

LA FRAGA DE LOS HUMORISMOS EN EL CINE ESPAÑOL CONTEMPORÁNEO

Alejandro Montiel

Universidad Politécnica de Valencia

a_lejandro@teleline.es

ABSTRACT: A la sazón carecemos de un corpus historiográfico que aborde con solvencia las formas del(los) humorismo(s) presente(s) en el cine español desde *El heredero de Casa Pruna* (Segundo de Chomón, 1904)¹ hasta, por ejemplo, un film tan *extraño* dentro del panorama europeo contemporáneo como *El bosque animado* (José Luis Cuerda, 1987, sobre la novela de 1943 escrita por Wenceslao Fernández Flórez y con guión de Rafael Azcona)². Cabe preguntarse, no obstante, aunque de modo –por lo tanto- algo adánico, cosas de este jaez: ¿existe, o resultaría productiva, la existencia de una metodología específica de *análisis fílmico del humorismo?*; ¿contiene rasgos *inexportables* el humorismo cinematográfico español en su dilatada trayectoria y/o en el presente?; ¿como actúan las *tradiciones* autóctonas en las producciones españolas de las últimas décadas? O si se quiere, y con ánimo que declaro sin empacho polémico, ¿hasta qué punto podría darse en el cine español algo tan disparatado como la *uropeización* en las formas que adopten sus humorismos?³

¹ Cfr. MONTIEL, Alejandro (2005): “La palmera de Matusalén. El humor carnavalesco en *El heredero de Casa Pruna* (Segundo de Chomón, 1904)”, *A propòsit de CUESTA. I Congrés sobre els començaments del cine espanyol (1896-1920)*, Valencia, 25, 25 y 26 de octubre de 2005. [Actas en curso de publicación.]

² Este trabajo es deudor de un estudio precedente de COMPANY, Juan Miguel (1998): “De la gándara a la fraga. *Volvoreta* y *El bosque animado*: entre la lectura y la adaptación”, en CASTRO DE PAZ, José Luis; PENA, Jaime J, (coords.): *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español*, .º Festival del Cine Independiente Ourense, ps. 79-89.

Cuando anuncian por el altavoz que se ha perdido un niño, siempre pienso que ese niño soy yo.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

I. El hombre que viajaba despacito⁴

Es mi propósito inmediato, como se ve, hablar del *humorismo* (o los *humorismos*: dejemos eso para más adelante) en el *cine español contemporáneo*, pero se me antoja que es éste tema más propio del “tiempo de los libres”, del que habla Platón (*Teeteto*, 172c)⁵ y nos ha recordado y precisado hace poco José Luis Pardo⁶, que del tiempo razonable de una ponencia, y ello es así, *por cinco razones* –como decía Ramón Gómez de la Serna en *El orador*, la primera obra maestra del cine sonoro, de humor, rodada en España⁷-, *por cinco razones*:

Primera: porque nadie sabe cercar qué cosa sea el humorismo como se cercan las ovejas en una majada; ni por mucho que uno se acerque al enigma sin fin del humorismo se acaba por estar impuesto en tan escurridiza disciplina⁸. Utilizando una célebre etimología popular que debemos a Cervantes, cabe decir que ni Don Quijote podría *sorbernos* estas dudas.⁹

³ Las presentes reflexiones prosiguen las vertidas en MONTIEL, Alejandro (2005): “*Ad limina*: Breve oceanografía del humorismo”, Prólogo a PAVÍA, José: *El cuerpo y el comediante. Chaplin y Keaton*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, ps. 9-26.

⁴ Tomo prestado este titulillo de una notable comedia dirigida por Joaquín Romero Marchent (1957) e interpretada por Gila.

⁵ “TEODORO.- ¿Es que no tenemos tiempo libre, Sócrates?” PLATÓN(1988): *Diálogos V. Parménides. Teeteto. Sofista. Político*, Madrid, Gredos, p. 238.

