

De antropófagos, verdugos, suicidas, cadáveres y demás ralea. Algo sobre el humor negro y el cine español (1930-1963)¹

Alejandro Montiel Mues - Universidad Politécnica de Valencia -

a_lejandromontiel@yahoo.es

Resumen. Admitiendo que "el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva ante sucesos dolorosos anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración" (Casamitjana, 1996), se trata aquí de registrar este rasgo poético en nuestro cine clásico (conservado), para establecer, en una primera aproximación, si nos hallamos ante un recurso estilístico frecuente o, por el contrario, raro en el período, y así para poder argumentar, por último, su relevancia o irrelevancia entre las principales formas de estilización discriminadas en el cine español de los años cuarenta, cincuenta y principios de los sesenta; es decir, emprendemos una aventurada navegación que se inicia en las recónditas islas Columbretas, habitada ocasionalmente por ciertos estrambóticos naufragos propincuos a la antropofagia en *Los cuatro Robinsones* (Eduardo García Maroto, 1939) para recalcar en las Cuevas del Drach de Porto Cristo y en la bahía de Palma de Mallorca del final de *El verdugo (Il Bola)*, Luis García Berlanga, 1963 [1964]), donde jóvenes despreocupados danzan en sus yates al son de la modernidad, mientras un verdugo pasmado abandona la turística isla tras su primer acto de servicio

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

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

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

Miguel de Cervantes, *El licenciado Vidriera*, 1613²

¹Este trabajo se ha realizado en el ámbito del proyecto de investigación I+D+I "Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez" (CSO2012-34648). Ministerio de Economía y Competitividad. Gobierno de España.

Prólogo: la risa mala

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

"Contra el humorismo edulcorado de Dickens y de todos cuantos cultivan la sonrisa entreverada de lágrimas, surge esta modalidad de humor consistente en buscar la risa en los motivos que antaño sólo inspiraban lástima, ternura y compasión; es decir, en lo patético, en el melodrama y la muerte. Se diría que el humor negro, gracias a una crueldad que permite la anestesia afectiva ante sucesos dolorosos anula los buenos sentimientos y hace estallar la risa allí donde la respuesta normal sería la conmiseración." (Casamitjana, 1996: 35)

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

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

² Puede traducirse como "Nadie conoce a su padre; Nadie vive sin pecado; Nadie está contento con su suerte; Nadie ha subido al cielo"; luego *Nemo* (Nadie) es "el más dichoso del mundo". O sea, nadie es dichoso en el mundo.

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

Suicidas irrisorios: el astracán

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

Que en el astracán hay sobradas pruebas de humor negro y de burlas sobre lo fúnebre lo acreditan inapelablemente diversas obras teatrales (nunca llevadas al cine) a menudo ingenizadas por Enrique García Álvarez al alimón con uno u otro compinche, como, por poner sólo un ejemplo, *El fin de Edmundo* ("farsa cómica" de E. García Álvarez y A. de la Prada, estrenada en el teatro Rey Alfonso de Madrid el 4 de octubre de 1923), en cuyo primer acto (véase García Álvarez; Prada, 1923), un indeciso "suicida presunto" (p. 15), Don Edmundo Lope de Sosa y del Monte, caballero muy deteriorado, que se aloja en un mísero tabuco, "semi-cadáver, opositor a la tumba fría" (p. 13), ve estorbado sus tercios aunque insolventes propósitos por Alina, "una espléndida y elegante mujer americana" (p. 14), que pretende hacerle su esposo, tratarle a cuerpo de rey y llevarle a Buenos Aires para que un pretendiente desdeñado que ha jurado matar a cualquiera que la consiga (Míster Browin, un "hijo de la oxigenada Albión", p.30) le descerraje un montón de tiros y se cumplan sus anhelos, dejándola así "viuda y alegre" (p.20) para que, ya con el asesino en prisión, pueda casarse sin miedo con su predilecto Chichín.

En el segundo acto, que se representa en "un espléndido hotel en Buenos Aires", Alina y Chichín aparecen amartelados sin recato y espionados desde el *comptoir* por la ardiente doña Amapola ("Traje de levita, grandes lentes de concha. Un tipo", p.27), que infiere la existencia de una relación adúltera entre ambos, lo que implicaría la entronización de los cuernos en don

Lope, a quien esta "flor semimustia" (p.39) delata los ominosos e infamantes hechos, apelando a su honor y reclamándole determinación justiciera. Don Lope se siente, inconsecuentemente, contrariado por la exhibición de los arrullos de su venal esposa y lamenta que ande timándose con el pollo a la vista de todos, pero, por el contrario, como le ha contado a Lupita, "camarerita argentina del hotel" (p. 27), no anda preocupado por su inminente asesinato puesto que una Compañía de Seguros ("La Vida es corta") ha puesto cincuenta y tres agentes velando por su supervivencia, habida cuenta de que ha asegurado su vida por ocho millones de pesos. En definitiva, aunque Don Lope y Alina fingen un tórrido amor en público para provocar a Míster Browin y así cerrar su negocio, éste no se decide a liquidar al rival, aunque disponga de oportunidades en diversas ocasiones, como en esta graciosa escena de la obra, con Alina y Don Lope provocando los celos del inglés (p.35):

