

Los orígenes del esperpento en el cine español de los años 50

Nekane E. Zubiaur Gorozika – UPV/EHU – nekaneerritte.zubiaur@ehu.es

Carmen Arocena Badillos – UPV/EHU – carmen.arocena@ehu.es

Resumen: El esperpento valleinclanesco es una de las tradiciones literarias que con mayor frecuencia se han convocado a la hora de abordar el análisis de ciertas muestras del cine español basadas en la deformación grotesca de una realidad que habitualmente se pretende criticar. Sin embargo, y en contraposición a la temprana explotación del costumbrismo, la aparición del esperpento en el cinematógrafo es, como bien ha apuntado Santos Zunzunegui, relativamente tardía, pese a que *lo grotesco*, categoría estética de la que procede directamente, ya se había cultivado con notables resultados en la literatura y pintura españolas desde el Siglo de Oro. Del mismo modo que la ironía sangrante y la deformación estética que derivaron en el nuevo género hicieron acto de presencia en el tramo final de la trayectoria artística de Valle-Inclán, o que las *Pinturas Negras* culminaron la obra pictórica de Goya, también el cine español requirió la confluencia de ciertas condiciones y circunstancias para que la impronta del esperpento calara en sus imágenes y relatos.

Esta aparición tiene lugar a finales de los años cincuenta con dos títulos de temática similar, *El inquilino* (José Antonio Nieves Conde, 1957) y *El pisito* (Marco Ferreri, 1958), que heredan del dramaturgo gallego su dimensión crítica y tragicómica, donde lo terrible y lo jocoso (con especial querencia por un humor negro que Rafael Azcona elevó a sus máximas cotas en la década posterior) se anudan sin distinción. Este texto pretende indagar en los orígenes del esperpento en el cine español, las circunstancias socio-culturales que favorecieron su aparición, la evolución del modelo de representación costumbrista hacia derroteros más críticos, y la forma en que la estética de lo grotesco se traslada al celuloide en estas primeras muestras del esperpento cinematográfico.

Palabras clave: cine español; esperpento; grotesco; deformación estética.

“Las invenciones de lo grotesco florecen cuando es más difícil imaginar lo clásico”.

Kenneth Burke

1. Introducción

En la introducción a su fundamental estudio sobre los orígenes y evolución de lo grotesco, Wolfgang Kayser señaló el Museo del Prado como lugar privilegiado para el arranque de su recorrido analítico, puesto que, siguiendo a Flögel, “los españoles habían aventajado a todos los demás pueblos europeos” al respecto de lo grotesco merced a “su exuberante y fogosa fuerza imaginativa” (Kayser, 2010: 22).

Lo grotesco, elevado a categoría estética,

“busca lo sublime a través de lo perverso y representa la unión entre lo trágico y lo cómico. El triple efecto de lo grotesco en la literatura es provocar el horror, la risa y el asombro. En este proceso, lo risible y el temor se interrelacionan entre sí produciendo un efecto estafalario” (Ziomek, 1983: 14).

A tenor de estas características, parece evidente que nos hallamos ante una constante que ha atravesado, a lo largo de los siglos, diversas manifestaciones del arte español. Una de las más fecundas muestras de esta estética en el ámbito de la literatura es sin duda el esperpento surgido de la pluma de Ramón del Valle-Inclán, cuya finalidad él mismo anunció en *Lucas de bohemia*: “transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas. Hay que deformar la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España”. Bajo esta premisa, el autor gallego recrea

“un mundo inquietante en el que conviven la tragedia y el dislate, y donde la angustia y el disparate humanos se contraponen constantemente. Comparados con las tragedias y las comedias tradicionales, los esperpentos no son una catársis espiritual ni algo puramente risible. El tono regocijado y áspero empareja en ellos el horror con la diversión, la desesperación con la banalidad, la

hilaridad con la consternación” (Cardona y Zahareas, 1987: 48).

En *Luces de bohemia* Valle-Inclán adoptó ciertas características estéticas del medio cinematográfico (Zamora Vicente, 1974: 169; Risco, 1975: 118-119) que en 1920, momento del nacimiento del esperpento, aún avanzaba titubeante. Cuando andando el tiempo el cine español se adentró en el terreno narrativo y formal de lo grotesco, lo hizo precisamente a través de la adaptación de esta particular visión tragifársica del mundo que Valle-Inclán había transmutado en actitud artística. Santos Zunzunegui señala que el esperpento

“encuentra una más que tardía (y habría que preguntarse por el retraso en aparecer en escena de esta veta creativa en el campo del cinematógrafo) aunque muy convincente actualización en las obras de Rafael Azcona (en tandem con Marco Ferreri o Luis García Berlanga) que revitalizan, con nueva ferocidad, el *humor negro* que baña tantas y tantas obras clásicas de la literatura y el arte español y en cuyo uso puede leerse con claridad la función de la *deformación* como elemento esencial del *realismo*, tal y como es entendido y practicado desde el Arcipreste de Hita y *La Celestina*” (Zunzunegui, 2002: 15).

