

El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto¹

Ángel Morán Paredes

Uno de los elementos más característicos del cine español es la comedia, y sobre todo en su faceta costumbrista, aquella que retrata al pueblo en su quehacer diario, bajo tintes corrosivos y burlescos. En el siglo XIX, Baudelaire ya anunciaba la facilidad que tenían los españoles para el humor y la deformación grotesca, para reírnos de nosotros mismos con crueldad; y así lo podemos corroborar si analizamos la tradición literaria y pictórica de nuestros grandes genios: la literatura picaresca, el Arcipreste de Hita con el *Libro de Buen Amor*, Fernando de Rojas y *La Celestina* o *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Lope de Vega con sus tragicomedias modernas (a las que veía como monstruos por fusionar dos corrientes que las normas clásicas no permitían unir: comedia y tragedia), Cervantes y *El Quijote*, la desmesurada muestra burlesca de la realidad durante el Barroco, los poemas satíricos de Quevedo, los *Caprichos* y *Disparates* de Goya, el Romanticismo excesivo de algunos artículos de Larra, Pérez Galdós (uno de los primeros en emplear el término Esperpento[•]), o en el expresionismo de algunos pintores como Solana, Regoyos, Vázquez Díaz o Ricardo Baroja.

En la cultura española se ha manifestado constantemente este tipo de humor crítico, negro y corrosivo, pero sería en la tercera década del siglo XX cuando el escritor gallego Ramón María del Valle-Inclán le pusiera nombre a dicha vertiente: el Esperpento. Este término ya existía en el habla popular para definir aquellas cosas que resultaban grotescas y risibles. Valle-Inclán lo utilizó para denominar algunas de las obras que creó en los años 20 del pasado siglo, como *Luces de bohemia*, *Los cuernos de Don Friolera*, *Las galas del difunto* o *La hija del capitán*. En esas obras, el escritor gallego hablaba de la deformación grotesca como el mejor modo de retratar la realidad de la sociedad española del momento, cuya tragedia ha dejado de darnos pena para provocarnos risa. La realidad es deformada como si se reflejara en un espejo cóncavo, pues según decía Max Estrella en la escena XII de *Luces de bohemia*: España es una deformación grotesca de Europa. Max hace referencia a Goya como creador del Esperpentismo[•]. De ese modo, Valle-Inclán entronca el nuevo subgénero teatral que había creado con la tradición sarcástica y crítica de la literatura y pintura españolas.

Pero no solo se trataba de continuar esa corriente humorística autóctona, sino que el Esperpento[•] también permanece en estrecha relación con las nuevas corrientes vanguardistas que venían desarrollándose en la Europa de entreguerras, y en concreto con el teatro

expresionista alemán (C. Sternheim, Brecht, O. Kokoschka, Beckett...). Esta similitud se debe principalmente a un clima espiritual análogo entre la España de la segunda década del siglo XX y la Alemania de entreguerras. Ambas corrientes suponen una reacción extrema contra el Naturalismo, recogiendo la protesta social que venía provocando la crisis de la conciencia burguesa y la frustración de los sectores intelectuales. Para ello utilizan nuevas formas de expresar, pues tienen una nueva visión del mundo: utilizan la deformación grotesca, la caricatura, la distorsión o la gesticulación, que convierten a los personajes en fantoches y abstracciones. La mayor diferencia entre ambas manifestaciones estriba en que mientras Valle-Inclán ve el futuro del hombre con oscuro pesimismo, los dramaturgos expresionistas apuestan por la creación de un nuevo hombre capaz de conducirnos hasta un nuevo paraíso.

El escritor gallego nos habló en sus dos primeros esperpentos de las técnicas de deformación (ampliamente desarrolladas en *Luces de bohemia*) y distanciamiento (como vemos en el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera*). También apreciamos en estas obras un intento de profundización en la vida miserable de España, con una actitud crítica. Esos son los tres principales rasgos de la estética esperpéntica. Las técnicas de distanciamiento permitían al creador alejarse de sus personajes y colocarse en un plano superior, adquiriendo un papel demiúrgico que le llevaba a no identificarse con los sentimientos de sus personajes, que se convierten en peles, conducidos por unos hilos que no son capaces de manejar, pues viven atrapados por una sociedad opresiva que no les permite alcanzar sus deseos. Valle-Inclán cultivó lo que él denominaba como tercer manera a la hora de ver el mundo, y el resultado es una realidad empedregada y deformada. Cuando se mira desde lo alto, levantado en el aire, se hace con ironía y desdén. Los personajes pasan a ser inferiores al autor, que posee una actitud demiúrgica, y no como ocurría con los héroes homéricos, superiores al propio autor. Según la visión valle-inclanesca², Homero (y toda la literatura clásica) concebía a sus personajes desde un punto de vista inferior, el autor quedaba por debajo (de rodillas), ya que los héroes estaban idealizados y eran seres dignos y nobles. La perspectiva de pié viene representada por los personajes de Shakespeare, que eran héroes pero humanos, por lo que sí podía existir una identificación entre el autor y su creación. La tercera manera (desde lo alto) era la esperpéntica.

Por otro lado, tenemos las técnicas deformadoras del Esperpento• , tanto en las acotaciones como en los diálogos (para definir tanto a los personajes como a las situaciones), y podemos dividirlos del siguiente modo: animalización y humanización (los personajes adquieren rasgos

animales, y viceversa), cosificación (los personajes son presentados como objetos) y muñequización (estos mismos se convierten en peles, marionetas y fantoches con máscaras, para que el autor pueda jugar con ellos). Pero no solo se deforma a los personajes, sino también las situaciones, que se convierten en absurdas gracias a la técnica del contraste (como cuando Don Latino se presenta borracho en el entierro de su amigo Max Estrella). Los contrastes crean situaciones absurdas, que convierten a los escenarios trágicos en grotescos.

La obra del gallego supuso una revolución de las formas teatrales, pero sus dificultades de representación hicieron que, en su momento, no influyera mucho. Al igual que Federico García Lorca, pretendía regenerar el teatro español, con unas acotaciones casi cinematográficas; pero la dificultad de llevar a escena este tipo de teatro³, hizo que los directores dramáticos no se atrevieran a representar las obras de Valle. Cabe añadir las conocidas disputas que el excéntrico escritor mantuvo con los empresarios teatrales, que se negaban a representar nada que hubiera salido del puño del gallego; eso hizo que éste se replanteara su obra, y por eso concibió los esperpentos como obras literarias para ser leídas, a pesar de tener una estructura teatral. Esta escasa difusión provocó que el esperpento literario no fuera continuado por otros escritores, nació y murió dentro de la misma obra de Valle-Inclán. Por ese motivo, los primeros estudios sobre este género tardaron en aparecer, siendo uno de los primeros el de Pedro Salinas, en 1941 (*Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98*).

