

“El arte del cortometraje: *7:35 de la mañana*, un esperpento musical”

AUTORES: Dra. Nekane E. ZUBIAUR, Dr. Iñaki LAZCANO, Dra. Ainhoa FERNÁNDEZ DE ARROYABE. Universidad del País Vasco.

El arte del cortometraje: *7:35 de la mañana*, un esperpento musical

The art of short films:
7:35 de la mañana,
a musical esperpento

RESUMEN

Pese a que el cortometraje ha sido habitualmente menospreciado u olvidado por la crítica académica, el auge que el género ha experimentado en España en los últimos veinte años ha propiciado la aparición de títulos de considerable interés artístico. Tal es caso de *7:35 de la mañana*, dirigido por Nacho Vigalondo en 2003, que obtuvo un notable éxito de crítica y público y fue nominado a los premios Oscar. El análisis textual del filme revela que el cortometraje de Vigalondo invierte las convenciones del musical de Hollywood desde la perspectiva deformante del esperpento valleinclinés. Una fructífera hibridación de carácter metalingüístico y reflexivo, que entronca con la tradición del mejor cine español.

PALABRAS CLAVE: cortometraje, musical, esperpento, Vigalondo, programa *Kimuak*.

ABSTRACT

Academic critics have usually underestimated or forgotten short films. However, the boom of this genre in Spain in the last twenty years, has made appear some titles which show remarkable artistic value. That is the case of *7:35 de la mañana*, directed by Nacho Vigalondo in 2003, considerably successful among critics and audience all over the world and nominee for Oscar awards. The textual analysis of Vigalondo's short movie reveals that it inverts the patterns of Hollywood musical films through the perspective of deformation present in Valle-Inclán's esperpento. A reflexive fusion strongly linked to the best Spanish cinema's tradition.

KEY WORDS: short films, musical, esperpento, Vigalondo, *Kimuak* programme.

1. La particular naturaleza y coyuntura del cortometraje español

La obra cinematográfica es con toda probabilidad la única forma artística que la crítica académica valora de muy diversa manera en función de sus dimensiones físicas. Aunque nadie osaría poner en duda la valía de una pintura de reducido tamaño como *El matrimonio Arnolfini* de Jan van Eyck, es indudable que la mayoría de críticos y analistas filmicos han tendido a soslayar la importancia de los cortometrajes, en contraposición al valor estético que se les reconoce a algunos de sus hermanos mayores en duración.

Situado al margen del tejido industrial y, en consecuencia, libre de ataduras y servidumbres comerciales, el cortometraje no sólo ha servido a los nuevos creadores de banco de pruebas y herramienta de aprendizaje de los resortes lingüísticos y técnicos del cine, sino que se ha convertido en terreno propicio para la experimentación y el desarrollo de una mirada y un universo personales. Pero la ausencia de un engranaje industrial que lo ampare tiene su doble filo en la irremediable condena que ha acompañado a este formato desde sus orígenes: una acusada precariedad de recursos en la producción y la distribución, y su consiguiente confinamiento a los circuitos marginales de cine *amateur*, lo que ha supuesto una dificultad añadida a su consideración artística. En opinión de Alessandra Amitrano,

la falta de interés que los diferentes sectores de la industria muestran hacia la producción de los cortometrajes, obstaculiza la afirmación de ese principio fundamental que se encuentra en la base de cualquier producción artística. Nos referimos a la difusión del producto y a su indispensable consumo masivo, características éstas, imprescindibles para una anhelada atribución de artisticidad a la obra misma. Sobre todo cuando nos encontramos ante una obra intrínsecamente construida en torno al principio de reproducibilidad, por lo tanto, una obra que tiene derecho a su expansión en el ámbito de un contexto de consumo masificado, indispensable para la atribución de valor estético, o sea, del concepto de artisticidad¹.

La década de 1990 marcó un punto de inflexión en la deriva negativa que el cortometraje español venía arrastrando desde el decenio anterior, tanto en la producción, que aumentó considerablemente, como en la difusión, con la apertura de nuevas ventanas de exhibición al servicio de un sector que había permanecido prácticamente invisible para el público mayoritario.

¹ AMITRANO, Alessandra. *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Institut Valencià de la Joventut, Valencia, 1997, pp. 97-98.

José M. Velázquez y Luis Ángel Ramírez observan que uno de los grandes cambios producidos durante este periodo es

el paso de un modelo de producción con enormes carencias en los medios técnicos y humanos, que aglutinaba en torno a un proyecto a un pequeño grupo de entusiastas aficionados, en la mayoría de los casos con una escasa preparación [...], al paradigma de la segunda parte de la década, que presenta un sistema de producción bastante más estructurado, con equipos de enorme solvencia profesional².

El cortometraje pasa así a convertirse en carta de presentación de las potencialidades de los jóvenes realizadores ante una industria sedienta de relevo generacional.