Lo grotesco había asomado entreverado en la estética costumbrista de algunos de los filmes esenciales de Edgar Neville en los años cuarenta, como *Verbena* (1941) o *Domingo de carnaval*, aunque el esperpento cinematográfico alcanza sus cotas más elevadas de la mano de los nombres mencionados por Zunzunegui –a los que más adelante añade el de Fernando Fernán-Gómez– a partir de *El pisito* (Marco Ferreri, 1958). Un año antes, sin embargo, José Antonio Nieves Conde realizaba la película que puede considerarse antesala de la de Azcona-Ferreri, y primera muestra nítida del esperpento cinematográfico español: *El inquilino*¹. La fecha, 1957, es en todo caso tardía, por lo que conviene retomar la pregunta lanzada por Zunzunegui para tratar de dilucidar las razones (o al menos establecer las circunstancias que nos ayuden a esclarecerlas) por las que esta fructífera veta creativa comparece en el cine español superada la mitad de la década de los años cincuenta y de la mano de

¹ Cuyos avatares con la censura ya fueron calificados por José María García Escudero de “esperpénticos” (Llinás, 1995: 11).

dicha película. Para ello, es preciso detenerse, siquiera someramente, en la interacción de ciertos factores a nuestro juicio determinantes, entre los que se encuentran la particular coyuntura socio-cultural de España mediado el decenio, la evolución sufrida por el cine español hasta ese momento, y la trayectoria profesional y personal de los cineastas que decidieron abordar algunas de sus obras desde los presupuestos estéticos de lo grotesco valleinclanesco.

2. Coyuntura socio-cultural

En opinión de Pedro Salinas, Valle-Inclán, “hijo pródigo del 98”, acabó con los esperpentos “por donde sus hermanos de grupo tenían empezado. (...) Resulta que se siente un día herido por el famoso dolor de España. De la herida lo que brota es el esperpento; y sus tipos son héroes grotescos de la angustia por España” (1980: 110-111). Con posterioridad, Alonso Zamora Vicente (1974) ha documentado prolijamente las alusiones a sucesos y personajes contemporáneos que contiene *Luces de bohemia*, llegando incluso a considerar la obra de Valle-Inclán como una especie de periódico (quizá no tan deformado como cabría esperar) de la época. El esperpento surge, pues, de la necesidad de canalizar artísticamente la desesperación y el dolor por la agónica situación del país, de suerte que “las alucinadas figuras de peles de los esperpentos pueden leerse, a despecho de su violenta plasticidad y carácter, como alegorías deformadas de los males de España” (Salinas, 1980: 111-112).

Si bien los principales títulos del cine de la República, promovidos por CIFESA y Filmófono, abogaron por la representación y exaltación de los valores sociales republicanos mediante relatos cinematográficos en los que el espíritu crítico del esperpento difícilmente podía tener cabida, los cineastas españoles de la inmediata posguerra tenían como Valle ante sus ojos, un panorama desolador. Son, no obstante, de sobra conocidas las circunstancias de vigilancia y represión en las que hubieron de desarrollar su actividad profesional, siempre a merced de las instancias censoras. Se ha señalado en repetidas ocasiones que apenas se contabilizaron en la década de los cuarenta casos de censura directa, sin embargo, la imperiosa necesidad de obtener una

calificación positiva por parte de la administración para amortizar a través de las licencias de doblaje el coste de los filmes ejercía sobre la industria el mismo efecto aniquilador: la autocensura y el consecuente aborto de cualquier manifestación crítica desde el mismo momento de su concepción.

En la segunda mitad de los años cincuenta comienzan a atisbarse los síntomas de una tímida apertura cultural que dará pie a la aparición pública de ciertas voces discordantes con el discurso oficial. En su valioso ensayo titulado *La resistencia silenciosa*, Jordi Gracia repasa exhaustivamente las actitudes y posiciones que, en un sentido u otro, adoptaron los principales intelectuales españoles durante la posguerra, señalando ciertos indicios que evidenciaban un nuevo clima cultural: el artículo en torno a Ortega y Gasset que la revista oficial *Clavileño* encarga en 1953 a Juan Ramón Jiménez, ferviente defensor de la legitimidad de la República y muy crítico con aquellos liberales (como Azorín o el propio Ortega) que según él habían “curvado el espinazo”; la reimpresión en libros tardíos de 1955 y 1956 de algunos de los artículos más explícitos de Baroja en *La Nación*; la aparición de revistas culturales como *Ínsula*, *Índice* o *El Ciervo* donde se publican textos de escritores exiliados; las algaradas universitarias de febrero de 1956, en las que intervinieron *elementos* tanto comunistas como falangistas, etc.

