

La huella de la pintura en el cine español tras la Guerra Civil

José Luis Castro de Paz*

Para mi querido Vicente Ponce,
maestro y amigo

“El gigantón,/el gigantillo,/la máscara de colmillo amarillo,/la destrozona con su escobón/y la muerte con su cuchillo. Y el torero y el torerillo.
Lo más goyesco,/quevedesco,/valle-inclanesco/ del cuesco.
La beatería/más sombría/con su temblor de perlesía;/la mayúscula porquería.
El fangal,/el barrizal/del venéreo portal/de arrabal,/en tu paleta,/desvelado -plañeta fecal.”

[Rafael Alberti, “Gutiérrez-Solana (enumeración en ronda)”].

“Muchos retratos de cura; hay aquí bárbaros de la tierra que se retratan con el crucifijo en la mano, pero que piensan, más que en la religión, en las mujeres, la caza y en jugar al dominó y al tute. (...) [S]e pasan todo el día comiendo y por la tarde se van a la catedral a sentarse en sus buenos sillones y a dar berridos”.
[José Gutiérrez-Solana, “La plaza mayor de Segovia”, en *La España negra*, 1920].

“Se nos fue Solana cuando le acababa yo de meter en el Cine, cuando había traído a la pantalla a sus destrozonas inolvidables, a la máscara con cara de perro, a la mujeruca con careta de calavera, a los niños con sombrero de señora, a esa otra máscara que va subida encima de una vieja, y esas otras que se han llevado una cama de hierro con un borracho dentro al entierro de la sardina.”
[Edgar Neville, “El pintor Solana. Su primera y última intervención en el cine”, *Primer Plano*, 1945].

“[Solana], ese pintor terrible dijo sin ninguna clase de pedantería las más crueles verdades sobre una sub-España desgarrada, zafia, embrutecida.”
[Vicente Aguilera Cerni, 1966].

***JOSÉ LUIS CASTRO DE PAZ** es doctor en Historia del Cine y profesor de Comunicación Audiovisual en la Facultad de CC.SS. y de la Comunicación de la Universidad de Santiago de Compostela. Ha sido redactor jefe de la revista *Vertigo* y colaborado en publicaciones especializadas españolas y extranjeras. Entre sus numerosos libros destacan *Vertigo/De entre los muertos* (1999); *El surgimiento del telefilme* (1999); *Alfred Hitchcock* (2000) o *Un cinema berido. Los turbios años cuarenta en el cine español* (2002), premio al mejor ensayo de Historiografía cinematográfica española otorgado por la AEHC. Ha coordinado obras sobre la vinculación con el mundo cinematográfico de señeras figuras gallegas de las letras (Wenceslao Fernández Flórez, Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela, Manuel Mur Oti, etc.). En 2003 coordina *Tragedia e ironía: el cine de Nieves Conde*, en 2004 publica su ensayo *Cine y exilio. Forma(s) de la ausencia*, y coordina, en 2005, *Suevia Films-Cesáreo González: 30 años de cine español, La catalaya en la tormenta: el cine de Luis García Berlanga* y, con Julio P. Perucha y Santos

0.

Tal ha sido el peso de la pintura, el teatro popular y su mutuas interrelaciones en la configuración de algunos de los diversos modos de estilización que particularizan el cine español a través de su historia que parece difícil trazar un mapa —siquiera somero— de su(s) configuración(es) estilística(s) sin detenerse a reflexionar sobre el mismo. Así, por ejemplo, cuando en un texto ya clásico, Santos Zunzunegui señalara a Edgar Neville como cabeza visible de una vía de estilización costumbrista,¹ lo hacía —a partir del Ortega y Gasset del célebre “Preludio a Goya”²— relacionándolo con el “popularismo casticista” que el filósofo veía nacer en los cartones para tapices del pintor aragonés. A la vez, y sin duda alguna, una de las más fértiles ventanas por las que Goya, gran aficionado al teatro, había visto esta estilización popular de las costumbres madrileñas de las postrimerías del setecientos era la obra de Ramón de la Cruz (1731-1794); sáinetes en los que —como afirmaba un a la vez despectivo y preocupado Leandro Fernández de Moratín— se mostraban:

«la vida y las costumbres del populacho más infeliz: taberneros, castañeras, pellejeros, tripicalleros, traperos, pillos, rateros, presidiarios y, en suma, las heces asquerosas de los arrabales de Madrid” que, para mayor desgracia, corrompían las “clases más elevadas del estado”, en las que observaba “una mezcla de costumbres indecentes [y] un lenguaje grosero, atribuibles a la influencia de tales representaciones”»³.

En efecto, si en los cartones para tapices del joven Goya se hacía de algún modo palpable la influencia extranjera de un Watteau, y en general del rococó y del neoclásico, sus protagonistas eran personajes populares, directamente trasplantados desde las tablas del escenario, ocupados en sus tareas típicas. Sáinetes, pues, sobre cartón (y tapiz), coloristas y festivos, hasta que, en un momento dado —en obras como *El pelele* o *La boda* (ambas de hacia 1791-1792) y en expresión de Robert Hughes—, «la visión de Goya se ensombrece»,⁴ mostrando un cariz amargo desconocido en sus primeros cartones, síntoma todavía lejano si se quiere, pero para algunos inequívoco, de la grotesca y brutal deformación de su obra final.



El pelele (Francisco de Goya, 1791-1792)

Zunzunegui *La nueva memoria. Historia(s) del cine español*. En 2006 comisaría el catálogo/CD-Rom *Rafael Gil* y CIFESA. *El cine que marcó una época*, que Filmoteca Española reedita en 2007. Su último trabajo, escrito con Josexto Cerdán y actualmente en prensa, lleva por título *El desarrollo de la modernidad española. Una progresiva crispación de la mirada. Ocho años de un cine español (1951-1958)*. Actualmente ultima una monografía sobre la obra como director de Fernando Fernán-Gómez.

¹ Santos Zunzunegui, *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (Valencia, Institut Valencià de la Cinematografia Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca, 2002).

² José Ortega y Gasset, “Preludio a Goya”, en *Obras completas*, vol. VII (Madrid, Revista de Occidente/ Alianza Editorial, 1983), pp. 523-525.

³ Leandro Fernández de Moratín, citado en el prólogo de John Dowling a Ramón de la Cruz, *Sáinetes* (Madrid, Castalia, 1981), pp. 24-26.

⁴ Robert Hughes, *Goya* (Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2004), p. 121. Valeriano Bozal se refiere también a ellas como “obras estimables y llamativas por su aire caricaturesco”, algo que el género no permitía demasiado (Valeriano Bozal, *Goya. Entre Neoclasicismo y Romanticismo*, Madrid, Historia 16, 2000; p. 52).

1.

