

LOS RÓTULOS, O LA DISRUPCIÓN NARRATIVA EN 'CURRITO DE LA CRUZ' (1925)* POR ANTONIA DEL REY REGUILLO

ANTONIA DEL REY REGUILLO es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Valencia. Su tema de investigación es el cine español de los años veinte. Sobre él ha publicado artículos en revistas especializadas. También fue becada por el gobierno de México para ejercer como investigadora visitante en la Filmoteca de la UNAM. Un resumen de ese trabajo es *El cine mudo mexicano. Tribulaciones de una industria emergente* (Eutopías, vol. 147, 1996).

*Para el análisis de esta película se ha manejado la copia restaurada por la Filmoteca Española y estrenada en la Expo'92 de Sevilla.

1. Con los años, esos mismos comentaristas dirigen también sus críticas contra los excesivos rótulos que cortaban el flujo de la narración y se comportaban como elementos disruptivos si su colocación no era la adecuada, con lo que, según ellos, perdían toda su legitimidad y se tomaban en elementos groseros y gratuitos. En Noël Burch, *El tragaluz del infinito* (Madrid, Cátedra, 1987), p. 146.

Como elemento recurrente de primer orden, los rótulos sustentan la narratividad de las películas mudas permitiendo seguir las peripecias argumentales del relato. Su importancia para la consecución de la construcción dramática no ofrece lugar a dudas, en unos años en que las productoras se esfuerzan por alargar y complicar los argumentos, que desarrollan en filmes cada vez más subsidiarios de la novela y el teatro decimonónicos. Esta tendencia, que se inicia a finales de la primera década del siglo, cuando el cine se empeña en alcanzar el estatuto de arte serio que hasta entonces se le ha negado, es puesta de manifiesto por los propios cronistas cinematográficos que dirigen sus ataques a la figura del comentarista encargada de ir explicando la película a los espectadores¹. Conforme avanzan los años veinte, los frecuentes y pormenorizados rótulos narrativos de los años diez van remitiendo en pro de los que tenían como misión soportar los diálogos, hasta el punto de que la mayoría de las películas llegaba a prescindir de aquellos en sus escenas finales.

Sin embargo, el texto que nos ocupa está lejos de ajustarse a las pautas comunes que se venían observando. Su comportamiento es tan atípico que llega a invertir las proporciones al uso y presenta una hipertrofia de intertítulos narrativos que convierten su tejido textual en un lugar donde las imágenes se comportan como elemento subsidiario del texto escrito y no a la inversa, como corresponde.

Para poder entender las razones de semejante comportamiento es imprescindible analizar las circunstancias de producción de la película y los problemas habidos en los sucesivos remontajes a los que el material filmado fue sometido. Sólo así se puede llegar a comprender su atipicidad.

LAS CIRCUNSTANCIAS DE PRODUCCIÓN

La novela que está en la base del filme alcanzó el éxito desde su publicación por la editorial Pueyo en 1921. El autor, Alejandro Pérez Lugín, ya era conocido como escritor de folletines de gran aceptación, pues su libro *La casa de la Troya* se había hecho muy popular, sobre todo, a partir de la versión cinematográfica que el propio escritor había realizado en 1924 con la ayuda de Manuel Noriega. Probablemente esa insospechada popularidad debió servir de estímulo al autor para emprender otra aventura cinematográfica con más brío si cabe. Sin embargo, las características del nuevo texto le impidieron alcanzar el correcto y eficaz acabado formal del primer filme. Y es que el caso de *Currito de la Cruz* revestía unas peculiaridades que lo alejaban considerablemente de su predecesor y lo convertían en un producto complejo para ser adaptado a la pantalla, sobre todo, si no se estaba dispuesto a renunciar de antemano a determinados elementos deudores de la retórica del discurso literario del que procede.

Y su autor no renunció. Para entender la lógica de su actitud hay que considerar los especiales vínculos que Pérez Lugín mantuvo con esta obra cuya trama centrada en

2. Pérez Lugín ejercía de crítico taurino en el diario católico *El Debate*. En él había empezado publicando por entregas la historia, que captó de inmediato el interés popular.

Posteriormente, tras la exitosa publicación por la editorial Pueyo, él mismo escribiría la adaptación teatral en colaboración con Linares Rivas, antes de pensar en convertirla en fi

3. Precisamente el gran éxito obtenido tanto en España como en Hispanoamérica amortizaría sobradamente los gastos de producción de la película. Ascendieron a 150.000 pesetas, una cifra alta si se tienen en cuenta las que manejaba la industria española del momento donde sólo directores de la categoría de José Buchs contaban con cantidades semejantes. El dato lo aporta Carlos Fernández Cuenca en *Toros y toreros en la pantalla* (San Sebastián, Dirección General de Información y Festival Internacional de Cine, 1963), pp. 70 y 71. Pero años antes Juan Antonio Cabero ya se refería a la costosa producción en la que "don Alejandro gastaba si

los ambientes taurinos, que el escritor tan bien conocía y de los que de algún modo formaba parte, debió resultarle particularmente querida por la proximidad vivencial que para él representaba². De ahí que su adaptación cinematográfica fuese preparada con todo lujo de detalles, entre los que no faltó la base económica más que generosa para acometer una producción que así pudo estar apoyada en los mejores medios técnicos de que disponía la industria filmica española del momento. El rodaje tuvo el rango de gran producción a la española y no se escatimaron ni el tiempo ni el dinero necesarios para llevarlo a cabo. Sin embargo, tan propicias circunstancias no paliaron el hecho de que el director fuera sólo un principiante en el cine que, paradójicamente, acabaría teniendo en sus manos las decisiones últimas sobre la película.

