o mejor, no puede decir) es que el final literario era inviable en cine, primeramente por obvias razones

²⁹ A Fausto lo que le va a contar Rocío le importaba “muy poco”, pero Flórez le hace decir que “torturando mi memoria creo recordar que...” y, a lo largo de varias páginas, 20-25, desfila ante el lector, resumidamente, la vida de Rocío.

³⁰ Id., pág. 20.

³¹ V., antes, n. 23. La propensión a la copia, sobre todo en el mundo occidental, es analizada por Hillel Schwartz (1998) en traducción de Manuel Talens. Adaptaciones, transposiciones cinematográficas entrarían en esa línea por derecho propio.

de censura, y en segundo lugar por recomendables razones económicas³².

Siendo esto significativo, lo es mucho más el modo de la narración. Fernández Flórez articula su novela como un monólogo de Fausto, quien nos va a referir la historia y, sobre todo, su relación con los otros dos protagonistas: Rocío y Lavallina. Rafael Gil, y consiguientemente la película resultante de E. F. Ardavín, optan por contar desde el exterior: un narrador omnisciente ofrece al lector/espectador una perspectiva dirigida, que conlleva una interpretación del marco geográfico y del seguimiento de las relaciones personales.

El despiece de la acción introduce variantes que, o bien han desaparecido en el resultado (según podemos cotejar en la novelización de Bistagne), o bien se han modificado.

No se ha tenido en cuenta, por ejemplo, el comienzo ideado por Gil, que comporta tres localizaciones³³: “Carretera castellana”, “Estación castellana”, “Pasillo de un wagón (sic) de tercera”, en las que presenta a Rocío yendo hacia una estación de ferrocarril, y su recorrido por el pasillo de un abarrotado tren, en un viaje que la deja en “una carretera gallega”. Gil proponía, en decurso opositivo, “unos pasos de mujer” en suelo castellano, en el “alquitrán del camino”, con el suelo gallego, por el que discurren los “pies de Rocío marchando lentamente sobre la tierra enfangada”.

R. Gil guioniza en la Posada del Oso escenas que no tienen

³² Rocío abandona la casa de Fausto y el pueblo. Ambos vuelven a su soledad inicial. En el filme los dos se reconcilian en un abrazo final, abierto a una “vida familiar”, en la que la niña huérfana recogida sería ‘su primer hijo’. Este cierre coloca la narración cinematográfica entre las denostadas por Flórez en varias ocasiones, porque sería una más de “Las películas de “todas se casan” (*Primer Plano*, nº 105, 18.octubre.1942). A pesar de ello, R. Gil dirige, luego, sobre relatos de Flórez: *El hombre que se quiso matar* (1942), *Huella de luz* (1943), *Camarote de lujo* (1957, guión y dirección), y una segunda versión de *El hombre que se quiso matar* (1970). Cfr., antes, n. 9.

³³ Páginas 1, 2, del texto mecanografiado.

corroboración en el original. Le permiten introducir en su narración a los posaderos, “un matrimonio gordo y simpático” (pág. 3), enfoque diferente al que se les da, luego, en la versión novelada/cinematografiada³⁴.

Novedad con relación al texto literario original es también la secuencia de la fiesta, con “diversos planos de una romería popular gallega” (págs. 14-15), que hemos de entender como un “sobrepeaje” de adecuación al nuevo entorno y, también al escritor y al productor gallegos.

Pero no vamos a seguir, paso a paso, con el cotejo de los dos textos que mantienen, hasta el final, disimilitudes que no afectan al eje narrativo, remate aparte.

Sí queremos traer aquí algunas acotaciones técnicas de Gil, que pueden servir para imaginar, siquiera intermediariamente, el filme desaparecido, por lo que no tenemos constancia de que hayan sido seguidas por Ardavín.

“Puerto pesquero.

Abrir. El puerto con luz de amanecer. Las barcas pesqueras se disponen a partir. Los marineros entran las redes. Un travelling largo nos irá presentando las diversas faenas. (...) Las barcas parten hacia el mar. Ahora viene una sucesión rápida, dinámica, cuyo ritmo lo marca esencialmente la música, a través de la cual seguiremos rápidamente, con concisión y brevedad extrema, las faenas de la pesca. (...) / (...)

Puerto pesquero

Mujerucas, chiquillos y viejas aguardan la llegada de los pescadores, recortando sus siluetas sobre el mar en

³⁴ “Salió a recibirla la posadera, una mujerona fresca, recelosa, cazurra, que vió llegar a la desconocida desconfiadamente, mirándole los míseros vestidos, los zapatos raídos, la maletita vieja y astrosa, que daban a entender que no era precisamente una millonaria la que iba a buscar asilo en la ‘Posada del Oso’ ” (Bistagne [1942]: 6b-7a).

atardecer. Las barcas llegan. Diversos planos rápidos, nos dan la sensación de la faena de la descarga. Un travelling largo –gemelo al empleado cuando los pescadores se preparaban para lanzarse a la mar– nos irá presentando la descarga de la larga fila de barcazas.” (págs. 8/9)

En una filmación que se realiza, en un muy alto porcentaje, en los estudios madrileños de Chamartín, las escenas rodadas en exteriores naturales, gallegos, tienen –aun con la participación de los protagonistas masculinos– un sentido documental que hemos de conectar con las experiencias del guionista en este campo, durante la guerra civil, y en los primeros años de posguerra³⁵.

Rocío, que ha abandonado la “Posada del Oso”, se acomoda en la casa donde vive Fausto, al aceptar su proposición. A la noche se van a dormir:

“Fausto se tumba en la cama. Se arropa bien, y grita:

– ¡Ya estoy listo! ¡Buenas noches!

– Buenas noches...

Ella ha contestado tímidamente. Se tumba con rapidez en el colchón, apaga el quinqué. El decorado queda iluminado solamente por la luz de la luna que entra por el ventanal. (...)

Tras el plano de ella, otro de el durmiente. La cámara gira en panorámica y travelling hacia el ventanal. Hay un leve abrir y cerrar en negro. Y otra vez se llena la pantalla con el cuadro del ventanal. Es de día. La cámara retrocede ahora en un travelling gemelo al anterior. La cama de él está vacía. Se nota la huella de su cuerpo” (pág. 12bis).

³⁵ Gil realizó, en algunos casos en codirección, varias obras para distintos organismos de la II República: *Sanidad*, *Soldados campesinos* (c/d, A. del Amo). *Salvad la cosecha* (c/d, A. Ruiz-Castillo), en 1937 y 1938; finalizada la guerra civil, otros como *La corrida de la victoria* (1939), o *Luz de Levante*, *Fiesta canaria* (ambos de 1941). V. F. Alonso Barahona, “Rafael Gil”, en *Rafael Gil, director de cine* (Exposición Centro Cultural del Conde Duque, noviembre y diciembre de 1997), Madrid, Ayuntamiento, 1997, págs. 41-42.

El guionista construye hábilmente la escena, desde nuestra perspectiva, poco verosímil. Está condicionado por la imposibilidad censora, en aquellos años, de hacerla ‘realista’³⁶.

Fausto se marcha al trabajo. Rocío, en casa, en la cocina,

“Empieza a limpiar los cacharros. A partir de este instante, una serie de fundidos encadenados nos la muestra haciendo diversas faenas de la casa (...) Todo ello acompañado de una música rítmica, ágil, dinámica... El último plano presenta ya una perspectiva limpia y aseada de la habitación, dentro de su pobreza” (pág. 13).