Como es sabido, entre la abrumadora bibliografía sobre el esperpento no faltan constantes referencias a su vinculación goyesca. «El esperpentismo —pone Valle-Inclán en boca de Max Estrella— lo ha inventado Goya.⁵» Y Pedro Salinas, en su ensayo *Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*, muestra de qué manera una cierta estilización —entendida como «el desvío de la técnica meramente reproductiva del realismo» mediante la imposición a las apariencias de un «patrón estético, moral o intelectual»— es núcleo medular de nuestras más trascendentales manifestaciones artísticas. Con Francisco de Goya de figura ejemplar, Salinas señala cómo «el gran arte español pasa sobre el cadáver del realismo» hacia el fondo de las cosas⁶.

Aunque la simple referencia goyesca en relación al esperpento de Valle ha sido en ocasiones calificada de demasiado genérica («una suerte de constantes en el realismo nacional español [consabidas invocaciones a Quevedo y a Goya]», como escribió José-Carlos Mainer en su imprescindible *Modernismo y 98*⁷), no faltan voces que profundizan en ella, convencidas de su decisiva importancia para una comprensión profunda del esperpentismo. Con agudeza, por ejemplo, Juan Antonio Hormigón ha señalado cómo en el *trayecto* recorrido por el pintor entre dos obras de “tema” similar, *La pradera de San Isidro* (1788) y *La romería de San Isidro* (1820-1824), puede hallarse la clave de cómo y por qué se produce por parte de Valle esa elección modélica del aragonés como «paradigma de su propia escritura»⁸:

«Los mundos que vemos representados en cada uno son radicalmente distintos, como así las técnicas pictóricas utilizadas en su ejecución (...). En síntesis, *La pradera de San Isidro* es un agradable conjunto de gentes reunidas en un espacio ameno y la *Romería de San Isidro* un tumulto de rostros desencajados, donde lo prioritario son los tonos marrones oscuros y negros y unos rostros más o menos lívidos. (...)

La clave de tamaña dislocación reside en que entre las dos obras había habido una guerra brutal y cruel con su secuela de hambre, atropellos y destrucción y para colmo vino de inmediato la represión absolutista. Una sociedad con esperanza y humor se había transformado en erial desesperanzado y opresivo a los ojos de quien la observaba. (...) Ya no pretendía captar tan sólo el instante, sino que construía su obra proyectando su propia visión conturbada respecto al mundo en que vivía. De ahí que los expresionistas cuando tienen que remitirse a un antecedente por excelencia citen a Goya.

En *La romería de San Isidro* y otros cuadros del periodo que denominamos pinturas negras (...) lo que emerge es sobre todo la intencionalidad, la opinión y el criterio de Goya respecto a esa realidad que contempla y que convierte en obra pictórica.

Valle capta de manera admirable la mirada del pintor, la comprende y la comparte cuando escribe los esperpentos (...). Su alusión a Goya es todo menos anecdótica»⁹.

⁵ Ramón del Valle-Inclán, *Luces de Bobemia* (edición de Alonso Zamora Vicente; Madrid, Espasa-Calpe, 1987), Escena duodécima, p. 168.

⁶ En *Literatura española siglo XX* (Madrid, Alianza Editorial, 1970), pp. 86-114.

⁷ José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, volumen 6 de la *Historia y crítica de la literatura española* (al cuidado de Francisco Rico; Barcelona, Crítica, 1979), p. 295.

⁸ Juan Antonio Hormigón, “El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo” (*Cuadrante*, nº 6, enero de 2003), pp. 61-78.

⁹ *Ibidem.*, pp. 73-74.

Otro de los elementos que conforman el *bumus* sobre el que Valle-Inclán habría de levantar su grandioso y deformado edificio esperpéntico —y, como vimos, también Goya el carácter festivo y popular de *La pradera de San Isidro* luego “esperpentizado” en *La romería*— es su indiscutible aunque «impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y además desgarrado»,¹⁰ una suerte de expresión estética nacional-popular cuyo nacimiento —como anticipábamos— Ortega veía hacia 1770, cuando el pueblo español lleva a cabo una progresiva y espontánea labor de «educación y estilización» de sus formas artísticas tradicionales para dar lugar a una «segunda naturaleza» estética que no habría de manifestarse sólo en el teatro, sino también en la aparición de auténticas actitudes (patentes en el repertorio cotidiano de posturas y gestos) en las que se expresaba un «vivir en forma, un existir con estilo»¹¹.

Esta preocupación por lo popular, por el ambiente castizo y madrileño y su habla coloquial, de sainete y verbena, que se transforma en Goya de festivo y carnavalesco —en el sentido bajtiniano—¹² en terriblemente opresivo, crispado y sombrío tras las miserias borbónicas, las crueldades bélicas y la consiguiente e infame situación nacional, habría de estar también muy presente en Valle, como, en general, en «la mayor parte de la creación teatral de principios de [I] siglo [XX]»:

«Unas veces —escribió Zamora Vicente— se detuvo en un ambiente humano de pasiones sencillas y problemas elementales, con sus pudores, sus limitaciones y prejuicios. Es la tragedia grotesca de Arniches. Otras veces, esa lengua se paró en el chiste ocasional y fácil, complacido en el chascarrillo de los parecidos semánticos o fonéticos, en la deformación idiomática, etc. Es la astracanada de Muñoz Seca. Y la tercera rama es la que ha logrado la superación artística cuidadosamente elaborada y sopesada, llevada a todas las manifestaciones del conjunto social: el esperpento. Valle-Inclán elimina en su esperpento el vulgarismo voluntario del género chico, el sentimentalismo patético de la tragedia grotesca y la facilidad a borde de labios de la astracanada»¹³.

Diríamos que, a partir de similar material referencial que Carlos Arniches,¹⁴ Valle-Inclán elige el último y demiúrgico «de los tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: de rodillas, en pie, o levantado en el aire»; con ese elevado punto de vista, señala el escritor, «los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. Quevedo tiene esa manera... Esta manera es ya definitiva en Goya. Y esta consideración es la que me llevó a dar un cambio a mi literatura y escribir los esperpentos, el género literario que yo bautizo con el nombre de esperpento»¹⁵.

¹⁰ Alonso Zamora Vicente, “Introducción”, en R. del Valle-Inclán, *Luces de Bobemia*, p. 17.

¹¹ José Ortega y Gasset, “Preludio a Goya”, pp. 523-524. Tomo buena parte de estas ideas de Santos Zunzunegui, *Historias de España*, pp. 11-24.

¹² Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid, Alianza Editorial, 1998).

¹³ Alonso Zamora Vicente, “Introducción”, p. 25.

¹⁴ Pero el propio Arniches anticiparía, en sus tragedias grotescas, ciertos elementos esperpénticos y de crítica social, en un proceso similar —aunque en diferente grado— que el de los distintos “San Isidros” de Goya. Como ha señalado Gerard G. Brown, «(...) el bajo pueblo madrileño de sus sainetes, que antes era pura expresión pintoresca de la ‘gracia popular’ se convirtió en objeto de compasión e incluso de indignación, (...) al mismo tiempo empezaron a aparecer en sus obras personajes caricaturizados y grotescos que anticipaban el esperpento». Gerard G. Brown, *Historia de la literatura española. El siglo XX* (Barcelona, Ariel, 1976), p. 187.

¹⁵ Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra (*ABC*, 7 de diciembre de 1928).