Parece, pues, que no es hasta mediada la década de los 50 cuando se dan las circunstancias propicias para el afloramiento de manifestaciones culturales y artísticas de cierto carácter disidente.

“Aquellos indicios frágiles de disidencia larvada habrá que apreciarlos en las zonas blandas del poder, en la periferia del Estado y lugares subalternos: las tertulias de falangistas desencantados, los patios de letras de las facultades, las paginillas de sus revistas” (Gracia, 2004: 329).

Siguiendo a Mainer, Gracia afirma que *Escorial*, revista dirigida en sus orígenes por el falangista Dionisio Ridruejo, “podría pasar, vista en mano y número a número, por una *revista liberal casi prototípica*” (2004: 325) si bien “la temprana deserción o el desengaño de Ridruejo, y más privadamente todavía de algunos otros, no tiene que ver con su liberalismo, sino lo contrario, con su fascismo y

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

su rigidez doctrinal con respecto a lo que debe ser el mando de Falange”² (Gracia, 2004: 238-239). En efecto, tras la inicial euforia por la victoria bélica de Franco, el sector falangista más radical, con Ridruejo a la cabeza, fue cayendo en la más honda decepción a medida que comprobaban que el Régimen no iba a cumplir con sus propósitos nacionalsindicalistas ni a seguir los preceptos joseantonianos propugnados por ellos.

Cercano a estos desilusionados jóvenes falangistas encontramos a José Antonio Nieves Conde, director de *Surcos* (1951, coescrita por Torrente Ballester) y *El inquilino* (1957). Amigo de Ridruejo desde su juventud segoviana y seguidor de Hedilla³, Nieves Conde comenzó su carrera de cineasta en 1946 con el filme *Senda ignorada*, tras un fructífero proceso de aprendizaje junto a su maestro Rafael Gil. Asentado ya en la industria tras el éxito de *Balarrasa* (1950), y coincidiendo con la mencionada apertura cultural de los años cincuenta, se embarca en 1951 en el proyecto de *Surcos*, filme en el que reconoció que “algo de mi procedencia falangista hay. (...) Responde a un tipo de cine social ligado a mis añejas y desilusionadas preocupaciones políticas” (en Llinás, 1995: 54). La repercusión del filme tuvo efectos negativos en la carrera de su director: “En cierta medida, *Surcos* es una película que me cerró puertas, hubo productores que tras felicitar me externamente no hicieron nada por ofrecerme trabajo y tardé cerca de dos años en volver a rodar” (en Llinás, 1995: 84).

Con estos antecedentes no sorprende que Nieves Conde compartiera con Valle-Inclán una visión amarga de la España que a cada uno le tocó vivir, ni que el director de *Surcos*, que él mismo calificó de “documental sobre un Madrid de los años cincuenta” (Llinás, 1995: 81), decidiera más adelante escorarse en *El inquilino* hacia un humorismo engañosamente amable que, en realidad, oculta el germen del esperpento cinematográfico español.

² Con Ruiz-Giménez en el Ministerio de Educación, impulsor desde el interior del sistema de cierto reformismo frustrado en los ámbitos político, cultural e ideológico, Ridruejo creó en 1952 la publicación *Revista*, donde se señalaba abiertamente la necesidad de abolir el proyecto fascista tal y como lo planteaba el Movimiento.

³ Primer sucesor de José Antonio Primo de Rivera al mando de Falange Española y contrario a la fusión de ésta con los tradicionalistas. Fue defenestrado por su insistencia en mantener postulados sindicalistas y de reformismo social dentro de Falange, tratando de evitar que ésta fuera dominada por elementos de la aristocracia y antiguos monárquicos.

3. Evolución del cine español

Antonio Risco afirma que “Valle no estaba a gusto con la realidad que le circundaba. Pero no quiso dar expresión literaria a ese sentimiento cómico-trágico hasta que no halló la fórmula artística precisa” (1975: 13). Los esperpentos pueden considerarse obras de madurez en la trayectoria del dramaturgo gallego, si bien todos los estudiosos señalan unánimemente el error que supondría dividir el legado valleinclanesco en etapas estéticas sucesivas y excluyentes, puesto que son rastreables diversos indicios del esperpento diseminados a lo largo de su obra anterior.