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

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

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

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

Alina.- (*Separándole bruscamente.*) A la santa religión podrá usted abrazarse, pero a mí ya me está usted soltando ahora mismo."³

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

³ Puesto que el desenlace de la trama no lo juzgo tan relevante para mi argumentación, lo doy en nota. Finalmente, equiparando como se ha hecho con anterioridad matrimonio y muerte, el gran dramaturgo Enrique García Álvarez, que tantas pruebas dio en su vida y en su obra de aversión al himeneo, concluye su obra con este par de cacofónicas réplicas, decididamente antiepitalámicas, a modo de trabalenguas (p. 49):

Alina.- Entonces, Edmundo, ¿serás mío?

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

Un humor, pues, el de aquellos alborotados y rechinantes sainetes, que flirtea con lo morboso, pero que no escandaliza ni duele: un artefacto disparatado para desencadenar risueñamente una risa sin pecado. ¿Cabe tal oxímoron? ¿Un humor negro blanco? ¿Pero es que acaso el humor negro adopta siempre la misma forma, o pueden discriminarse varias, entre la liviandad y el sarcasmo?⁴ ¿Caben grados, tonalidades, declinaciones?

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

Arniches: "la negrópolis"...

En la correspondencia de Arniches puede leerse lo siguiente:

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

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

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

⁴ En suma: humor con ferocidad o sin ella: sarcasmo (de sarx=carne) *versus* ligereza. Problema: cuando se agudiza el sarcasmo, desaparece el humor; pero cuando desaparece el sarcasmo, no sé si se puede hablar en rigor de "humor negro". Así que, parafraseando a Rilke (que creía que la belleza es el principio de lo terrible que todavía podemos soportar), el humor negro es el principio del sarcasmo que todavía podemos soportar. En esa frontera arriscada se instaló audazmente la obra de Rafael Azcona.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

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

Pero Bonifacio se adhiere a los argumentos de su cónyuge:

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

...y el *Guasa club*

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

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

Como se recordará, ciertos "sucios"⁵ del Casino de Villanea, bromistas que se ensañarán con una pobre jamona de "cara ridícula, pintarrajeada y sonriente", la estafermo y aleluya Florita Trevélez (papel interpretado en su

⁵ Etimología popular: sucios por "socios". Expresión del criado, novio de Solita, en el Acto I, escena IV. P. 22: cito de la decimocuarta edición de Espasa Calpe, prologada por Manuel Seco Reymundo (1998), que corrige datos de la anterior del *Teatro Completo* de Aguilar, publicada tras el fallecimiento del autor (1948), así como de la primera (Imprenta R. Velasco, 1916).

estreno por Leocadia Alba), son una cuadrilla de miserables señoritingos que se agrupan en el autodenominado *Guasa club*, entre cuyos miembros no se cuenta (para su desgracia) el no menos infame socio del Casino Numeriano Galán, que fue interpretado por un joven Pepe Isbert de 26 años⁶. El club lo preside Tito Guiloya, "un sujeto bastante feo, algo corcovado, de cara cínica, biliosa y atrabiliaria"⁷ (Miguel Mihura Álvarez, padre de los cineastas Miguel y Jerónimo Mihura), pero el verdadero protagonista de la obra (acabado personaje dramático al que cabe situar en nuestro teatro a la altura del Max Estrella/Alejandro Sawa de Valle, que merodea en el *negro* esperpento *Luces de Bohemia*, publicado por entregas en 1920) fue, según Pérez de Ayala, el patético hermano de Flora, don Gonzalo de Trevélez (Emilio Thuiller), una víctima tan escarnecida y burlada, por otros conceptos, como la misma ilusa mujercita provinciana con quien se ensañan los jacarandosos cofrades del *Guasa club*. Será Tito Guiloya el detonante que ponga en marcha la acción tragicómica pergeñando e instigando una añagaza asquerosa, que hasta escandaliza a un consocio (Torrija), pero que es jaleada por otro (Manchón):

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

Tito.- ¡Qué más da! La burla es conveniente siempre; sana y purifica; castiga al necio, detiene al osado, asusta al ignorante y previene al discreto. Y, sobre todo, cuando, como en esta ocasión, escoge sus víctimas entre la gente ridícula, la burla divierte y corrige.

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

....

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

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

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

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

⁶ Ya activo en el cine desde años antes en *Asesinato y entierro de don José Canalejas*, Enrique Blanco y Adelardo Fernández Arias, 1912, película en la que representaba al anarquista Manuel Pardiñas Serrano.

⁷ Didascalia inicial, p. 116.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

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

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

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

Conchita.- ¿Y has visto a Florita?

Nolo.- ¡Qué esperpento!

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

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

En la pieza original, Marcelino confirma a Gonzalo que todo ha sido una chanza "con propósitos de insano regocijo, de burla indigna" (Act. III, esc. VII, p. 194), y el hermano se enfrenta ante el ingrato dilema de comunicárselo o no a Florita:

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

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

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

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

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

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

Marcelino.- ¡Pobre Florita!