Hay aquí, también y sin duda, una voluntad de intervenir sobre la trágica situación española, una indiscutible protesta que incorpora a Valle-Inclán a su generación y hace de su “invención grotesca” una «manifestación válida y profunda, (...) enraizada en lo que de histórico hay en la actividad cotidiana»,¹⁶ un grito que arremete contra la sociedad en su conjunto, una “queja total”: «el lazo que le une a Goya (...) no es tanto el interés por los monstruos como el destacar que se trata de una totalidad: España, en la que caben o deben caber todos, desde la dinastía hasta el último ciudadano»¹⁷. Y, en efecto, el vínculo entre ambos artistas llega a ser tan íntimo —tanto por los populares materiales de partida utilizados como por la crispación posterior de su punto de vista sobre los mismos— que, como afirmó el catedrático de literatura española de la Universidad de Utah, Luis Lorenzo-Rivero, en su interesante *Goya en el esperpento de Valle-Inclán*,¹⁸ si los Caprichos, los Disparates, y los dibujos goyescos no fueran un siglo anteriores a los esperpentos, «en ciertos casos se podrían considerar viñetas a escenas concretas de esas piezas valleinclinascas»¹⁹. Para el escritor, en fin, como antes para el pintor, «España era una deformación grotesca de Europa (...) y únicamente mediante una técnica asimismo deformada podían expresar el sentido trágico de esta anomalía»²⁰.

2.

No debe extrañarnos, tras lo dicho, que Valle manifestara en más de una ocasión que sus tres pintores predilectos eran El Greco, Goya y Solana. El arousal no sólo había coincidido frecuentemente y desde muy temprano con José Gutiérrez-Solana en la tertulia del Café de Levante, sino que llegó a unirle una muy profunda amistad con el pintor. Con probabilidad, uno de sus temas de conversación favoritos habría de ser el propio Goya. Para Solana, el aragonés era «el más moderno de los pintores», el genuino y único *locus* artístico donde hallar «todas nuestras virtudes y nuestros pecados»: «el genio sensible de España». Influidor por la lectura noventayochesca de la pintura de Goya, Solana vio en ella la más pura representación de la España Negra²¹ y en ella busca-

El pelele (José Gutiérrez-Solana, 1944-1945)



¹⁶ Anthony N. Zahareas, “El esperpento: extrañamiento y caricatura”, en José-Carlos Mainer, *Modernismo y 98*, pp. 315-319.

¹⁷ Alonso Zamora Vicente, “Introducción”, p. 23.

¹⁸ Luis Lorenzo-Rivero, *Goya en el esperpento de Valle-Inclán* (A Coruña, Edicions do Castro, 1998).

¹⁹ *Ibidem*, pp. 6-7.

²⁰ *Ibidem*, p. 23. Véase también, por ejemplo, Eva Lloréns, *Valle-Inclán y la plástica* (Madrid, Ínsula, 1975).

²¹ Así se titula, por cierto, una de las más relevantes obras literarias del pintor: *La España negra* (1920), dedicada a Ramón Gómez de la Serna. La edición más reciente, editada y con prólogo es de Andrés Trapiello (Granada, Editorial Comares, 2000). No es de extrañar, por otro lado, la fascinación del autor de *La familia de Pascual Duarte* y *La colmena* por la obra literaria de José Gutiérrez-Solana, a la que Camilo José Cela dedicaría no sólo un número de *Papeles de Son Armandans*, sino su discurso de ingreso en la Real Academia de la Lengua.

rá inspiración, directa o indirecta, para muchos de sus lienzos. Su tardío dibujo *El pelee*, de 1944-1945, por ejemplo, constituye una versión brutal y siniestra del célebre y ya sombrío cartón de Goya, hasta el punto de convertirlo —en palabras de Manuela B. Mena— en una feroz caricatura política, en la que el grupo parece mantear «al señor o al cacique del pueblo, cuya casona aparece al fondo, expresando lo que parece una violencia de clases»²². Se comprende, entonces, la “identidad estética” entre Solana y Valle-Inclán, pues, como escribió en su día Ramón Pérez de Ayala, la exasperada deformación de la pintura del primero ponía ante los ojos del espectador una grotesca visión subjetiva —«nada más que la propia visión del pintor deformada por sus ojos y su voluntad»—,²³ muy próxima a la de los esperpentos del segundo.

3.

Por fin, Gutiérrez-Solana nos coloca a las puertas del cinema. No debe extrañar que, atravesando nuestro convulso siglo XX, fracturado por la imborrable herida bélica, y viendo como ciertas tradiciones populares supervivientes al capitalismo urbano fecundaban un origen ya

inicialmente populista, el cinema hispano tendiera a ese cada vez mejor conocido proceso de asimilación y revitalización de «toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha [bía] venido expresando históricamente la comunidad española»²⁴. Y tampoco habrá de sorprender, entonces, que tras una cierta maduración como artefacto estético y narrativo, una nueva *crispación y elevación* del punto de vista, motivado ahora por la destrucción franquista y la consiguiente gangrena moral y política de la posguerra, volviera a enturbiar las verbenas y a desencajar los rostros de los castizos personajes sainetescos y zarzueleros que pululaban por el cine español desde el periodo mudo (*El pilluelo de Madrid*, Florián Rey, 1926; *¡Viva Madrid, que es mi pueblo*, Fernando Delgado, 1928, o *El sexto sentido*, Nemesio M. Sobrevila, 1929, surgen, incluso, de sainetes escritos originalmente para la pantalla)²⁵.

Elevación y crispación del punto de vista... Variaciones semántico-estilísticas que —como acabamos de ver— no habían dejado de ser claves, en otros momentos de nuestra historia del arte y de la literatura, para definir decisivas transformaciones estéticas. Parece obvio suponer, desde luego, que las tragicomedias grotescas y esperpénticas de Luis García Berlanga, Marco Ferreri o Fernando Fernán-Gómez; en definitiva, que esta nueva visita —trascendental para la historia del cine (del arte) español— a los espejos cóncavos del Callejón del Gato, tantas veces vinculada a la tradición y a los escritores y pintores citados, depende, tanto o más que de una posible y

Cartel de *La hermana San Sulpicio* (Florián Rey, 1934)



²² Manuela B. Mena, “Solana y su mirada goyesca”, en VV.AA., *José Gutiérrez Solana* (Madrid, Turner/Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2004).

²³ Ramón Pérez de Ayala, “Dos exposiciones. Goya y Solana”, en *La prensa* (Buenos Aires, 24 de abril de 1938) y después en *ABC* (10 de enero de 1959).

²⁴ Santos Zunzunegui, *Historias de España*, p. 14.

²⁵ Véase al respecto, Julio Pérez Perucha, “Narración de un aciago destino (1896-1930)”, en VV. AA., *Historia del cine español* (Madrid, Cátedra, 1995), pp. 19-121.

directa influencia de aquellos, de, por una parte, las no menos trágicas circunstancias históricas que les tocaron vivir a sus hacedores, y, por otra, de las consiguientes transformaciones formales de los mecanismos significantes de su propio medio de expresión. Y no menos claro es que esta nueva *deformación* de materiales populares y costumbristas no surge repentinamente de la mano del guionista Rafael Azcona, por mucho que lleven su firma los guiones de algunas de sus piezas más acabadas desde la segunda mitad de los años cincuenta del pasado siglo.