La escena es acorde con el papel de la mujer en España, en esa década, una mujer hacendosa, cuidadora de la casa ‘familiar’³⁷.

De manera parecida a como Flórez resuelve, de una forma bastante ‘gráfica’, el accidente en la mina y sus consecuencias (el niño que se ha quedado huérfano), Rafael Gil usa planificación ajustada a las personas para mostrar la angustia y la alegría de los que esperan el regreso de los pescadores, a los que ha sorprendido una tormenta:

“Los rostros silenciosos de las mujeres, de los viejos y de los niños interrogan anhelantes a la inmensidad del mar. Entre las mujeres, el rostro de Rocío (...)”

Los planos se repiten siempre acompañados por la música, hasta conseguir reflejar la emoción del que espera (...) De

³⁶ La separación de la pareja quedaba clara poco antes. Fausto dormiría en su camastro y Rocío en el suelo, en un colchón, en espacios delimitados por una puerta (págs. 12 y 12bis).

³⁷ Habría coincidencia con un postulado del nacionalcatolicismo, que podemos rastrear en un texto del Antiguo Testamento: “Una mujer de valía, ¿quién la encontrará? Es más preciosa que las perlas”, *Proverbios*, 31,10. Por otra parte, y en esa línea llama la atención que Gil no haya trasladado una frase del original, “es el fundamento del hogar”, dirigida por Rocío a Fausto, cuando le enseña una sartén que ha comprado, y en la que “miraba su imagen confusa en la superficie bruñida” (pág. 15, ed. Pueyo). Parece que Flórez hace un retorcido comentario humorístico de la expresión “tener la sartén por el mango”.

pronto un muchacho grita: – ¿Ya están ahí! (...) Un plano de los barcos en la lejanía, funde encadenado con... los barcos llegando al puerto. (...) Hay infinidad de planos con rostros sonrientes. (...) De pronto, la cámara –que encuadra ahora las barcas– gira rápida en panorámica hacia un pilastre (sic) del muelle; sobre él, un chiquillo³⁸ de 2 años en brazos de una muchacha de quince llora con desconsuelo. Es su padre el que falta (...) La cámara retrocede y entran en cuadro muchas mas figuras. Todos se salvaron... menos Barceló” (pág. 20).

Gil era consciente de la intensidad dramática de este punto de su relato, y lo subraya con los abundantes planos que de su texto se deducen.

Antes de acabar, después del abrazo de los protagonistas, con el que avanzan un próximo matrimonio,

“la cámara desciende hasta el suelo, hacia el barro donde se han quedado las huellas grabadas de “unos pasos de mujer”. Al final de ellas, allá a lo lejos, está olvidada la maletilla de Rocío con que un día llegó al pueblo. La música adquiere potencia y
FIN” (pág. 36)³⁹.

3.3. *Unos pasos de mujer*, versión de Bistagne

Bistagne fue una de las editoriales españolas que, en su caso desde los años 20, publicaba versiones noveladas de películas que se estrenaban en los cines de Madrid o Barcelona⁴⁰. El texto, a partir del guión, es para nosotros un elemento de parcial recuperación de la cinta perdida.

³⁸ Durante el rodaje en Corme no hubo niño. Se ‘recuperó’ el texto de Flórez. Fue elegida una niña, que hoy en edad avanzada todavía vive, porque —entre los ‘candidatos’ presentados— lloraba continuamente, y eso se acomodaba mejor al decurso de la historia, (información facilitada por J. M. Ferreiro, en julio de 2014).

³⁹ Rafael Gil recurría a la típica estructura circular del melodrama, con el barro presente, otra vez, en la imagen cinematográfica.

⁴⁰ V., Martínez Montalbán (2002: 15-17).

Esta versión nombra a los dos protagonistas de manera distinta al texto de Flórez y al de Gil. Fausto será Tonecho, y Lavallina, Mourinho⁴¹.

Hemos mencionado el traspaso de poblado minero a pueblo de pescadores. La localización gallega está clara en la elección del productor. Ahora bien, el texto de Flórez contiene varias comparaciones marinas, con lo cual quedaba abierto, además, un pequeño portillo justificativo del cambio:

“La encontré con su falda vieja, cruzada al modo de las pescaderas que entran en el mar para limpiar los peces” (pág. 14)

“La mujer que ve salir de su casa al marido o al hijo o al hermano, sufre siempre el recelo de quien mira a un barco abandonar el puerto seguro” (pág. 16)⁴².

Hay otras señas ‘de identidad’, que completan la geográfica de Corme, que apoyan la idea de C. González de hacer una obra que se reconozca como gallega.

Los dialoguistas tienen aquí un puesto destacado, siendo —a mi parecer— más evidente la labor de R. Torrado⁴³.

A lo largo de texto, en varios lugares, hay signos ‘identificadores’, bien sean las palabras de la posadera a la recién llegada Rocío de que, desde la ventana de la habitación, “se ve toda la ría. Talmente parece un espejo”; bien los topónimos que usa, con los que trata de situarla,

⁴¹ Hay alguna discrepancia más: Barceló se llama el minero que fallece en el accidente (Flórez); Barceló es el marinero que naufraga (Gil). Aquí es “Tolete”: “era el mejor nadador y no me explico cómo no le hemos encontrado”, Bistagne ([1942]: 48b).

⁴² Otras presencias: “Con cada una de estas operaciones empeoraba la situación, a la manera de un naufrago que quemase tablas de su propia almadía para no perecer de frío” (pág. 21); “Luchar con una mujercita blanducha de espíritu y de cuerpo es peor que luchar con un pulpo” (pág. 39). Todos estos ‘pensamientos’ están en boca de Fausto.

⁴³ V., Castro de Paz/Pena Pérez (1993: 20-21).

al preguntarle si ha venido de Vigo, de La Coruña o... de Pontevedra⁴⁴; o bien vocablos y expresiones “a la manera gallega”, que tanto disgustaban al escritor coruñés:

“– No me llamo Rocío.

– ¿Y luego? inquirió el gallego [Tonecho], asombrado de aquella orden...” (pág. 30a).

“– ¿Y yo, qué le he de decir, santiña?” (pág. 41b).

“– ¡Boh!... Sei que te dio ahora por plantar zanahorias” (pág. 42a),

así como la presencia de la gastronomía y del folclore:

“– Y una jarra del Riveiro!

– ¡Del tinto, eh!... Que el blanco está más “agrio” que el Tonecho” (pág. 15a).

“Te llevaré mañana a la romería de la ermita a comer pulpo. Tal vez te guste. Después de todo eres forastera y no conoces nuestras costumbres” (pág. 29a).

Quizá el momento donde se concentran más tópicos de este estilo se halle en una escena en la que intervienen Tonecho y los marineros de su barca:

“Ya era casi de noche. Caía sobre el mar el tono gris del atardecer, ese tono que precede a la obscuridad completa y en el que ya suelen brillar, titilantes y tímidas, muchas estrellas.

Los marineros fumaban en silencio, dominados por la maravilla de la hora, sin darse ellos mismos cuenta de que la naturaleza se apoderaba de sus sentidos y de su voluntad y les dominaba en absoluto a su antojo con el mágico encanto de su poder.

⁴⁴ Para la mujer, “el mundo se reducía a sus cuatro provincias gallegas, y no comprendía que pudiera haber tierras más lejanas que aquellas”; respectivamente, págs. 9a (arriba), 10a, Bistagne [1942].