El inicio de lo que Velázquez y Ramírez denominan “la caza del joven talento”³ despertó el interés de la industria por un formato hasta entonces marginal. El cortometraje experimentó un inesperado auge propiciado por diversos factores ligados a la producción y la exhibición⁴, y cuyo corolario fue la nominación al Oscar en 1997 del filme corto dirigido por Juan Carlos Fresnadillo *Esposados*. Primera candidatura para un cortometrajista español que supuso un gran avance en la reivindicación del cortometraje como obra fílmica y artística de pleno derecho.

Velázquez y Ramírez observan, no obstante, que debido a esa “necesidad de hacer proyectos que conecten rápidamente con el público, demostrando así a los productores las posibilidades de sus posteriores trabajos cara a la exhibición y la

² VELÁZQUEZ, José M. y RAMÍREZ, Luis Ángel. *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2000, p. 39.

³ *Ibíd.*, p. 38.

⁴ Entre ellos cabe mencionar la mejora espectacular de las tecnologías digitales que ha democratizado el acceso a los medios técnicos con un coste sustancialmente inferior al de la película de celuloide; la creación de varias escuelas cinematográficas como la ESCAC de Barcelona y la ECAM de Madrid, que han permitido elevar el grado de profesionalidad de técnicos y realizadores, y en la práctica se han convertido en centros de producción de cortometrajes a través de sus proyectos de fin de carrera; la continua proliferación de festivales específicos; el aumento de la venta de cortometrajes a las cadenas de televisión impulsado por la aparición en las plataformas digitales de canales temáticos dedicados en exclusiva al cine, y programas como *Piezas* y *La noche + corta* en Canal Plus o *Metrópolis* y *Versión española* en TVE; el reforzamiento de Internet como canal de promoción y distribución a través de numerosas páginas dedicadas específicamente a los filmes cortos; o iniciativas como el programa *Kimuak* de apoyo a la promoción y difusión del cortometraje vasco, creado por la Unidad de Cine del Patronato Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Donostia - San Sebastián y la Dirección de Creación y Difusión Cultural del Gobierno Vasco, y cuyo objetivo es garantizar unos soportes publicitarios adecuados para los cortometrajes vascos, amén de conseguir una difusión internacional (en festivales y televisiones) acorde con la calidad de los mismos.

Puede consultarse un amplio panorama del cortometraje español durante este década en VELÁZQUEZ, José M. y RAMÍREZ, Luis Ángel. *Op. cit.* y en CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (ed.). *Años de corto. Apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*, Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2002.

comercialización"⁵, se ha sacrificado en gran medida la audacia o libertad de experimentación que le era propia al formato corto.

El cortometraje como espacio de búsqueda de una mirada más personal, o de investigación sobre el propio lenguaje y sus límites en la representación de lo exterior, ha sufrido una sustancial mutación a lo largo de la década de los noventa. [...] La búsqueda de unas formas expresivas propias, o simplemente la investigación en el territorio del lenguaje, que en muchas ocasiones entrañaba la producción de obras parcialmente fallidas o de muy escaso interés general, ha sido un territorio cada vez más abandonado en función de otra búsqueda, más centrada en las mimesis genéricas o en los mecanismos de interacción con el espectador⁶.

Sin llegar a rebatir del todo la validez de tal afirmación, nos parece de justicia advertir que se pueden hallar en la cosecha de cortometrajes de los últimos años excepciones a esa regla. Tal es el caso de *7:35 de la mañana*, cinta dirigida por Nacho Vigalondo en 2003, que analizaremos con detalle en las siguientes páginas. Considerado por algunos especialistas como “uno de los cortos de mayor éxito de crítica y público de la historia del cine vasco” y “una obra maestra del formato corto cinematográfico”⁷, *7:35 de la mañana* es un título que brota y se beneficia de ese clima de bonanza que ha impulsado el apogeo del cortometraje desde los años noventa y encarna, como mostraremos a continuación, la prueba fehaciente de que es posible conjugar la calidad técnica, la experimentación estética y la conexión con el público en una sorprendente película que tan sólo dura ocho minutos.

2. ¿Musical o esperpento?

Nacho Vigalondo nació en Cabezón de la Sal (Cantabria) en 1977. Inició sus estudios de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea el primer año de implantación de dicha licenciatura, donde coincidió con su amigo, y a la postre también director de cine, Borja Cobeaga. Además de sus trabajos en televisión (como guionista en los programas *Gran Hermano*, *Vaya semanita* o *Agitación + IVA*) y publicidad (donde destaca su spot musical *Quiero dormir* para la marca Pikolín), ha sido guionista del cortometraje dirigido por Koldo Serra *El tren de la bruja*, ganador del Méliès de Oro al mejor cortometraje fantástico europeo de 2003. Director de películas breves como *Snuff movie* (1997), *Una lección de cine* (1999), la trilogía *Código 7* (2002), *Choque* (2005), *Domingo* (2005) o *Marisa* (2009), en 2008 estrenó su primer filme largo, *Los cronocrímenes*, vencedor en el Festival de Cine Fantástico de Austin (Estados Unidos) y en el Festival de Cine de Trieste (Italia), y por el que fue nominado al Goya al mejor director novel.