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

En (los trozos conservados/triturados de) la versión cinematográfica republicana (*La señorita de Trevélez*, Edgar Neville, 1936), las cosas suceden de manera distinta. Escindiendo imagen y sonido, la reveladora conversación de los varones, en presencia también de la joven sobrina Araceli (Antoñita Colomé), es espiada desde la habitación contigua por Florita (María Gámez), quien conoce de ese modo la verdad con inmensa tristeza. Los diálogos se superponen al plano corto de su figura abatida y la secuencia se focaliza melodramáticamente deteniéndose en su infinita humillación y articulando su punto de escucha. Don Gonzalo, interpretado por el gran Albero Romea, que será el patético hidalgo de la inminente *El genio alegre* (Fernando Delgado, 1939) y el no menos patético hidalgo, Don Luis, de la muy posterior *¡Bienvenido Mr. Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), rechaza aquí también la solución del matrimonio, pero anda cavilando aún una alternativa cuando irrumpe Florita en la habitación para declarar -falazmente, por supuesto- que estaba al cabo de la calle y al corriente de la broma desde el principio:

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

En las últimas escenas, Don Gonzalo se venga en su moderno gimnasio de Tito Guiloya (Edmundo Barbero) arreándole con un bate un morrocotudo leñazo, acción que, al modo de Lubitsch, se oculta a la mirada del espectador mediante una cortinilla. En la antepenúltima secuencia vemos a Florita en su alcoba, trajinando con femeniles prendas de su tocador, reduciendo a uno los dos cojines blancos con puntillas dispuestos sobre la almohada de su cama, meditando ante un *bibelot* que representa a Cupido, deshaciendo un mueble

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

confidente y reubicando las dos piezas separadas en el cuarto y, por fin, aporreando como de costumbre las teclas del piano, lo que horroriza -plano de reacción- a los presentes en la casa, don Marcelino (Juan Torres Roca) y Torrija (Fernando Freyre de Andrade) acomodados en el salón próximo, tanto más cuanto las notas desafinadas se entreveran con los violentos ruidos de golpes que llegan desde el gimnasio. Don Gonzalo, desahogado, se reúne con las visitas:

Don Marcelino.- ¿Le has matado, Gonzalo?

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

Torrija .- No, muchas gracias.

Don Gonzalo.- Un poquito.

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

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

Neville, allí donde el implacable texto arnichesco nos dejaba con un amargo sabor de boca, concede inocentes y casi risueñas revanchas de educado humorismo a los ofendidos. En el extremo opuesto, varias décadas después, ya al filo del siglo XXI, el cineasta Javier Maqua, en su faceta de autor teatral, y dentro de su artaudiano teatro -o su baziniano cine- de la crueldad, imaginará un desquite notablemente más feroz de la solterona escarnecida en *La venganza de la señorita de Trevélez. (Papel de lija.)*, pieza estrenada el 13 de noviembre de 1993 en el Teatro Palacio Valdés de Avilés⁸,

⁸ Véase Maqua, J. (2009), *La venganza de la señorita de Trevélez. (Papel de lija.)*, Oviedo, KRK ediciones. Reparto en el estreno, por orden de intervención. (Entre paréntesis actriz sustituida): Florita: Saladina Jota. Soledad: (Lydia Otón), Ángeles Arenas; Don Gonzalo: Ramón Pérez; Galán: José Antonio Lobato. Diseño de escenografía y vestuario: Paco Cao; Ayudante de dirección: Ceferino Cancio. Dirección: Arturo Castro. Una producción de Teatro

donde se vuelve del revés como un guante la operación regeneracionista arnichésca. Escribe allí Maqua en la programática didascalía inicial:

"Quedémonos en la tragedia; no demos paso al ridículo."

Un ataúd estrellándose en la *Calle mayor*

En el orden de la tragedia se sitúa igualmente la adaptación libérrima (en sólo un sentido) "inspirada en una farsa de D Carlos Arniches" de la película *Calle Mayor* (*Grand Rue*, Juan Antonio Bardem, 1956; que cuenta con memorable música de Joseph Kosma), que "en Madrid se estrenó convenientemente cortada en diversas escenas"⁹, y en la que, como declara su director,

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

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

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

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

Margen S.L., subvencionada por la Consejería de Educación y Cultura del Gobierno del Principado de Asturias.

⁹ El 7 de diciembre de 1956. Dos días antes, el 5, se vio en Barcelona. Desconocemos la versión que, con carácter de estreno, se pasó previamente el 30 de noviembre en el Cine Avenida de Logroño.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

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

La historia que está a punto de comenzar no tiene unas coordenadas geográficas precisas. El color del pelo o la forma de las casas, los anuncios en las paredes o una manera determinada de sonreír o hablar no deben ser forzosamente una bandera concreta para envolver a estos hombres y mujeres que van a empezar a vivir delante de nosotros."