Varios años más tarde, el Esperpento• pasó a otras disciplinas artísticas, posiblemente influido por aquellos primeros estudios que empezaron a brotar en las capas intelectuales del país en los años 40, y que darían sus mayores muestras en la década de los 60, con los trabajos de Antonio Risco (*La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y en El Ruedo Ibérico*, 1966), Zamora Vicente (*La realidad esperpéntica (aproximación a Luces de Bohemia)*, 1969) o Cardona y Zahareas (*Visión del esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*, 1987). El cine ha sido una de las mayores manifestaciones artísticas del siglo XX, y por ese motivo no pudo permanecer ajeno a esta corriente esperpéntica, sobre todo a partir de los años 60.

La mayor parte de la crítica coincide en asociar la aparición del esperpento cinematográfico al nombre del riojano Rafael Azcona. Sus primeras colaboraciones como guionista fueron para las películas que el director italiano Marco Ferreri realizó en nuestro país. En 1958 surgiría *El pisito*, película plenamente esperpéntica y que sería el punto de inicio de esta corriente dentro del cine español. Cineastas como Buñuel, Berlanga, Fernán-Gómez, Cuerda o Álex de la Iglesia, cada uno de ellos en una época distinta, han desarrollado esta deformación esperpéntica de la

sociedad en la que han vivido. En el corto período de tiempo que va desde 1958 a 1964, se produjeron una serie de películas cómicas y corrosivas que permiten al espectador actual conocer todos aquellos problemas que trastornaban a los españoles del momento, y que no difieren mucho de la sociedad española actual. Hablamos de *El pisito*, *El cochecito*, *Viridiana*, *Plácido*, *El verdugo* y *El extraño viaje*. Son todas ellas películas de gran calidad, que recibieron grandes elogios en su momento, pese a los problemas que tuvieron con el Régimen, y que han cautivado tanto a la crítica como al público a lo largo de los años. Dichas películas fueron concebidas bajo la estética del esperpento valle-inclanesco y han influido a las generaciones de cineastas posteriores.

Pero no debemos adjudicar la aparición del esperpento cinematográfico a la figura de Azcona únicamente; es posible rastrear elementos corrosivos y de gran negrura en películas anteriores a *El pisito*. El cine español de aquellos años, sobre todo en los 40, permanecía estancado dentro de unas producciones de exaltación militar y patriótica, alejadas de cualquier intento de comicidad y crítica social; también se mostraba muy alejado de las propuestas cinematográficas europeas y, sobre todo, de las norteamericanas. La fuerte influencia que venía ejerciendo el carácter realista que el cine italiano había adquirido después de la Segunda Guerra Mundial, hizo que los directores españoles de la década de los 50 se interesaran por esa nueva vertiente. Se habló entonces de un cine disidente, que se apartaba del oficial, y que estuvo apoyado por las nuevas generaciones del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experimentaciones Cinematográficas), que admiraban el Neorrealismo italiano, y de cuya primera promoción surgieron dos directores tan comprometidos como Luis G. Berlanga y Juan Antonio Bardem, autores de *Esa pareja feliz* (1951), una de las primeras incursiones del cine español en el Neorrealismo, junto a *Surcos* de José Antonio Nieves Conde.

Estas películas de la disidencia ponían de manifiesto las penurias por las que pasaba el país, que aún no se había recuperado del batacazo económico y moral que había supuesto la Guerra Civil. Pero la censura franquista no iba a permitir la existencia de tales críticas, y por eso recurrieron a lo cómico para camuflar las crudas verdades que mostraban en su obra. Con mayor o menor fortuna, estos cineastas lograron torear a los censores y, bajo apariencia sainetesca, nos dejaron un fiel retrato de la sociedad española del momento, con todas sus carencias. Pero, durante estos años, tenemos que hablar del predominio del sainete en el cine, por encima del esperpento.

Con anterioridad a la aparición del cine disidente, ya encontrábamos en los 40 a un cineasta que se salía de la norma: Edgar Neville. Su obra resulta más sainetesca que esperpéntica, aunque vislumbra muchos componentes críticos y corrosivos hacia la sociedad de la época. Era un aristócrata, y por ello sus sainetes se alejaban un tanto del pueblo, para recrearse en los burlescos personajes que componían la aristocracia madrileña. El original punto de vista de Neville hizo que sus películas no fuesen bien recibidas, pues no eran los sainetes a los que estaban acostumbrados. Lo que Neville toma del género chico es ese juego entre el ser y el aparentar, utilizándolo para desenmascarar a esa sociedad burguesa en la que él se movía, como sucede en: *La vida en un hilo* (1945) o *El crimen de la calle Bordadores* (1946).

Sin embargo, en las películas de Neville encontramos a veces un carácter deformador, casi surrealista y expresionista, para mostrarnos una realidad que desconocíamos, como ocurre en la ciudad subterránea de *La torre de los siete jorobados* (1944), con apariciones fantasmagóricas a través de espejos, remitiéndonos todo ello a los grabados de Goya, con sus sátiras burlescas. Por otro lado, *Domingo de Carnaval* (1948) nos recuerda también a la pintura grotesca y carnavalesca de Goya, o al costumbrismo y los payasos de Solana; el universo de las máscaras, los peles y la animalización de los personajes está presente en esta película. Por lo tanto, la estética esperpéntica no permanece tan alejada de Neville como podíamos creer en un principio. La sociedad del momento no fue capaz de comprender ese humor de raíz poética, pues no se reía de la miseria ajena, sino de lo cotidiano, de los estereotipos y falsedades de la sociedad burguesa; pero siempre de modo poético, elegante y vanguardista.

Como veíamos, sería en los años 50 cuando surgiera ese cine disidente y comprometido. Entre todos los directores que siguieron esta corriente, fue Luis G. Berlanga el que mejor supo torear a la censura camuflando sus críticas con humor e ironía. Ha declarado en diversas ocasiones su profundo malestar con la sociedad en la que le ha tocado vivir; no le gusta la insolidaridad del pueblo español, la corrupción de los altos cargos, la injusticia, etc... Berlanga está considerado como el mejor cronista de la España de la segunda mitad del siglo XX⁴, pues eso es lo que supone su obra, una visión sarcástica de la España de la Dictadura, la España de la Transición, la España de la nueva Monarquía Constitucional y la España del cambio de siglo. En realidad, lo que Berlanga hace es tomar el relevo del que fue el gran cronista de la primera mitad del siglo XX, Ramón María del Valle-Inclán. Ambos artistas han navegado por los grandes acontecimientos históricos de la España en la que han vivido, pero retratándolos mediante lo cotidiano, esa pequeña realidad que suele pasar desapercibida para la mayoría de los artistas y

para nosotros mismos. Toda la definición que Valle-Inclán hacía sobre el Esperpento• queda claramente reflejada en la obra de Berlanga, sobre todo ese distanciamiento de los multitudinarios personajes, que hablan tumultuosamente, para remarcar la incomunicación de la sociedad actual, creando situaciones absurdas, para lo cual emplea el plano secuencia (mejor modo de reflejar ese distanciamiento y esa frialdad), que muchos relacionan con lo teatral y que resulta eficaz para este tipo de situaciones, pues imprime agilidad a la acción y a esos diálogos corales y absurdos.