⁵ VELÁZQUEZ, José M. y RAMÍREZ, Luis Ángel. *Op. cit.*, p. 41.

⁶ *Ibíd.*, p. 344.

⁷ ANGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis y SANTAMARINA, Antonio. *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia Fundazioa – Fundación Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006, p. 192.

El cortometraje *7:35 de la mañana*, producido por Eduardo Carneros y Javier Ibarretxe, supuso un punto y aparte tanto en la carrera de Vigalondo como en la repercusión internacional y consolidación definitiva del programa de apoyo a la promoción y difusión del cortometraje vasco *Kimuak*, que distribuyó la película dentro de su catálogo internacional por festivales de todo el mundo. El trabajo del joven director fue seleccionado en más de 200 certámenes y cosechó un total de 75 galardones, entre ellos el Premio de la Juventud en Clermont Ferrand, festival más importante del mundo en el sector del cortometraje. Con todo, sus mayores logros fueron sin lugar a dudas las nominaciones al Oscar al mejor cortometraje de ficción en 2004 y a los Premios del Cine Europeo.

La historia narrada en *7:35 de la mañana* es a un tiempo grotesca, cómica, disparatada y desoladora, una tragicomedia amarga pero divertida que se ofrece bajo el envoltorio de una insólita actuación musical. Una mujer (Marta Belenguer) entra como cada mañana a desayunar en la cafetería de costumbre. Pero ese día algo extraño sucede puesto que nadie, camareros ni clientes, habla ni se mueve. De pronto, un joven (interpretado por el propio Nacho Vigalondo) comienza a cantar y bailar mientras todos los presentes, a excepción de la mujer, le acompañan entonando estrofas de una canción creada por él mismo, y ejecutando de manera mediocre y con nerviosismo palpable la coreografía orquestada por el muchacho. En su canción éste confiesa que se ha enamorado de una mujer a la que todos los días ve desayunar en el mismo sitio y a la misma hora (las 7:35 de la mañana), pero que no se atreve a dirigirse a ella por temor a ofenderla, asustarla o a "parecer un loco". La mujer queda atónita al comprobar que se refiere a ella, pero su sorpresa se torna auténtico terror cuando descubre que el joven lleva adosada al cuerpo una carga de dinamita con la que ha amenazado a los presentes para que colaboren en la rocambolesca puesta en escena. La chica consigue avisar a la policía con el móvil y pronto se escuchan las sirenas. Por un momento el joven se plantea hablar directamente con esa mujer que lo ha fascinado, pero al fin entona las últimas palabras de su canción y sale a la calle portando un saco lleno de confetis. Cuando la policía le ordena que se detenga se escucha una explosión, y en el interior de la cafetería una lluvia de confetis cae sobre el rostro estupefacto de la mujer.

Es innegable que en sentido estricto nos hallamos ante un musical, sin embargo, no es menos cierto que no podemos considerar *7:35 de la mañana* un musical al uso si nos atenemos a las pautas que Hollywood estableció para el género, y cuyo paradigma son los grandes espectáculos que la Metro Goldwyn Mayer levantó en torno a estrellas como Gene Kelly, Fred Astaire o Judy Garland. Lo que Nacho Vigalondo nos ofrece en su agrisado tragicomedia es en realidad la inversión deformante de las convenciones que caracterizan al género del optimismo y la felicidad por excelencia.

2.1. La inversión de las convenciones del musical de Hollywood

El musical es probablemente el más reflexivo de los géneros cinematográficos: muchos de sus títulos más emblemáticos tratan precisamente de cómo se organiza un espectáculo, revelando así su propio engranaje y proceso de elaboración. El musical transforma el mundo y la vida en un escenario donde se mezclan realidad y ficción, y en el que las canciones y bailes son el vehículo para expresar los sentimientos de los protagonistas, exponer las soluciones a los problemas que se les plantean y celebrar sus éxitos.

En su estudio acerca del musical de Hollywood, Jane Feuer asegura que una de las principales características del género es justamente la manera en que favorece, a través de sus números musicales, “la palabra cantada frente a la palabra hablada. [...] Al convertirse en canción, el lenguaje se transfigura en cierto sentido, se eleva a una esfera más expresiva”⁸. Feuer distingue dos clases de actuaciones: las de proscenio, presentes en aquellos musicales “de entre bastidores” que se centran en la representación de un espectáculo; y las actuaciones integradas dentro del relato, que pueden suceder en cualquier tipo de localización, desde un *night-club* hasta un granero. En estas últimas es habitual que oyentes naturales, como viandantes, niños, clientes de establecimientos, limpiabotas, floristas, etc., se reúnan de manera espontánea a presenciar la coreografía improvisada de la estrella del filme y colaboren con ella coreando estrofas de la canción o interviniendo en el baile.