Algo similar sucede con la producción cinematográfica española, que también debía alcanzar cierta madurez artística antes de poder abordar la transmutación en imágenes de la compleja visión literaria de Valle. El cine español de la época muda arrastró un largo periodo de pionerismo debido a su endémico raquitismo industrial, y cuando en los años veinte, década en que se produjo el nacimiento del esperpento literario, la producción madrileña empezaba a despuntar tras el declive de la industria barcelonesa, buscó lo más rápido posible un público que le dispensara una buena acogida recurriendo a los géneros nacionales y castizos que conectaran con la sensibilidad popular, fundamentalmente la zarzuela y el sainete (Pérez Perucha, 1995). Las complejas obras teatrales de Valle-Inclán, de difícil representación⁴ y riquísimo diálogo, no parecían material adecuado para un cine que no alcanzaría una auténtica madurez estética hasta *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930). El periodo republicano y los años cuarenta no fueron, como se ha señalado, proclives a la crítica inherente al esperpento valleinclanesco, por lo que es en los años cincuenta cuando decididamente confluyen el clima socio-cultural y el momento de desarrollo artístico y cinematográfico propicios para el cultivo de esta corriente estética.

“Los nueve años que van de 1951 a 1959 configuran un periodo en el que se genera una *progresiva crispación de la mirada* de ciertos cineastas españoles que conducirá irrevocablemente a la asunción

⁴ *Luces de bohemia* no fue estrenada en un teatro español hasta 1970.

de los principios de la Modernidad desde una clara asunción de las tradiciones populares propias. Son éstos unos años de cambio, de readaptación a las nuevas formas, pero siempre sobre las mismas bases creativas que al menos durante las tres décadas anteriores venían abonando las obras más interesantes que había generado el cine español” (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 28-29).

La evolución que el costumbrismo, una de las constantes creativas más recurrentes en el cine español, manifestó en esta década no es ajena al surgimiento del esperpento en el medio audiovisual. “Es indudable que a una lectura rápida de *Luces de bohemia* nos brota un impreciso regusto de sainete, de zarzuela con tonillo de plebe madrileña y ademán desgarrado” (Zamora Vicente, 1974: 24). La conexión entre el costumbrismo, entendido como la descripción de los rasgos pertinentes de un modo de vida o tipo representativo, y el esperpento se hace patente en la medida en que Valle-Inclán propone el nuevo género como única vía de representar la específica realidad de la tragedia española. Tras la eclosión del cine popular republicano, el costumbrismo sobrevivió en la década siguiente a los embates de un Régimen decidido a aniquilar cualquier muestra popularista, y recobró fuerzas en los años cincuenta con diversas derivaciones.

De todas ellas, la línea costumbrista que aquí nos interesa es aquella que proyecta una innegable carga crítica de cariz regeneracionista en la observación de ciertos aspectos de la vida española, convirtiéndose en necesaria antesala del esperpento. Una actitud en sintonía con el espíritu de los artículos de costumbres de Mariano José de Larra, “que escribe su sátira, aguda, punzante, hiriente, con intención de avispa, por más que sea con el noble propósito de corregir y mejorar la condición del hombre, con una patriótica ansiedad de reformador de su propio país” (Correa Calderón, 1984: 114). Títulos como *Esa pareja feliz* (Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, 1951), *¡Bienvenido Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1952) o *Calle mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956) transitan, aunque de distintas formas, por ese cauce, abriendo el surco del que más tarde florecerá el esperpento cinematográfico.

Pese a la mencionada vinculación entre el esperpento y ciertas formas

artísticas costumbristas, existe una característica decisiva que separa ambas vertientes: “el costumbrista suele poseer un temperamento ecuaníme, ponderado, que procura evitar todo exceso” (Correa Calderón, 1964: 84). El escritor costumbrista de los siglos XVII y XVIII “es un realista que toma de la vida misma los elementos de su arte, sin que se le ocurra apelar a la fantasía y a la deformación estilística como recurso” (Correa Calderón, 1964: 84). La deformación es por el contrario uno de los rasgos distintivos del esperpento, encarnada en un humor a un tiempo hilarante y cruel, seña de identidad de lo grotesco, y que como bien señaló Baudelaire está inscrito en el mapa genético español.

No sorprende que Rafael Azcona, colaborador habitual de *La Codorniz* durante los años cincuenta, optara por la vía del humor negro en su primer trabajo como guionista, *El pisito*, basado precisamente en una novela suya. Tampoco resulta del todo extraño que la primera plasmación fílmica del universo azconiano viniera de la mano de un extranjero, el italiano Marco Ferreri, pues si algo han demostrado los cineastas foráneos acogidos por la cinematografía española es su fecunda capacidad de reformular desde visiones a menudo más interesantes y complejas que las autóctonas las tradiciones y artes populares hispanas, fenómeno cuyo máximo exponente es sin duda el húngaro Ladislao Vajda.