Las películas que el director valenciano realizó durante los años 50 (anteriores a su colaboración con Azcona) suelen ser tachadas de sainetescas y dulces, y con personajes más humanos, por influjo del cine de Capra y del Neorrealismo italiano, por lo que suelen ser excluidas cuando se aborda lo esperpéntico en la obra berlanguiana. Así se ve claramente en *Esa pareja feliz* (1951), estandarte de la disidencia y co-dirigida con Juan Antonio Bardem, en la que muestran por primera vez una historia cotidiana, un matrimonio joven que nos cuenta su vida diaria, son trabajadores humildes y próximos al espectador, que puede verse reflejado en ellos. Pero si analizamos de nuevo estas películas, podríamos descubrir que todas ellas manifiestan una gran corrosión y son el prelude de lo que una década más tarde desarrollaría Berlanga con Azcona (cuya primera colaboración sería en 1959, con el cortometraje televisivo *Se vende un tranvía*). Por ejemplo, la falsa solidaridad que Berlanga sitúa como eje principal de *Plácido* (1961), ya aparecía en *Novio a la vista* (1953), donde las señoras deciden organizar un acto benéfico, sin importar mucho a quién vaya destinado el dinero recaudado.

Además, en estas películas ya se aprecia la concepción demiúrgica que proponía Valle-Inclán a la hora de concebir a los personajes, como títeres que el autor maneja a su antojo, la tercer manera. Los personajes irrisorios y grotescos son comunes a la obra de Berlanga y Valle-Inclán, ambos transforman a los antiguos héroes en seres miserables, atrapados por la sociedad circundante. También percibimos ese proceso de animalización de los hombres y humanización de los animales; al igual que se nos presentan unos personajes que confían en un falso milagro, que les ayude a salir de una vida miserable, viéndose finalmente abocados al fracaso, a un irremediable destino trágico. Eso es el Arco Dramático Berlanguiano: que consiste en describir una curva argumental para dejar a los protagonistas en la misma situación que se encontraban al principio, o en otra peor, tras enfrentarse a una falsa esperanza que, por un momento, les hace pensar que podrán conseguir su sueño. Los personajes de Berlanga son los

antihéroes de Valle-Inclán, abocados al fracaso y atrapados por la sociedad; confían en un golpe de suerte, en un milagro que haga cambiar el rumbo de sus miserables vidas.

La omnipresencia de la muerte es otro de los factores comunes de estos dos genios, y ya estaba presente en las primeras películas del valenciano (aunque pueda pasar desapercibida). En *Esa pareja feliz*, encontramos a un vendedor de seguros (Rafael Alonso) que trata de vender un entierro digno a Juan (Fernán-Gómez), el cual le da un portazo en las narices. En *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1952), todos los personajes mueren en la famosa secuencia de los sueños: el cura es ahorcado por el Comité de Actividades Antiamericanas, don Luis es devorado por unos caníbales tras haber descubierto el Nuevo Mundo, y el alcalde muere en un tiroteo en el salón del Oeste. En *Novio a la vista* (1953), en tres ocasiones aparece un bañista que pide auxilio agitando los brazos, tratando de sobrevivir, mientras que las Peláez piensan que se trata de algún conocido que las saluda (finalmente el bañista acaba hundiéndose, al no ser socorrido). En *Calabuch* (1956) no se hace referencia directa a la muerte, pero el científico Jorge Hamilton huye precisamente de aquellas personas que le obligan a construir bombas nucleares para la guerra, que sirven para matar. En *Los jueves, milagro* (1957), nos encontramos con doña Paquita, la anciana que vive con intensidad y fervorosa devoción las apariciones de San Dimas, llegando a confundir los éxtasis que padece con la muerte; de hecho, en el balneario están acostumbrados a que doña Paquita se muera, habiéndose convertido en un acto cotidiano.

Para Berlanga, el cine español debe representar al hombre español, enclavado en su tierra, con sus trabajos, problemas y sueños. Igual que el Western americano, el neorrealismo italiano o el documental inglés, también el cine español debe implantar su propio género, que recree a la sociedad española en su estado más puro, como podría ser el cine rural, pero sin connotaciones folklóricas ni zarzuelescas, y siguiendo los pasos de *La aldea maldita* (1930) de Florián Rey. Por lo tanto, el ámbito rural es el protagonista del cine de Berlanga de los 50. Con *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, Berlanga conseguiría crear esa autenticidad rural, pues se trata de España vista como un gran pueblo, con fe en los milagros; es el retrato de una sociedad retrasada que pretende abrirse al resto del mundo exhibiendo precisamente lo más autóctono del mismo: Andalucía y su folklore. Esta película está concebida como un cuento aleccionador: el progreso se conseguirá mediante el trabajo, no hay que confiar en la suerte.

En esas historias rurales, vemos el retrato de una pequeña comunidad a través del personaje extranjero que llega a la localidad, sin conocer a nadie, y supone el punto de arranque y el

origen de los conflictos, consiguiendo cambiar por un tiempo el comportamiento de un grupo estable. Este personaje extranjero suele encontrar un alma gemela que le ayuda y defiende ante las hostilidades de algunos miembros de la comunidad. Así sucede con Jorge Hamilton y el Langosta en *Calabuch*, película en la que el pueblo se convierte en protagonista colectivo, bajo una falsa verosimilitud, ya que se trata de un retrato idealizado del mundo rural español. El pueblo acoge gratamente a ese desconocido que se refugia en Calabuch, protegiéndole de los americanos.

También el concepto de coralidad estará presente en todas estas primeras películas, concepto que irá desapareciendo con Azcona, que prefería abordar temas más intimistas. Lo que el riojano aportará a la obra berlanguiana es una mayor coherencia en la estructura narrativa de los guiones, desarrollando historias en torno a unos únicos personajes, y eliminando las secuencias episódicas; se trata de un guión cinematográfico más elaborado, ordenado y conductivo. En las películas preazconianas, encontramos muchas escenas episódicas, que no aportaban casi nada al argumento principal, por influjo del género chico, y en concreto del sainete, como ha anunciado Ríos Carratalá⁵. Solían tratarse de episodios cómicos en los que se permitía insertar a aquellos tipos tan característicos encarnados por los actores de género.