En un principio, Pérez Lugín contó con la ayuda de expertos técnicos para poner en pie su ambiciosa obra. Fernando Delgado, actuó como director escénico durante los dos primeros meses del rodaje, Enrique Blanco dirigió el equipo de cuatro operadores que fotografiaron sus hermosas imágenes y los pintores sevillanos Alfonso Grosso, Santiago Martínez y Juan Lafitta prestaron su asesoramiento y ayudaron a reproducir en algunas escenas cuadros taurinos de José Villegas Cordero. Con todo, la envergadura del proyecto y la disparidad de criterios convirtieron en conflictivo un rodaje de más de cuatro meses de duración cuyo resultado se tradujo en cerca de cincuenta mil metros de negativo que, reducido al diez por ciento en la mesa de montaje, constituyó la copia definitiva con la que, en una proyección de cuatro horas, sería estrenada la película. Desde el principio cosechó notable éxito a pesar de su larga duración, que fue siendo recortada en sucesivos remontajes hasta lograr reducir el metraje a la mitad³. Sin embargo, tales manipulaciones confundían y alteraban el sentido de la historia y obligaron al empleo de numerosos rótulos que actuaron en detrimento de la continuidad narrativa y convirtieron las imágenes en subsidarias del texto escrito.

DE FOLLETÍN LITERARIO A MELODRAMA FÍLMICO

Un texto que Pérez Lugín se cuidó de adaptar cuidadosamente para evitar que el guión resultante quedara mermado en aquellos detalles que él se había esmerado en reflejar en la novela. Esta es un folletín que, como marcan los cánones, cuenta con una complicada trama argumental en la que las peripecias que ensombrecen la vida de los personajes se enredan y acumulan de principio a fin, sin solución de continuidad. Su estructura no respeta el orden cronológico de los acontecimientos, sino que está apoyada en varios retrocesos que permiten al autor descubrir hechos que sucedieron en el pasado y siguen pesando en el presente de los protagonistas. La simplificación de ese zigzag argumental es una de las soluciones que empleó Pérez Lugín en la adaptación cinematográfica. De tal modo que, si en el folletín literario la trama se inicia in medias res, con el joven Currito a punto de lanzarse al ruedo como espontáneo para enfrentarse a un miura, en el filme, la historia comienza convencionalmente contándonos la infancia del muchacho en el hospicio de caridad. Así se evita el flashback con el que, en el texto escrito, el novillero rememora su infancia en el hospicio.

A pesar de las simplificaciones, el autor se esforzó por ser fiel al relato hasta el punto de convertir el texto fílmico en subsidiario de la novela. Y es que, aunque existen diferencias entre ambos, se percibe enhebrado en las imágenes el interés por mantener muchos de los detalles que dan color ambiental al relato literario, pero que



Currito de la Cruz,
Alejandro Pérez Lugín,
1925

sobrecargan y ralentizan el ritmo de la película y, por momentos, lo despojan de su carga dramática al teñirla de un tono que la aproxima al documental turístico.

Las diferencias principales, además de la simplificación estructural más arriba mencionada, tienen que ver con la omisión que el guión hace de detalles relativos a los personajes secundarios. Algunos de ellos tan claves para el desarrollo de la trama como Sor María del Amor Hermoso, cuyo deslíz de juventud, el nacimiento de un hijo que le es arrebatado por su aristocrática familia y el trauma consecuente que la empuja a la vida religiosa, son ajenos a un guión que debió asumir el punto de vista de la censura vigente. Esta con toda probabilidad no habría permitido en una película semejantes anécdotas vinculadas a una monja, aunque ellas fueran de uso común en los folletines de quiosco. Si de principio a fin la novela está jugando con la idea de que la frustrada madre cree reconocer en el niño Currito al hijo perdido, la película, al omitir las verdaderas razones del interés y atracción que siente por el huérfano, transforma la pasión tan humana de Sor María del Amor Hermoso en ejemplar caridad cristiana.

Por otra parte, el texto escrito es mucho más insistente al mostrar lo apocado del personaje de Currito y el sentimiento de inferioridad que la presencia de Rocío Carmona le hace experimentar. Esta es descrita como un ser superficial a quien el joven incluso sólo le inspira una compasión rayana en el desprecio, equidistante de la atracción que le produce el arrogante Romerita, ante cuyos encantos caerá rendida. Pero, si se tiene en cuenta la actitud del autor, que a lo largo del libro no escatima comentarios misóginos sobre la «característica frivolidad femenina», la actitud de la mujer sería del todo entendible en su esquema mental. Tales comentarios están igualmente suprimidos en el guión, que ya no caracteriza a Rocío como aquella joven frívola y mimada que labra su propia ruina con su capricho sentimental, sino como la ingenua e inocente víctima del perverso donjuán.

También los ambientes taurinos, desde los que críticos, peñas y toreros conforman el telón de fondo sobre el que transcurre el relato libresco, quedan en el filme muy en segundo plano. Sus tipos y escenarios, tan pormenorizadamente descritos en la novela, hasta constituir los primeros un auténtico personaje coral, sólo se esbozan someramente en el filme. Pero, si tenemos en cuenta los sucesivos reajustes y remontajes a los que la película original fue sometida, parece razonable pensar que en aquella primera versión todos esos aspectos quedarían reflejados de forma más explícita. Sin lugar a dudas, los recortes impuestos al filme debieron alterar drásticamente su fisonomía original, perjudicándolo sensiblemente al convertirlo en el relato con agujeros que ha llegado hasta nosotros. Y es que desde su estructura argumental es imposible inferir las razones de determinadas conductas, así como algunas actitudes y reacciones de los personajes, hasta el punto de que sólo conociendo el texto literario se puede descifrar la lógica y coherencia interna de la trama narrativa.