Sonaron en el augusto silencio de aquella hora, sólo turbada por el murmullo suavísimo del mar en calma, los acordes de una armónica que uno de los marineros se puso a tocar y, sugestionados por la música, por el tono de la canción que todos conocían, comenzaron a entonar a coro una de aquellas saudades gallegas, llenas de nostalgia y melancolías, a la que daba mayor carácter y más honda penetración del alma del pueblo, la placidez de la hora malva, en la que las sombras del cielo y del mar se confundían en el horizonte que los rosicleres del crepúsculo no teñían ya”⁴⁵.

Al prescindir de la estructura conducida en la novela por el monólogo interior de Fausto, la película no tiene más salida que enfilear la narración de manera descriptiva, en decurso cronológico progresivo, salvo el paréntesis de la historia de Rocío⁴⁶, que brota muy folletinescamente en la romería, cuando Rocío, que con Tonecho se divertía como “dos niños en días de vacaciones” (pág. 29a), ve una pareja de guardiaciviles con un detenido. Pasa de la alegría al llanto, y habiéndose ido los dos del lugar, le cuenta abreviadamente su vida, hasta que llegan al pueblo pesquero (págs. 30b-31).

De las 16 reproducciones de fotogramas del filme, intercaladas en el texto de Bistagne ([1942]: 33 - 40), pensamos que solamente 3 están tomadas del rodaje en Corme, págs. 35(2) y 39(1). Para la editorial es más notable poner el punto de mira gráfico en los protagonistas, y en sus acciones y relaciones, que en el medio natural en el que el

⁴⁵ Pág. 19. Por su parte, Gil es mucho más parco en su descripción: “Fausto en su barca, ofrece su bolsa de tabaco a los demás compañeros. Todos descansan, medio tumbados, de la dura faena del día. Uno toca la armónica o silba o entona cualquier cancioncilla popular y melódica. Hay que componer una estampa marinera dulce y tranquila. Los marinos hablan de amor y de las mujeres (...) Los marineros rien. Y en el silencio vuelve a oírse la armónica, el silbido o la cancioncilla del marinero”, pág. 9.

⁴⁶ Al no poder visionar la película, ni tampoco fotogramas de este trecho, pudiera haber un “flash back”, aunque el texto de R. Gil (págs. 15-16) no contiene acotación técnica alguna. Solamente el envío, ya aludido, a las páginas 20 a 25 del original de Flórez, para la elaboración del diálogo, Flórez (1934).

productor decide filmar.

Una de ellas (pág. 35), cinematografiada en noche americana a contraluz, capta la vuelta de los pescadores en sus barcas poco antes de llegar a puerto. Otra (pág. 39), muestra la acogida de la niña huérfana por Rocío: su vestimenta y peinado contrastan con los de una mujer, en segundo plano, con ropajes ‘gallegos’ de aquellos años.

3.4. Conclusión (provisional)

Los documentos escritos e icónicos, algo sumariamente presentados, permiten una aproximación a la película perdida, y quieren ser como un eco lejano de su audiovisión.

No perdemos la esperanza de que todavía pueda aparecer una de las copias de la cinta, que posibilitaría un análisis más ajustado.

Referencias bibliográficas

BISTAGNE (ed.) [1942]: *Unos pasos de mujer. Argumento de Wenceslao Fernández Flórez. Adaptación cinematográfica Rafael Gil. Diálogos Ramón Torrado y H.S. Valdés. Dirección Eusebio F. Ardavín (...) Argumento narrado por Ediciones Bistagn.* Barcelona: s.a.

BORAU, J. L. (Dir.) (1998): *Diccionario del cine español.* Madrid: Sgae / Alianza Editorial / Fundación Autor.

CABERO, J. A. (1949): *Historia de la cinematografía española. Once jornadas 1896-1948.* Madrid: Gráf. Cinema.

CARRANQUE DE RÍOS, A. (1936⁴⁷): *Cinematógrafo.* Madrid: Espasa-Calpe.

CASARES RODICIO, E. (ed. lit.) (2011): *Diccionario del cine*

⁴⁷ Edición más reciente, Madrid, Viamonte, 1997.

Iberoamericano, España, Portugal y América. Madrid: SGAE / Fundación Autor.

CASTRO DE PAZ, J. L./PENA PÉREZ, J. (1993): *Ramón Torrado. Cine de consumo no franquismo*. s.l.: Xunta de Galicia / Cgai.

CASTRO DE PAZ, J. L../PENA PÉREZ, J. J. (Coords.) (1998): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, [Vigo], 3º Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CASTRO DE PAZ, J. L. / CERDÁN, J. (Coords.) (2005): *Suevia Films-Cesáreo González: Treinta años de cine español*. s.l.: Xunta de Galicia.

CASTRO DE PAZ, J. L. (Coord.) (2007): *Rafael Gil y CIFESA. Sala de exposiciones de la Filmoteca Española. Palacio de Perales, Diciembre de 2007*. Madrid: ICAA.

CASTRO DE PAZ, J. L. (2007): “Cuerpo(s) para nuestras letras. Rafael Gil y Cifesa (1940-1947)”, en CASTRO DE PAZ (2007: 51-109).

Cesáreo González en sus bodas de plata con la cinematografía española: Suevia Films 1940-1965. Madrid: Cesáreo González-Suevia Films, [1965].

CLERC, J.-M. (1995), *Littérature et cinéma*. Paris: Nathan

FERNÁN-GÓMEZ, F. (1986): *El vendedor de naranjas*. Madrid: Espasa-Calpe.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1924): *Unos pasos de mujer*. Madrid: Atlántida/Sucs. de Rivadeneyra.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W. (1934): *Unos pasos de mujer. Novelas*. Madrid: Pueyo.

GARCÍA DOMÍNGUEZ, R. (1993): *Miguel Delibes. La imagen escrita*, 38 Semana internacional de cine, Valladolid.

HERNÁNDEZ SAMPELAYO, P. (1931): *Memorias del Instituto Geológico y Minero de España. Criaderos de hierro de España. Tomo IV. Hierros de Galicia, tomo II*. Madrid.

HERREROS, E. (2007): “Cuando Rafael Gil cogió la antorcha de CIFESA”, en CASTRO DE PAZ, (2007: 27-29).

HUESO, Á. L. (Dir.) (1998): *Catálogo del cine español. Volumen F4. Películas de ficción 1941-1950*. Fuenlabrada: Cátedra/Filmoteca española.

MAINER, J. C. (1976): *Análisis de una insatisfacción: las novelas de W. Fernández Flórez*. Madrid: Castalia.

MARTÍNEZ MONTALBÁN, J. L. (2002): *La Novela semanal cinematográfica*. Madrid: CSIC.

MERCHÁN, J. C. (2011): voz “Fernández-Ardavín Mingo, Eusebio”, en CASARES RODICIO (2011: vol. 3)

NEVILLE, E. (1956⁴⁸): *Producciones García, S.A.*. Madrid: Taurus.

NORA, E. G. DE (1968): *La novela española contemporánea (1927-1939)*. Madrid: Gredos, 2ª ed.

PAZ OTERO, H. (2007): “Rafael Gil y Wenceslao Fernández Flórez: la mirada melancólica en *Huella de luz* y *El hombre que se quiso matar*”, en CASTRO DE PAZ (2007: 31-43.)

PÉREZ PERUCHA, J. (1998): “Territorio de encrucijada”, en CASTRO DE PAZ / PENA PÉREZ (1998: 51-59).

Rafael Gil, director de cine (Exposición Centro Cultural del Conde Duque. Noviembre y diciembre de 1997). Madrid: Ayuntamiento, 1997.