Dejando a un lado las primeras películas berlanguianas y todas las manifestaciones sainetescas del cine español, la primera película claramente esperpéntica que apareció en nuestra cinematografía fue *El pisito*. Pero, antes de hablar sobre la obra de Ferreri y los primeros esperpentos cinematográficos, hay que mencionar el gran impulso que supuso, para aquel cine disidente de los 50, la celebración, en la Universidad de Salamanca, de las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales, en el año 1955. Allí se reunieron numerosos directores y personajes relacionados con el mundo del cine, que coincidían en una común aversión hacia toda la cinematografía española que se había realizado hasta el momento, y propugnaron una renovación de la misma, tal y como apreciamos en las palabras de García Escudero:

El cine sin ideas es un cine informe. Apelamos a la mejor tradición de nuestras artes y nuestras letras como solución a los males de nuestro cine. Tenemos un pasado plástico realista, tenemos un genuino espíritu nacional en nuestras formas de expresión literaria. De ahí debe arrancar nuestro cinema. Hay que dar expresión contemporánea a un nuevo arte, mediante un contenido

que existe en nuestra más antigua tradición humanística. [...] Son muchos siglos de recelos ante lo nuevo. Pero lo nuevo debe ser ahora llevar al cine lo que un Ribera y un Goya, lo que un Quevedo y un Mateo Alemán crearon en sus épocas. Y hacerlo nuevo respecto a los problemas de hoy, nuevos.⁶

Lo que García Escudero propone es crear una nueva corriente dentro del cine español, más comprometida y crítica, entroncando con la labor realizada por los grandes genios de las artes y las letras españolas de todos los tiempos. Y así lo asume, a finales de los años 50, Rafael Azcona, al comenzar su carrera como guionista cinematográfico⁷. La obra del riojano es esencial dentro de la historia del cine español, ya que siempre ha permanecido muy ligada a esa negrura y corrosividad del esperpento, como se ha visto en las colaboraciones con Marco Ferreri, Luis García Berlanga, Carlos Saura, Pedro Olea, José Luis García Sánchez, Fernando Fernán-Gómez, José María Forqué, Pedro Masó, José Luis Cuerda o Fernando Trueba (aunque siempre se adapta al personal universo de cada uno de estos directores).

Sus dos primeros guiones fueron *El pisito* (1958) y *El cochecito* (1960), ambas de Marco Ferreri. Son el reflejo de una amarga realidad, suavizada talentosamente mediante el humor, llena de penurias económicas y de tristeza. *El pisito* narra una historia real acaecida en Barcelona, en la que un hombre de 35 años se casó con una anciana de 80, con el fin de heredar el piso en el que vivía realquilado, y así poder vivir en ella con su verdadera novia, tras el fallecimiento de la anciana. Rodolfo (José Luis López Vázquez), como buen pelele esperpéntico, se ve asediado por tres lados: su jefe explotador, su histérica novia (Mary Carrillo, que descarga toda su frustración contra Rodolfo) y sus compañeros de piso (que insisten en que se case con la vieja, para no verse todos en la calle). Por lo tanto, Rodolfo se ve obligado a cumplir con lo que todo su entorno le obliga a hacer, casarse con la anciana; es una víctima más de esa sociedad que no permite a los jóvenes hacerse con una vivienda digna, como ocurre hoy en día (por lo que estamos ante una película moderna, que no ha perdido su valor testimonial).

Lo absurdo lo hayamos, por ejemplo, en esos niños que continuamente molestan al pobre Rodolfo cuando éste trata de tener conversaciones de sumo interés para su porvenir, como cuando un niño trata de robar el helado de Rodolfo en la cafetería, aprovechando sus descuidos, o el niño que le quita el sombrero en el zoológico para arrojarlo a la jaula de los osos (también podemos incluir a los niños que tratan de tirar por la escalera a un incapacitado físico, que va en silla de ruedas por el patio interior de las viviendas). Todos estos personajillos tratan de hacer la vida imposible al protagonista, convirtiéndolo en un antihéroe.

Todo ello debía manifestarse no solo temáticamente, sino también mediante la técnica cinematográfica: encontramos un nuevo modo de narrar, ya no existe una acción única, sino que tenemos multitud de acciones en los diversos seres que aparecen dentro del marco del plano; no solo nos fijamos en la acción de los protagonistas, sino en la de todos los personajes secundarios, que, en otras ocasiones, pasarían desapercibidos. De hecho, todos ellos hablan tumultuosamente, atropellándose los unos a los otros. Se produce también un alargamiento en la duración de los planos, cuya escala se ha alejado considerablemente de los personajes, predominando los planos de conjunto, enteros y generales, y casi desapareciendo los planos medios (por no hablar de los primeros planos, casi inexistentes). La larga duración de estos planos hace que el tradicional juego narrativo del plano contraplano haya desaparecido, para dar mayor protagonismo al plano secuencia, mucho más frío. De este modo, se potencia el distanciamiento entre el director y los personajes, siguiendo la actitud demiúrgica que proponía Valle-Inclán, la no identificación del autor con sus personajes. Pero este modo de narrar las acciones no se queda únicamente en *El pisito*, sino que es un rasgo definitorio de la estética esperpéntica cinematográfica.

Dos años más tarde repetirían la experiencia con *El cochecito*, que narra la historia de Don Anselmo (Pepe Isbert), un anciano que vive aislado con su familia, y cuya única obsesión es conseguir un cochecito con el que poder pasar más tiempo con sus amigos, todos ellos incapacitados físicos; la familia no le permite alcanzar dicho deseo, en un comportamiento tiránico que muchos han asociado con la situación española del momento (de hecho, el ansia de la sociedad por motorizarse que se aprecia en la secuencia de la carrera de coches en el Retiro, es una ilusión de la parálisis social en la que vivía el país). Finalmente Don Anselmo se verá obligado a tomar una medida drástica para cumplir su deseo: matar a la familia. Eso hace que resulte imposible ver el más mínimo rasgo heroico en este personaje, sino todo lo contrario, él mismo es el encargado de convertirse en el más grande de los antihéroes, ya que su egoísmo le lleva a cometer el crimen, pues no quiere sentirse discriminado por la sociedad.

Durante la primera parte de la película, Azcona y Ferreri nos muestran a un personaje tierno y entrañable, amigo de sus amigos, que despierta nuestra compasión al manifestar su carácter absurdo, por querer un cochecito para inválidos cuando él no está incapacitado y por tanto no lo necesita. Pero paulatinamente vamos observando que esa insistencia del anciano llega a rozar lo absurdo, debido a que el miedo a la soledad y al aislamiento social provoca en el susodicho el olvido de su buen estado de salud, para pasar a envidiar a los enfermos, que sí

pueden ir motorizados. Incluso llega a convertirse en un ser siniestro, cuando, al ser detenido tras haber intentado escapar con el coche (y después de haber cometido el asesinato), advertimos que la única preocupación del anciano es si le permitirán tener el cochecito en la cárcel, sin atisbar el menor rasgo de preocupación. Las técnicas cinematográficas empleadas para dicho fin son las mismas que Ferreri utilizó para su primer esperpento, como la multiplicidad de acciones, la tumultuosidad en el habla de los personajes, los planos secuencia de larga duración, etc.

Pero el esperpento cinematográfico no es exclusivo de Azcona, sino que en esos mismos años aparecen otros grandes títulos que se adscriben a esta corriente. Uno de los casos más sobresalientes es *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, que recoge la tradición grotesca de su paisano Goya. La carrera del aragonés transcurrió, desde el inicio, ligada a las corrientes vanguardistas europeas, como el Surrealismo; de hecho, apenas trabajó en nuestro país, por lo que tuvo mayor contacto con las manifestaciones artísticas que venían desarrollándose en el mundo, y a las que el panorama cultural español permanecía totalmente ajeno, por culpa de la Dictadura franquista. En su obra siempre se puede rastrear esa tendencia hacia el absurdo, lo grotesco y lo esperpéntico. De modo que, a comienzos de los 60, Buñuel tuvo la oportunidad de venir a España para rodar una de las pocas películas que hizo en nuestro país, *Viridiana*, y en la que deja constancia de su amplio conocimiento de la tradición grotesca de la cultura española.