Así, y tras el progresivo *ajuste* del sainete y la zarzuela filmicos, antes (*Viva Madrid, que es mi pueblo*, Fernando Delgado, 1928) y después del sonoro (*La hermana San Sulpicio*, Florián Rey, 1934; *Es mi hombre y La verbena de la Paloma*, dirigidas ambas por Benito Perojo en 1935; *El malvado Carabel*, Edgar Neville, 1935; *Don Quintín el amargao*, Luis Marquina, 1935, etc.), el estreno en abril de 1936 de la versión dirigida por Neville de *La señorita de Trevélez* —la tragedia grotesca de Carlos Arniches que habría también de inspirar *Calle Mayor* (1956), de Juan Antonio Bardem— parece anunciar involuntariamente la sublevación fascista y la desoladora década de los años cuarenta.

Es claro que siendo tanto el sainete madrileño como el andaluz, pese a lo que se cree, causa de profundo malestar entre la oligarquía y sectores de la alta burguesía que apoyaban al Régimen —dado que la brusca extracción de las aristas *populistas* más conflictivas presentes en los materiales de partida se antojaba tan problemática como peligrosa y no siempre iban a acertar a ser suficientemente limadas, y dado asimismo que cualquier vestigio (temático, protagónico, ambiental) que recordase el integrador cine nacional-popular republicano era sospechoso de ceder la pantalla a un protagonismo de la plebe que les recordaba «una República de horteras, de leandras y de gorras proletarias»²⁶—, los intentos de profundización en lo que de crítico, trágico o grotesco tenía el sainete habían de circunscribirse,



Don Quintín el amargao (Luis Marquina, 1935)



Cartel de *La verbena de la Paloma* (Benito Perojo, 1935)

²⁶ José-Carlos Mainer, *Literatura y pequeña burguesía en España* (Madrid, Edicusa, 1972). Como señala certeramente Pérez Perucha, durante toda la década de los cuarenta, «los vencedores (...) consideraron el sainete su bestia negra, toda vez que ni podía ser extirpado de la memoria cultural de los supervivientes ni, por lo demás, hacerlo dejaba de suscitar la suplementaria incomodidad de tener que, de paso, decapitar el recuerdo de saineteros tan conservadores y franquistas (tenidos por mártires por la causa) como Pedro Muñoz Seca». Julio Pérez Perucha, «Deudas con Isbert», en J. Pérez Perucha (ed.), *El cine de José Isbert* (Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1984) pp. 71-79. Para una discusión más detenida sobre estos temas, puede consultarse el capítulo 3 («Conflictos, pervivencias y transformaciones») de nuestro *Un cinema berido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)* (Barcelona, Paidós, 2002), pp. 53-83.

censura mediante, a determinados cortometrajes (el excéntrico, oscurísimo y, como enseguida veremos, muy destacado *Verbena* [1941] de Edgar Neville) o a ciertas afiladas aristas de títulos voluntariamente críticos, pero apoyados en ciertos “elementos externos”, de entre los que las referencias a Goya y Solana —llegaremos a ello— habrán de ser fundamentales.

Sólida y progresivamente asentada en una matritense tradición costumbrista y sainetesca, con la filmografía nevelliana nos introducimos de lleno en ese proceso extraordinariamente complejo, *intermedio* y esencial, sin el cual difícilmente podría llegar a comprenderse de manera cabal la posterior irrupción del esperpento en el arte español en las décadas siguientes, reformulado y mixturado con nuevos ingredientes estrictamente filmicos, tanto hispanos como foráneos; transformado en definitiva por el nuevo modo de expresión con el que *colisionaba* y por las particularidades histórico-formales de éste. Título temprano, clave y decisivo en dicho proceso será —como anticipábamos— el excepcional cortometraje *Verbena*, sobresaliente obrita rodada por Neville en julio de 1941 para el productor Saturnino Ulargui y que formaba parte —junto a la también relevante *La Parrala*— de una serie que consistía en pequeñas dramatizaciones filmicas inspiradas en populares canciones de la época, con el fin de utilizarse como complementos de programa.

Con *Verbena* —que se alejaba un poco, incluso en su extensión de treinta minutos, diez más de los habituales, de las directrices de la serie—, y tras su, en general, muy complejo y enojoso periplo italiano, el cineasta demuestra retornar a España con la firme voluntad de alejarse del —en sus propias palabras— «tema épico o altamente ‘educativo’ o histórico-victorioso» tan del gusto de buena parte de los jerarcas cinematográficos del Régimen y —tal y como se proponía ya en sus largometrajes republicanos— poner en pie un cine esencialmente costumbrista y popular.

Lo más extraordinario, con todo, es que —gracias quizá a la libertad proporcionada por la singularidad de la operación, y favorecido en todo caso por el hermoso y tristísimo canto a un “Madrid perdido” del número central interpretado por Stella Matutina (Maruja Tomás)— la sainetesca y madrileña *verbena* del film que nos ocupa ofrece rasgos solanescos, oscuros y *deformantes*, que no pueden pasar inadvertidos. Si la posición de Neville es clara en su afectiva proximidad a la hora de describir el entrañable “microcosmos

verbenero”,²⁷ y las clases trabajadoras —representadas por el vendedor de bigotes postizos (Manuel Dicenta), el dueño del martillo para probar la fuerza (un casi debutante y ya excelente Manolo Morán) o la muchacha encargada del tiro a la botella—, solidariamente unidas a los *excéntricos* y aislados artistas de la barraca —la cabeza parlante de Stella, los enanos, la mujer barbuda intérprete de coplas ien francés! (inolvidable Amalia de Isaura), el cosaco tragapeces....—, logran vencer finalmente al “elegante” malhechor (José María Lado) y hacen posible la historia de amor entre Stella y Felipe (Juan Monfort, el encargado de los caballitos), desde un punto de vista estilístico el texto posee, todavía y sobre todo, un interés inusitado, hasta el punto de ofrecer —casi al modo de sutil receta— los ingredientes con-



Edgar Neville (en cuclillas) durante el rodaje de *La señorita de Trévez* (Archivo J.M. Torrijos).

²⁷ Julio Pérez Perucha, *El cine de Edgar Neville* (Valladolid, Semana Internacional de Cine, 1982), p. 37.

centrados que darán lugar, a mediados de la década, a su fundamental “trilogía matritense” (costumbrismo, melodrama y policiaco; ciertas gotas vanguardistas),²⁸ pero también a su ya engrasado y peculiar modo de cocinarlos.