Lo que quizá pueda parecer más chocante es que un año antes de la primera colaboración Azcona-Ferreri, Nieves Conde también se deslizara en *El inquilino* hacia el terreno de la tragicomedia grotesca, faceta ausente en su filmografía anterior. “La pretensión era hacer un *Surcos* con humor. (...) Narrar la tragedia de un personaje rodeado de golpes de humor, pero golpes de humor que en realidad salieron golpes de astracán...” (Castro de Paz y Pérez Perucha, 2003: 147-148). Las razones para el cambio de registro hay que buscarlas, muy probablemente, en su propósito de evitar la polémica vivida seis años atrás, confiando como Burke en que, cuando el arte se mueve en el terreno de lo grotesco, el humor provoca un alivio en la contemplación de lo espantoso (en Ziomek, 1983: 16). Una vez más, erró en el cálculo, la película fue retirada después de su estreno, mutilada por la censura a instancias del Ministerio de

Vivienda y poco considerada por la historiografía hasta hace unos años, pese a que, como venimos diciendo y trataremos de probar en las siguientes líneas, se trate en realidad del primer esperpento cinematográfico anterior a *El pisito*.

4. *El inquilino*: primer esperpento cinematográfico español

Son varios los críticos e historiadores que hasta la fecha han ofrecido argumentos que podrían poner en cuestión esta afirmación.

“Frente a la acritud de *Surcos*, con la que comparte la voluntad testimonial, (...) aquí la historia se diluye en un tono más asainetado y ligero, y es el primer film del realizador que se decanta por un humor a ratos demasiado amable: compárese esta película con la ferocidad de otro título casi contemporáneo centrado igualmente en el tema de la falta de vivienda, *El Pisito* (Marco Ferreri, 1958) (...) *El inquilino* da la impresión de, a ratos, nadar y guardar la ropa, de intentar mirar la realidad social en toda su crudeza y, al mismo tiempo, no ser demasiado agresiva. (...) Parece abocada al callejón sin salida de un costumbrismo testimonial” (Llinás, 1995: 39-40)

José Enrique Monterde se manifiesta en sentido similar al comparar ambos filmes:

“La indudable carga crítica de *El inquilino* se ve tamizada -a pesar de los graves problemas de censura que le afectaron- por una visión optimista de la solidaridad de clase, por una clara división entre buenos y malos en función del lugar social respectivo, por una comparación entre obreros y funcionarios/oficinistas, descompensada a favor de los primeros, etc. En cambio, en *El pisito* de Ferreri-Azcona no hay lugar para el ternurismo, ni redención de unos protagonistas cuya mentalidad pequeño-burguesa les lleva más allá incluso de lo grotesco, hacia el territorio de lo patético, cuando no de lo esperpéntico” (Monterde, 1997: 229).

Cabría responder, por un lado, que también en el dolor amargo de Valle se podía apreciar cierta ternura hacia determinados personajes, como ya apuntó Gonzalo Torrente Ballester refiriéndose al indio Zacarías de *Tirano Banderas*: “Ante esta figura conmovedora, trágica, el satírico se detiene, suspende su actitud subjetiva, y describe al personaje con amor y respeto” (1956: 177). Por

otra parte, no es menos cierto que *El inquilino* presenta

“un humor en ocasiones disparatado y cercano a la astracanada, y en otras de tonalidad inequívocamente grotesca, introduciendo incluso (...) situaciones de auténtica negrura en línea no demasiado lejana de la de un Rafael Azcona” (Castro de Paz, 2003: 85).

La visita del protagonista Evaristo (Fernando Fernán-Gómez) a la urbanización *Mundis Jauja* (con un soberbio José Luis López Vázquez en el paródico papel de agente inmobiliario); la consulta de la pareja a la Sociedad benéfica; el *chivatazo* del cura que, acompañando un solitario féretro, comunica a los protagonistas la dirección del fallecido; la horda de maridos tratando de ocupar la habitación vacía, mientras sus esposas pujan con la casera en una accidentada subasta que finaliza con las estampitas y santos de la anciana rodando por el suelo; o el espectáculo final de don Tancredo, dan buena fe de ello.

Llegados a este punto, tal vez la primera cuestión a dilucidar sería si en efecto, podemos hablar en términos generales de un auténtico trasvase del esperpento de la literatura al cine, o si lo grotesco se ha filtrado en el celuloide hispano siguiendo otras formas artísticas. De hecho, Santos Zunzunegui sitúa esa veta grotesca del cine español en “un punto equidistante del esperpento valleinclanesco y la tragedia grotesca propugnada por Arniches” (2005: 162), y no olvidemos que el propio Nieves Conde reconoció cierta contaminación astracanesca en su película.

Ciertamente, la astracanada asoma sin remilgos en ciertos pasajes fílmicos de Berlanga o Fernán-Gómez, así como en los hilarantes cortometrajes que Eduardo García Maroto rodó en los años treinta. No obstante, su complacencia “en la fácil deformación lingüística, el retruécano y el chiste superficiales, juego de palabras inmediato, del que no sale más que un ingenio muy a flor de piel” (Zamora Vicente, 1974: 147), alejan a este género mestizo y de difícil definición de la profundidad crítica que venimos atribuyendo a los filmes considerados esperpentos.