De entrada, el filme actual carece de alguno de los rótulos segmentadores que ordenan la articulación del relato y, para lograr reconocer los límites de aquellos segmentos que no están señalados por los carteles, se hace necesario partir de la propia lógica que va desplegando la trama. En este reconocimiento, se descubren doce núcleos narrativos, cada uno de los cuales encierra un buen número de peripecias. El conjunto a su vez queda articulado en cinco segmentos dramáticos, los tres centrales permiten reconocer los jalones convencionales del relato clásico —planteamiento, nudo y desenlace— que ajustados a las leyes de la causalidad hacen progresar la cadena de

acontecimientos. Mientras tanto, los segmentos primero y quinto abren y cierran respectivamente la narración filmica, en forma de prólogo y epilogo. Una narración cuya historia acumula muchos de los ingredientes que dan sabor a los folletines melodramáticos: los deslices de juventud, los amores interclasistas, los desengaños amorosos y las burlas de que son objeto jóvenes inocentes que caen en las redes de donjuanes desaprensivos.

Distribución de los núcleos atendiendo a los rótulos segmentadores

RÓTULO	NÚCLEO	PLANOS	BLOQUE NARRATIVO
Prólogo	1º	9 - 13	Prólogo: 5 planos
Capítulo primero	2º	14 - 65	
Primera parte	3º	66 - 147	Planteamiento: 210 planos
Segunda parte	4º	148 - 223	
(Tercera parte) ⁴	5º	224 - 296	
Cuarta parte	6º	297 - 378	
(Quinta parte)	7º	379 - 458	Nudo: 518 planos
Sexta parte	8º	459 - 528	
(Séptima parte)	9º	529 - 602	
Octava parte	10º	603 - 742	
(Novena parte)	11º	743 - 870	Desenlace: 127 planos
Epilogo	12º	871 - 876	Epilogo: 6 planos

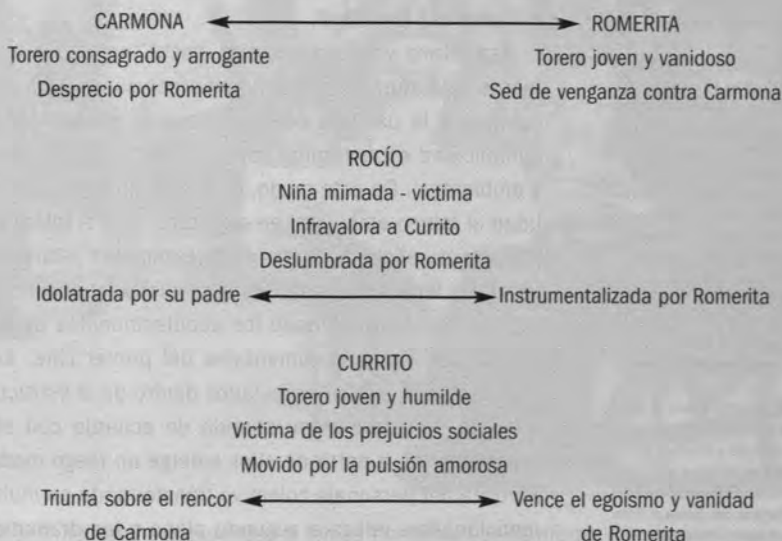
4. El paréntesis indica que este rótulo se ha perdido y se puede sobrentender por la lógica del relato.

El relato se sostiene sobre dos clases de soportes, los personajes, que enfrentan sus intereses en un juego de fuerzas que tensan el ritmo narrativo, y las pasiones, a las que ellos mismos se ven sometidos de forma incontrolable. Estas, en sus variantes de orgullo, odio, venganza y amor, dirigen los acontecimientos y propulsan los intereses de aquellos disparando las conductas. Cuatro son los protagonistas capitales, cuyas vidas se entretajan paralelas a los acontecimientos que se suceden en el marco de los ambientes taurinos. El arrogante Manuel Carmona, torero consagrado que desprecia, ignorándolo, al joven espada Romerita. Este, humillado por esa indiferencia, encuentra fácilmente el camino de la venganza cuando, con sus dotes de donjuán, logra seducir a la hija del torero. Rocío, abandonada pronto por Romerita y repudiada por su padre, será la víctima inocente que pagará caro el atrevimiento de haber osado contravenir las normas actuando por su propia voluntad al seguir al joven matador en contra de la autoridad paterna.

Sobre el trío anterior se yergue la figura de Currito de la Cruz, el personaje que da su nombre a la historia. Aunque su situación de huérfano criado en un hospicio lo sitúa socialmente por debajo de los anteriores y le imprime un acusado apocamiento psicológico, sus cualidades morales le confieren, sin embargo, carácter de héroe. Generoso, sensible y valiente, la pulsión amorosa que lo empuja hacia Rocío le ayudará a vencer su timidez para enfrentarse por ella con el mismo Romerita.

A lo largo del relato se va generando una duplicidad de fuerzas que agrupan a estos actantes en sendos bloques. Romerita, enfrentado por méritos propios a los tres restantes, se sitúa frente a sus oponentes, unidos por el infortunio y el dolor. Sobre estos se acabará imponiendo la lógica del mutuo cariño que les lleva al diálogo y al entendimiento.

Distribución de personajes y móviles que interactúan en el relato



Sumados a estos, por el relato deambula un grupo de personajes secundarios que apoyan en sus intereses a la pareja central. Aquel que asume el papel de madre del protagonista, Sor María del Amor Hermoso, algo desdibujado en el perfil de una religiosa convencional, carece del espesor psicológico con que lo investía la novela. El del canónigo don Ismael parece remitir al propio Pérez Lugín, con el que comparte la afición a los toros y a la buena vida que le permite su amistad con la aristocracia. Su talante liberal y buenas artes contribuyen a recomponer los añicos de las relaciones paternofiliales entre Carmona y su hija Rocío. Del mismo modo, la fortaleza de Manuela la gallega sirve de soporte y ejemplo a la frágil Rocío, mientras, Copita y Gazusa son un débil contrapunto humorístico entre tanta peripecia melodramática.