Nos encontramos ante una película claramente esperpéntica, por lo corrosivo de su humor, en la que el panorama costumbrista y popular español está bien representado en esos pobres que la monja, Viridiana (Silvia Pinal), no duda en acoger caritativamente en su hogar; a la vez se constituye como un retrato social de la España desolada del momento; todo ello con algunas connotaciones de procedencia claramente surrealistas. La secuencia de la sarcástica cena de los pobres, en la que se burlan de su redentora, le sirve a Buñuel para hacer una parodia del icono de la Última Cena de Cristo con los Apóstoles. Coloca en el puesto de Jesús a un ciego, borracho y pobre, cual poeta Max Estrella (protagonista de *Lucas de bohemia*), como conductor de la velada; rodeado éste de doce apóstoles que se convierten en seres carroñeros y viles, que manifiestan las más bajas pasiones humanas. El resultado es una de las secuencias más cómicas, escalofrantes y demoledoras de toda la cinematografía española, y que sin duda fue lo que más molestó a la Iglesia, y lo que conllevó que la película no pudiera ser estrenada en España, a pesar de cosechar buenas críticas y varios premios internacionales.

Buñuel arremete continuamente contra la iglesia: la caridad de Viridiana es repudiada por esos pobres que se convierten en seres miserables, al igual que su propio tío, Don Jaime (Fernando Rey), que no duda en darle somníferos para dejarla dormida y poder abusar de su cuerpo inerte cuando ella todavía era monja (después de haberle obligado a vestirse con el traje de boda de su difunta esposa), obligándola entonces a abandonar su vocación para permanecer con él en la finca hasta el fin de sus días. De modo que asistimos a la floración carnal de este personaje religioso, cuya sensualidad va en aumento progresivo; se produce en Viridiana una metamorfosis desde la monja inicial hasta un personaje sexualmente activo, que acaba con la magistral metáfora final del trío pasional, en la que Viridiana accede a jugar una partida de cartas con su primo Jorge (Francisco Rabal) y la sirvienta. Desde luego, la censura española no iba a permitir que semejantes barbaridades arremetidas contra la Iglesia se divulgaran entre el público español, por lo que se apresuraron a convertirla en una película prohibida.

Tras este paréntesis, debemos volver a hablar de Rafael Azcona que, después de sus colaboraciones con Ferreri, pasó a trabajar con Luis G. Berlanga, del que no se desvinculó durante varias décadas. *Plácido* (1961) fue el primer largometraje que realizaron juntos, y supuso el cambio radical dentro de la filmografía del director valenciano, tras un largo período sin poder trabajar, ya que su anterior largometraje, *Los jueves, milagro* (1957), le había traído muchos problemas con la censura y había sido su mayor fracaso de público hasta la fecha. Tras ese período de inactividad, Azcona le ayudó a crear tres de las películas más negras del director valenciano: *Plácido*, *La muerte y el leñador* (1962, tercer capítulo de la coproducción europea *Las cuatro verdades*⁸) y *El verdugo* (1963). Todas ellas películas con una gran negrura, que no abandonan nunca lo cómico para retratar las vicisitudes de la sociedad española ante los problemas de la vivienda, la insolidaridad y la incomunicación del pueblo, etc.

La muerte, principal elemento esperpéntico, tiene un papel protagonista en estas tres películas, aunque aparece en toda la obra berlanguiana, incluso en la de los años 50, como vimos anteriormente. Pero es a partir de *Plácido* cuando la muerte se convierte en protagonista absoluta, coincidiendo con la aparición de Azcona. Pero esta película parte de un argumento exclusivo de Berlanga, por lo que el riojano solo le ayudó a confeccionar el guión. De hecho, el director valenciano se queja de que, a diferencia de lo sucedido con otros directores, el riojano jamás le permitió adaptar una de sus novelas. Por lo tanto, *Plácido* es una película plenamente berlanguiana que gira en torno a la insolidaridad y la hipocresía del pueblo español, y nada mejor para ello que ubicarlo en una ciudad de provincias (donde la

incomunicación está mucho más presente que en los pueblos) y hacer que transcurra durante unas fechas tan señaladas como las Navidades.

El tema principal ya venía apuntado en *Novio a la vista*, con la organización del acto benéfico en el que predomina la hipocresía por encima de la solidaridad. Berlanga jamás ha creído en la solidaridad del pueblo, y por eso convirtió la insolidaridad en el eje principal *Plácido*. Al igual que hacía Neville, Berlanga desenmascara a esa sociedad burguesa, a la que solo le interesa aparentar, para burlarse de ella despiadadamente, pero no de la manera elegante de Neville. Durante la secuencia del recibimiento del tren que llega con los famosos, los pobres y los ancianos están todos en la estación, muertos de frío y al borde de una pulmonía, lo cual es indicio de la frialdad con que la ciudad va a recibir a esos personajes; por lo general, todas las escenas de recibimiento suelen resultar muy frías en el cine de Berlanga, como cuando Carmen de Vargas y su representante llegan, en un autobús viejo a Villar del Río, en *¡Bienvenido, Mister Marshall!*, donde tan solo les recibe el alcalde, un anciano sordo que apenas es capaz de articular una oración completa.

En el capítulo *La muerte y el leñador*, que forma parte de la co-producción franco-hispano-italiana *Las cuatro verdades*, la muerte vuelve a convertirse en protagonista. Se trata de una de las realizaciones más bellas de Berlanga, a la vez que una de las menos conocidas. Esta fábula narraba cómo un campesino, cansado ante las vicisitudes con las que se encontraba, llamó a la muerte para poner fin a su vida, arrepintiéndose en el último momento. Pero Berlanga decide ambientar esa fábula en el Madrid de los años 60. En el primer plano de este cortometraje, vemos salir de la madrileña parada de Metro de Callao a todos los tipos que se repiten continuamente en el universo berlanguiano: el cura, el sastre, el ejecutivo. Todas las desgracias se ciernen sobre el protagonista, un rubio organillero (poco representativo del ciudadano español, por culpa de las exigencias de la productora), como el ser expulsado de la Gran Vía por contaminación acústica (cuando todos los coches circundantes tocan las bocinas). Cuando va a la comisaría para recuperar la manivela que le han requisado, se topa con otras multas que le imponen por motivos de lo más absurdo, como tocar en Viernes Santo o circular sin luces (cuando es un burro el que tira del órgano). Ante la imposibilidad de adquirir una nueva manivela para el organillo (después de un paseo por el rastro madrileño), decide robarla de un tiovivo, aunque le pillan y le convierten en un pelele, en un muñeco de feria al que bombardean con todo tipo de objetos en una de las casetas de la feria.