Tal vez la tragedia grotesca, “drama en el que los personajes principales inspiran compasión sin dejar por ellos de comportarse de un modo

completamente ridículo” (Brown, 1998: 204)⁵, se acomode mejor al supuesto tono amable y sainetesco que Monterde y Llinás han observado en *El inquilino*. Sin negar la pertinencia de esta posible afiliación, la película de Nieves Conde presenta, sin embargo, suficientes concomitancias con los fundamentos del esperpento para elevarla a tal categoría.

En primer lugar, el tratamiento de la realidad operado por Nieves Conde coincide plenamente con el diagnóstico de Ricardo Domenech respecto a las obras de Valle:

“El esperpento (...) descoyunta, si es que puede decirse así, la realidad (...). Valle presenta en el escenario la realidad en que vive el espectador, pero de tal manera deformada que éste no puede por menos de quedar atónito, pues esta realidad es *increíble*. Esta imagen esperpéntica de la realidad nos obliga a una toma de conciencia: la conciencia de que vivimos una realidad esperpéntica, la conciencia de que son grotescos unos valores generacionales en los que se fundamenta la realidad concreta que nos rodea” (1966: 464-465).

El cineasta segoviano no escatimó esfuerzos en recrear un Madrid *realista*:

"se rodó con sonido directo. La fotografía de *El inquilino* es de Sempere y se atiene al tono realista de las películas que he dirigido siguiendo con ese gris tan madrileño y tan velazqueño. Los decorados y la ambientación, de Alarcón, son los de cualquiera de las casas del entorno" (en Llinás, 1995: 106).

Pese a ello, el desenlace original del filme, con Evaristo repantigado en el sillón de su recién acondicionado salón en plena calle, desnuda con sangrante ironía el negro destino que espera a esa familia, análoga a la de cualquier espectador español de los años cincuenta, y nos sitúa ante una realidad que nos resistimos a creer posible.

En ese sentido, Evaristo encarna a la perfección al héroe del esperpento, un héroe, si es que cabe tal término, sobre el que

“pesa una fatalidad, un destino, degradados también, que ya no viene desde arriba ni desde un «más allá» del mundo, sino desde el

⁵ Brown se refiere concretamente a *La señorita de Trevélez* de Carlos Arniches.

centro neutro, insignificante del mismo mundo, y contra los cuales no cabe ni heroica rebelión ni aceptación heroica. Fatalidad y destino que convierte, vulgarmente, al héroe en un simple cesante, y contra los cuales sólo son posibles la impotencia, la rabia y la vergüenza, expresivamente reiteradas por el dramaturgo como sentimientos fundamentales del protagonista. Si al héroe clásico le era posible luchar y dar en su combate (agonía) la medida de su grandeza y dignidad, al nuevo héroe ni siquiera esa posibilidad le queda” (Ruiz Ramón, 177: 130).

Impotente y sin dignidad, el héroe del esperpento no es más que un fante, un títere en manos de un demiurgo que mueve los hilos en un universo guiñolesco, absurdo y tragicómico. De los tres posibles modos de ver el mundo artística o estéticamente que Valle-Inclán distinguía –de rodillas, en pie o levantado en el aire– fue precisamente la tercera manera la que dio origen al esperpento:

“mirar el mundo desde un plano superior y considerar a los personajes de la trama como seres inferiores al autor, con un punto de ironía. Los dioses se convierten en personajes de sainete. Esta es una manera muy española, manera de demiurgo, que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos” (Valle-Inclán en Martínez-Sierra, 1938).

En este juego de elevaciones y descensos de la mirada radica la clave de la auténtica naturaleza esperpéntica de *El inquilino*. Un juego que articula la puesta en escena del filme y que revela el progresivo proceso de marionetización al que es sometido el protagonista.

En su lúcido análisis del filme Castro de Paz afirma que “a diferencia de la radicalmente distanciada mirada esperpéntica –ese «mirar desde arriba» del que hablara Valle-Inclán y que Ferreri y Berlanga (ambos de la mano de Azcona) habrían de desarrollar, por vías diversas, casi de inmediato–, adopta ciertos mecanismos intermedios” (2003: 85), entre los que destaca “una identificación con los protagonistas que no le impide introducir sin embargo marcas enunciativas en forma de comentario” (2003: 85), así como un creciente desajuste entre la dramática angustia de los protagonistas y la cómica – y en ocasiones poco realista– puesta en escena de las situaciones en

las que se ven envueltos. Su análisis trata de probar esta estrategia haciendo repaso de los movimientos y la posición de la cámara a lo largo del itinerario del protagonista, empezando por el mismo día del inicio del derribo del piso, cuando la cámara aguarda situada a la altura de la acera la salida de Evaristo por el portal. Un plano contrapicado que muestra la ventana de su vivienda (figura 1) es el punto de partida de una panorámica descendente (figura 2), que enlaza con un *travelling* de acompañamiento del personaje caminando en dirección al bar vecino (figura 3).