UNA PUESTA EN ESCENA ESPECTACULAR

Al observar los resultados de la puesta en escena, parece evidente que el director se propuso lograr un espectáculo visual con su película y contó con los escenarios exteriores como una de sus principales bazas. Todos ellos tomados del natural, son muy variados y remiten a enclaves topológicos de primera línea en el imaginario geográfico de la colectividad española: Sevilla, Madrid, Pamplona, Santander, Arcos de la Frontera, Chinchón, Écija y Alcalá de Guadaíra, entre otros, componen el territorio diegético sobre el que trazar los itinerarios taurinos de los personajes. A partir de su mostración, la película se llena de hermosas imágenes que debieron constituir uno de los

5. Concretamente, son las fiestas de San Fermín las que entran a formar parte de la historia fílmica, con imágenes de Pamplona y de los encierros y corridas de su semana grande, aunque no formaran parte del texto escrito.

6. Tanto en la novela como en la película, Pérez Lugín reconoce explícitamente esa admiración utilizando la Giralda como trasunto metonímico de la ciudad. Así, se lee en la novela: «Por el símbolo de Sevilla, por la Giralda, que no es la torre más airosa, gentil y bonita del mundo, sino el alma bendita de Sevilla que se empuña de puntillitas...». Y en los dos rótulos que abren la dedicatoria de la película: «A la Giralda... expresión de Sevilla, que con su arte, su belleza, y su bondad, se eleva constantemente al cielo».

7. La funcionalidad de los escenarios sevillanos interiores y exteriores es puesta de relieve por Francisco Perales Bazo en el capítulo que dedica al filme en Rafael Utrera (ed.), *Imágenes cinematográficas de Sevilla* (Sevilla, Padilla Libros, 1997), pp. 32-36.

8. Carlos Fernández Cuenca explica las circunstancias de filmación de las escenas procesionales tomadas desde el interior de la catedral y el ingenioso tringlado de proyectores, cámaras y vallas que hubo que montar para filmar la actuación de Elisa Ruiz Romero al paso de la imagen de Jesús del Gran Poder por la calle de Trajano, sin que se interrumpiera en ningún momento el paso de la procesión. En *Documentos para la historia del cine español 3. La obra de Fernando Delgado* (Madrid, Círculo de Escritores Cinematográficos, 1949).

9. Los tintados originales de la película no se conservaban en la copia en nitrato de la Filmoteca Española. De la versión coloreada sólo han quedado pequeños

ganchos más atractivos para los espectadores. La importancia que el autor otorga a esta estrategia de puesta en escena explicaría el hecho de que no dudara en ampliar el ámbito topológico del relato novelesco incorporando al texto fílmico peripecias innecesarias para la progresión de la historia, pero muy oportunas para incrementar el pintoresquismo escénico⁵. Con todo, ese despliegue de escenarios funciona para arropar el locus central en torno al cual giran los restantes. Hablamos de la ciudad de Sevilla, verdadera protagonista de la historia. Las frecuentes imágenes de sus calles, edificios, parques y ambientes impregnan la película de la deuda afectiva que el autor reconocía tener con la ciudad⁶.

Esa misma variedad escénica afecta también a los interiores, tomados igualmente del natural, con muy raras excepciones. Una estrategia de puesta en escena que, a la par que consigue crear el perseguido efecto naturalista, logra la complicidad espectral con un público que puede reconocerse en escenarios y ambientes⁷. De este modo, la puesta en escena consigue remitir con toda fidelidad al marco ambiental en que transcurre el relato e, incluso, llega a superar el efecto naturalista al construir determinadas secuencias —las de corridas, desfiles de la feria y Semana Santa sevillanas y encierros de Pamplona— con material rodado, aprovechando los acontecimientos de la vida real, de modo semejante a las vistas documentales del primer cine. Aunque, en este caso, tales fragmentos al quedar articulados dentro de la estructura narrativa, por efecto del montaje, transforman su sentido de acuerdo con el que les impone el relato. Precisamente, a partir de ellos emerge un rasgo modal específico de la película. Se trata del personaje colectivo transformado en multitud que, en las secuencias mencionadas, relega a segundo plano a las *dramatis personae* y se adueña del espacio fílmico, construido por los operadores con cuidadosos encuadres.

En cualquier caso, todos los elementos de puesta en escena son utilizados con igual cuidado para potenciar la belleza y expresividad de las imágenes. Así sucede con la iluminación cuyos problemas técnicos en las tomas nocturnas de las procesiones de la Semana Santa sevillana fueron resueltos con maestría por Fernando Delgado para lograr imágenes de gran expresividad y belleza⁸. Del mismo modo, para potenciar los ámbitos topológico y cronológico del relato la enunciación se sirve del artificio formal de los teñidos, cuya variedad y frecuencia son muy altas para la década. Su análisis pormenorizado aporta unos resultados que nos llevan a considerar los colores de la película como otro de los elementos discursivos sobre los que se fundamentó su espectacularidad. Y es que se trata de un abanico cromático muy amplio, que va desde el amarillo —el de uso más frecuente— al rojo —al que se recurre sólo en cuatro ocasiones— pasando por el verde, el azul, el violeta y el blanco y negro. Los valores significativos de estos teñidos no sólo tendrían que ver con los cambios espacio-temporales, sino también con la intensidad dramática del relato, al subrayar las emociones vividas por los personajes, porque su función intensificadora trasciende el ámbito denotativo y logra connotar valores subjetivos relacionados con los sentimientos de los personajes⁹.