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

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

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

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

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

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

Ejemplos todos, como se ve, de las fuerzas vivas (o zombis) de esta mortecina ciudad en la que los seminaristas, chismosos y rijosos, pasean por la alameda de tres en tres y a veces en barahúnda procesional de cuervos (los "negros cuervos de la iglesia", de los que hablaba Mateo Santos en *Reportaje del movimiento revolucionario en Barcelona*, 1936), y las monjitas, pertrechadas de huchas petitorias con forma de jibarizada cabeza de chino, sablean a sus conciudadanos para restaurar retablos con la complicidad de trajeadas niñitas cursis, y hornean "hojaldres de San Filiberto", que todo el mundo compra los domingos¹⁰. A su convincente caracterización, perfectamente anclada en la cruda realidad (España, 1956), debemos precisamente la eficacia dolorosa del film, vivisección de un humor nauseabundo y falto de caridad (la risa mala del pueblo -en este caso, de las adocenadas clases medias-, de la que hablaba Arniches) que se desliza inexorablemente hacia la tragedia, y allí se detiene: en el melodramático último plano-emblema del film que muestra el abatido rostro de una Isabel ultrajada, enmarcado en la ventana de su alcoba-hogar-prisión, junto al arrumbado vestido de baile ceñido a un maniquí inerte, detrás de los cristales azotados por la lluvia.

En sucesivas versiones televisivas de *La señorita de Trevélez*, recreaciones históricas (historicistas), abstractas y tardías de un tiempo ya ido y lejano, y por ello inofensivas, no faltarán sin embargo gestos censores. Por ejemplo, en la emitida el 17 de abril de 1969 en "Teatro de siempre", con guión, dirección y realización de Federico Ruiz, y con José Orjas como Don Gonzalo,

¹⁰ En Logroño disfrutaban de merecida fama los "milhojas" de la veterana pastelería *La mariposa de oro*, cuya hermosa fachada modernista sita en la calle de Portales (aquí Calle Mayor), aparece fugazmente en la película mientras Juan pasea con Isabel.

Nela Conjiú como Flora y Juan Diego como Numeriano Galán, se suprime una parte de este monólogo de don Marcelino:

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

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

También la mencionada extemporaneidad mengua gravemente lo que de cáustico y punzante tuvieron las novelas y los guiones de Rafael Azcona en su día, cuando media mucho tiempo entre ese entonces y su ulterior representación cinematográfica, puesto que si las películas que contaron con sus concurso hacia 1960 constituyen la columna vertebral del combativo humor negro del cine español franquista -*El pisito* (Mario Ferreri e Isidro Martínez Ferry, 1958), *Se vende un tranvía* (Juan Estelrich y Luis García Berlanga, 1959), *El cochecito* (1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), el episodio de *Les quatre vérités* titulado *La muerte y el leñador* (Luis García Berlanga, 1962) y la ya citada *El verdugo (Il Bola)*, Luis García Berlanga, 1963 [1964]-, la puesta en escena reciente de una de sus novelas, en un intento desesperado por recuperar su talento para nuestro cine (*Los muertos no se tocan, nene*, José Luis García Sánchez, 2011; rodada *post mortem* en su Logroño natal) ha suscitado, cuando menos, una general indiferencia de crítica y público, y ha pasado sin pena ni gloria.

Wenceslao y el suicida recalcitrante

Por otra parte, el humor (ocasionalmente negro) de Wenceslao Fernández Flórez, no fue tan jovial, despreocupado ni deportivo como el de García Álvarez por aquellas mismas fechas en que ambos triunfaban en sus respectivos géneros artísticos y literarios (o sea, en los tiempos de la Dictadura primorriverista), ni tan moralizador como el de Arniches, ni tan áspero como el posterior y clásico de Juan Antonio Bardem (también en la excelente *Felices Pascuas*, 1954) o el más cercano a nosotros de Javier Maqua (no sólo en *Carne de gallina*, 2002¹¹, sino también en los gags aún más negros de

¹¹ Recientemente ha podido verse la versión teatral de la película *Carne de gallina* (Javier Maqua, 2002) dirigida por el coguionista del film, Maxi Rodríguez, y estrenada en el Teatro Laboral de la Cultura, en Gijón, el 19 de septiembre de 2014 y en el Filarmónica de Oviedo el 21 de septiembre de 2014.

Chevrolet, 1997), ni, desde luego tan esencial y acre como el de Azcona entre 1958 y 1963, sino empecatado de melancolía, y como se ha escrito atinadamente, más bien hijo de la frustración y/o la "insatisfacción" (Mainer, 1976) y, desde luego, pleno de la "conciencia del derrotado" (Paz Otero, 2009). Ocupó, no obstante, un lugar central en el cine de las dos primeras décadas del cine español del franquismo.