Figura 1



Figura 2



Figura 3

“Ese descendente movimiento de cámara descrito –que no trataba entonces de situarse en el lugar oportuno para mostrarnos la salida de González– se constituye en la primera –y, como veremos, trascendental– huella de un *punto de vista* enunciativo que, *pudiendo estar arriba*, y dando pruebas de conocer ya el itinerario narrativo y

simbólico del film (el edificio, en efecto, irá desapareciendo en el sentido del movimiento de la cámara, arrastrando a la familia González *hacia abajo* hasta dejarla en la *puñetera calle*), opta por *acompañar* al desgraciado individuo, pero guardándose la capacidad de opinar (de «elevar la vista») sobre los entresijos –las «*finanzas y los cambalaches*», como dirá resignado el mismo Evaristo– que, pudiendo escapar a la comprensión de los personajes aunque motiven su literal descenso, no pasan desaparecidos a un narrador de voluntad profundamente *discursiva*” (Castro de Paz: 86).

En efecto, a partir de este momento, el trayecto de Evaristo se transformará en un evidente descenso a los infiernos en el que la cámara se sitúa junto al protagonista en su desesperado caminar en busca de residencia, reservándose no obstante la posibilidad de elevarse por encima de él. Esta postura ambivalente del punto de vista enunciativo, se ilustra a la perfección en la secuencia en la que se alternan el deambular del protagonista en busca de piso por las calles de Madrid con los planos del derribo del edificio. La cámara acompaña en *travelling* al desdichado Evaristo en su infructuoso paseo. Su posición, sin embargo, en contrapicado y por debajo de la mirada del personaje, no hace sino subrayar la opresión que *las alturas* ejercen sobre Evaristo, engullido, como bien observa Castro de Paz, por los edificios (figura 4). Esas alturas –administrativas y enunciativas– se sitúan en la azotea del edificio que ha habitado hasta ese mismo día, donde la cámara muestra, en montaje alterno, el imparable trabajo de los obreros que amenazan la estabilidad de la familia González, acomodada interinamente unos pisos más abajo (figura 5).



Figura 4



Figura 5

Al fin, el enunciador terminará decantándose por una de las dos posiciones. El desajuste mencionado por Castro de Paz entre la agonía de los estériles intentos de Evaristo y Marta (María Rosa Salgado), y la jocosa hilaridad que se desprende de las escenas que protagonizan –mecanismo que resume la esencia misma de lo grotesco y por extensión de los esperpentos– se irá agudizando progresivamente a medida que avanza el relato. Las situaciones, enumeradas más arriba, a las que el protagonista debe enfrentarse, resultan cada vez más absurdas y lo empujan a errar de un lado a otro, a merced de una fuerza superior y demiúrgica que lo manipula sin piedad. Evaristo termina así, literalmente, convertido en esperpéntico fantoche, títere disfrazado de “don Tancredo”, vapuleado por un público cruel y enfervorecido que solo busca reírse a costa de su desesperación. Es el punto de no retorno para nuestro protagonista. A su vuelta a casa encontrará a los obreros sacando definitivamente el mobiliario de un edificio que como él, ha ido derruyéndose de arriba abajo hasta llegar a la calle. Ese será su nuevo hogar: sin esperanza alguna de conseguir una vivienda por su cuenta y desamparado por las autoridades y otras altas esferas, Evaristo redecora el trozo de acera donde ahora descansan sus muebles, en un negrísimo final al que solo le falta una pareja de policías expulsando a los González por ocupación ilegal de la vía pública.

El protagonista invita a los viandantes, cual maestro de ceremonias, a contemplar su “confortable” casa, “todo *living*”, mientras la cámara se eleva para observar el espectáculo desde un distanciado plano general picado. Este movimiento ascendente supone el alejamiento definitivo del tono más piadoso y melodramático de la tragedia grotesca y anuncia el arranque del esperpento cinematográfico español (figura 6). La cámara que había acompañado al protagonista, lo abandona a su suerte, habitando un tablado de guiñol que es ya su morada definitiva, y se instala sin remedio arriba, posición (enunciativa) que no abandonará en los siguientes títulos del *género* propuestos por Berlanga, Ferreri o Fernán-Gómez.



Figura 6

5. Coda

El camino abierto por *El inquilino* se perfeccionará en *El pisito* (Marco Ferreri e Isidoro M. Ferry, 1958) *El cochecito* (Marco Ferreri, 1960), *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961), *La muerte y el leñador* (Berlanga, 1962) o *El verdugo* (Berlanga, 1963), siguiendo distintas estrategias narrativas y formales. Si la película de Nieves Conde partía de una voluntad de representar cierta realidad social en busca de una toma de conciencia, películas como *Plácido* ofrecen “una visión abstracta del mundo como un universo de deformidades” (Erice en Zunzunegui, 2005: 165).