⁶ “Esta exclamación de Teodoro envuelve una cuestión que los interlocutores de este diálogo ponen inmediatamente de manifiesto, a saber, la existencia de dos clases de hombres: los libres y lo esclavos, y la existencia consiguiente de dos clases de tiempo, el tiempo libre (el tiempo de los libres) y el tiempo esclavo (el tiempo de los esclavos). Pues lo que conviene al tiempo en *esclavo* es precisamente la actitud de los esclavos (del tiempo) hacia él (“*siempre hablan con la urgencia del tiempo pues les apremia el flujo constante del agua*”). Así pues, la exclamación de Teodoro equivale a esta otra: *¿Acaso no somos hombres libres y no esclavos?* En muchas ocasiones el propio Sócrates se vanagloria ante sus amigos de gozar de tiempo para hablar en lugar de tener los minutos tasados como, a menudo, los tienen los sofistas y quienes, como los sofistas, más que hombres libres son *empleados* a sueldo”. PARDO; José Luis (2004): *La regla del juego. Sobre la dificultada de aprender filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, p. 111.

⁷ Me refiero, naturalmente, a *El orador o El orador bluff* (Feliciano Vítors, 1928). Una transcripción del monólogo puede leerse en GUBERN, Román (1999): *El proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, ps. 351-352.

⁸ Véase a este respecto: DE LA VEGA, Celestino (1883): *O segredo do humor*, Vigo, Editorial Galaxia, y en especial el capítulo III: “Choiva de definición”, que concluye con III.5.- “Escepticismo definitorio dos propios humoristas”, ps. 43-44.

⁹ Véase SENABRE, Ricardo (2003): “Un recurso humorístico: la etimología popular”, *Quimera*, números 232-233, julio-agosto, ps. 25-29.

Segunda: porque el cine español, que había venido siendo desde siempre poco conocido (por ser conocido sólo por unos pocos en el mundo), con un siglo a sus espaldas se ha trocado en un misterio impenetrable. La probabilidad de que esclarezcamos sus treinta primeros años es ya, como se sabe, nula¹⁰; la mirada de films producidos durante los cincuenta años siguientes (es decir, entre los treinta y los setenta) sólo es visible y audible en un porcentaje raquíptico, por lo que lo frecuentan y estudian escasísimas, especialísimas y especializadísimas personas. Lo diré con un pleonasma caro a Arniches: es imposible ya conocer tales films uno por uno, individualmente y cada cual en sí.¹¹

Tercera: porque si admitimos por *contemporáneo*, los últimos veinticinco años (pongamos desde *Pepi, Luci, Boom y otras chicas del montón*, Pedro Almodóvar, 1980), estamos perdidos, como consecuencia del oceánico territorio a cartografiar; mientras que si focalizamos, por ejemplo, sólo los cinco últimos, estamos un poco memos. Que lo contemporáneo vaya volviéndose tan escuálido (en la llamada *Historia del Cine*) como las modas periodísticas y tan breve como el tejido del tanga de una adolescente anoréxica debería producirnos sonrojo. Así que, puestos en el caso del "humorismo" y del "cine español", tampoco cuando hablamos del lábil concepto de lo "contemporáneo" sabemos de qué diantres hablamos. Permítanme la paradoja ó la hipérbole o el juego de palabras: la vertiginosa obsolescencia de lo que admitimos como "contemporáneo" convierte al film, todavía en fase de pre-producción, en una precoz antigüalla. En otras palabras: los *mass media* en seguida le atizan una rotunda pre-coz.

Cuarta: porque mucho me temo que todo esto no le importe a nadie un comino; y que, por las poderosas razones hasta aquí aducidas, encontremos puestas muchas piedras en el *comino*. Valga la paronomasia.

Y quinta: porque ya van columbrando ustedes mi intención de decir "algo de algo", pero no todo de algo, ni algo de todo, ni todo de todo, ni nada de nada¹². He declarado, bien que confusamente, el sujeto, ese "algo" (*el humorismo cinematográfico español contemporáneo*) del que quiero predicar "algo". Y empezaré por esto: basta

¹⁰ A pesar de las infinitas dificultades para describir el período debemos celebrar la existencia de una magnífica síntesis: PÉREZ PERUCHA, Julio (1995): "Narración de un aciago destino (1896-1930)", en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, ps.19-121.