Por lo que respecta al trabajo de la cámara, es un hecho que siempre se encuentra al servicio de la omnisciencia enunciativa, al situar la mayoría de sus encuadres y angulaciones como deudores de un punto de vista que escapa a los márgenes de la diégesis. Desde esa perspectiva, casi todos sus emplazamientos son laterales y sólo



Currito de la Cruz,
Alejandro Pérez Lugín,
1925.

fragmentos. Estos y los colores de otras películas de la época guiaron el sistema cromático con el que los técnicos iluminaron la copia restaurada. En el equipo restaurador de la película dirigido por Juan Maríné, el responsable del coloreado fue Luciano Berniatúa quien me confirmó cómo, además de los fragmentos coloreados existentes, utilizó como referencia los cambios de densidades que se observan en la copia en blanco y negro para percibir en qué segmentos cambiaba el color del tinte.

un 2,17% del total corresponden a tomas frontales. Con la misma orientación funcional, los emplazamientos de cámara sirven a las necesidades de guiar la mirada espectral que se plantea el narrador, aunque en contados momentos respondan al punto de vista de un determinado personaje. En cualquier caso, los diecisiete reencuadres y catorce panorámicas son un número pequeño si se tiene en cuenta la longitud de la película. Sin embargo, donde mejor se deja sentir la voz enunciativa es en la elección de la altura de la cámara, que opta por los ángulos altos apuntando a un narrador omnisciente que se identificaría con ella. Aunque tales angulaciones en las tomas de las corridas de toros estarían justificadas por razones técnicas, que habrían obligado a la cámara a situarse en los tendidos para filmar el ruedo, asumiendo con ello el punto de vista de los anónimos aficionados, en las restantes ocasiones suponen una elección impuesta por el operador. Su frecuencia convierte los ángulos altos en la modalidad genérica y suele estar más en función de los edificios que de los personajes, los cuales deambulan ante aquellos aplastados contra el suelo y disminuidos por la monumentalidad del entorno. Así se produce un «efecto de picado» que resulta característico.

También vuelve a primar el peso de los grandes escenarios exteriores en el sistema de planificación que se baraja en el filme, donde se concede una representación muy amplia a las escalas largas, que superan más de la mitad del total de los planos. Si se tiene en cuenta que estas suelen combinarse con las angulaciones más extremas, se confirma cómo el diseño de la puesta en escena, además de respaldar la articulación eficaz y coherente de la trama, busca prioritariamente potenciar la belleza y majestuosidad de los espacios que dan cabida a los personajes.



Currito de la Cruz,
Alejandro Pérez Lugín,
1925.

LA SERIALIDAD ATROFIADA

Con respecto a la puesta en serie, la película no puede ocultar el origen literario de su peripecia argumental. De hecho, desde los primeros planos el realizador se muestra incapaz de controlar la presión que sobre él parece ejercer el texto escrito, que acaba adueñándose del relato con una altísima frecuencia de rótulos, cuya longitud y duración lastran las imágenes que quedan aplastadas entre ellos, y sólo cuando los carteles dejan de aprisionarlas se puede atisbar muy brevemente el ejercicio de las diversas modalidades del montaje. Todas se dan en el filme; sin embargo, los ejemplos de montaje puro son proporcionalmente escasos, si se tiene en cuenta la longitud de la película. Esto es así, porque la saturación de intertítulos no es el único factor que obstaculiza el montaje, sino que a él se suman los numerosos cortes sufridos por la cinta desde las fechas que siguieron a su estreno. Como resultado se escamotean escenas o fragmentos de secuencias, que pueden o no suplirse con rótulos, provocando la atrofia de la serialidad en ambos casos. Más aún, cuando lo que se pretende es mostrar la belleza de los escenarios o el pintoresquismo de determinadas celebraciones, las imágenes se suceden prescindiendo de los ajustes narrativos mínimos y, de nuevo, gracias a los rótulos, articulan su autonomía en pos de un sentido que las acople al desarrollo de la diégesis.

En el conjunto, la variedad de montaje alternado sólo se activa en diez ocasiones, un número muy pequeño si se compara con la magnitud argumental, algo que no deja de ser un síntoma de la tibieza con que el filme aborda la serialidad narrativa. El montaje analítico tiene una buena representación porcentual puesto que el *raccord* en el eje se utiliza en veintisiete ocasiones. Lo mismo sucede con los ajustes de codificación

más tardía, como los de 90° y 180°, activados tres y ocho veces respectivamente. Más discreta es la frecuencia del montaje de continuidad cuyos *raccords* quedan resueltos con cierta tosquedad y su número se ve muy mermado por causa de la hipertrofia rotulística. Así, los *raccords* de mirada no suman más que cuarenta y dos y, aunque su presencia está apuntada en otras ocasiones, técnicamente no están bien resueltos. Por su parte, el *raccord* en el movimiento se articula sólo seis veces, aunque con corrección. Sin embargo la película no cuenta más que con quince ajustes en la dirección, una cantidad muy pequeña, que resulta reveladora por tratarse de uno de los que con más potencia sustentan la continuidad narrativa. Su escasez engrosa la lista de carencias que determinan la precariedad de montaje que padece *Currito de la Cruz*.

Por su parte, las formas transicionales se dan cita en el filme con cierta abundancia y con una polivalencia funcional característica del momento. Con ello, el filme no se desmarca de las películas de su época en las que tampoco es posible determinar valores funcionales específicos. Así, los iris —seis de apertura y diecisiete de cierre— muestran una amplia gama de usos que se podrían resumir en los cinco más frecuentes: subrayan los rótulos que les preceden, marcan éllipsis temporales y espaciales, introducen escenarios acotándolos, cierran escenas o secuencias iniciadas con un rótulo o abren pequeños segmentos de montaje alternado. Los veintiocho encadenados ponen en evidencia el impulso que esta forma retórica recibió en la década. Su funcionalidad le lleva a facilitar cambios formales en la ordenación de los planos impuesta por el montaje o a introducir las voces internas del filme y elevar la tensión dramática. Igual de polivalentes son los fundidos en negro, aunque menos numerosos. Diseminados por la película en un total de once, su comportamiento responde a los registros codificados en el cine del momento: son el broche que cierra diferentes segmentos narrativos, marcan los límites de los *flashback* y los de la única escena onírica del filme que, en un solo plano muestra el sueño de Copita.