En cuanto la forma, Nieves Conde articula su discurso en torno al punto de vista enunciativo basado en la altura de la mirada del autor en relación con sus personajes. Las obras fílmicas basadas en los guiones de Azcona son quizá más fieles a la estética literaria del esperpento. Kayser define lo grotesco como la “confusión de dominios distintos” (2010: 39), “la deformación de los elementos, la mezcla de los reinos y los ámbitos, la superposición y simultaneidad de bello, bizarro, terrorífico y repugnante, la fusión de todo ello en un turbulento todo” (2010: 138). Valle-Inclán trasladó con maestría dicha confusión al nivel lingüístico mediante la mezcla de lenguaje elevado y vulgar, las enumeraciones caóticas, o la ausencia de partículas de enlace (Risco, 1975):

“En *Luces de bohemia*, los personajes hablan tumultuosamente, todos a la vez, en ocasiones chillando, gesticulando. Es la «deformación» correspondiente a la pausada entonación recitativa de las *Sonatas*,

convertida en interjecciones, sobreentendidos, blasfemias, balbuceos, alaridos. Y, correlativamente, colocamos al lado de este idioma torrencial el aspaviento oportuno. Inevitablemente se nos viene a la memoria el cine primerizo, hecho a base de gesticulación exagerada y veloz” (Zamora Vicente, 1974: 169).

No solo el cine primerizo, las palabras de Zamora Vicente perfectamente podrían aludir, pongamos por caso, a una secuencia de *Plácido*, filme en el que esa mezcla de ámbitos en un turbulento todo mencionada por Kayser tiene su ejemplar traducción fílmica en numerosos y poblados planos secuencia y composiciones en profundidad.

A partir de este punto cabe preguntarse cómo han derivado estas primeras muestras del esperpento cinematográfico después de los años sesenta, o si aún hoy podemos seguir hablando de esperpento en referencia a cineastas más recientes como Álex de la Iglesia, Santiago Segura o Pedro Almodóvar. Son cuestiones de interés que sin embargo exceden el propósito de estas páginas y que deberán ser respondidas en otra ocasión.

* Este trabajo se ha realizado en el marco 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. Las autoras pertenecen además al grupo de investigación “Mutaciones del audiovisual contemporáneo (MAC)” de la UPV/EHU.

6. Referencias bibliográficas

Brown, G. (1998): *Historia de la literatura española. El siglo XX (del 98 a la Guerra Civil)*. Barcelona: Ariel.

Cardona, R. y Zahareas, A. N. (1987): *Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.

Castro de Paz, J.L. (2003): “Algunas consideraciones sobre la «disidencia» en el cine español de los años cincuenta o el descenso (en vertical) de Evaristo González (*El inquilino*, 1957)”. En Castro de Paz, J.L. y Pérez Perucha, J.

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

- (Coords.), *Tragedia e ironía: El cine de Nieves Conde*. Ourense: VIII Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- Castro de Paz, J.L. y Cerdán J. (2011): *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años cincuenta*. Madrid: Cátedra.
- Correa Calderón, E. (1964): *Costumbristas españoles*. Madrid: Aguilar.
- Correa Calderón, E. (1984): *Artículos varios*. Mariano José de Larra. Madrid: Castalia.
- Domenech, R. (1966) “Para una visión actual del teatro de los esperpentos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200, páginas 455 a 466.
- Gracia, J. (2005): *La resistencia silenciosa*. Barcelona: Anagrama.
- Kayser, W. (2010): *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Llinás, F. (1995): *José Antonio Nieves Conde. El oficio de cineasta*. Valladolid: 40 Semana Internacional de Cine.
- Martínez-Sierra, G. (1938): “Hablando con Valle-Inclán”, en *ABC*, 7 de diciembre.
- Monterde, J.E. (1997): “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona”. En Cabezón García, L. A. (Coord.), *Rafael Azcona, con perdón*. Logroño: Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos.
- Pérez Perucha, J. (1995): “Narración de un aciago destino (1896-1930)”. En VV.AA., *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Risco, A. (1975): *La estética de Valle-Inclán. En los esperpentos y en “El ruedo ibérico”*. Madrid: Gredos.
- Salinas, P. (1980): *Literatura española. Siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Torrente Ballester, G. (1956): *Panorama de la literatura española contemporánea*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- Zamora Vicente, A. (1974): *La realidad esperpéntica. Aproximaciones a “Luces de bohemia”*. Madrid: Gredos.
- Ziomek, H. (1983): *Lo grotesco en la literatura española del Siglo de Oro*. Madrid: Alcalá.
- Zunzunegui, S. (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Institut Valencià de Cinematografia

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

Ricardo Muñoz Suay-La Filmoteca.

Zunzunegui, S. (2005): *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.