Estas actuaciones inscritas en la narración fracturan la continuidad de la misma en mayor medida que los números de proscenio propios del musical “de entre bastidores”, que en el fondo tienen una razón de ser narrativa dentro del espectáculo representado en la trama. Esa ruptura en la transparencia y la continuidad se agrava cuando la música que acompaña a la interpretación del protagonista surge de una fuente *over* situada en el exterior de la diégesis. Esta convención esencial e idiosincrásica del género es lo que Nacho Vigalondo pretendía subvertir en su cortometraje:

Mi interés por el elemento musical del relato es, precisamente, desmontarlo. Convertirlo en algo opuesto, rompiendo la primera ley del número musical, o sea, la necesaria falta de lógica que envuelve el hecho de que los personajes, de repente, canten y bailen al son de un tema musical que surge de la nada. Pues bien, yo quería mostrar un número musical en el que la música suena por un motivo, y la gente canta y baila con una razón por detrás, y es una razón espeluznante⁹.

Gene Kelly afirma en *Summer Stock* (Charles Walters, 1950) que en un musical “intentamos contar una historia mediante la música, la canción y el baile, y no sólo con palabras. Por ejemplo, si el chico va y le dice a la chica que la quiere, no sólo

⁸ FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*, Verdoux, Madrid, 1982, p. 72.

⁹ http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=811&id_cat=8. Publicado el 3 de septiembre de 2004. Vigalondo ha recurrido en más de una ocasión a la música y el baile para poner en escena algunas de sus historias. Ejemplo de ello son el cortometraje *Regreso al futuro IV* (2008), inserto en el programa de TVE *Muchachada Nui*, o el *spot* publicitario *Quiero dormir* (2009).

se lo dice, sino que, además, se lo canta". Eso es precisamente lo que pretende el protagonista gris y anónimo de 7:35 de *la mañana*, aunque lo haga de una manera un tanto *sui generis*. De hecho, la puesta en escena del filme presenta un extenso catálogo de todo lo que no se debe hacer en la escenificación de un número musical hollywoodiense. En primer lugar, Vigalondo hibrida los dos tipos de actuación descritos por Feuer. Se trata, por un lado, de una representación perfectamente regida por un director con "orquesta en directo" y destinada a un público (la mujer) que se encuentra presente en la pantalla. El número, sin embargo, no se desarrolla en un escenario sino en una localización neutra, una cafetería, con la participación activa de los allí presentes en su ejecución.

Dicha colaboración, empero, no es espontánea o desinteresada. Cuando en el musical de Hollywood el cuerpo de figurantes de una escena empieza a cantar junto a la estrella lo hace en apariencia contagiado de la irresistible alegría transmitida por ésta. En el caso que nos ocupa, por el contrario, el joven protagonista tiene a todos los clientes del establecimiento amenazados con hacer estallar una carga explosiva si no le acompañan en su inusitada declaración de amor.

Esta negación de la apariencia de espontaneidad no sólo da lugar a una actuación musical acartonada y dantesca, sino que supone un sacrilegio en virtud de las convenciones propias del género. Feuer subraya que los musicales de Hollywood se apoyan en "la conservación rigurosa de efectos muy elaborados que parecen espontáneos, el encubrimiento de la coreografía y los ensayos y la creación de un espectáculo de aficionados que eluda toda sensación de profesionalismo"¹⁰. Las interpretaciones de Fred Astaire o Gene Kelly disfrazan de fácil naturalidad lo que en realidad es una auténtica proeza artística sólo al alcance de profesionales bien formados. Con el intento de suprimir la meticulosa elaboración y la exigencia técnica que se esconde detrás de cada número musical se persigue crear la sensación de que no existe la coreografía, de que la ejecución del baile se produce de manera natural y sencilla y que los bailarines no son sino aficionados que repentinamente rompen a bailar.

La actuación perpetrada por Vigalondo y su coaccionada *troupe* se opone a ese sentido de improvisación al subrayar visiblemente, en lugar de enmascararla, la preparación de la puesta en escena. Preparación que se trasluce en la crispación de los "cantantes-bailarines" y en las evidentes indicaciones del muchacho que les da paso. Los clientes del establecimiento no son bailarines profesionales disfrazados de figurantes *amateurs*, sino gente de la calle, de todas las edades y condiciones, que se desenvuelve torpemente en un escenario lleno de obstáculos. Siguen la letra de una canción que desconocen gracias a anotaciones hechas en la mano, desafinan, sus movimientos son desgarrados y se entorpecen unos a otros en la búsqueda de sus posiciones en la coreografía coral. El mismo protagonista interactúa toscamente con el decorado y el *atrezzo*. Mientras Astaire, Kelly, Charisse o Caron se desplazaban grácilmente por un escenario recreado a

¹⁰ FEUER, Jane. *Op. cit.*, p. 20.

su medida, y se valían de los muebles y utensilios de su entorno más inmediato (escobas, paredes, mesas, sillas, paraguas, cubos de basura...), Vigalondo tropieza con las mesas, deja caer las cucharas y ejecuta de manera espasmódica y grotesca unos pueriles “pasos de baile” al son de una burda melodía interpretada por una guitarra y un teclado improvisados. En definitiva todo el número desprende un halo de cutrez absoluta que despierta en el espectador una inquietante mezcla de diversión, vergüenza ajena y compasión.