Finalmente consigue tocar en la piscina del Parque Sindical, donde el burro orina sobre la merienda de unos domingueros, y ello conlleva la denuncia de un buzo que pescaba en aquella piscina, repleta de gente que se mueve como sardinas en lata. Es éste un proceso de animalización de esa gran masa, característico del esperpento valle-inclanesco. Esta escena del burro meándose sobre esa gran masa de gente fue identificada por los críticos de la época como una imagen de Franco orinando sobre los españoles (y es que este corto no gustó a nadie, en comparación con los otros fragmentos que componían la película). Unos deportistas retiran al burro de la piscina, levantándolo en el aire, lo que provoca que se rompa una de las patas e inevitablemente tenga que ser sacrificado en el matadero. Al no poder cargar con el instrumento musical, el organillero decide tirarlo por un barranco, para después ahorcarse de un poste eléctrico (ya que en el desolado paisaje de España no hay ni un solo árbol). Pero un coche fúnebre consigue que el joven desista del intento de suicidio.

Al año siguiente, Berlanga y Azcona crearían la tercera película en la que la muerte se convierte en protagonista absoluta: *El verdugo* (1963). La profesión de los personajes está vinculada directamente con la muerte. Superficialmente, se puede ver como un manifiesto contra la pena de muerte, lo que provocó el rechazo de las altas autoridades. Pero la intención de Berlanga era crear una película sobre el compromiso y la falta de libertad a la que se ve sometido el hombre en esta sociedad. *El verdugo* muestra una línea más clara en la narración, sin secuencias episódicas, y nos permite ahondar en la siniestra personalidad de los personajes que rodean al pobre José Luis Rodríguez (Nino Manfredi). Una de las secuencias más conseguidas es aquella que transcurre en las Cuevas del Drac (en Mallorca), durante uno de los espectáculos, cuando vemos salir de la oscuridad más absoluta a una barca con una pareja de guardia civiles, al son de la barcarola de *Los cuentos de Hoffman* de Offenbach; estos guardia civiles reclaman con un megáfono la presencia del verdugo, para llevarlo a la cárcel; de modo que vuelven a introducirse en esa oscuridad con la barca, como si se tratara del mitológico Caronte, que atraviesa la laguna Estige con el ánima de los muertos.

La antológica secuencia de la habitación blanca y vacía en la que el verdugo ha de ser llevado a rastras por los funcionarios de la cárcel para cumplir con su labor, es la primera que concibió Berlanga de toda la película y a partir de la cual configuró el resto. Está basada en hechos reales, pues tuvo la noticia de un verdugo valenciano que se vio obligado a matar a una mujer, y tuvo que ser asistido para poder cumplir su trabajo. La enorme amplitud de la sala hace que parezca como si los personajes estuvieran atravesando un desierto, pues no hay ningún

elemento de referencia, todo es austero. La única salida es una pequeña puerta al fondo de la sala, que parece un desagüe que engulle a todos los personajes que participan en esta secuencia. La única salida para ellos es ésa, la muerte. Es el vivo reflejo del esperpento; el protagonista no es dueño de su destino, sino la sociedad, que le obliga a cumplir su trabajo, ejecutar al preso.

Otro personaje claramente esperpéntico del cine español de aquellos años era Fernando Fernán-Gómez, que en sus múltiples facetas (actor, director, novelista y guionista) supo transmitir ese tipo de humor negro. En Fernán Gómez, tanto actor como director, prima la ironía, siempre en lucha contra el mundo y la sociedad. Supo componer un personaje decidido, compulsivo, voluntarioso, que nunca desfallece ni se da por vencido, distante y sarcástico respecto a la situación en que se desenvuelve. Esta figura que compuso, principalmente como actor, se acerca bastante a lo sainetesco, ya que vive en un Madrid castizo, populoso y opresivo. Muestra de ello son las magistrales *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959), en las que nos muestra las vicisitudes de una pareja para sobrevivir en medio de la hostilidad de esa sociedad opresiva.

Pero, a partir de los años 60, su obra se vuelve mucho más negra, sobre todo en su faceta de director. Una de las películas más esperpénticas que llegó a dirigir Fernán-Gómez en esos años fue *El extraño viaje* (1964), siguiendo una idea original de Berlanga, en la que nos narra un grotesco asesinato basado en hechos reales, en una pequeña población de la España rural (el crimen de Mazarrón). En ella pone de manifiesto el estancamiento mental y cultural en el que vivían aquellos habitantes aburridos, cuya única actividad fuera de lo común era el baile de los fines de semana, poniendo en contraste el carácter conservador y fantochesco de las personas de avanzada edad, frente al aire de renovación al que aspiraban los jóvenes, que no dudaban en marcharse del pueblo en busca de un nuevo porvenir.

Sin embargo, dentro de este retrato social, la película posee un carácter bastante siniestro, extraído de las historias de terror (como se ve en esos espeluznantes *travellings* que realiza la cámara por la oscuridad de esa enorme casona antigua). Como sucedía con las pesadillas que dibujó Goya, o con las escenografías esperpénticas de Valle, la noche se convierte en la protagonista de este mundo siniestro; es en la oscuridad donde afloran los personajes más crueles, abominables, fantoches y grotescos. Y, por supuesto, es durante la noche cuando tiene lugar el asesinato de Ignacia (Tota Alba) a manos de sus dos hermanos retrasados, Venancio (Jess Franco) y Paquita (Rafaela Aparicio), que permanecen totalmente

incomunicados y aislados del resto de la población. Los tres hermanos poseen ese carácter de títeres o fantoches, persiguiéndose por la estancia como si fuesen marionetas, y remarcando el carácter grotesco de la escena con los alaridos de Paquita, que por momentos se transforma en una urraca que trata de escapar de su apresador, que no es otro que Ignacia transformada en pantera, mostrándonos sus dientes afilados y sedientos de sangre.

Sin embargo, en aquellos años el esperpento cinematográfico no tuvo mucho mayor desarrollo del que hemos visto hasta ahora, ya que a comienzos de los 60 se puso de moda la Comedia del Desarrollismo, que daba una visión mucho más optimista y pretendidamente moderna de la España del momento, y que triunfó entre el público más que la visión esperpéntica. A pesar de la simplicidad de los nuevos argumentos, no dejaban de ser un retrato social, ya que mostraban algunos aspectos que tenían lugar en la España del momento, como el desarrollo del turismo. Prueba de ello son películas como *Las chicas de la Cruz Roja* (1958) de Rafael J. Salvia, *Los tramposos* (1959) de Pedro Lazaga o *La gran familia* (1962) de Fernando Palacios, quienes cultivaron un casticismo próximo al sainete. La estela de estas películas fue la que predominó a lo largo de los años 60, y en ellas no podemos atisbar el más mínimo rasgo esperpéntico.

Los años de represión franquista hicieron que, en el último lapso de vida del General Franco, este cine cómico girara hacia una nueva vertiente más erótica, en la que el protagonista era el macho ibérico, que se lanzaba a la conquista de las turistas alemanas y suecas que poblaban las costas españolas, fracasando en la mayoría de los casos. Tampoco podemos hablar de esperpento en estas películas, pero sí es cierto que Berlanga se dejó influir por ellas, como muestra *Vivan los novios* (1969), uno de los guiones más negros y esperpénticos de toda su trayectoria, aunque no sea una de sus mejores películas. Encontramos en ella a una madre opresora, que muere a mitad de la historia para ceder el papel fustigador que ejercía sobre su hijo a la novia del mismo (Laly Soldevilla). La noche anterior a la boda, Leonardo (López Vázquez) decide marcharse de despedida de soltero por su propia cuenta, persiguiendo a las turistas, sin que éstas se interesen por él. Esa grotesca noche concluye a la mañana siguiente en la que Leonardo trata de entrar a su casa por los tejados y descubre el cuerpo muerto de su madre, flotando en una pequeña piscina de plástico. Tras la muerte de la madre opresora, quizá podría haber un brote de esperanza para ese personaje, pero sucede lo contrario, la novia adquiere el papel de la anciana, pero esta vez con más fuerza, pues no está dispuesta a que esa inesperada muerte arruine el día de su boda.