Para canalizar las voces internas de la diégesis, el filme se sirve de cinco modos discursivos. El más frecuente es el *flashback* que articula las confidencias sobre el pasado que hacen Gazuzza, *Currito*, Rocío y Copita. A su vez, el desenfoque sirve para plasmar las alucinaciones que el miedo a los muros causa en Copita. La sobreimpresión ayuda a explicitar las ensoñaciones de Manuel Carmona y *Currito* cuando añoran a Rocío. El fundido en negro introduce el sueño de Copita. Finalmente, el corte directo da paso a las escenas imaginadas por el personaje.

LOS RÓTULOS SE ADUEÑAN DEL FILME

En cualquier caso, al margen de las modalidades expuestas, la película, para dejar oír las voces diegéticas y extradiegéticas del relato, se sirve de un procedimiento discursivo que, en razón de su alto uso, se erige como rasgo modal plenamente definitorio de su armazón formal. Se trata de los rótulos, que ocupan un porcentaje elevadísimo en el metraje del filme. De hecho, su suma equivale a más del 50% del total de los planos. Si estos ascienden a 876, los rótulos son 521. Insistentemente, la enunciación deja oír su voz desde esta plataforma en la que descansan múltiples funciones. La principal se ejerce desde la negación, porque precisamente con su alta presencia, los carteles niegan la capacidad resolutoria del montaje cuando se enfrenta a las dificultades de articulación narrativa que plantea el relato. Y es que, como se desprende de lo dicho hasta aquí, además de funcionar como marcas transicionales, los intertítulos

en numerosas ocasiones atrofian la continuidad entre los planos y acaban por sustituirla. En otras, al describir o anunciar escenarios y ambientes, semejan auténticos pies de foto. Pero es sobre todo cuando engrosan segmentos articulados sobre la alternancia rótulo/plano/rótulo/plano/etc. —que se observa en 291 ocasiones— cuando queda de manifiesto la amputación que imponen a la serialidad narrativa. No en vano un tercio del relato fílmico queda encorsetado en esa dinámica que constriñe el desarrollo de la causalidad en imágenes sucesivas desde las que desplegar las diversas posibilidades con que cuenta la retórica del montaje.

El peso del texto escrito en *Currito de la Cruz* es un estilema que requiere un análisis exhaustivo y riguroso desde el que poder sistematizar las funciones retóricas que la enunciación le otorga. Para poder establecerlo, es necesario tener en cuenta la distribución proporcional de las dos clases de intertítulos —narrativos y dialogales— que se dan en el filme, así como las modalidades funcionales que estos van asumiendo a lo largo del relato. Por lo que a la distribución se refiere, la película no se ajusta a las pautas de la época y mantiene un alto número de rótulos narrativos. Exactamente 210 de los 521 del total, y en una proporción muy semejante a lo largo de los segmentos. Con ello se contravienen las pautas al uso, que privilegiaban los rótulos de diálogo en número creciente según avanzaba la trama fílmica, propiciando así la práctica desaparición de los intertítulos narrativos en las secuencias finales de la película.

Distribución de los rótulos a lo largo de los núcleos narrativos

Núcleos	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º	11º	12º
Narrativos	4	27	26	16	25	14	16	11	7	39	25	4
De diálogo	1	3	30	32	16	29	23	32	30	66	40	1
Suma	5	30	56	48	41	43	39	43	37	105	65	5
Planos	5	52	82	76	73	82	80	70	74	140	128	6

Según la tabla, en cada núcleo la relación entre el número de planos y rótulos resulta bastante uniforme. En el caso del 1º, 10º y 12º la tendencia se desvía al ofrecer una proporción de rótulos muy alta en relación con el número de planos. Esta circunstancia se explicaría por la densidad narrativa que alcanza el 10º segmento y por corresponder, en los otros dos casos, al prólogo y al epílogo, que requieren mayor apoyo rotulístico con el que abrir y cerrar el relato.

Por lo que respecta a sus funciones, los carteles desempeñan un abanico de tareas que permiten observar los puntos de vista internos y externos que pivotan sobre el relato. Aunque es el punto de vista enunciacional el que gana la partida imponiéndose en la mayoría de las ocasiones. Desde el primer segmento de la película, denominado «Dedicatoria», la enunciación toma las riendas y marca la dirección que debe seguir la mirada espectral. Ocho planos y cuatro rótulos lo integran como sigue:

- R 4: Dedicatoria
- R 5: «A la Giralda...»
- P 1: PG. Arco de la salida de la judería al patio de banderas. La Giralda al fondo. Tintado en sepia.
- R 6: «...expresión de Sevilla que con su arte, su belleza, y su bondad, se eleva constantemente al cielo»
- P 2: PG. Panorámica vertical que va descubriendo la Giralda desde su base hasta la figura que la corona.
- R 7: «Y a los jardines de Sevilla» [encadenado]
- P 3: PG de unos jardines. Tintado en verde.
- P 4: PG de los jardines desde otra perspectiva. Tintado en verde.
- P 5: PG de unos arcos vegetales recortados en los jardines. Tintado en verde. [encadenado]
- P 7: PG de unos paseos cubiertos de los jardines. Tintado en verde.
- R 8: «Sevillanas las flores; flores las sevillanas»
- P 8: PG de un amplio paseo por el que avanzan cuatro mujeres.

La estructura del segmento, desde los primeros rótulos, apunta al que será el trasfondo temático de *Currito de la Cruz*, es decir, la ciudad de Sevilla y por extensión sus ritos culturales y sus gentes. Para lograrlo se ha condensado la belleza de la ciudad en la Giralda y en los jardines urbanos. Ambos son un trasunto metonímico de aquella y constituyen el primer apunte de una serie de rimas que, diseminadas por la diégesis, aludirán una y otra vez con textos e imágenes a la Giralda y a los jardines en el recorrido de la película. De este modo, la enunciación, al dirigir su punto de vista sobre los escenarios donde transcurrirá la trama, alerta a los espectadores sobre la importancia de la ciudad como sujeto protagonista de la historia. Se origina así una dinámica en la que de algún modo el marco solapa al lienzo o, lo que es lo mismo, el escenario se sirve de la diégesis como pretexto para lucir todo su esplendor ensombreciendo el brillo de la historia, que acaba quedando difuminada en aquel.