Un ejemplo, que conoció dos versiones cinematográficas, lo constituye el "negrísimo relato" (Castro de Paz, 2012: 102) *El hombre que se quiso matar*, película de Rafael Gil, estrenada, no sin sortear cortapisas, el 16 de febrero de 1942, con argumento basado en un cuento de Wenceslao Fernández Flórez, y adaptación, diálogos y guión técnico de Luis Lucia Mingarro, según rezan los títulos de crédito, graciosamente exornados con estupendos monigotes que muestran los vanos intentos de un hombrecillo por infligirse la muerte.¹²

De *El hombre que se quiso matar* (1942) sólo cabe convenir con Castro de Paz en que gracias, entre otras figuras de orden estético, a "la casi keatoniana seriedad" del rostro del galán cómico Antonio Casal (Castro de Paz, 2012:106) la figura del "suicida recalcitrante" Federico Solá (emparentada con la examinada *supra* en *El fin de Edmundo*¹³) cobra una relevancia capital en nuestro cinema, equiparable a la de su contemporáneo Juan Nadie (Gary Cooper) en *Meet John Doe* (1941), el film antinazi (es decir: contra el, por entonces, creciente nazismo norteamericano) de Frank Capra, y que con ella el elegante humor de buen tono de Wenceslao Fernández Flórez encontró feliz encaje en el cinematógrafo español, caso contrario al del humor vanguardista de Ramón Gómez de la Serna.

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

Porque, en efecto, aunque solemos describir las greguerías de Ramón Gómez de la Serna (humorismo+metáfora) como epigramas en general benévolos y fantásticos, no faltan aquéllos, como recuerda el autor de *Elogio y refutación del ingenio* (1992), José Antonio Marina, investidos de un ostensible humor negro:

¹² José Luis Castro de Paz (2012: 105) acredita también la participación en el guión de Luis Marquina. Quizás a partir de una declaración de Rafael Gil a Antonio Castro: "Cifesa me dio la oportunidad, una oportunidad que yo no esperaba. Un día me dijo Luis Lucia, que era secretario de Vicente Casanova: "Te voy a mandar a Barcelona a hacer una película. Para que vean allí que no es tan complicado." Me pareció una razón tonta, porque yo no tenía ninguna experiencia, y me dio un guión que él había hecho con Luis Marquina y que era *El hombre que se quiso matar*. " (Castro, A., 1974: 192). Rafael Gil firmaría otra versión homónima, con guión de Ramón J. Salvia, en 1970.

¹³ Curioso personaje que persiste hasta hoy mismo; verbigracia en obras puestas en escena, a caballo entre el sainete y la tragedia -entre otros géneros dramáticos arduamente amalgamados-, como *Bartolomé encadenado*, de José Sanchis Sinisterra, estrenada bajo la dirección de Antonio Simón en el *Teatre Grec* de Barcelona el 19 de julio de 2014.

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

Podrían añadirse otros, pero lo que aquí nos importa es denunciar uno de los mayores misterios -poco gozosos- del devenir del cine español en el pasado siglo, consistente en el incomprensible desaprovechamiento, o la evacuación sin más explicaciones, de la vasta y versátil obra del escritor madrileño como apoyatura o reclamo de nuestras producciones cinematográficas, en contraposición chocante con el uso y abuso, el saqueo, de los sainetes arnichescos, las novelas de Fernández Flórez o las "comedias de la felicidad" de los Quintero. Incluso es de reseñar una felizmente temprana incorporación a nuestro cinema, relativamente extendida en el tiempo y mantenida durante décadas, de las destrezas y gracias sobresalientes de los maestros del humor de la "otra generación del 27", cual es el caso de Jardiel Poncela en Hollywood -*Angelina o el honor de un brigadier*, Louis King, EEUU, 1935- o, también, de su rudimentario pero excepcional cortometraje *Un anuncio y cinco cartas* (Jardiel Poncela, 1937) y de algunos films hispanoamericanos inmediatos a nuestra Guerra Civil, como *Margarita, Armando y su padre* (Francisco Múgica, Argentina, 1939); o lo es, igualmente, el de Mihura en su fecunda asociación con Eduardo García Maroto -*Una de fieras*, García Maroto, 1934, *Una de miedo*, García Maroto, 1935- o como creador de diálogos hilarantes y marxianos para Perojo en *Los hijos de la noche* (Benito Perojo, 1939) o, más radicalmente absurdos, en *La última falla* (Benito Perojo, 1940)¹⁴. Pero, ¿qué pasa con Ramón?

Aparte del caso extraordinario del joven Buñuel, cuya prevista colaboración con Ramón se vio frustrada¹⁵, el humor negro se engolfó también, aunque muy rara vez, en aventuras o travesuras *vanguardistas* de los cineastas españoles, como las pergeñadas por el profascista Ernesto Giménez Caballero, "inspector de alcantarillas"¹⁶, responsable último de la antología barojiana *Comunistas, judíos y demás ralea* (1939), siempre en complicidad con Ramón Gómez de la Serna.

Me refiero concretamente a un pasaje de *Noticiero de Cine-Club* (Ernesto Giménez Caballero, 1930), peliculita amateur, rodada con una cámara Aica, de cerca de 10 minutos de duración (donde naturalmente hay un retrato de Ramón, en coche y fumando en pipa), "autohomenaje narcisista a la

¹⁴ La lista de films sobresalientes de los años cuarenta y cincuenta basados en piezas teatrales o guiones de ambos, merece sendos capítulos (ensayos) aparte, al igual que la de otros miembros de la generación como Tono o López Rubio.