En su labor de inversión de los cánones del musical clásico, Vigalondo no sólo traiciona la puesta en escena de la actuación musical, sino sobre todo su puesta en forma fílmica. Feuer señala con acierto que en los musicales de Hollywood “los estudios iban introduciendo el color de forma progresiva para proporcionar mayor espectáculo, es decir, para incrementar la voluptuosidad de esas partes de la película que se suponía representaban la fantasía”¹¹. Vigalondo, por su parte, pretende reforzar el efecto estético opuesto con el empleo de un contrastado blanco y negro de textura sucia.

El director nos ofrece toda una declaración de intenciones a este respecto en el plano que da inicio a su actuación y presenta al protagonista del show. En un género donde el objetivo esencial del director debe ser primar el exhibicionismo de los artistas y provocar en el espectador el máximo disfrute visual, ofreciéndole en cada plano la perspectiva más espectacular del número musical, Vigalondo inicia su *performance* parapetado tras una columna que oculta su imagen. A partir de ahí la cámara siempre se situará frente a algún obstáculo que impida al espectador la cómoda visión de “la función”.

En términos generales, la espectacularidad propia del género queda anulada por una planificación estática que no se ajusta a la movilidad de la acción. Una vez más, Jane Feuer nos da las claves de las estrategias estéticas empleadas por los maestros del musical:

*Se ha dicho que Minelli hacía bailar la cámara al compás de los actores. [...] Cuando la cámara de Minelli bailaba lo hacía, las más de las veces, en pro de la subjetividad. Si bien es cierto que la cámara se mueve para acercarnos a la danza, no es menos cierto también que lo hace para colocarnos en el punto de vista subjetivo del interior del relato*¹².

A través de sus enfáticos movimientos de cámara, Vincente Minelli incitaba al espectador del filme a identificarse con el público de ficción que asiste a la actuación de los protagonistas en el interior de la diégesis:

A Minelli le gustaba aproximarse con la dolly mostrando al público de espaldas al comienzo de un número, de tal manera que al mover la grúa hacia arriba ininterrumpidamente hasta el momento del clímax el

¹¹ *Ibíd.*, p. 87.

¹² *Ibíd.*, p. 53.

movimiento de cámara parecía estar motivado por nuestros deseos subjetivos¹³.

La actuación de Vigalondo también tiene público en la ficción: la mujer a la que va dedicada la canción y cuya mirada aterrada es subrayada repetidas veces a lo largo del relato. Su cámara, sin embargo, no baila como la de Minelli o Stanley Donen, y en las escasas ocasiones en que el movimiento es claramente ostensible y va más allá de un mero reencuadre para seguir la acción, su fin último es siempre el distanciamiento antes que la identificación. El análisis de la puesta en forma de 7:35 de *la mañana* nos revela la importancia de tres movimientos de cámara especialmente significativos por su valor expresivo, dos de los cuales adoptan el punto de vista subjetivo de la mujer. En el primero, la cámara sigue la mirada femenina en una panorámica vertical que se inicia en el suelo, donde se agolpan los teléfonos móviles de los clientes, y finaliza en el rostro tenso del camarero que le indica que todo es obra del joven. En el segundo, el violento giro de la cámara nos conduce del plano de un cliente que duda en seguirle el juego al "loco", a la imagen de la puerta de la cafetería, única vía de escape detectada por esa cámara vicaria que ha tomado el lugar de la mirada de la mujer. El tercer desplazamiento, realizado ya desde una ocularización externa, es un leve pero desasosegante *travelling* de retroceso operado sobre la figura de la mujer, que asiste indefensa y sin posibilidad de evasión al espectáculo grotesco que se desarrolla ante sus pasmados ojos.

Vigalondo sigue pues la lección de Minelli de movilizar la cámara en función de los deseos subjetivos del público diégetico y, por extensión, del espectador, aunque en esta ocasión esa subjetividad empuja a uno y otro a alejarse del drama encarnado por el protagonista del musical.

Esta idea de distanciamiento, capital para comprender el alcance narrativo y estético del cortometraje, nos remite a la última y principal transgresión ejercida por Vigalondo. El director cántabro subvierte la puesta en escena y en forma de los musicales convencionales, pero sobre todo traiciona su espíritu. Los musicales clásicos siempre acaban bien¹⁴. El chico y la chica se casan y la función resulta un éxito, apoteosis final que se celebra con un gran número musical a mayor gloria del espectáculo. "Los musicales son incomparables a la hora de presentar una visión de la liberación humana, algo profundamente estético. La razón parcial por la que a muchos de nosotros nos apasionan los musicales, es porque nos ofrecen un atisbo de lo que sería la vida si fuésemos completamente libres"¹⁵. 7:35 de *la mañana*, sin embargo, no es un retrato de libertad, sino de miseria humana. El maravilloso mundo del musical en el que todos los sueños pueden convertirse en realidad es sustituido por el reflejo de una sociedad donde el contacto entre seres humanos es difícil de abordar, donde impera la desconfianza y la soledad nos

¹³ *Ibid.*, p. 47.