Por un lado, los personajes y escenarios retoman directamente los de su cuento “Stella Matutina”, publicado en el volumen *Música de fondo* (1936), pero limitando al máximo el humorismo vanguardista y absurdo de aquél, sustituido ahora por la presencia, densa y decisiva, del mejor costumbrismo madrileño²⁹. No desaparece, con todo y como adelantábamos, un cierto tono excéntrico y surreal, quizás inspirado en *La parada de los monstruos* (*Freaks*, Tod Browning, 1932), que Neville pudo haber visto en su periodo estadounidense³⁰. Fuese como fuese, y mientras como vimos el sainete era duramente despreciado por las altas instancias culturales del franquismo como indeseable lastre del pasado republicano y calificado incluso de “mugre radical-socialista” en la revista *Primer Plano*,³¹ *Verbena* no se limita a reivindicarlo, sino que elabora a partir de sus materiales de partida un discurso de rigurosa actualidad. Porque ese Madrid de 1941, posbélico, oscuro y melancólico, que la mujer debe abandonar a la fuerza —pese a su *salvación* final— y que motiva el número musical central —la canción de León y Quiroga que justifica en última instancia la producción—, no puede ser otro, para muchos de los espectadores del estreno, que el Madrid vencido, desolado y silencioso que ha convertido las verbenas en solitarios y siniestros cementerios.

De hecho, y si la cámara ha mostrado desde el inicio su vital sintonía con los trabajadores y los humildes asistentes a la verbena —y es entonces, de hecho, al contacto con la gente, cuando *cobra vida*—, se empeñará también en hacernos compartir el punto de vista de la mujer acechada cuando sufra el acoso inicial del oscuro chantajista que pretende *comprarla* a cambio de unos papeles que comprometen al propietario de la barraca: una hermosa “cabeza parlante” que no puede moverse ni defenderse pero cuya mirada (en plano subjetivo) es compartida por el espectador que siente sobre sí la amenaza de un repugnante agresor (visual)³². Y tras anudar tan breve como eficazmente el melodrama amoroso con el asunto policiaco, Neville consigue concentrar toda la fuerza de ambas líneas narrativas en el pasaje más extraordinario del film. De noche, tras conocer que al día siguiente habrá de partir con su nuevo “patrón” para América y abandonar Madrid, Stella entona la canción que da título a la película. Suprema manifestación filmica del dolor popular, Neville y su director de fotografía, Ted Pahle, construyen un *expresionista* calvario donde la voz de Maruja Tomás (“...tras mi Madrid, donde dejo todo mi ser y mi corazón...”), paseando por entre las atracciones solitarias, antaño festivas, se transforma alternativamente en *off* para ofrecernos rítmicamente —dando *forma* a la ausencia— planos vacíos del ahora siniestro balanceo de las barcas, las cabezas de los caballos fuertemente iluminadas y las más amena-

²⁸ Pablo Ferrando, “Espejo solidario de la clase popular: *Verbena* (1941), *La Parrala* (1941)” (*La madriguera de El viejo topo*, nº 157, octubre de 2001), pp. 58-60.

²⁹ David Erasquin Fernández, *Edgar Neville (1899-1967). Vida, contexto y vetas culturales* (Universidad del País Vasco, Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación, 2000), p. 80.

³⁰ Pero, como veremos, las clases populares y los *freaks* unidos en la negrura de la posbélica verbena madrileña suponen, en todo caso, una personal y muy española lectura nevilliana de la idea original de Browning.

³¹ Luciano de Madrid, “Sobre la historia, el sainete y otras cosas importantes” (*Primer Plano*, nº 194, 3 de julio de 1944). El autor respondía con inusitada dureza y encendido enojo “patriótico” a la firme defensa del sainete por parte de Edgar Neville.

³² Y es ese el punto de vista que compartimos: el de una mujer que se alimenta como puede de los gatos de la zona y de los peces “reusados” del número del cosaco.



Verberna (Edgar Neville, 1941)

hecho, tras la voluntad expresa del cineasta de realizar un “cuadro de Solana en movimiento”, un sainete que no olvidase asimismo las raíces goyescas de las pinturas de máscaras y destrozadas carnales tan características en la obra de su amigo,³⁴ se halla un auténtico programa formal de escrupulosamente medi(ta)disidencia cultural. Muy significativamente, el propio cineasta comparaba entonces públicamente, en un artículo publicado en *Primer Plano*³⁵ poco después de la muerte de Solana, la obra del pintor —e indirectamente su propia película— con el regionalismo de cartón-piedra que se imponía en la pintura (y en cierto cine) español/a, llegando a afirmar que los cuadros con «familias de labriegos alrededor del hogar» y mozas con carrillos encarnados «vestidas a la usanza regional», donde todo era «muy verde, muy azul, muy colorado y muy amarillo (...), precioso» estaban en las antípodas de «estos bárbaros que pintaba Solana»... Pero —se pregunta a continuación— «¿Dónde van a parar esos cuadros rurales, una vez que han sido usados en las exposiciones?».

Sin duda culturalmente desencantado del Régimen militar que había apoyado y contribuido de alguna forma a llevar al poder, Neville se decide a entrelazar aquí, textualmente y de forma solo aparentemente inocua, elementos sólidamente asentados en la *intocable* tradición artística española, pero susceptibles —si el discurso resultante estaba construido con la coherencia requerida—³⁶ de llegar a amplias capas populares, su indiscutible público

³³ Barcelona, Paidós, 2002, cuyo análisis reutilizamos aquí básicamente, a la vez reduciéndolo y matizándolo en ciertos aspectos. Véase asimismo una extensa investigación sobre el film, pródiga en datos, en Santiago Aguilar, *Edgar Neville: tres sainetes criminales* (Madrid, Filmoteca Española, 2002).

³⁴ «Hay escenas que transcurren en los altos de la Pradera de San Isidro, teniendo como fondo el perfil goyesco de Madrid, y el film todo espero que tenga esa bulliciosa alegría del *Entierro de la Sardina* de Goya». Declaraciones de Edgar Neville (*Cámara*, nº 50, 1 de febrero, 1945).

³⁵ Nacido el domingo de carnaval de 1886, Solana fallece sólo unas semanas antes del estreno, el 22 de octubre, del título que nos ocupa. Edgar Neville, “El pintor Solana. Su primera y última intervención en el cine” (*Primer Plano*, nº 247, 8 de julio de 1945).

³⁶ Porque aun de acuerdo con que el carácter centrífugo de la comedia complejiza una “intención centrípetra” por parte del enunciador, la advocación constante de Gramsci, Bajtin o de Certeau no bastan —más allá del análisis de ciertos elementos “no discursivos” que se cuelan entre las rendijas significantes del texto— para llevar a cabo un necesario análisis textual que sea capaz de acceder a los perfectamente escrutables mecanismos de producción de sentido previstos por el discurso y, por tanto y en último término, a las particularidades estéticas y semánticas del mismo. De tal manera que un estudio de vocación pretendidamente multiculturalista acaba por banalizar los films y lograr que, en último término, todos parezcan iguales. Es este el caso del reite-

potencial. La herencia de Goya, estrechamente unida en Neville a las enseñanzas orteguianas, se orientaba aquí hacia la relectura solanesca, explícitamente citada en el film y para la que el *preexpresionismo* de Goya había sido punto de partida en la elaboración de su crítica versión costumbrista y nacional del expresionismo:

«*Domingo de carnaval* es un sainete madrileño en el que está entrelazada la intriga de un asesinato; es, pues, una trama en que el misterio, de tipo policiaco, tiene su intervención, pero es sobre todo, un aguafuerte, o mejor: un cuadro de Solana en movimiento»³⁷.