Berlanga aprovecha *Vivan los novios* para hacer también una radiografía de la España del momento, la de 1969, que se muestra turística, aparentemente moderna y liberada, a la vez que tradicional y carcomida en su interior. Leonardo acude a una ciudad tan moderna y turística como Sitges, para casarse con una mujer tradicional, que aunque sea propietaria de una tienda de regalos para turistas y domine el inglés, posee una mentalidad muy cerrada, propia de un país subdesarrollado. La secuencia final es la que más claramente muestra el influjo del esperpento en el universo berlanguiano. Asistimos al entierro de la madre, y vemos a la comitiva fúnebre que se desplaza entre los turistas y bañistas que ocasionalmente pasan por allí, contrastando el colorido de la playa con el negro del luto; se trata de otro contraste, como el de Don Latino de Hispalis acudiendo borracho al duelo de su mejor amigo, en *Luces de bohemia*.

Tras la muerte de Franco, surgió en España una corriente crítica que acaparó prácticamente la totalidad de la producción cinematográfica; todos querían denunciar lo que habían tenido que callar durante tantos años. Dentro de ese panorama, hubo una corriente que destacó por su carácter altamente grotesco, revolucionario, absurdo y bohemio: la *movida madrileña*, a comienzos de los años 80. Los artistas de esta corriente retomaron la iconografía castiza y religiosa de la sociedad española de la Dictadura, para reinterpretarla, fuera de su contexto habitual, estilizándola y convirtiéndola así en algo irrisorio. La Democracia permitió que aflorase esta libertad de expresión, asistiendo así al renacer del esperpento, pero con nuevos tintes, ya que no posee el mismo carácter crítico que hemos apreciado en las anteriores manifestaciones. Se toma del esperpento ese humor negro, esa facilidad de crear contrastes para convertir momentos trágicos en situaciones cómicas, o ese carácter fantochesco, animal y metamórfico de los personajes. Estas nuevas películas se convierten en testimonio y retrato de los personajes grotescos que habitaban la noche madrileña de los 80; pero no constituían un retrato general de la sociedad española. De modo que se retomó la estética esperpéntica, pero no su intención.

El mayor representante de la *movida madrileña* fue Pedro Almodóvar, cuya primera etapa es la más claramente esperpéntica. Sin embargo, aunque el cine del manchego alcance nuevos tintes tras la desaparición de la *movida*, el humor negro y la iconografía *kitsch* de la primera etapa estarán presentes a lo largo de toda su obra⁹. Algunas secuencias de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980) son un claro reflejo de todo lo anteriormente expuesto; Almodóvar muestra a una de las protagonistas entristecida porque su marido no le pega ni la

maltrata como a ella le gusta, por lo que piensa que ya no le quiere; sin embargo, cuando éste le propina una tremenda paliza que le hace ingresar en el hospital, se muestra satisfecha. Mediante esta situación absurda, Almodóvar se ríe descaradamente de uno de los mayores problemas de la sociedad actual, la violencia doméstica, sobre la que volvería a incidir en *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984), ejerciendo así uno de los casos más evidentes de esperpento durante la década de los 80. La zarzuela aparece también en esta primera película, junto a toda esa iconografía *kitsch* del Franquismo, que es revisada y descontextualizada, como la tauromaquia o las imágenes religiosas, que pasan a convertirse en obras de arte seriadas al estilo de Andy Warhol.

En las películas que se inscriben dentro de la movida, que son *Pepi, Luci, Bom...* y *Laberinto de pasiones* (1982), los personajes transexuales se identifican con esos seres metamórficos a los que Goya hacía referencia en sus pinturas negras, y que Valle asumió; son seres que están entre lo femenino y lo masculino, cuyo comportamiento excéntrico y desvergonzado les hace convertirse en seres grotescos. Son seres despreocupados e irónicos, que atacan agresivamente todos los valores preestablecidos. Pero no solo ellos muestran ese carácter metamórfico, ya que los objetos adquieren un protagonismo en el cine de Almodóvar tan importante como el de los actores; de hecho, los teléfonos, tocadiscos, cámaras, contestadores, etc. parecen cobrar vida, participando en la acción narrativa y relacionándose con los personajes. Del mismo modo, todos los animales están sometidos a este procedimiento esperpentizador, ya que han sido extraídos de su entorno habitual, para ubicarlos en escenarios nada apropiados para ellos; como el tigre del convento de *Entre tinieblas* (1983) o los patos y las gallinas del ático de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1987).

Coetáneo a la obra almodovariana, pero totalmente alejado de la *movida madrileña*, nos encontramos con otro director relacionado con el esperpento valle-inclanesco: José Luis García Sánchez. En los últimos años, la obra de este director ha dado un giro que nos impide considerarlo plenamente esperpéntico, dada su diversidad genérica. Es un gran conocedor de la obra de Valle-Inclán y desde luego, uno de los directores más conscientes de la importancia que el esperpento y la tradición grotesca ha tenido en la cultura española. Ha llegado a adaptar al cine obras del propio Valle, como *Divinas palabras* (1987), ambiciosa producción española para la época, pero que no está a la altura del gallego. La obra de García Sánchez resulta excesivamente medida y apenas muestra la espontaneidad y el tumulto tan

característico de Berlanga y Ferreri, por lo que no alcanza ese distanciamiento indispensable para convertirse en demiurgo. Aún así, este director se unió a Rafael Azcona para crear películas ácidas como *La Corte de Faraón* (1985) y *Suspiros de España (y Portugal)* (1994), entre muchas otras. La primera es una parodia de los problemas que la censura franquista imponía en las representaciones teatrales; y la segunda es el esperpéntico periplo de dos monjes en busca de una herencia que les corresponde y que les permitirá alejarse de la vida monacal. Ambas películas están a medio camino entre lo esperpéntico y lo sainetesco. De todas formas, la mayor parte de la crítica ha visto en García Sánchez al único director español capaz de captar y continuar la estela marcada por Luis G. Berlanga.