¹⁴ Excepto algunos títulos más modernos como *All that jazz* (Bob Fosse, 1970), *Cabaret* (Bob Fosse, 1972) o *New York, New York* (Martin Scorsese, 1977), que presentan una visión más crítica del mundo de la farándula y sus consecuencias.

¹⁵ FEUER, Jane. *Op. cit.*, pp. 105-106.

lleva a la locura. En un mundo así sólo un demente sería capaz de empezar a cantar y bailar sin razón. O como el propio Vigalondo recuerda, por una “razón espeluznante” que nos aproxima al abismo de una mente enferma cuyos miedos y cobardías no difieren tanto de los nuestros¹⁶.

“Si el chico va y le dice a la chica que la quiere, no sólo se lo dice, sino que, además, se lo canta”. El protagonista de *7:35 de la mañana* ni siquiera llega a cumplir la máxima promulgada por Gene Kelly puesto que, en una última alteración del patrón clásico del musical, su canción no está dirigida en segunda persona a su amada presente en la escena. La letra de la canción se refiere a ella en tercera persona, de modo que la chica jamás es interpelada directamente. Y tampoco lo es el espectador, al que los cantantes y bailarines del musical hollywoodiense acostumbra a dirigirse mirando a cámara, en una palmaria pero consentida violación de la transparencia clásica, cuyo fin es reforzar la sensación de identificación y participación del espectador en el interior de un espectáculo que está dedicado a él.

Sin destinatario claro, la canción del joven sólo puede caer en un vacío desesperanzado. Aunque los clientes del bar animan al muchacho a través de su canto (“dile algo a la chica, no nos dejes intrigados...”), él sólo puede contestar pensativo: “decirle hola, ¿qué hay?, ¿qué tal estás?, ¿cómo te llamas? No, estaría muy bien. Pero como en las mejores cosas de la vida, esta canción empieza y esta canción termina”. Tras estas premonitorias palabras, el clásico número musical final que celebra la feliz unión de la pareja y sirve de oda al espectáculo, tiene su sombrío correlato en *7:35 de la mañana* en la macabra lluvia de confetis tras la que apenas se vislumbra el rostro petrificado de la mujer.

2.2. La vía del esperpento

A tenor de lo expuesto hasta el momento, ¿podríamos aseverar que *7:35 de la mañana* es una parodia de los musicales clásicos de Hollywood? Si nos atenemos a la definición que Iurii Tynianov ofrece del término tal vez sí, puesto que el investigador ruso concibe la parodia como un texto de dos planos a través del cual “se transparenta” el texto primigenio. Según sus palabras, además, “en la parodia es obligatoria la falta de concordancia entre ambos planos, un desfase entre éstos: la parodia de una tragedia será una comedia (da igual que sea mediante el subrayamiento de la tragicidad o mediante la correspondiente introducción de lo cómico), y la parodia de una comedia puede ser una tragedia”¹⁷.

¹⁶ La miseria humana, la soledad y la tristeza, relacionadas con la imposibilidad de entablar una relación sentimental “normal”, son temas reincidentes en algunos de los cortometrajes vascos más destacados de los últimos quince años, acometidos desde la perspectiva genérica del drama, caso de *Terminal* (Aitzol Aramaio, 2002), o mediante el recurso frecuente a un particular y agri dulce humor negro, como en *Muerto de amor* (Ramón Barea, 1997), *La primera vez* (Borja Cobeaga, 2001), u *Hombre sin hombre* (Michel Gaztambide, 2001).

¹⁷ TYNIANOV, Iurii. *Poetika. Istoriia literatury. Kino*, Nauka, Moscú, 1977, p. 201. Citado en IAMPOLSKI, Mijaíl. *La teoría de la intertextualidad y el cine*, Episteme, Valencia, 1996, p. 11.

Con todo, sería más ajustado afirmar que lo que Nacho Vigalondo lleva a cabo en su cortometraje es en realidad una esperpentización del musical de Hollywood. Angulo, Rebordinos y Santamarina describen *7:35 de la mañana* como “un musical que comienza siendo una comedia disparatada y termina por helar la sonrisa del espectador que, sólo al final, comprende que lo que acaba de ver es una triste historia de soledad y desesperación”¹⁸. En esa ambivalencia reside la clave para poder considerarlo un esperpento.

A partir de la definición que el diccionario de la RAE ofrece del esperpento como “hecho grotesco o desatinado”, Ramón del Valle-Inclán elevó el término a la categoría de género teatral y visión artística del mundo en su obra *Luces de bohemia*, visión heredada de la literatura de Quevedo o Gracián, las pinturas de Goya o El Greco, y el teatro paródico y caricaturesco de finales del siglo XIX.