Domingo de carnaval
(Edgar Neville, 1945)

La inequívoca presencia de ese “costumbrismo social” de raíz noventayochista de Gutiérrez-Solana no constituye entonces un simple alarde cultural o un guiño amistoso al pintor, sino una inequívoca toma de posición que, como en su pintura, reivindica una puesta al día del «compromiso ético y no sólo estético con la construcción de una España liberal regenerada»³⁸. Casticismo crítico y agrio que, entre las rendijas de la amable familiaridad cómica y popular del sainete, permite a Neville hacer alusión, bien que tangencialmente, a «la marginación e inmensa desolación de sectores de la población popular, supervivientes en el tejido urbano de la capital de un primitivo folklorismo rural y provinciano trastocado en esperpento por la trama de la gran ciudad»³⁹.

Protagonismo, pues, de las clases populares y, por ende, de una de las más ricas expresiones de la cultura popular-tradicional, el Carnaval, uno de los temas centrales, al mismo tiempo, del “universo Solana” y que ya Valeriano Bozal, refiriéndose a la obra del pintor madrileño, relacionaba certeramente con las teorías de Mijaíl Bajtin⁴⁰. En sabio mestizaje con ciertos (aunque bien livianos) resortes genéricos sobradamente conocidos por el gran público, la ligereza de estilo y hasta el (supuesto) *descuido* de la puesta en escena nevilliana se convertían en excelentes mecanismos de representación de un mundo popular y espontáneo no circunscrito idealmente a los límites del encuadre, sino —de manera similar a la de un Jean Renoir— desbordando éste por todos sus lados, al modo, valga la expresión, de la dispersión característica de lo *popular-carnavalesco*. Si para Bajtin el Carnaval supone un anticlasicismo “que rechaza la armonía y la unidad formal a favor de la asimetría, la

rativo y limitado análisis de ciertos títulos españoles de la posguerra (incluido *Domingo de carnaval*) emprendido por Marsh, Steven, *Popular Spanish Film Under Franco. Comedy and the Weakening of the State* (Nueva York, Palgrave, 2006).

³⁷ Declaraciones de Edgar Neville (*Cámara*, nº 50, 1 de febrero, 1945).

³⁸ Carmen Pena López, “Identidad y diferencia en la pintura española (1876-1918)”, en Simón Marchán Fiz; Carmen Pena López y M^a Victoria Carballo-Calero Ramos, *Arte de fin de siglo* (Vigo, Fundación Caixa Galicia, 1998), pp. 77-101.

³⁹ *Ibidem*, p. 90.

⁴⁰ «... el Carnaval es una de sus claves. Si las teorías de Bajtin son plausibles, y tengo para mí que lo son, el Carnaval se configura como una inversión del orden dominante, inversión a plazo fijo, en un tiempo determinado, mientras dura la fiesta, en que lo espiritual deja paso, como su verdad, a lo material, la urbanidad a la escatología, el orden a la confusión... y la máscara, que oculta la fisonomía, pero también los cuerpos, hace a todos iguales en una verdad que permite lo prohibido. En Carnaval, las máscaras van a revelar la verdad de lo representado por otros, lo descoyuntado de su baile sustituye la “gracia” del movimiento ordenado y saca así a la luz la verdad que éste ocultaba». Valeriano Bozal, “Al margen: Solana”, en *Arte del siglo XX en España. I. Pintura y escultura 1900-1939* (Madrid, Espasa, 1995), pp. 500-525.



Domingo de carnaval
(Eugéne Neville, 1945)

heterogeneidad, el oxímoron y el mestizaje”,⁴¹ Neville hace de la fiesta no sólo el ambiente en el que se desarrolla la acción, sino la forma misma de su texto, pregnante juego de máscaras y estampas populares de extraordinario calado antropológico. Es interesante constatar, en este sentido, cómo, si en general es distintivo de su cine «la presencia en los encuadres de relojes que se integran perfectamente en la trama argumental para anclar el tiempo diegético»,⁴² en *Domingo de Carnaval*, siendo éstos más numerosos que nunca —no en vano Nieves regenta en el rastro un puesto de relojes—, no suponen control alguno del tiempo (cada uno marca una hora diferente, y no faltan diálogos que aluden cómicamente a este hecho —un reloj atrasa... porque es *isabelino*—), que se organiza, en cambio, en relación directa con los tres días del Carnaval, concluyendo el relato (y la fiesta) con la detención del asesino en la Pradera de San Isidro durante el Entierro de la sardina.

El Madrid carnavalesco y barriobajero, de sorprendente autenticidad, se convierte en absoluto protagonista de un texto cuya liviandad constructiva encierra —como adelantábamos— una ajustadísima selección y dosificación de ingredientes culturales, visuales y narrativos⁴³. En este sentido, la interpretación (especialmente cuidada en lo que a secundarios o genéricos se refiere, capaces de densificar el *fondo* popular que bulle *por detrás* de la acción principal y, en última instancia, de otorgar a la película su peculiarísimo sabor) y la ambientación (eficaz reconstrucción del Madrid de la primera posguerra mundial en el que juega destacado papel su colaborador J. M. García Briz) se constituyen en dos de los recursos centrales del trabajo del cineasta. Y junto a todo ello, los diálogos, uno de los puntos fuertes del Neville guionista y que combinan elementos del lenguaje arnichesco (utilización deformada de términos cultos o extranjeros [expresiones latinas como *de cubito prono* o sustantivos franceses como *bureau*, mal pronunciado, resultan de indiscutible

⁴¹ Robert Stam, *Teorías del cine. Una introducción* (Barcelona, Paidós, 2001), p. 187.

⁴² Francisco J. Gómez Tarín, “Edgar Neville: Sainete, intertextualidad y anclaje temporal”, en VV. AA., *La berida de las sombras. El cine español de los años cuarenta* (Madrid, Cuadernos de la Academia/AHEC, 2001), pp. 219-235.

⁴³ *... el argumento de todo ello —declararía Neville— era para mí lo que tenía menos importancia; lo que era preciso fotografiar y conseguir era el ambiente, el espeso ambiente de cada época, los ademanes, las costumbres y las frases de los personajes, el darle el valor necesario a los muebles de aquellas épocas, a los “bibelots” y a lo que colgaba de las paredes, a los “portiers” y a las borlas de peluche que colgaban de las butacas, y, sobre todo, a las reacciones de los personajes, que también tienen su época». Edgar Neville, “Defensa de mi cine” (*Primer Plano*, nº 315, 27 de octubre, 1946), recogido en Julio Pérez Perucha, *El cinema de Edgar Neville*, pp. 127-128.

comicidad en boca del vecino "investigador" aficionado a las novelas de Nick Carter], pleonasmos, derivaciones cómicas, etc.) con una nunca del todo olvidada veta *absurda* que partía de las vanguardias y, en concreto, de su maestro Ramón⁴⁴.