⁴⁸ También, E. Neville, *Producciones García S.A.*, Madrid, Castalia, 2007, ed. anotada por Mª de los Ángeles García.

RUBIO GIL, L. (2007): “Rafael Gil, director de cine. Semblanza”, en CASTRO DE PAZ (2007: 19-25).

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Rubí, Paidós Ibérica (Barcelona).

SCHWARTZ, H. (1998): *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Cátedra.

VARELA, M. L. (1998): “Wenceslao Fernández Flórez: un creador al margen de las modas”, en CASTRO DE PAZ / PENA PÉREZ, (1998: 11-29).

Hemerografía

Abc

Anuario de Vigo

Cámara. Revista cinematográfica española.

Faro de Vigo.

El Heraldo del Cinematografista [Buenos Aires]

Primer Plano. Revista española de cinematografía.

*Radiocinema. Revista cinematográfica española*⁴⁹.

*La Vanguardia Española*⁵⁰.

La Voz de Galicia.

Webgrafía

www.cervantesvirtual.com/obra/salvador-bartolozzi Velo Cervera, David, *Salvador Bartolozzi (1881-1950). Ilustración gráfica. Escenografía.*

⁴⁹ Su primer número se publica en marzo de 1938 con el título de *Radio y Cinema. Revista Ilustrada de la España nacional*.

⁵⁰ Cito por la cabecera en ese año. *La Vanguardia* desde el 28 de enero de 1939 pasó a editarse como *La Vanguardia Española*, adjetivo este que desaparecería de sus páginas el 16 de agosto de 1978 (cons., el 13.11.2014).

Narrativa y teatro para niños, pdf en...

<http://digital.csic.es/bistream/1026/30685/1/Mihura.pdf> Sánchez

Álvarez-Insúa, Alberto, “Mihura, ilustrador gráfico”, *AIEM XLV* (2005), págs.743-744.

www.pinterest.com/lanebri/la-novela-de-hoy-dirigida-por-artemio-precioso

www.tebeoesfera.com/obras/publicaciones/muchas_gracias_rivadeneyra_1924.html

Apéndice

A.1 Ficha técnico-artística

Unos pasos de mujer

Dir., Eusebio Fernández Ardavín. Ayts. Dir., Rafael Gil, Jerónimo Mihura, Gervasio Banciella. Arg., la novela homónima de Wenceslao Fernández Flórez. Adap., Rafael Gil. Guión, Eusebio F. Ardavín. Diálogos, Ramón Torrado, H.S. Valdés (d. adicionales). Fot., Enrique Guerner (int.), Henry Barreyre (ext.). 2º ops., José Fernández Aguayo, Luis Galán. Mont., Mariano Pombo. Mús., Juan Quintero. Dec., Eduardo Torre de la Fuente, Eusebio F. Ardavín. Vest., Peris Hermanos, Humberto Cornejo. Son., Alfonso Carvajal, Ayts. son., Federico de Lacueste, Antonio Alonso. Sist. Son., R.C.A. Lab., Madrid Film. Est., Chamartín (Madrid). Producción, Suevia Films. Pr., Cesáreo González, Prods. ejs., Ramón Torrado, Manuel de Lara Padín. Año de prod., 1941

Int.: Lina Yegros (Rocío), Fernando Fernández de Córdoba (Tonecho), Raúl Rod[ríguez] (Mouriño), Manolita Morán (cupletista), Joaquina Carreras (posadera), Xan das Bolas (Fouciños), Eduardo Álvaro (posadero), Mariano del Cacho (tabernero), Rafaelito Prieto (niño)⁵¹.

⁵¹ La ficha técnica ha sido extraída de Hueso (dir.) (1998: 307). La ficha artística ha sido tomada de la edición novelada de Bistagne, pág. 4. Raúl Rod figura

A.2 Argumento⁵²

Un puertecito marinero en las costas de Galicia. Rocío una joven muchacha, acaba de llegar a la posada del Oso con una carta de recomendación para trabajar como camarera en el Tiburon, un cafetucho cantante, único lugar de esparcimiento de aquellas bravas gentes marineras. Su aparición en el pueblo es motivo de los más diversos comentarios. Nadie sabe de donde ha venido, y por sus rasgos y educación se ve bien claramente que no es su ambiente el de aquel cafetucho pueblerino.

El capataz Mauriño (sic), famoso porsu (sic) corpulencia y jaque del pueblo ha puesto sus ojos en Rocío y acostumbrado a la conquista fácil, se propone hacerla su novia.

Tonecho el mejor marinero de todo el litoral que trabaja a las órdenes de Mauriño, vive solo en un inmundo cuartucho de la ribera. Entre ellos existe una rivalidad de siempre, que ahora se acentúa más por cuanto a Tonecho también le gusta la forastera.

Un incidente surge entre ellos, durante un baile en el Tiburón que es cortado por los amigos de ambos. Rocío pasa un mal rato viendo que dos hombres se pegan por ella, causándole una viva impresión lagallarda (sic) figura de Tonecho que no vaciló en acometer contra aquel gigantón a quien todos temían. Una noche al volver de la pesca Tonecho se adelanta al capataz y entabla una conversación con Rocío

como ‘Rodríguez’ en el *Catálogo* nombrado. También como Rodríguez, en la hoja mencionada en n. 27. Para la protagonista, v., José Luis Borau, voz “Yegros, Lina”, en Borau (1998); para Tonecho, v. Jesús García de Dueñas, voz “Fernández de Córdoba, Fernando”, Borau (1998), De este actor, García de Dueñas destaca su ‘popularidad’ por su papel en la radio: “leía cada noche los partes de guerra de la zona nacionalista”.

⁵² Remitido a la comisión de censura cinematográfica, con entrada nº 219, el 13 de noviembre de 1941. Por la fecha, es bastante más que probable que el texto se hubiera redactado sobre la película ya montada; carece de muchos acentos ortográficos y de signos de puntuación, que no he corregido. Al final, tiene un cuño: Suevia Films. Cesáreo González. Av. José Antonio, 51 (B22). Teléf. 27926. Madrid, con el anagrama de la empresa.

a la que propone proteger de las malas intenciones del capataz y le ofrece un sitio en su casa. Rocío no acepta. El capataz interviene y cuando a altas horas de la noche Tonecho se retira a su casa su sorpresa es enorme al encontrarse a Rocío en ella, decisión motivada por haber sido expulsada del Tiburon para evitar escándalos. Pasan los días y la vida transcurre feliz para ambos. Rocío poco a poco se vá (sic) adueñando del corazón de Tonecho ha transformado la casa haciéndola más confortable. Tonecho cada vez que regresa del mar tiene una nueva sorpresa, debido al ingenio de Rocío. Tonecho queriendo pagar aquel esfuerzo lleva a Rocío a la romería de la ermita donde se divierten de lo lindo, alegría que es cortada por la visión de un malechor (sic) llevado por la Guardia Civil. Este suceso impresiona vivamente a Rocío que le ruega a Tonecho se alejen de aquel lugar. Tonecho intrigado, pregunta a Rocío las causas de su sobresalto y Rocío le cuenta su historia. En un pueblo remoto de Castilla al quedarse huérfana fue recogida por un rico hacendado que un día apareció asesinado cuando no había en la casa nadie más que ella, y temiendo le achacaran el crimen salió huyendo, creyéndose perseguida por la policía hasta llegar aquel (sic) pueblo marineró donde creyó encontrar la paz y la tranquilidad apetecida.