¹⁵ Buñuel cuenta en sus memorias que "el segundo guión en el que trabajé estaba inspirado en siete u ocho cuentos breves del escritor. (...) Varios meses después, realicé mi primera película, *Un chien andalou*. Gómez de la Serna se sintió un poco defraudado de que se abandonara el proyecto de la película inspirada en sus cuentos: Pero se consoló cuando la *Revue du Cinéma* publicó el guión." (Buñuel, 2001: 117-118). Véase también Gubern, 1999: 23-26.

¹⁶ Yo, inspector de alcantarillas, es uno de los primeros libros surrealista publicados en España, que Ernesto Giménez Caballero dio a la imprenta en 1928. Para un estudio de la literatura de este autor, véase Mainer: 2013.

familia intelectual aglutinada por *La Gaceta Literaria*" (Gubern, 1999: 329) que incluye algunas humoradas verbo-visuales, de carácter por lo común inocentes, como la anticipada por un letrado que reza, "Deformaciones, níquel. / Paisaje manchego sobre faro de auto" (al estilo de René Clair, L'Herbier, Claude Autant Lara, Man Ray y tantos otros) o la presentación de "Benjamín Jarnés¹⁷ y Sor Patrocinio" -"en alusión a su libro biográfico *Sor Patrocinio, la monja de las llagas* (1929) (Gubern, 1999: 339)-, y una, la última, de poco más de medio minuto, no tan inocente y por supuesto inspirada en *Un chien andalou* (Buñuel, Dalí 1929), precedida por este letrado:

"Breve reportaje de un crimen

(a Luis Buñuel y Salvador Dalí)

En el suburbio de Madrid un
perro descubre un feto de
niña y come parte de su
craneo." (sic)¹⁸

Vemos a continuación, poco antes de la palabra "Fin", unos pocos planos de un perro que trastea con un amasijo de papeles de periódico y escombros; planos generales de niños dispersos en un ralo descampado; manos de mujer en plano cercano que hurgan en el sórdido paquete de desechos y, al final, la secuencia se cierra (por corte directo) con una muchedumbre de chicos apiñados, supuestamente, en las cercanías arrabaleras y los desmontes del lugar de autos. Toscamente, pero con gran despliegue de las argucias propias de un precoz *falso documental*, Giménez Caballero se solaza en una forma vanguardista de humor negro (feroz y cáustico) o de tomadura de pelo, que se anticipa al luctuoso panfleto camelístico de Buñuel en *Las Hurdes /Terre sans pain* (Buñuel, 1932) y, de haberlo conocido, André Bretón hubiese incluido el film en su sectoria *Antología del humor negro* (1939)¹⁹, donde afirma, siguiendo a Freud, que "la

¹⁷ Jarnés compuso uno de los más interesantes y sutiles libros de cine del período republicano: *Cita de ensueños* (1936).

¹⁸ "Suburbios tristes, yermos, que circundan Madrid como mendigos que acosan a un viejo hidalgo", había escrito Carlos Arniches en la didascalia inicial del sainete para leer "La risa del pueblo", citado *supra*. (Arniches, 2004: 103)

¹⁹ Hecho improbable pues una de las principales señas de identidad del acerbo cultural de André Breton consistía en desconocer plenamente la literatura y el cine españoles, casi sin

risa es una rebelión superior del espíritu". Pues la elitista risa que procura este pedante y sórdido pasaje cinematográfico, después de habernos deleitado con retratos pánfilos y episodios que, más que joviales (al gusto de la vanguardia futurista o dadaísta), podrían calificarse como propios de una alegría ruda, pueril y autocomplaciente, es una *risa pascual*, que, según escribe Alfonso Sastre, obtiene:

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

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

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

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

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

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

Sea como fuere, Ramón Gómez de la Serna, el viejo maestro de "la generación unipersonal" (en palabras atinadas de Fernández Almagro), rehuido por los cineastas hipotéticamente adeptos al "esteticismo de la política" y por los partidarios "de la politización del arte", no solo quedará fuera de juego en el

resquicios. Eduardo Stilman (1967), entre otros, como Cristóbal Serra en su *Antología del humor negro. Del Lazarillo a Bergamín*, se vieron obligados a subsanar después estas lamentables carencias. Véase bibliografía: AA. VV. (1967); Serra (1976).