En palabras de Pedro Salinas “el Esperpento [...] es esencialmente una deformación”¹⁹. De hecho, el propio Valle-Inclán sentenciaba en *Luces de bohemia* que “los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”²⁰. Deformación practicada siempre desde una perspectiva grotesca, en el sentido que Víctor Hugo otorgaba al término en su prefacio de *Cromwell*²¹ (1827), como un elemento que “se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso”. Lo que Valle-Inclán opera en *Luces de bohemia* es, por tanto, “una redefinición paródica del sentido trágico de la vida y una nueva manera grotesca de dar forma a la tragedia tradicional”²².

Vigalondo también revisa desde la perspectiva distorsionadora de un espejo cóncavo un género clásico de la disciplina cinematográfica, el musical, y nos ofrece, al igual que el gran literato español, una suerte de tragifarsa donde se anudan lo risible y lo absurdo con lo terrible y lo doloroso. Si bien *7:35 de la mañana* traicionaba los cánones del musical hollywoodiense tanto en el espíritu como en la forma, se mantiene absolutamente fiel al esperpento en ambas vertientes.

Salinas²³ fue el primero en destacar el trasfondo de queja y protesta social que anidaba en el primer esperpento de Valle-Inclán, dolido por la situación de una España maltrecha a la que consideraba caricatura de la civilización europea. Con posterioridad, Alonso Zamora Vicente²⁴ ha documentado prolijamente las alusiones a sucesos y personajes contemporáneos que contiene *Luces de*

¹⁸ ANGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis y SANTAMARINA, Antonio. *Op. cit.*, p. 192.

¹⁹ SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*, Alianza, Madrid, 1980 (1ª edición 1970), p. 88.

²⁰ VALLE-INCLÁN, Ramón. *Luces de bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, 1994, p. 162.

²¹ <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>

²² CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid, 1987, p. 31.

²³ SALINAS, Pedro. *Op. cit.*

²⁴ ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1974.

bohemia, llegando incluso a considerar la obra de Valle-Inclán como una especie de "periódico" (no tan deformado como cabría esperar) de la época. A menor escala, *7:35 de la mañana* es también reflejo caricaturesco de la sociedad de la que emana. Una sociedad insolidaria y atemorizada por el contacto con el otro, que conduce a un infeliz al borde del asesinato y a la consumación del suicidio, por mendigar una migaja de cariño. "No pido más", nos dice, "diez minutos al día de ella me valen". La desesperación es, según Pedro Salinas, "el fondo de motivaciones psicológicas de donde nace el nuevo arte de Valle-Inclán"²⁵, y es también en última instancia la fuerza atroz que empuja al protagonista del cortometraje a actuar como lo hace.

En cuanto a la forma, "una de las expresiones más representativas y acertadas del sistema estético esperpéntico es la de comparar a los personajes, en los momentos decisivos, con un pelele"²⁶, o lo que es lo mismo, "la de presentar la imagen deformada y los rasgos ridículos de la figura humana. [...] Y las figuras grotescas por excelencia son los muñecos de guiñol [...] porque sugieren de modo lúdico una desviación radical e inquietante de las cosas que nos son familiares"²⁷. Si el mundo en el musical era un escenario, en el esperpento se convierte en un tablado de marionetas, donde el hombre no es más que un títere ridículo a manos de un creador que contempla el mundo artísticamente "no de rodillas para crear admiración, ni en pie para desdoblarse en los personajes, sino levantado en el aire, mirando a todos con ironía y desdén demiúrgicos"²⁸.

En su visión tragifársica, Valle-Inclán convierte a sus personajes en peleles a los que observa desde una perspectiva enajenada y distanciada. Ya hemos mencionado el efecto de distanciamiento que promueve la puesta en forma de *7:35 de la mañana*. En este caso además el demiurgo se desdobra, puesto que el mismo titiritero (fantoche él también) que orquesta en el tablado diegético semejante "parada de los monstruos"²⁹, es a su vez el gran demiurgo que, encarnado en la figura del director Nacho Vigalondo, maneja los hilos de ese guiñol viviente plasmado en celuloide.

Al igual que en el esperpento, lo que Vigalondo recrea en su cortometraje es por tanto

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 catarsis espiritual ni algo puramente risible. El tono regocijado y áspero empareja en ellos el horror

²⁵ SALINAS, Pedro. *Op. cit.*, p. 99. En ese sentido, Cardona y Zahareas emparentan el esperpento de Valle-Inclán con la literatura existencialista y el teatro del absurdo (*op. cit.*, pp. 59-60).

²⁶ ZAMORA VICENTE, Alonso. *Op. cit.*, p. 58

²⁷ CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, p. 49.

²⁸ *Ibid.*, p. 52.

²⁹ Así queda definido en ANGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis y SANTAMARINA, Antonio. *Op. cit.*, p. 192.

con la diversión, la desesperación con la banalidad, la hilaridad con la consternación³⁰.