Una tarde aprovechando que Tonecho había salido al mar, el capataz Mouriño que no cejaba en su empeño, penetró en la casa de aquel para convencer una vez más a Rocío que abandonara aquella casa y dejara a Tonecho pues él le proporcionaría más comodidades y le daría todos los lujos que ella quisiera, pero Rocío por agradecimiento y cariño a su protector rechaza su proposición arrojándolo violentamente.

Mouriño no se da por vencido, Tonecho ha salido a cazar y el feroz capataz intenta nuevamente penetrar en la casa, esta vez a viva fuerza. Rocío apercebida a tiempo echa el cerrojo a la puerta, pero Mouriño rompiendo una tabla introduce la mano intentando descorrer el cerrojo. Rocío rápida amarra la mano de éste con una cuerda que oportunamente encontró. Y mientras el capataz se debate furioso intentando librarse de la trampa en que ha caído, Rocío pide auxilio desde la ventana. Tonecho que regresa del monte, oye sus gritos y rápidamente penetra en la habitación saltando por la ventana, y al darse cuenta de lo que allí ha sucedido, castiga la osadía de Mouriño

grabándole con su navaja en la mano la inicial del nombre de su amada como recuerdo de sus malvadas intenciones.

El capataz ha jurado vengarse y en efecto cuando Tonecho llega al muelle (sic) dispuesto a embarcar en la lancha que patroneaba se encuentra con la sorpresa de que otro ocupa su puesto: ¡Son órdenes de Moriño! (sic) Tonecho cabizbajo y vencido vuelve sobre sus pasos en dirección a su casa. Al pasar por el malecón, Mouríño que está al borde de éste sonriendo cínicamente le dice: no te dije que te habías de acordar de mí! La contestación de Tonecho no se deja esperar, un soberbio puñetazo en el rostro de Mouríño lanza a este de cabeza al mar siendo recogido por los marineros entre grandes carcajadas, que exasperan cada vez más al enfurecido capataz.

Y Tonecho llega a su casa frenético, descompuesto, de todo lo que le pasa tiene la culpa Rocío, quiere recobrar su libertad, vivir solo, como antes, y expulsa de su casa a Rocío y a un niño que su corazón piadoso había recogido al morir su padre en un naufragio. rocío le implora no la eche, quiere quedarse allí, será como un mueble más en la casa, pero Tonecho en un ataque de ira destroza todos los objetos que con tanto cariño había ido colocando en la casa Rocío, y esta se vá, se marchará del pueblo no volverán a verse más y cargada otra vez con su pobre equipaje Rocio cruza las calles del pueblo sin rumbo.

Tonecho la contempla desde la ventana, ve como su frágil figura va empequeñeciéndose por la distancia. El recuerdo de horas felices vuelve a su mente y sintiendo (sic) que aquello que se aleja es algo profundamente suyo, se arrepiente de lo hecho, un grito sale de su garganta ¡¡Rocío!! Y en un impulso incontenible, sale corriendo como un loco lanzándose tras ella para darle alcance, y en un abrazo del más puro cariño, Tonecho pide a Rocío que le perdone, trabajará, volverá al mar, se casará con ella y le promete que el huerfanito que tenían recogido será desde este momento el mayor de sus hijos.

A.3 Críticas a *Unos pasos de mujer*

Capitol: “Unos pasos de mujer”

La poesía en el cinematógrafo es un factor de gran trascendencia. No me refiero, naturalmente, a la poesía medida, a la métrica, sino a esa poesía que recoge en su ambiente, y en los más ligeros detalles, cualquier obra de arte auténtico. Tiene como base esta película una novela, una gran novela, hija de la pluma del ilustre escritor Wenceslao Fernández-Flórez, y era empresa hartamente difícil para cualquier realizador llevar al celuloide todo el interés de la fábula, toda la reciedumbre de la acción matizada de romanticismo, esa fortaleza moral de los personajes que, a través de las imágenes, se va reflejando en gradación ponderada y justa dentro de ese marco lleno de ternura y evocaciones, que es Galicia.

Eusebio Fernández Ardavín, con una certera visión cinematográfica del tema, con una pulcritud llena de respeto hacia el novelista, ha seguido también los pasos de la desdichada muchacha protagonista de la novela y de la película, hasta el momento en que la abnegada mujer, convencida de la inutilidad de su cariño hacia el rudo pescador, rechazada por éste una vez más, decide marcharse. Esta decisión hubiera dejado un regusto amargo en el ánimo del público, y para paliar este trance el realizador ha decidido que en el desenlace el hombre corra en busca de la mujer a quien tanto humilló.

La cámara en esta película española está manejada con gran soltura y precisión; los paisajes gallegos son de una belleza cautivadora y la fotografía es impecable.

Bastaría decir que la interpretación de los principales papeles está a cargo de Lina Yegros y Fernando Fernández de Córdoba, pero en esta ocasión es preciso añadir que la Yegros da exquisito relieve a la dulce y femenina sensibilidad del personaje, todo sometimiento y mansedumbre, y que Fernández de Córdoba realiza una labor magnífica, encarnando ese tipo lleno de ruda hombría y sentimentalismo a la vez, transiciones de difícil encaje para otro actor a quien no adornara el talento escénico que a éste.

Alegrémonos de que nuestras producciones vayan con ritmo rápido al

alcance de otras películas que antes nos llegaban del extranjero.-
RODENAS.

Abc, 28.enero.1942, pág. 13.

UNOS PASOS DE MUJER

Capitol, 26-I-42⁵³

En el lenguaje de nuestro espectador cinematográfico medio existe una frase tipo bajo la cual compendia todo un mundo de repulsas y desengaños. “Es una película española”, dice al opinar sobre muchos de nuestros films. Por esto, una de las tareas a que todo cinematografista nacional debe consagrarse permanentemente es lograr en el futuro que tal expresión cambie de sentido, que de repulsa pase a ser admiración. Tarea ésta que debe ser realizada con la máxima urgencia si no se quiere que cuando a ello se llegue sea ya tarde. Ahora bien: llegar a esta transformación de una manera total y no fragmentaria; esto es: no sólo en las escenas sueltas, sino también en la totalidad del film.

Saludamos por esto la proyección de este nuevo film nacional con alborozo por contribuir en su totalidad al cambio de sentido de la expresión citada. De este film podemos decir que, afortunadamente, es eso: “Una película española”. Nada existe en él, en general, que pueda provocar nuestra repulsa en principio. La cantidad de aciertos está en victoriosa mayoría.

Está montada *Unos pasos de mujer* sobre una breve novela de W. Fernández Flórez, cuya característica es el análisis psicológico de un personaje y sus reacciones ante una mujer que poco a poco se infiltra en su espíritu, a pesar de su constante no querer. Reacciones y análisis cuya dificultad de trasplante al cine casi siempre son insuperables. Primero, por la limitación natural del cine debido a la corticalidad de sus imágenes. Segundo, por los opuestos medios de expresión del cine y de la novela. Y tercero, por ser preciso en todo film, como

⁵³ No reproducimos la ficha técnico-artística, que antecede al texto.

necesidad fundamental para su existencia, la continuidad gráfica, que raramente se da en la novela. Fácil es exponer en breves líneas todo el proceso de sentimientos de un hombre, pero es difícil hacerlo vivir ante nosotros siguiendo una lógica y natural línea sin rompimiento ni quiebras. Afortunadamente, esta dificultad ha sido superada por Rafael Gil, su adaptador, que además tiene en su haber el resolver el problema derivado de la natural limitación de personajes y lugares de acción, sin caer en la monotonía, consiguiendo hacer así ejemplo determinada ley cinematográfica que impone como postulado esencial la limitación de personajes a través de una segura y recia línea de acción.