¹¹ Sobre el uso del pleonasma en Arniches, véase: SECO, Manuel (1998): Prólogo a ARNICHEs, Carlos: *El amigo Melquiades. La señorita de Trevélez*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral 322, p. 22.

¹² "La expresión decir "algo de algo", que forjaron los antiguos, presenta sobre otras más modernas la ventaja de que pone más claramente en evidencia que, *de aquello de lo que* hablamos sólo es posible decir algo, o lo que es lo mismo, no es posible decirlo todo" [...] "*Decir algo* –sólo algo- *de algo*, implica, pues, una decisión, la de elegir, entre todos los predicados que es posible atribuir a un sujeto, solo uno –uno en cada caso, uno cada vez-, *el mejor*". PARDO, José Luis

(intentar) analizar un solo film para apreciar la complejidad y pluralidad de lo que está en juego. Hallaremos, con toda probabilidad, tal cúmulo de chistes, etimologías populares, ironías, sarcasmos, gags audiovisuales, jerigonzas, berlanguanismos (o azconadas), chanzas musicales, parodias, retruécanos y otras magias menudas de similar jaez, que acabaremos por no saber de qué percha colgar todas estas prendas. Pues o bien nos limitamos a afirmar con aplomo que ha habido y hay gran pluralidad de *humorismos* en el cine español contemporáneo, o si tratamos de ordenar tales registros aseadamente, es inesquivable, por el momento, que no hagamos la percha un lío.

II. *El júmer*

Y aun diré más: si se analiza con detenimiento el capítulo anterior, aparentemente presidido por toda suerte de cautelas, de él cabría inferir al menos tres cosas seguras, que luego no lo resultan tanto:

Una. Pueden discernirse, y por lo tanto nombrarse, distintos *estilos humorísticos* en la Historia del Cine. Ejemplo: El "costumbrismo grotesco" (matizado como "tragedia grotesca", "esperpento", "humor negro") a modo de una invariante castiza de nuestro cinema que atraviesa todo el siglo XX (tanto en el cine como en el teatro).

Dos. Tal Historia del Cine podría cartografiarse conjeturando un archipiélago, más o menos navegable. Dispondríamos entonces de una carta de marear, amén de una descripción geográfica de las anfractuosidades de la isla *tal* -pongamos por caso: la comedia italiana de los cincuenta- o de la red fluvial de la isla *cual* -pongamos: el trasvase del sainete teatral a la cinematografía hispana¹³.

Y tres. En este mapa, qué duda cabe, podríamos señalar un centro y una *periferia*, de modo que igualmente cabría determinar los focos de influencia y distinguir algunas aventajadas colonias, cuya singularidad se reduciría, no obstante, a variaciones más o menos afortunadas de un *modelo* hegemónico.

Ahora bien, tales conjeturas se desploman aparatosamente al punto de ser levantadas, porque, en primer lugar, las fronteras entre un estilo humorístico y otro son tan permeables que no merecen el título de fronteras, del mismo modo que una red de pescador no merece el nombre de paraguas.

(2004): *La regla del juego. Sobre la dificultada de aprender filosofía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, ps. 100-101.

¹³ En este apartado son muy valiosos el trabajo de RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997): *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante. Y RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2003): *Dramaturgos en el cine español (1939-1975)*, Alicante, Universidad de Alicante.

En segundo lugar, porque más allá de un amasijo de vaguedades, de fatigados topicazos, de conceptualizaciones irresponsables y de un exiguo número de análisis pertinentes que barajan el rigor y el ingenio, poco ofrece la historiografía cinematográfica como para blasonar de haber entrado en posesión de una segura *cartografía*¹⁴.

Y, por último, porque el mero hecho de hablar, por ejemplo, de humor español (sea lo que sea el humor español) en oposición, pongamos por caso, al humor británico (sea lo que fuere el humor británico) o, predicar de este último, que ocupa un lugar *periférico* en este mapa *universal* (o meramente europeo), no hará sino granjearme un odio sarraceno procedente de los oriundos y admiradores de la Gran Bretaña que, a buen seguro, no tardarán en desencadenar sobre mí una galerna de improperios, lo cual, como pueden ustedes comprender, entristece mi alma sensible.