3. Renovación cimentada en raíces tradicionales

En opinión de Gérard Genette,

el arte de 'hacer lo nuevo con lo viejo' tiene la ventaja de producir objetos más complejos y más sabrosos que los productos 'hechos ex profeso': una función nueva se superpone y se encabalga a una estructura antigua, y la disonancia entre estos dos elementos copresentes da su sabor al conjunto. [...] Esta duplicidad de objeto, en el orden de las relaciones textuales, puede representarse mediante la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia³¹.

Lo que Nacho Vigalondo nos ofrece en *7:35 de la mañana* es, en efecto, un palimpsesto o hipertexto cuyo sustrato está conformado por el insólito maridaje entre dos tradiciones aparentemente alejadas: el musical de Hollywood y el esperpento valleinclinanesco. Es probablemente la renovada apelación a patrones popularmente identificables lo que ha permitido que este cortometraje conectara con un público heterogéneo allende nuestras fronteras.

Pese a lo que este filme presenta de refrescante experimentación, la estrategia creativa de Vigalondo no es nueva. Santos Zunzunegui ha detectado la inequívoca influencia del esperpento en las obras que Rafael Azcona escribió para Marco Ferreri y Luis García Berlanga, y "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"³². Asimismo, Zunzunegui identifica la hibridación de formas y estructuras de diversa procedencia como una de las riquezas y señas de identidad propias del mejor (que no necesariamente el mayoritario) cine español:

si, por ejemplo, el cine clásico de Hollywood o el neorrealismo (por citar únicamente los movimientos repetidamente convocados para tratar de explicar algunos de los fenómenos de polinización sufridos por el cine hispano) se cruzan entre sí sobre el humus de nuestro cine, lo hacen (en las obras más interesantes producidas por nuestra cinematografía) sobre la base de unas formas culturales propias, enraizadas en la tradición

³⁰ CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. *Op. cit.*, pp. 48-49.

³¹ GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 495.

³² ZUNZUNEGUI, Santos. *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002, p. 15.

nacional y dotadas, en la mayoría de los casos, de gran raigambre popular³³.

7:35 de la mañana conecta de esta manera con la tradición del mejor cine español en un ejercicio de reflexividad artística que, al evidenciar desde la visión que ofrece un espejo cóncavo las pautas genéricas (en este caso las del musical hollywoodiense³⁴) que guían la construcción del relato, "pone en primer plano su propia producción, su autoría, sus influencias textuales y sus procesos textuales"³⁵. Estos argumentos permiten certificar que nos hallamos, al margen de su duración, ante un título destacable de la cinematografía española de los últimos años.

BIBLIOGRAFÍA

AMITRANO, Alessandra. *El cortometraje en España. Una larga historia de ficciones breves*, Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Institut Valencià de la Joventut, Valencia, 1997.

ANGULO, Jesús, REBORDINOS, José Luis y SANTAMARINA, Antonio. *Breve historia del cortometraje vasco*, Euskadiko Filmategia Fundazioa – Fundación Filmoteca Vasca, San Sebastián, 2006.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N. *Visión del esperpento. Teoría y práctica de los esperpentos de Valle-Inclán*, Castalia, Madrid, 1987.

CERÓN GÓMEZ, Juan Francisco (ed.). *Años de corto. Apuntes sobre el cortometraje español desde los noventa*, Universidad de Murcia / Primavera Cinematográfica de Lorca, Murcia, 2002.

FEUER, Jane. *El musical de Hollywood*, Verdoux, Madrid, 1982.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

IAMPOLSKI, Mijaíl. *La teoría de la intertextualidad y el cine*, Episteme, Valencia, 1996.

SALINAS, Pedro. *Literatura española. Siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid, 1980 (1ª edición de 1970).

STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999.

³³ ZUNZUNEGUI, Santos. *Op. cit.*, p. 13.

³⁴ Un género que en sí mismo ya presenta un alto grado de reflexividad, no sólo por mostrar con frecuencia los entresijos de la producción de un espectáculo, sino porque la mayoría de los musicales posteriores a la época de los estudios aluden a las grandes películas y estrellas de esa época dorada.

³⁵ STAM, Robert, BURGOYNE, Robert y FLITTERMAN-LEWIS, Sandy. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*, Paidós, Barcelona, 1999, p. 228.

VALLE-INCLÁN, Ramón. *Luces de bohemia*, Espasa Calpe, Madrid, 1994.

VELÁZQUEZ, José M. y RAMÍREZ, Luis Ángel. *Una década prodigiosa. El cortometraje español de los noventa*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2000.

ZAMORA VICENTE, Alonso. *La realidad esperpéntica*, Gredos, Madrid, 1974.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Historias de España: de qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Ediciones de la Filmoteca, Valencia, 2002.

<http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/hugo01.htm>. Fecha de consulta: 25-09-2010.

http://www.comohacercine.com/articulo.php?id_art=811&id_cat=8 . Fecha de consulta: 30-09-2010.