Ahora bien: si la labor del escenarista, del adaptador, no es traducida en imágenes puras por el realizador sin perder la línea trazada, el ritmo y la unidad de acción, todo está perdido. Mas esto no se da en *Unos pasos de mujer*. Todo lo contrario; la dirección ha sabido plasmar perfectamente los citados postulados. Mejor dicho: los ha superado al infundirles vida propia. La dirección de Eusebio Fernández Ardavín se desenvuelve dentro de sus propios elementos. El ritmo del film ha sido conseguido tal y como en principio se propuso, y la visión no puede ser otra si se parte desde su punto de arranque y enfoque. Si en toda labor artística debe existir una lógica interna y propia, aquí se da. Por eso la labor directiva de Eusebio Fernández Ardavín no sólo es la más perfecta de su carrera, sino una de las más conseguidas de nuestro actual cine.

Mas todo esto precisa para su existencia otra serie de elementos. Son: el actor, la fotografía y el comentario musical. Autor de este último es Juan Quintero, que ha demostrado ser el músico español que hoy por hoy posee del cine una exacta comprensión. Su función existe en relación a la imagen; no se desarrolla independientemente. De la iluminación interior es autor Enrique Guerner, y su labor posee una rara virtud en nuestro cine: haberse compenetrado con el ambiente y la psicología de los personajes. De la exterior es E. Barreyre González, desenvuelta y acomodada. Fernando Fernández de Córdoba encarna a "Tonecho", el personaje central. Su cometido se ajusta en todo momento a la regla cinematográfica que prescribe lo siguiente: ser el elemento de comunicación entre el espectador y el realizador, haciendo real y comprensiva la manera de ser y la manera

de actuar del personaje encarnado sin esfuerzo alguno a través de la máxima sencillez y sobriedad.

De esta manera la suma de elementos citados consiguieron un film que en el marco y proceso de desarrollo de nuestra Cinematografía significa firme y seguro paso. Es cine, y solamente cine, *Unos pasos de mujer*. Por esto, lector, esta vez también puede el crítico afirmar: “Es una película española”, como compendio de su satisfacción.

A. Mas-Guindal, en “Página de crítica”, en *Primer Plano. Revista española de cinematografía*. n. 68, 1.febrero.1942, s.p.

Rosalía. “Unos pasos de mujer”

No anduvo sobrado de acierto el realizador en esta ocasión, al elegir esta cínica novela de Fernández Flórez para ser llevada a la pantalla. Enormemente amarga de intención, y tan solo amena en el aspecto descriptivo, resultaba imposible conseguir que esta amenidad trasluciera en el cine, donde tan solo es dable reproducir el humor en diálogos o situaciones.

La descripción psicológica que origina la novela es lógicamente desvirtuada en el guión cinematográfico, donde vemos un pescador asequible al llanto y que termina capitulando entre generales suspiros de satisfacción.

Bien de interpretación y magnífica de fotografía, con el reproche único de una muy escasa variedad y repetición de vistas. Técnicamente, muy acertada.

La Voz de Galicia, 2.febrero.1942, pág.2.

“Hemos visto. “Unos pasos de mujer”⁵⁴

Sin duda alguna, una de las cosas más elogiabiles de esta nueva producción española es la dirección. Eusebio Fernández Ardavín,

⁵⁴ Id., nota anterior.

realizador que sabe de las formas y de sus expresiones extrae del guión que le han servido, toda la savia cinematográfica para salir muy airosamente después de haber logrado calidades de buen cinema.

La traducción en imágenes, de la obra de Fernández Flórez, está lograda con habilidad, y sin que ello quiera asegurar el perfecto estudio de un carácter o el escrupuloso análisis de un proceso psicológico, el *film* reúne matices extraordinarios y logra un rango no alcanzado con frecuencia por nuestro cinema.

De los intérpretes destaquemos a Fernando Fernández de Córdoba, sobrio y acertado en todo momento; Lina Yegros, sale muy bien de su cometido, en el que pone a contribución su elegancia de tono y su buen gusto.

La fotografía, tanto de exteriores como de interiores, es francamente buena.

Jesús Bendaña, *Radiocinema* 73(1942), s.p.

Astoria, “Unos pasos de mujer”

Muy pocas veces la cámara cinematográfica ha logrado captar un asunto con tan minucioso ojo analítico y plasmarlo en vigorosas imágenes, como en esta traducción cinematográfica de la bella novela de Wenceslao Fernández Flórez, “Unos pasos de mujer”, que ha dirigido Eusebio F. Ardavín con plena identificación con la humana hondura del tema que, al trasluz de un hálito de poesía, ora saturado de la dulzura y suave recogimiento del ambiente rural gallego, ora de agitada convulsión de estrofa vibrante y patética arrancada a las notas bravías del mar de Galicia, nos va describiendo las invisibles pero profundas huellas que unos pasos de mujer, de una mujer que sólo ha sabido ser eso: mujer, van dejando en el alma de un hombre, bueno, eso sí, pero tan recluso, tan aislado en sí mismo y consigo mismo, que ello, poco a poco, le ha ido tornando torvo, unas veces; agridulce, otras; rudo y brusco, casi siempre, hasta que, un día pasan junto a él unos pasos gráciles de mujer, y a partir de aquel momento, aquel hombre empezará a sentirse más humanamente hombre...

Y todo esto, de tan difícil adaptación siempre para el tema cinematográfico, nos ha sido explicado bellamente por un director de la altura de Eusebio F. Ardavín y unos intérpretes de la calidad artística de Fernando Fernández de Córdoba, magnífico de gesto, de expresión, de naturalidad, y Lina Yegros, que a su lado pone el dulzor y la gracia de una fina nota de feminidad. F.G.S⁵⁵.

La Vanguardia Española, 28.febrero.1942, pág. 5.

En un rincón de Galicia⁵⁶

Valor Comercial, 2. Valor Artístico, 2. Valor Argumento, 2.

Carácter: comedia dramática. Categoría. Corriente. Estreno, Gloria, Agosto, 5

Distribuida por Hispano Films. Dirección: Eusebio F. Ardavín. Duración: 1 hora 12 minutos.

Intérpretes. Lina Yegros, Fernando F. de Córdoba, Raúl Rod, Manolita Morán, Joaquina Carreras, Xan das Bolas, Eduardo Alvao (sic), Mariano del Cacho. Hablada en castellano, con canciones.

Argumento.

Un pescador lleva a su casa a una muchacha. Aunque la atiende excelentemente y se encariña con él, se resiste a “caer” y la trata como criada, echando de la casa a la huérfana que ella quiso adoptar. Cuando, por culpa de la joven, pierde el empleo, la echa también, pero al irse, comprende que la quiere y corre en su busca, prometiéndole reincorporar al hogar a la huerfanilla.

⁵⁵ No hemos conseguido identificar las siglas.

⁵⁶ Es el título con el que se estrenó en Buenos Aires, el 5 de agosto de 1943, según información enviada a la asociación Eduardo Pondal, en mayo de 2004, desde la biblioteca del INCAA (Instituto Nacional del Cine y Artes Audiovisuales). Venía acompañada de una copia de una crónica del estreno, que es la transcrita.