Detengámonos en este último punto. ¿No fueron acaso ingleses quienes inventaron (allá por el siglo XVIII) eso del *jumor*, y no se sienten orgullosos de ello? ¡*Ridicule!*¹⁵, protestarán los franceses, con su chauvinismo más ofendido que el de Napoleón desairado en Moscú. Quizás estamos dándole demasiadas vueltas a un *falso problema*, pero desde luego no a un problema ni nuevo ni zanjado¹⁶. Así lo acreditan estas deliciosas observaciones de Julio Camba publicadas en 1911:

"El humor inglés no es lo mismo que el buen humor. En primer lugar no se pronuncia humor, sino *jumor*, como saben muy bien algunos socios del Ateneo de Madrid. ¡Ah, el *jumor* inglés!...

No es que yo vaya a burlarme del *jumor* inglés, tanto menos cuanto que, en la mayoría de los casos, el *jumor* inglés es una cosa muy seria. Esencialmente, el *jumor*

¹⁴ Evidentemente, la bibliografía consignada en estas notas es de un subido interés, y con estas reticencias no me estoy refiriendo, como es lógico, a trabajos tan imprescindibles como el de ERICE, Víctor; SAN MIGUEL, Santiago: "Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica", *Nuestro Cine*, 4, Madrid, 1961, ps 3-7; ni al dossier LUIS G BERLANGA, coordinado por PEREZ PERUCHA, Julio, en *Contracampo*, 24, octubre 1981.

¹⁵ Sobre la aclimatación del ingenio o el *humor* en las cortes europeas puede verse con aprovechamiento el film del mismo título: *Ridicule* (Patrice Leconte, 1996). Igualmente puede consultarse el libro de POLLOCK, Jonathan (2003): *¿Qué es el humor?*, Barcelona, Paidós.

¹⁶ HERNÁNDEZ RUI, Javier; y PÉREZ RUBIO, Pablo (2004): *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*, Barcelona, Paidós, p. 26, han recordado que Carlos LOSILLA (1989) ya sostiene que, hacia mediados de los setenta, "el cine español empieza a querer ser europeo" (en HURTADO, José Antonio; PICÓ, Francisco M. (comps.): *Escritos sobre el cine español*, Valencia, Filmoteca de Valencia, p. 35), y, años después RIAMBAU, Esteve (1995), recordaba que la conocida como "Ley Miró" (1983) fomentaba "un cine español que reivindicara su idiosincrasia cultural y al mismo tiempo reuniera las condiciones exigidas para su homologación europea". (en AA.VV.: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, p. 421). Quizás esto sea impensable en el caso del *humorismo* (¿un humorismo europeo?), y más cierta aparezca la reciente observación de Azcona, que hablando de la sociedad en la que vivimos, dice": "Una sociedad a la que, por mucho que se haya europeizado, sigue yéndole como un

inglés es una gracia completamente infantil, sin maldad y sin picardía ningunas. Es como una cosa de chicos. Esto, donde se ve mejor es en los caricaturistas, y, sobre todo, en los caricaturistas de animales. Los caricaturistas ingleses comprenden a los animales como a los chicos. Los chicos juegan continuamente con el perro y con el gato y llegan a establecer con ellos una verdadera intimidad. Pues vean ustedes los asuntos de dos caricaturas de perros, una francesa y otra inglesa. La caricatura francesa representa a un señor que pasa con un paraguas al ras de una tapia, encima de la cual está subido un perro. El perro no se ha distinguido nunca por su buena observancia de las Ordenanzas municipales, y la caricatura le presenta en pleno atentado contra ellas. El señor siente oscilar su paraguas bajo un aluvión inopinado y exclama:

-¡Verdaderamente, hace un tiempo de perros!

Esta es la caricatura francesa: un juego de palabras, un asunto muy rebuscado, una cosa sucia y pedantesca. ¿Les hace a ustedes gracia? La caricatura inglesa representa a un perro ante un paraguas cerrado, del que ha ido cayendo agua hasta formar un charquito sobre el piso. El perro contempla este charquito con una gran melancolía, y piensa:

-¡Todavía van a decir que he sido yo!