Los restantes carteles se diversifican en una gama de registros modales explicable por la atipicidad del filme y la fuerte dependencia contraída con el texto escrito. Dichas modalidades actúan cumpliendo tres objetivos que tienen que ver con la incorporación de nuevos datos al contenido de la diégesis, con la articulación de la serialidad fílmica y con la expresión de la voz enunciativa. En relación al contenido, los que mayor frecuencia alcanzan, con treinta en total, son los que adelantan información sobre sucesos futuros. Les siguen aquellos que añaden datos sobre los personajes y los que simultáneamente cubren elipsis y adelantan información, quince en cada caso. En menor proporción siguen los que describen estados emocionales de los personajes —nueve—, los que presentan personajes e incorporan títulos de crédito —siete—, los rótulos que describen situaciones —seis— y, con la menor representación, los que únicamente presentan personajes —tres—.

Entre los rótulos que afectan al desarrollo del montaje, son predominantes los que quedan suspendidos y continúan, tras uno o dos planos intermedios, en el siguiente cartel. Se utilizan en cuarenta ocasiones. Los que introducen escenas de montaje alterado son trece, mientras que los que dan paso a un nuevo núcleo narrativo suman

once. Tres modalidades alcanzan la misma proporción de diez carteles, la que segmenta los núcleos de la diégesis, la que hace uso de dos rótulos seguidos y la que deja el rótulo interrumpido por puntos suspensivos. Por su parte, los que son redundantes respecto a las imágenes y los que las sustituyen alcanzan respectivamente el porcentaje de ocho carteles. Cuando de lo que se trata es de vehicular la voz enunciativa, la forma preferida, con diecinueve intertítulos, es la que sirve para potenciar los escenarios. En nueve ocasiones la enunciación se implica en el rótulo. Siete veces el rótulo adopta forma retórica, mientras en cinco contiene referencias literarias y en otras tantas la enunciación se permite bromas con los espectadores.

Si se agrupan los porcentajes por funciones, se constata que los carteles que afectan al desarrollo del montaje y los que vehicular la voz enunciativa suman un 74,22%. Una cifra considerable que demuestra hasta qué punto los intertítulos narrativos condicionan el estilo del montaje al tiempo que potencian la voz narradora de la enunciación. En este sentido, aunque un repaso exhaustivo de la amplia casuística ofrecida por los carteles es inviable en los márgenes de este escrito, algunos ejemplos son sumamente ilustrativos. Así, los numerosos rótulos que dejan el texto suspendido para continuarlo algunos planos después restan posibilidades al desarrollo del montaje. Es el caso del rótulo 37 en el núcleo segundo: Y mientras «Gazuza» pone un lujoso salón de limpiabotas... Le sigue el plano 54, un PG con la Torre del Oro al fondo y en primer término Gazuza limpiando los zapatos a un cliente. Tras él, el rótulo 38 continúa la frase interrumpida: ... «Copita», gran amigo del jardinero mayor del Alcázar, «musiú León, un francés muy flamenco», obtiene para Currito una plaza de peón en aquellos jardines de encanto. Tras este segundo rótulo, otro PG introduce una serie que muestra al protagonista trabajando en los jardines. La continuidad entre ambos rótulos atrofia el efecto de montaje alternado que se debía haber producido.

Aunque esta modalidad fue usual durante el período mudo, en Currito de la Cruz tiene una frecuencia sorprendentemente alta. Hay ocasiones en que este tipo de rótulo es narrativo en primera persona, como en el 339: Me nació mi niña. Quedé muy débil. No podía trabajar ni alimentarla. Lo empecé todo... Me echaron a la calle aconsejándome que la depositase en la Inclusa y me pusiera a servir... Sigue el plano 568, un plano medio de Rocío que habla con Manuela la Gallega. Tras él, el rótulo 340: ...Llevaba dos días sin comer. Pedí limosna. Me dieron un perro gordo. ¡El último biberón! Sigue el plano 569, un plano general de la mujer que pide limosna en una calle. Al derivar hacia estos rótulos intermitentes la tensión dramática, el suspense y la continuidad narrativa, la enunciación ahorra efectos de montaje y potencia el texto escrito, como cuando entretiene su punto de vista entre las palabras con las que redacta los carteles, a veces, con retórica de folletín. Tal es el caso del rótulo 174: Como antes en su cara el aliento ardiente del toro, siente ahora en su corazón la quemadura de aquella mirada. Algo se desgaja violentamente dentro de él. ¿A qué seguir?

En otras ocasiones, las referencias literarias son muy explícitas, usualmente a partir de los poetas románticos, que encajan a la perfección en el perfil de exaltadas pasiones que adopta el filme. Así, el rótulo 97 parafrasea a Bécquer: Al día siguiente torna Currito a su trabajo con el sol en el alma. «Hoy el cielo y la tierra le sonríen». Otras veces, el autor se permite bromas con los espectadores, como en el rótulo 28: De los perseverantes es el reino del cocido, dice para explicar las artimañas picarescas que usan los maletillas en su intento por saciar el hambre. También apela directamente al



Alejandro Pérez Lugin,
en la fiesta de final de
rodaje de *Currito de la
Cruz*, en septiembre de
1925.

público en el cartel 381: En la imaginación de Rocío hay un tumulto. ¿En el pensamiento o en el corazón? y en el 419: ¿Qué pasa en esa hora terrible en el alma de Romerita? ¿Qué quiere decirle a Currito? Del mismo modo, en los momentos de mayor tensión dramática, la enunciación subraya los sucesos con sus propios comentarios. En el 106: Cómo se emboba Currito oyendo a la «Muñequilla» contar los amoríos de sus flores, mientras va y viene entre ellas! Una rosa más. Y, si es necesario, llega a amonestar al personaje: Se engañó usted, «señita Rosío», se engañó usted. «Má valiente que un jabato» ¡Juy si ella lo viese!, se lee en el 129.