cine de la República, sino de todo el cine español (y, lo que es más sorprendente, casi de toda la televisión española) del siglo XX, por lo que la recuperación de su cuento "La mona de imitación" (*La esfera*, VIII, 412, 26-XI-1921, s.p.; luego incluido en *El alba y Otras cosas*, Madrid, Calleja, 1923, ps. 189-194), en la película de episodios *Manicomio* (Fernando Fernán Gómez / Luis María Delgado, 1953), constituyó un incidente, no por marginal, menos admirable; una rareza morrocotuda como la recreación televisiva de su novela de 1930 *La Nardo*, interpretada maravillosamente por Gloria Berrocal, en *Ramón [Gómez de la Serna]*, producción de TVE -en tiempos en los que Gonzalo Vallejo era jefe de los programas culturales de la segunda cadena-dirigida por Ramón G. Redondo, con guión de Manuel Matji y Luis Ariño²⁰, emitida en el programa "Los Libros" el 21 de diciembre de 1977, donde, como cuenta Manolo Matji se adaptaba "una novela suya [de Ramón Gómez de la Serna] muy hermosa, como si fueran cuadros del museo de cera". (Aranzubia, 2013: 50)

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

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

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

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

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

²⁰ Luis Ariño dirigiría en 1989 una nueva adaptación de *La Nardo* en *Los días del cometa*, con Maribel Verdú como protagonista.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

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

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

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

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

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

"- Me eres algo repulsivo -dijo él.

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

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

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

Después volvió al silencio y a la inmovilidad.

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

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

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

que triunfaba en París, contemporáneamente a la realización del film, con *La cantante calva* (Théâtre des Noctambules, 1950) y *La lección* (Theatre de Poche, 1951).

La adaptación del cuento por parte de Fernando Fernán Gómez implica una serie de inteligentes operaciones de transposición de la literatura al cine (44 planos, con una duración de 7 minutos) y de encaje en la historia marco del film; decisiones enunciativas en las que cabe detenerse.

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

Carlos: Su trabajo será muy pesado, ¿eh?

Empleado: Su trabajo será muy pesado, ¿eh?

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

Marido (Antonio Vico): Buenas noches.

Mercedes (Elvira Quintillá): Buenas noches.

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

Marido.- Me he retrasado un poco.

Mercedes.- Me he retrasado un poco.

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

Marido.- Eres una mona de imitación.

Mercedes.- Eres una mona de imitación.

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

Mercedes.- Soy una tonta de capirote.

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

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

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

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

Marido.- Pues me voy a la calle.

En ese mismo encuadre y siguiendo la misma dirección entra Mercedes inmediatamente y, apelando a un lugar *vacío* (¿?), hacia atrás, increpa (¡mirando a cámara!):

Mercedes.- Pues me voy a la calle.

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

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

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

Comisario.- ¿Por qué mató a su mujer?

Marido.- Porque me hacía burla.

Como el comisario no se lo cree ("Le hacía burla. le hacía burla. Por eso no se mata a nadie. Es falso"), replica el preso:

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

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

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

Ultílogo: la risa exterminadora, risa corta

En definitiva, cree Eduardo Stilman que

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

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

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

Habla Rosset de una "risa exterminadora":

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

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

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

Recapitulemos este viaje de *Nemo (Nadie)* hacia la nada. Consentido con cuentagotas durante el franquismo (la prohibición de *Viridiana* es un ejemplo) en oscuras películas como *El batallón de las sombras* (Manuel Mur Oti, 1957; con una escena inolvidable interpretada por Antonio Vico) o *Entierro de un funcionario en primavera* (J. M. Zabalza, 1958); disperso en teatro, cine y televisión, aunque también vivo en maestros de las artes plásticas como Ops (El Roto); el humor negro y su centenaria historia aún por trazar en la España del siglo XX, proporciona gradaciones que van desde la suavidad de Fernández Flórez a la ferocidad de Luis Buñuel; proviene de los despropósitos astracanados de un García Álvarez o un Muñoz Seca y de la casi centenaria "tragedia grotesca" de Arniches (1916); pasa por el ensañado esperpento valleinclanesco (a partir de 1920), las irresponsables gracias vanguardistas de Giménez Caballero (1930), las ligerezas educadas y aprobadas de Rafael Gil o José Luis Sáenz de Heredia en el cine de los años cuarenta, los volatines ramonianos de Fernán Gómez (1953), el realismo crítico bardemiano (1956), la traca azconiana a caballo de 1960 (mala leche riojana), el posterior azconismo sin Azcona (Jose Luis Cuerda, *La Cuadrilla*, García Sánchez) o las postreras andanadas codornicescas de Summers (*La niña de luto*, 1964; *Juguetes rotos*,

1966); el teatro, el cine y la televisión "de la crueldad" (nacional popular) de Javier Maqua en las tres últimas décadas y concluye, por el momento, en el actual "teatro melancómico" de Beth Escudé i Gallés, en obras -todavía no llevadas al cine- que se recochinean sarcásticamente de los asesinatos "de género" (fruto de la "violencia doméstica", antes llamados crímenes pasionales) y se cisca en Dios y en sus inextricables designios, como la hiriente *Aurora De Gollada*, estrenada en la Sala Tallers del Teatre Nacional de Catalunya, el 7 de febrero de 2006, bajo la dirección de la autora.²¹

Terminemos, pues, con Rosset²², dado que nos ha sido, finalmente, tan instructivo:

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

La filosofía trágica no empezó cuando los hombres aprendieron a reírse de sus cadáveres, sino más bien el día misterioso, tardíamente reconocido por Nietzsche en *El origen de la tragedia*, en el que los griegos confundieron en una sola fiesta el culto de los muertos, del que había nacido la tragedia, y el culto del dios que simboliza el vino y la embriaguez: las *Grandes Dionisíacas*, que el mismo día celebraban los juegos de la vida, la muerte y el azar. (Rosset, 1976:224)

Referencias bibliográficas

AA. VV.