El asunto de esta película pudo haber sido mejor aprovechado, pues tiene calor humano y un interesante estudio de caracteres. Explotado en forma a la vez escueta y lánguida, no consigue cautivar la atención del espectador, llamando la atención el brusco final. Bien fotografiada, se sitúa en un pintoresco pueblito pesquero de la costa de Galicia, incluyendo algunos interesantes temas de exteriores. Una tormenta de mar está bien reproducida, sin destacar, sin embargo, suficientemente la angustia de los que esperan el regreso de las barcas pesqueras. Situaciones risueñas y melodramáticas se entrelazan con relativa habilidad. Ha contado con correctos intérpretes, figurando en escenas de conjunto pescadores auténticos, interviniendo en pintorescas escenas de sabor típico logradas, como los preparativos de la salida de barcos, una romería, una procesión religiosa, etc. Se escuchan algunas agradables canciones. El diálogo, con expresiones poéticas, tono que también tienen algunos pasajes del film, está dicho con gracejo e intención. Ha tenido discreta publicidad. Aumenta el valor comercial acordado para públicos de nacionalidad española.

Para el programa

Recio y generoso, ocultaba tras una apariencia hosca un corazón de oro, pero luchó contra el dominio de la mujer, hasta llegar a una crisis que le reveló la verdad. Un relato humano, que se desarrolla en un hermoso pueblito pesquero de la pintoresca ría gallega. Dirección Eusebio Fernández Ardavín.

El heraldo del cinematografista, 624(1943).

1. Cartel publicitario de la película

2. Cubierta de la primera edición (1924)

3. Cubierta de la edición de los años 40

4. Dibujo de Bartolozzi (1924)

5. Dibujo de Bartolozzi (1924)

6. Reproducción de fotograma (Bistagne)

7. Reproducción de fotograma (Bistagne)

Director: Eusebio Fernández Ardavin.

Basada en la novela corta de igual título, de Wenceslao Fernández Florez. Guion: Rafael Gil. Diálogos adicionales: Ramón Torrado y H. S. Valdes. Ayudantes de dirección: Rafael Gil, Jerónimo Mihura y Gervasio Banciella. Fotografía de interiores: Enrique Guerner. Fotografía de exteriores: Enrique Barreyre. Segundos operadores: José F. Aguayo y Luis Galán. Decorados: Eusebio Fernández Ardavin y R. de la Fuente. Música: Juan Quintero. Sonido: Alfonso Carvajal. Montaje: Mariano Pombo. Jefe de producción: Ramón Torrado. Estudios: Chamartín.

Interpretes: Lina Yegros, Fernando Fernández de Córdoba, Raúl Rodríguez, Manolita Morán, Joaquina Carreras, Xan das Bolas, niño Rafael Prieto.

Blanco y negro. Estrenada el 26 de enero de 1942 en el cine Capitol, de Madrid.

8. De *Cesáreo González* (1965)

Los autores

Carmen Arocena Badillos (Bilbao, 1964) es profesora titular del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad de la Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. Ha colaborado en diversos proyectos colectivos relacionados con la historia y el análisis del cine español y es autora de las monografías Víctor Erice y La trilogía de *El Padrino de Francis Ford Coppola*. Es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU “Mutaciones del audiovisual contemporáneo (MAC)”.

José Luis Castro de Paz: Doctor en Historia del cine y catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad de Santiago de Compostela. Miembro del comité editorial de la revista *Translations* (Universidad de Florida, USA) y de la Junta directiva de la Asociación Española de Historiadores del Cine desde 1997 hasta 2006. Ha sido Redactor-Jefe de *Vértigo*. Revista de cine y colaborador de publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Es autor, entre muchos otros libros, de *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Paidós, 2002), *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia (Vía Láctea, 2004)*, *Fernando Fernán-Gómez* (Cátedra, 2010), *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español* (con Josetxo Cerdán, Cátedra) o *Sombras desoladas* (Shangrila, 2012) o *El malvado Carabel. Literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (Vía Láctea, 2014). Es

Investigador Principal del proyecto “*Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: Análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962)*” a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez” (2013-2015, Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España).

José María Folgar de la Calle: Profesor de Historia del cine en la Universidad de Santiago de Compostela. Ha trabajado en los orígenes y presentación del cine en Galicia, de manera especial en la recepción del espectáculo. En esta línea y en colaboración con el prof. José Luis Castro de Paz, ha reivindicado el puesto de pionero que, en los inicios de la cinematografía española, tiene José Sellier Loup, labor que ha dado origen a varios artículos y a dos libros. Ha sido uno de los co-impulsores de la Asociación española de historiadores del cine (AEHC). En la actualidad, forma parte del equipo de investigación que dirige Castro de Paz sobre “*Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: Análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962)*” a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez”.

Sonia García López es profesora de Comunicación audiovisual en la Universidad Carlos III de Madrid, donde forma parte del grupo de investigación TECMERIN (Televisión-Cine Memoria, Representación e Industria). En 2013 publicó el libro *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)* [Publicacions de la Universitat de València], y también es autora de *Ser o no ser. Ernst Lubitsch* [Paidós, 2005] y coeditora de *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental* [Ocho y Medio / Textos Documenta, 2009]. Actualmente es miembro de FLACSO España y forma parte del Comité de redacción de *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, que publica la Universitat de València.

Fernando Gómez Beceiro es Licenciado en Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad de Vigo, habiendo obtenido en dicha universidad el Diploma de Estudios Avanzados en la Línea de Investigación Historia y Estética del Cine Español del Programa de Doctorado Publicidad, Relaciones Públicas y Comunicación Audiovisual. Actualmente ultima en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Santiago de Compostela su tesis doctoral sobre la obra del cineasta Arturo Ruiz-Castillo, aspecto sobre el que ya ha presentado algunas aproximaciones parciales en diversos congresos y publicaciones. Es miembro IFP del Grupo de Investigación Estudios Audiovisuales, y forma parte del Plan de Trabajo del Proyecto de Investigación dirigido por José Luis Castro de Paz: “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: Análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez”.

Francisco Javier Gómez Tarín: Doctor en Comunicación Audiovisual por la Universitat de València. Ha publicado monografías sobre *Arrebato*, *A bout de souffle* y *Deseando amar*. Su tesis doctoral, *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*, está editada en CD-Roms por la Universidad de Valencia. Ha publicado los libros *Más allá de las sombras: Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes al declive del clasicismo (1895-1949)* y *Discursos de la ausencia: elipsis y fuera de campo en el texto fílmico* (2006), *Wong Kar-wai* (2008), *El guión audiovisual y el trabajo del guionista. Teoría, técnica y creatividad* (2009), *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido* (2010), y *Elementos de Narrativa Audiovisual. Expresión y Narración* (2011). Como co-editor ha coordinado los volúmenes *El análisis de la imagen fotográfica*, *Metodologías de análisis del film* y los tres volúmenes de *Partilhar saberes (Saberes para compartir)*. Ha participado en diversos libros colectivos, como *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*, *Once miradas sobre la crisis y el cine español*, *Bienvenido Mister Marshall... 50 años después*, *Presencia de la mujer hispana en las letras, las ciencias y las artes*, *El cine a*

codazos: Juan Antonio Bardem, Yaiza Borges: aventura y utopía, El cine y las pasiones del alma, La atalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga, Nouvelle Vague: una revolución tranquila, Nuevos temas de comunicación, Eines per a la producció de video documental, Teoría y técnica de la producción audiovisual, Puntos de vista. Una mirada poliédrica a la historia del cine, Cine y Géneros Pictóricos, El extraño viaje, Meios de comunicação e cidadania, Análisis del cine contemporáneo: estrategias estéticas, narrativas y de puesta en escena, El cine en Canarias (Una revisión crítica), Expresión, análisis y crítica de los discursos audiovisuales, El análisis de textos audiovisuales: construcción teórica y análisis aplicado, Videojuegos y cultura visual, Imágenes conscientes o Narrativas [mínimas] audiovisuales. Además cuenta con numerosos artículos en revistas y actas de congresos nacionales e internacionales. Con amplia experiencia en guión, montaje y dirección de audiovisuales, es miembro fundador de los colectivos cinematográficos ACIC y YAIZA BORGES. Actualmente es Profesor Titular de Narrativa Audiovisual y Teoría y técnica del guión en la Universitat Jaume I de Castellón, ha sido Vicedecano Director de la Titulación de Comunicación Audiovisual, y también director de la revista *Archivos de la Filmoteca*. Dirige la colección *[Encuadre]* de Shangrila-Ediciones. Con Agustín Rubio Alcover lleva un cuaderno mensual dentro de la revista *El Viejo Topo* de actualidad político-cinematográfica, “La mirada esquinada. Doble(s) sentido(s)”.