La afición del autor por el estilo indirecto libre para introducir frases o pensamientos de sus personajes es igualmente notoria. Al revisar los intertítulos dialogales, que ofrecen una variedad discursiva semejante a la de los narrativos y suman 311, el 59,70% del total, se comprueba que en líneas generales el autor se sirve de ellos para remedar el habla coloquial de los personajes, intentando reproducir con la escritura la variante fonética andaluza del castellano y con el léxico y las frases hechas el tipismo lingüístico de Andalucía y en concreto de Sevilla. Valga como botón de muestra el rótulo 118 que reproduce unas palabras de Copita: ¡Asin tenga un yeno y le paguen en carderiyá! y le salga farsa toa la monea! El intento se puede interpretar como otro esfuerzo de la enunciación para describir el pintoresquismo de escenarios y ambientes desde un realismo costumbrista sazonado con bromas fonéticas, morfosintácticas y léxicas que salpican los rótulos constantemente. En este esfuerzo, el personaje gallego de Manuela sirve a Pérez Lugín como contrapunto lingüístico de los andaluces. Así se expresa ella en el rótulo 290 dirigiéndose a Rocío: Voyte a traer una taza de caldiño muy rico. ¡Del mío! Y, más, una ración de gallina.

Por la distribución y frecuencia modal, los rótulos dialogales más usuales son los que se anteponen al hablante —ciento cuarenta y nueve— haciendo uso de una ubicación arcaica que se intentaba corregir en la década colocando el rótulo tras la imagen del que hablaba. En el filme sólo veinticuatro adoptan esta última variante, mientras que los situados entre dos planos del personaje que habla suman doce. Porcentaje semejante al de los que no remiten a un individuo, sino a un grupo. En otros casos, se sobreentiende quién habla —diez de ellos—, aunque en otros seis es imposible. Dieciocho rótulos reproducen expresiones coloquiales, diecisiete, muestran un monólogo del personaje y otros dieciséis resultan ambivalentes, es decir, narran y reproducen un diálogo o un pensamiento. Hay así mismo ocho rótulos que expresan pensamientos de los personajes, siete que imitan la morfosintaxis del gallego y, en seis, el rótulo se repite a modo de rima y leit-motiv. Cuatro veces llega a ser premonitorio y crea suspense, mientras que otras modalidades sólo tienen una representación en toda la película. Es el caso del 101, que imita la fonética francesa por boca de «müsü» León, jardinero mayor de los Reales Alcázares: ¿Ou la la! Por Manué Carmona le gardín que me pidas vous ¡Le plus gran torreró! ¡Ollé Carmona! Igual sucede con el que marca autorreferencialidad lingüística, con el que sustituye a un plano en el ajuste plano/contraplano, con el que introduce un flashback y con el que reproduce tópicos misóginos.

Por lo que a la serialidad narrativa se refiere, los rótulos de diálogos condicionan fuertemente la continuidad del filme de diferentes modos. Unas veces, repitiéndose como un leit-motiv que emerge de tanto en tanto: ¿Arreglamos esas masetas, señita

Rosío? Esta frase, pronunciada por Currito para complacer a la joven, resuena por tres veces a lo largo del filme. En otros casos la cohesión narrativa viene dada a partir del suspense que el rótulo motiva. Es el caso del 253, cuando Carmona acaba de descubrir la huida de Rocío con Romerita, sus palabras de dolor resultan premonitorias: ¡Te digo , Dios mío, que si no la haces llorar todo lo que debe, te portas conmigo muy malitamente! En ocasiones, el rótulo suplente la inexistencia de raccords o, mejor dicho, los atrofia con su aparición. Así recoge el rótulo 435 las palabras de Currito que narra a Rocío su regreso de México: Y cuando vi en la Bahía de Santander la escuadra francesa empavesá, me pareció que los barcos se habían engalanado pa mí y que salían a darme noticias alegres. El plano que sigue es un plano general de la bahía mencionada, pero su correspondiente contraplano de Currito mirándola no existe y el raccord objeto/mirada queda anulado al sustituir el cartel al sujeto de la mirada.

De lo anterior se desprende hasta qué punto la hipertrofia de intertítulos en Currito de la Cruz funciona como un contravalor que juega en detrimento del resultado final, lastrando radicalmente la continuidad narrativa obtenida por los ajustes de montaje y ralentizando el ritmo hasta extremos casi inaceptables. Así, las cualidades formales del filme derivadas de la cuidadosa puesta en escena se ven oscurecidas por la mala resolución de la serialidad. En cualquier caso, para el espectador actual, es precisamente la brillante puesta en escena la que consigue salvar el interés de una película que navega entre el reportaje turístico y la historia sentimental con final feliz semejante a las que llenan las revistas de papel cuché.

ABSTRACT. *Currito de la Cruz* (1925) has its narrative architecture founded on a large amount of captions which are one of its defining features precisely due to their quantity. Though these captions are one of the recurring elements that hold the film narrative in silent cinema, from the 1920s their frequency decreased in order to encourage the development of different editing strategies. Nevertheless, in *Currito de la Cruz*, the strong debt to written text and the repeated cuttings and re-editions it suffered, until its original length was reduced to a half, caused a hypertrophy in the number of captions. This hypertrophy even cuts off the efficient exercise of the edition. This circumstance makes the film rather exceptional, compensating its brilliant mise-en scène somehow for that lack. ■