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

ANGULO, J.; LLINÁS, F. (eds.)

Fernando Fernán Gómez: el hombre que quiso ser Jackie Cooper, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura.

ARANZUBIA, A.

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

²¹ Véase mi prólogo: "Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última", en Escudé, B. / Soler, E. (2006): *Aurora De Gollada / Jo sóc un altre*; Barcelona, Proa.

²² Sobre quien llamó mi atención el profesor José Saborit Viquer, catedrático de Pintura de la Universidad Politécnica de Valencia, por lo que dejo aquí constancia de mi agradecimiento.

ARNICHES, C.

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

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

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

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

BARDEM, J. A.

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

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

BAROJA, P.

(1939) *Comunistas, judíos y demás ralea*, Valladolid, Ediciones Cumbre. [Prólogo de Ernesto Giménez Caballero.]

BENJAMIN, W.

(1973) *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus.

BRETÓN, A. (ed.)

1997 [1939] *Antología del humor negro*, Barcelona, Anagrama.

BUÑUEL, L.

(2001) *Mi último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés.

CASTRO, A.

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

CASTRO DE PAZ, J. L.

(2002) *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español*, Barcelona, Paidós.

(2010) *Fernando Fernán Gómez*, Madrid, Cátedra.

(2012) *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexibilidad en el cine español de los años cuarenta*, Santander, Shangrila.

CaASTRO DE PAZ, J. L.; CERDÁN, J.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

(2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra

ESCODÉ I GALLÈS, B. / SOLER, E.

(2006) *Aurora De Gollada / Jo sóc un altre*, Barcelona, Proa. [Prólogo: "Humorismo(s) en la dramaturgia catalana última", de Alejandro Montiel.]

GARCÍA ÁLVAREZ, E.; MUÑOZ SECA, P.

(1916) *El verdugo de Sevilla*, casi sainete en tres actos y en prosa, Madrid, Sociedad General de Autores Españoles.

(1917) *Los cuatro Robinsones* Juguetes cómico en tres actos y en prosa Madrid, Sociedad de Autores Españoles.

GARCÍA ÁLVAREZ, E.; DE PRADA, J. A.

(1923) *El fin de Edmundo*, Farsa cómica en dos actos, Madrid, Sociedad de Autores Españoles.

GIMÉNEZ CABALLERO, E.

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

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

GÓMEZ DE LA SERNA, R.

(1923) *El alba y Otras cosas*, Madrid, Calleja.

(2007) [1930] *La nardo*, Madrid, Visor. [Prólogo Andrés Newman.]

GUBERN, R.

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

HEININK, J. B.; VALLEJO, A. C.

(2009) *Catálogo del cine español. Films de ficción, 1931-1940*, Madrid, Cátedra.

HEREDERO, C. F.

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

HUESO, A. L.

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

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

IONESCO, E.

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

JARNÉS; B.

(1974) [1936] *Cita de ensueños*, Madrid, Ediciones del Centro.

MAINER, J. C.

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

(2013) *Falange y literatura*, Barcelona, RBA.

MAQUA, J.

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

MARINA, J. A.

(1992) *Elogio y refutación del ingenio*, Barcelona, Anagrama.

MARTÍN CASAMITJANA, R. M.

(1996) *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Gredos.

MONTIEL, A.

(2001) "¿Dulce o agria transición? Benito Perojo (1938-1942)", Fernández Colorado, L.; Couto Cantero, P.; *La herida de las sombras. El cine español en los años cuarenta* (coord.), Madrid, Academia de las Artes y Las Ciencias Cinematográficas de España / VIII Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine.

(2005) "Ad limina: Breve oceanografía del humorismo", prólogo a Pavía, J.: *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

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

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

MUÑOZ SUAY, R.

Actas – VI Congreso Internacional Latina de Comunicación
Social – VI CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2014

(1973) "El humor negro en España", en *El cine. Enciclopedia del 7º arte*, Tomo I, Barcelona, Buru Lan, ps. 231-240.

PAZ OTERO, H.

(2009) "Wenceslao Fernández Flórez y el cine: La conciencia del derrotado", *Área abierta*, 23, julio 2009.

PÉREZ DE AYALA, R.

(1924) *Las máscaras*, vol I y II, Madrid, Renacimiento.

PÉREZ PERUCHA, J.

(1982) *El cinema de Edgar Neville*, Valladolid, Seminci.

PÉREZ PERUCHAJ. (ed.)

(1991) *Surrealistas, surrealismo y cinema*, Barcelona, Fundación "La Caixa".

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

ROSSET, C.

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

SASTRE, A.

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

SERRA, C. (ed.)

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

ZUNZUNEGUI, S.

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