Alejandro Montiel Mues (1959) es Profesor Titular de la Universidad Politécnica de Valencia, donde imparte *Historia del cine*. Ha ejercido durante más de tres lustros la docencia de la asignatura *L'espectacle cinematogràfic* en el Intitut del Teatre de Barcelona. Ha publicado, entre otros libros: *Teorías del cine* (1992; reedición ampliada: 1999), *Arte del siglo XVIII. Rococó y Neoclasicismo* (1996) y *El desfile y la quietud. Análisis filmico versus Historia del Cine* (2002). También se incluyen trabajos suyos en libros de edición y autoría colectiva como *La herida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Actas del VIII Congreso de la AEHC, 2001), *Gonzalo Torrente Ballester y el cine español* (Castro de Paz, Pérez Perucha, eds. 2001), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental español* (Catalá, Cerdá, Torreiro, eds., 2001), *Once miradas sobre la crisis y el cine español* (Alonso, coord., 2003), *Tragedia e ironía. El cine de Nieves Conde* (Castro de Paz, Pérez Perucha, eds.,

2003), *Pica en flandes: el cinema de Juan Diego* (Castro de Paz, Pérez Perucha, eds.), 2006, y en revistas como *Quimera*, *Secuencias*, *Arbor*, *Comunicar*, *Con A de animación*, *La Atalante*, etc. Fundó, codirigió y, durante su último año dirigió en solitario, *La madriguera. Revista de cine*, de la que aparecieron 54 números dentro de las páginas de *El Viejo Topo* entre noviembre de 1997 y noviembre de 2002. Es miembro desde 1998 de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), organismo que le ha otorgado el Premio al Mejor Artículo Cinematográfico del año 2003 por su trabajo titulado “*La intemperancia de Ethan Edwards*. (Acerca de *Centauros del desierto*, de John Ford, 1956)”, exaequo con otro del mismo autor: “*El pícaro y el limosnero*. (A propósito de *Don Lucio y el hermano Pío*, José Antonio Nieves Conde, 1960)”. En los últimos diez años sus investigaciones y publicaciones se centran en las diversas *especies* del humor presentes en la Historia del cine español: “*Ad limina: breve oceanografía del humorismo*” (prólogo al libro de José Cogollos, *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*, 2005); “*La palmera de Matusalén. El humor carnavalesco en El heredero de Casa Pruna* (Segundo de Chomón, 1904)”, en Lahoz (coord.) *A propósito de Cuesta. Escritos sobre los orígenes del cine español 1896-1920*, 2010; “*¿Qué desea el bufón bien educado? Algo sobre el humorismo en el cine del franquismo*” (en Borrás, Pinto, eds., *La metamorfosis del deseo*, 2011), “*Encrucijada de cómicos. Algo sobre el humor cinematográfico español de la II República*” (XIII Congreso de la AEHC, Santiago de Compostela, 2011); “*Algo sobre el E. García Álvarez y el cine español*” (XIV Congreso de la AEHC, Bilbao, 2013). Actualmente coedita y ultima la redacción de diversos capítulos del libro colectivo *Javier Maqua: Más que un cineasta*, que la editorial Shangrila anuncia para finales del 2015.

Javier Moral es doctor en Comunicación Audiovisual por la Universidad Politécnica de Valencia y profesor en la Universidad VIU. Miembro de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC), ha impartido diversos cursos y seminarios sobre cine y arte en diferentes centros e instituciones, y ha participado en más de una veintena de congresos nacionales e internacionales. Autor de *La representación*

doble (Bellaterra, 2013) y editor de *Cine y géneros pictóricos* (MUVIM, 2009), ha colaborado en una docena de libros colectivos españoles y extranjeros. Asimismo ha publicado numerosos artículos en revistas científicas y de difusión cultural.

Héctor Paz Otero: Licenciado en Ciencias de la Información rama de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y Doctor por la Universidad de Vigo con la tesis “Adaptaciones cinematográficas de la década de los cuarenta de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez ambientadas en Galicia”. Ha trabajado en el proyecto de investigación “Galicia en NO-DO: Comunicación, cultura e sociedade (1942-1981)” dentro del grupo de Investigación COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL: CONTIDOS, FORMATOS E TECNOLOXÍA. Código GI-1786. Universidade de Santiago. En la actualidad forma parte del Plan de Trabajo del Proyecto de Investigación dirigido por José Luis Castro de Paz: “Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: Análisis de los modos de representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez”. Ha publicado libros en colaboración y artículos enfocados a la figura de Wenceslao Fernández Flórez: Rafael Gil y Cifesa: *El cine que marcó una época* (1940-1947). Valencia: Generalitar Valenciana, 2006. *Lecturas: Imágenes. Cine y memoria*. Vigo: Ed. Academia del Hispanismo, 2007. *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil*. A Coruña: Vía Lactea, 2014. *Wenceslao Fernández Flórez y el cine: la conciencia del derrotado*. Área Abierta, N° 23, julio 2009.

Agustín Rubio Alcover (Valencia, 1978) es profesor del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón. Entre sus publicaciones destacan dos análisis monográficos acerca de «*Se7en*» (David Fincher, 1995) y de «*Dos en la carretera*» («*Two for the Road*», Stanley Donen, 1967) en

la colección *Guías para Ver y Analizar Cine* de las editoriales Nau Llibres y Octaedro, de la que fue coordinador técnico. Ha publicado *El don de la imagen. Un concepto del cine contemporáneo. Volumen 1: Esperantistas* (2010), en Ediciones Shangrila, en la que dirigió junto a Julio Pérez Perucha la colección *Hispanoscope*, y recientemente *Vicente Escrivá. Película de una España»* (2013), en Ediciones de la Filmoteca. Con Javier Gómez Tarín lleva un cuaderno mensual dentro de *El Viejo Topo* de actualidad político-cinematográfica, “La mirada esquinada. Doble(s) sentido(s)”. Ha sido jefe de redacción de *Archivos de la Filmoteca*.

Nekane E. Zubiaur Gorozika (Bilbao, 1979) es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, donde imparte docencia. Es miembro del grupo de investigación de la UPV/EHU “Mutaciones del audiovisual contemporáneo (MAC)” y autora de los libros *Peter Weir* (2013) y *Anatomía de un cineasta pasional. El cine de Manuel Mur Oti* (2013), además de coautora de *Cortometrajes de Kimuak. Semillas del cine vasco* (2014). Es analista textual e historiadora del cine español.