Pero la maestría que alcanza *Domingo de carnaval* en todos estos aspectos no debe hacernos pasar por alto otros que se corresponderían con el trabajo de la cámara, tantas veces desdeñado por la crítica y la historiografía en lo que a nuestro autor se refiere. El evidente predominio de planos amplios, generales y de conjunto, responde con lógica al carácter coral del film y al bullicio popular de los enclaves principales (el Rastro, la Plaza de Cascorro). En la mayoría de los casos, la cámara se ubicará *naturalmente* en medio de los transeúntes, y su misma posición en algunos de los planos inaugurales de la película —tras unos espléndidos créditos en los que Neville convoca ya, en armoniosa síntesis, la práctica totalidad de sus materiales—, situada en los todavía vacíos puestos de venta, desde donde seguimos el movimiento del sereno antes del inicio de la acción, es toda una declaración de principios. Desde ahí, y a medida que se *diluye* la trama policiaca, el film se dedicará a describir con auténtica delectación el ambiente festivo y popular carnavalesco. La cámara se eleva, y nos ofrece amplísimos planos generales de la calle bulliciosa, atestada de gente; composiciones plásticas —pictóricas, *mostrativas*— sin finalidad narrativa alguna, plenamente catalíticas, densamente populares (vendedoras ambulantes de disfraces, bigotes y narices, rateros, "destrozonas", etc.). E incluso, utilizará con sentido absolutamente diverso al del modelo clásico un aparente gran plano general de situación al comienzo de la secuencia del baile de disfraces en el "Salón Novedades": ningún interés en ofrecernos la totalidad de un espacio para facilitar la ubicación espacial; más bien un "todo popular" luego recuperado en el momento en que la cupletista se decida a cantar ante un público entregado que, anticipando una solución luego culminada en *El crimen de la calle de Bordadores* (1946), nos ofrece las afectivas y sucesivas reacciones del público.

4.

Superados en parte los complejísimo conflictos de la inmediata posguerra —motivo de dudas y hasta de estupor de destacados cineastas con sólidas filmografías a sus espaldas y públicamente adictos al Régimen, que verán sus películas observadas una y otra vez con reticencia e incluso infravaloradas (Benito Perojo, Florián Rey, Eusebio Fernández Ardavín), sintiéndose progresivamente desengañados—, durante la década siguiente, tanto gracias a los progresivos cambios sociales y económicos, internos y externos,⁴⁵ como a que los

El crimen de la calle de Bordadores (Edgar Neville, 1946)



⁴⁴ Quien, por cierto, había señalado que si la paleta solanesca era más sórdida que la de Goya, la razón estribaba en que "la propia realidad española se había convertido en tal". Ramón Gómez de la Serna, *José Gutiérrez-Solana* (Madrid, Ediciones Picazo, 1972).

⁴⁵ «...un cierto "deshielo" cultural comenzó a acompañar a las mejoras de tipo socioeconómico en la vida cotidiana española. La guerra no estaba olvidada, pero las generaciones de posguerra iban alcanzando la edad

Cartel de *Esa pareja feliz* (Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem, 1951)



nuevos responsables del Régimen «comprendieron que la ambigüedad de muchos sainetes permitía su recuperación», «el sainete —esta vez cinematográfico, ya casi un género en esta década— vuelve por sus fueros y se convierte en evidente (para quien no esté cegato) territorio de confrontación entre concepciones culturales progresistas, liberales, y eclesiástico—conservadoras»⁴⁶. Como dicho proceso se aleja ya del periodo que nos está ocupando, concluyamos refiriéndonos a la más temprana experiencia de Luis García Berlanga: *Esa*

pareja feliz (1951, codirigida con Juan Antonio Bardem). En ella, aunque de modo todavía menos elaborado que en su siguiente film y primero en solitario, *Bienvenido, Mister Marshall* (1953), encontramos ya huellas de ese amargo distanciamiento —esa crítica (a veces literal, a veces metafórica) *elevación* del punto de vista que aquí, insistimos, ha de tomar como centro de operaciones los dispositivos formales del film— que habrá de caracterizar también el cine berlanguiano.

Es de sobra conocida la anécdota que se produce cuando Fernán-Gómez intercede por *Esa pareja feliz* ante Wenceslao Fernández Flórez —al parecer miembro entonces de alguno de los organismos censores— y éste le hace observar que la película “huele a cocido”, algo que al actor, cineasta y escritor no deja de recordarle —como señalábamos— el tono de las mejores novelas del autor coruñés,⁴⁷ al que considera, junto a Carlos Arniches, fuente primordial de un *realismo costumbrista* español particular y único⁴⁸. Olor a cocido, en efecto, desde el inicio mismo del texto —y más allá de la obvia y eficaz ironía hacia un determinado y bien fechado cine “histórico” que el discurso señala claramente *soportado* por un público popular incapaz de resistirlo, y para el que se recurre a una presencia del “cine en el cine” nada novedosa,

adulta y sus padres, como es lógico, preferían mirar hacia delante, hacia las comodidades consumistas que se disfrutaban en la “paz de Franco”, en lugar de volver la vista hacia los tiempos de guerra y las privaciones. Les ayudaba un régimen que ahora necesitaba, por una parte, estimular una población capaz no sólo de producir sino también de comprar y, por otra, borrar y despolitizar la memoria colectiva de la guerra. En la consiguiente atmósfera de relativa apertura, la vida cultural y política comenzó a retornar al organismo hasta entonces cada- vérico que era la universidad española. Un reducido grupo de personas comenzó a trabajar con vistas a crear una organización democrática de estudiantes, [en palabras de E. Múgica] “aprovechamos el nacimiento de un movimiento cultural contestatario. Por aquel tiempo se publicaron libros de Gabriel Celaya y Blas de Otero. Era la época de *Bienvenido, Mister Marshall* y los cineclubs ofrecían películas hasta entonces prohibidas”. Sheelagh Ellwood, *Historia de Falange Española* (Barcelona, Crítica, 2001), p. 219.

⁴⁶ Julio Pérez Perucha, “Deudas con Isbert”, pág. 74.

⁴⁷ Como “El malvado Carabel” que, muy significativamente, como vimos, el propio Neville había llevado al cine en 1935.

⁴⁸ Fernán-Gómez llega a hablar en alguna ocasión de “neorrealismo español”.

pese a lo que se cree, en el cine español de la posguerra—, que tiene en el sainete arnichesco uno de sus más sabrosos ingredientes⁴⁹.

Detengámonos, pues, finalmente, en la, en nuestra opinión, secuencia clave del film y comienzo *literal* de esa elevación y distanciamiento del punto de vista⁵⁰ que evolucionará progresivamente en títulos posteriores de su filmografía, y que acabará provocando, casi una década después, el tardío y dificultoso surgimiento del *esperpento cinematográfico*. Secuencia-cañamazo, entonces, auténtico punto de partida para la filmografía de Luis García Berlanga⁵¹.