La ausencia de negrura en las nuevas comedias que surgían por aquellos años, ambientadas en Madrid gracias a la mano de directores como Fernando Colomo, Fernando Trueba o Manuel Gómez Pereira, más próximas a la comedia de enredo y al sainete, hace que tengamos que buscar el esperpento fuera de la capital de España. Conviene que nos acerquemos al mundo rural para encontrar, a finales de los años 80, a otro gran director esperpéntico, como es José Luis Cuerda, detrás de cuya acidez podemos ver de nuevo la huella de Azcona. Creó una serie de películas ambientadas en el mundo rural, con un humor marcadamente surrealista y absurdo; pero Cuerda añade a este universo esperpéntico un componente mágico y fantasmagórico, ya que las ánimas en pena, las brujas, los hechizos y los seres monstruosos habitan este peculiar universo en el que los hombres nacen de la tierra, y por ello han de ser cultivados en el campo y extraerse cuando maduran. Este mundo fantástico, más próximo quizá al surrealismo que al esperpento, lo vemos en películas como *El bosque animado* (1987), *Amanece, que no es poco* (1989), *La marrana* (1992) o *Así en el cielo como en la tierra* (1995).

Metidos en la década de los 90, podemos encontrar una serie de directores que realizan su peculiar visión del esperpento, consiguiendo que las situaciones más trágicas resulten cómicas por medio de contrastes, y volviendo a colocar a la muerte como protagonista absoluta. Un ejemplo es *Justino, un asesino de la tercera edad* (1994), la más destacable cinta dentro de la obra del grupo conocido como La Cuadrilla (Santiago Aguilar y Luis Guridi). Casi toda la acción de *Justino...* transcurre en una noche, en la que un anciano puntillero (Saturnino García), recién retirado de las plazas de toros por su jubilación anticipada, recorre las calles de una ciudad tiñéndolas de sangre, junto a su fiel amigo Sansoncito (Carlos Lucas), que le acompaña como un perrillo, como hicieron en su momento Don Latino de Hispalis o Sancho Panza. La película supone un retrato social de esa España cuya esperanza de vida ha aumentado

considerablemente, por la disminución de la natalidad; lo que, por otro lado, hace que se eleve el número de personas mayores que, a pesar de encontrarse en buenas condiciones, son retirados a la fuerza de sus puestos de trabajo, contra su voluntad, y convirtiéndolos en estorbos sociales, cuyo único objetivo será viajar a Benidorm. El marcado carácter de antihéroe que consigue alcanzar el protagonista nos remite al Don Anselmo de *El cochecito*, por asesinar a todo aquel que se opone a su voluntad.

Este rebrote del esperpento durante la década de los 90, hace que podamos comenzar a hablar ya de dicha estética como género cinematográfico más que teatral. Esta consolidación del esperpento como género cinematográfico, y como una de las grandes características del cine español, se ve reforzada con la figura de Álex de la Iglesia, el mayor director esperpéntico de los últimos años. El vasco ha conseguido que temas trágicos y extremos resulten divertidos e irrisorios. La muerte se convierte en protagonista de todas sus películas. Acompaña a la muerte de personajes grotescos, absurdos, quijotescos y payasos, mezclándolos con personajes que nos resultan próximos. Así lo muestran *El día de la bestia* (1995), *Muertos de risa* (1999), *La comunidad* (2000) y más recientemente *Crimen perfecto* (2004). La muerte pierde toda connotación trágica y se convierte en un elemento irrisorio, que provoca un estado continuo de delirio, locura, ambición, celos, envidias, miedos, etc., en esos absurdos y fantochescos personajes que componen la sociedad española actual.

Todo este rico panorama esperpéntico que hemos visto, desde Ferreri hasta Álex de la Iglesia, ofrece material suficiente para la elaboración de multitud de trabajos de investigación. Cabe preguntarse, en primer lugar, cuándo surgió el esperpento en nuestra cinematografía, ya que oficialmente no hay duda de que *El pisito* es una película cien por cien esperpéntica, y podría ser el punto de inicio, pero es imposible que esta estética surgiera de repente. Si analizamos el cine español de los años 40 y 50, advertiremos que ese humor corrosivo ya estaba presente, tanto en la obra de Neville como en las primeras películas de Berlanga, entre otras muchas muestras, por lo que sería un error excluirlas cuando abordamos el cine español desde la perspectiva de la estética esperpéntica.

NOTAS

1 Extraído del trabajo de investigación *Lo esperpéntico en el cine preazconiano de Luis G. Berlanga (1951-1957). El caso de Los jueves, milagro*, codirigido por los profesores Santos Zunzunegui y Jesús González Requena, y presentado ante tribunal el día 5 de Octubre de 2006, para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.) en los Departamentos

de Comunicación Audiovisual y Publicidad II, y Biblioteconomía y Documentación, de la Universidad Complutense de Madrid, dentro del programa de doctorado *Teoría, análisis y documentación cinematográfica*.

[2](#) Así lo explicó el propio Valle-Inclán en una entrevista concedida a Gregorio Martínez Sierra, para *ABC*, publicada el 12 de julio de 1928 y el 8 de marzo de 1930.

[3](#) Hubo que esperar 47 años, hasta octubre de 1971, para que *Luces de bohemia* (publicada como libro en 1924), pudiera ser representada por una compañía profesional de teatro, bajo las órdenes de José Tamayo. Y fue en 1984 cuando el Centro Dramático Nacional la incorporó a su repertorio.

[4](#) De hecho, la primera película que hizo Luis García Berlanga tras salir del IIEC (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas) fue *Esa pareja feliz*, junto a Juan Antonio Bardem, que data del año 1951. Mientras que su último largometraje es *París-Tombuctú* (1999), que supone un resumen de toda la filmografía berlanguiana, ya que hay alusiones a cada una de las películas anteriores del director valenciano. Dada su avanzada edad y el carácter epilodal de esta última película, hemos de entender que *París-Tombuctú* supone el cierre de esta sarcástica crónica de la segunda mitad del siglo XX.

[5](#) RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*. Murcia: Universidad de Alicante, 1997.

[6](#) GARCÍA ESCUDERO, José María (ed.): *El cine español desde Salamanca*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, pág. 77.

[7](#) Antes de colaborar con Ferreri y Berlanga, Rafael Azcona ya había trabajado en la publicación humorística *La Codorniz*, donde se lamentaba de las dificultades para vivir en Madrid. También publicó su primer libro en el año 1954, *Vida del repelente niño Vicente*, con gran éxito.

[8](#) Coproducción europea titulada *Las cuatro verdades* (1962), que adaptaba cuatro de las fábulas de La Fontaine, y que supuso la primera experiencia internacional del director valenciano. Estaba constituida por cuatro capítulos, de los que Berlanga hizo el tercero: *La muerte y el leñador*, y en cuyo guión también participó Rafael Azcona, dando como resultado una de las piezas más hermosas y menos conocidas de toda la filmografía

berlanguiana. Los otros directores que participaron en esta empresa fueron René Clair, Alessandro Blasetti y Hervé Bromberger.

[9](#) Para un estudio del *camp* y la iconografía reinterpretada por Almodóvar y la *movida madrileña*, consultar los libros: GARCÍA DE LEÓN, María Antonia y MALDONADO, Teresa, *Pedro Almodóvar, la otra España cañí (sociología y crítica cinematográfica)*, Ciudad Real, Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, 1989; y YARZA, Alejandro, *Un caníbal en Madrid. La sensibilidad camp y el reciclaje de la historia en el cine de Pedro Almodóvar*, Madrid, Ediciones Libertarias.