Se trata, como se supondrá, del extrañísimo y distorsionado *flash-back* que narra el comienzo de la relación de Juan (Fernando Fernán-Gómez) y Carmen (Elvira Quintillá) hacia 1945 en una tradicional verbena madrileña. Extraño y curioso no sólo por tratarse del único en la carrera del realizador valenciano, sino, sobre todo, porque —en el interior de la diégesis— parece *puesto en escena* por la mirada actual de la angustiada pareja proletaria protagonista (en 1951) desde la azotea de su vivienda sobre el recuerdo de los inicios de su noviazgo (más o menos, insistimos, hacia mediados de la década anterior). Una especie de incipiente y absolutamente experimental “*estructura de figuración*”⁵² que toma el propio medio filmico como referente —los personajes ven su pasado como una película, y se refieren explícitamente a sus actitudes y movimientos en la misma (“...*mira, estamos llegando...*”)— y sobre el que la pareja coloca un “*doblaje*” —unos diálogos que no se corresponden al presente de las imágenes que vemos, sino que *reverberan* sobre ellas— que distorsiona, enturbia, complejiza y convierte en definitivamente reflexivo el convencional mecanismo narrativo del “retorno al pasado”⁵³. En otras palabras, que lo que en 1945 o 1946 sólo podía narrarse en presente como una sainetesca *verbena* madrileña debía ahora *ser mirado* todavía, pero desde una distancia crítica —posibilitada por un ya citado cúmulo de circunstancias de todo tipo— que propicia la (sin duda cada vez más iracunda y crispada) reflexión, aun sin modificar los esenciales (y ahora amargos) componentes costumbristas de la materia prima, objeto de la mirada.

No es de extrañar, por ello, que una de las atracciones que visitan los jóvenes sea la de los espejos deformantes y que el diálogo señale un explícito “creí que éramos así de verdad”, en una primera y literal aparición de la estética esperpéntica directamente imbricada en el tejido diegético del texto; ni que sólo se recupere el sonido “en el presente” cuando,

⁴⁹ «Bueno, yo recuerdo que cuando se estrenó en España *Esa pareja feliz*, Luis declaró que con Bardem habían intentado hacer una película entre Arniches y René Clair. Lo de Arniches nos sitúa mucho porque existe un elemento popular que se remonta al cine español de la República». Román Gubern, declaraciones recogidas en Carlos Cañeque y Maitte Grau, *¡Bienvenido, Mr. Berlanga!* (Barcelona, Destino, 1993), p. 229. En efecto, pero sin olvidar —recalquemoslo— el puente, semiderruido pero resistente, de los años cuarenta.

⁵⁰ Aunque, como anticipo, los créditos se acompañan de planos generales del exterior del edificio en el que viven realquilados los protagonistas con la cámara elevada, descendiendo ésta progresivamente, recordando el inicio de *Domingo de carnaval* y a diferencia, por ejemplo, de la muy poco posterior y también relevante *Así es Madrid* (Luis Marquina, 1953) en la que un aparato a la altura del ojo humano penetra en la corrala donde se desarrollará la acción tras abrirse la puerta... al empezar el día.

⁵¹ Y, como nos confesó recientemente, ideada por él. Véase, al respecto, José Luis Castro de Paz y Julio Pérez Perucha, “*Lo que no se llevan los ladrones, aparece por los rincones*. Entrevista a Luis García Berlanga” en J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (dirs.), *La atalaya en la tormenta. El cine de Luis García Berlanga* (Ourense, Festival de Cine Independiente de Ourense, 2005), pp. 173-184.

⁵² Véase Doménech Font, “A propósito de *Escopeta nacional*. Sobre un misal franquista y los pelos del pubis” (*La mirada*, nº 4, octubre de 1978), pp. 15-16.

⁵³ El propio Berlanga se refiere a “dos planos de recuerdo, de conversación”. Juan Hernández Les y Manuel Hidalgo, *El último austrohúngaro. Conversaciones con Berlanga* (Barcelona, Anagrama, 1981), p. 35.

con la noria detenida en el punto más elevado, Juan se refiera como de pasada tanto a su experiencia en la Guerra Civil como a su gusto (aquí, pero sólo en cierto sentido, obligación)⁵⁴ por mirar desde lo alto —algo que, no olvidemos, está haciendo también en 1951— en una frase que recuerda en mucho a la ya conocida de Valle-Inclán cuando explicaba el punto de vista esperpéntico sobre los personajes del sainete: «*me gusta ver Madrid desde arriba, es como si fuese el amo de todo*»⁵⁵.

Doble elevación pues (*noria más azotea*) que remite no sólo a la experiencia crítica del mejor cine costumbrista de la década anterior, sino que —a partir en buena parte de sus hallazgos y experiencias— asimismo dobla y eleva la perspectiva (visual y discursiva) para hacer de este film señera pieza inaugural, y concentrar —casualmente o no poco importa ahora— de forma embrionaria en este pasaje los elementos que —mucho antes de Azcona— anunciaban ya el camino que el cineasta habría de recorrer en el futuro: el sainete y la herida de la guerra, la subida a la atalaya y, finalmente, la deformación esperpéntica de las décadas siguientes. Hacia octubre de 1960, al menos, Berlanga tenía ya claras, en declaraciones a la revista *TeleRadio*, las fuentes (y la definitiva senda futura) de su estilo:

«Creo que el camino es el esperpento. El humor negro. La picaresca en todas sus fases, desde Quevedo a Solana, pasando por Goya. Esa es la dirección de nuestro cine»⁵⁶.

ABSTRACT. After the 1936 war tragedy, during the first post-war period marked by Franco's brutal dictatorship, certain Spanish cinema—inhabited by popular characters from the Sainete and the Zarzuela since the silent period—underwent, despite the hindrance of censorship, a relevant process of gradual bristling of the look, somehow similar to the process carried out by artists and writers such as Goya and Valle-Inclán in their times, that would only reach its first peak in the 1960s with the grotesque, caricature-like comedies by Fernán Gómez, Berlanga and Ferrer. In order to fully understand such a crucial aesthetic and ethic transformation, it is absolutely necessary to scrutinize Edgar Neville's cinematic works (*Verbena*, 1941; *Domingo de Carnaval*, 1945). Influenced by the imagery of Francisco de Goya and the Madrid-born painter José Gutiérrez Solana, and making use of certain *mise-en-scène* resources, Neville paved the way—before the works of Rafael Azcona and certain very early films from the 1950s, such as *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga, 1951)—for an expository look that observes angrily from above, distorting the faces in order to show better, once again, the sad Spanish reality. 🌀

⁵⁴ Y es que, en efecto, la noria se estropea en el *presente* de la verbena de los años cuarenta, dejando a la pareja durante horas en la cumbre madrileña... No sin antes haberlo pedido a gritos (o impuesto) desde su posición de autoridad en su enunciativa azotea de 1951.

⁵⁵ Declaraciones de Valle-Inclán a Gregorio Martínez Sierra (*ABC*, 7 de diciembre de 1928).

⁵⁶ Luis García Berlanga, Entrevista en *TeleRadio* (nº 147, 17-23 de octubre de 1960).