Es sencillo, inocente, oportuno. Viendo la cara del perro se comprenden perfectamente sus temores, que responden a una larga vida de injusticias, en las que siempre se le ha condenado sin oírle. Pero para suponer al perro el pensamiento que se le supone en la caricatura, hace falta ser un chico o ser un inglés. Ni los franceses ni los ingleses tendrían la ingenuidad necesaria."¹⁷

Oh, lo sé. Traer a colación esta olvidada página me habrá hecho, sin duda, acreedor de la hostilidad más rabiosa por parte de la admirable comunidad gala, lo cual no hace sino ensombrecer aún más mi atribulado corazón. Pero lo cierto es, no obstante, que, por esos mismo años (1910), Ortega y Gasset escribía también que

guante un tratamiento más o menos esperpéntico", AGUINAGA, Atocha (2006): "Entrevista a Rafael Azcona", en *Academia. Noticias del cine español*, 122, abril, p. 4.

¹⁷ CAMBA, Julio (2003): *Páginas escogidas*, Madrid, Austral, ps. 386-387. [Edición Pedro Ignacio López García.] Publicado originalmente en *El Mundo*, 12 de mayo de 1911. Ingleses, franceses y españoles han ostentado la primacía en el arte de la caricatura gráfica durante el último siglo hasta que, muy recientemente, ha irrumpido con violencia la escuela danesa.

"el humorismo español, del mismo modo el de Baroja, comienza por ser *malhumorismo*"¹⁸,

y aun décadas después, prosiguiendo una polémica con Wenceslao Fernández Flórez que he cometado en otro lugar¹⁹, Jardiel Poncela insistía en que:

"Nuestro humorismo racial, auténticamente español, personalmente fisonómico, no es melancólico, dulce y tierno como el inglés, ni tiene -ni puede tener- su origen en el Norte. Ni siquiera en el norte de España. Es acre, violento, descarnado y su cuna se ha balanceado siempre en Castilla con alguna derivación hacia Aragón y la Rioja."²⁰

¿Cómo podía Jardiel andar en debates tan majaderos a la altura de 1934? No sé: pero como yo puedo presentar credenciales ciertas de mi partida de nacimiento en Logroño, me siento con títulos suficientes como para intentar roturar (algo) el campo del humorismo; y aun más: el campo del humorismo cinematográfico español contemporáneo, en el cual también *algo* ha labrado mi paisano Rafael Azcona, con toda seguridad gracias a haberse zambullido, durante los ardientes veranos de su infancia, en las embarradas aguas del Ebro, cerca, quizás, de las riberas pedregosas de *El Sotillo*.

Si no se lo creen, sáltense lo seis capítulos siguientes y pasen al IX.²¹

III-VIII.

IX. *La fraga*

¹⁸ Citado en LLERA, José Antonio (2004): *El humor en la obra de Julio Camba. Lengua, estilo e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 55, n. 39.

¹⁹ MONTIEL, Alejandro (2005): "Ad limina: Breve oceanografía del humorismo", prólogo a PAVÍA, José: *El cuerpo y el cómico. Chaplin y Keaton*, Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, ps. 20 y ss.

²⁰ JARDIEL PONCELA, Enrique (1934): *3 comedias con 1 solo ensayo*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 74. Llámese o no cinismo o "humor negro", o, sencillamente, mal humor, "malhumorismo", no cabe echar en saco roto las observaciones del maestro Luis García Berlanga (1961): "Lo que se llama "humor negro", denominación que a mí me molesta, creo que en definitiva es el humor español, el humor genuinamente nuestro. Nosotros hemos inventado esto hace muchos años. En mí, más que el humor negro, lo que siempre ha estado latente es la picaresca española. Todo señor que en España escribe, y escribe con una cierta intención de diseccionar a los españoles, o sea, de diseccionarse a sí mismo, tiene que recurrir por fuerza a esto que se ha llamado el humor negro. Pero que en España no es nada más que esto. Y desde Quevedo a Buñuel, pasando por Goya y Solana, España se mostrará siempre igual.". Reproducido en PÉREZ PERUCHA, Julio (ed.) (1980): *Berlanga 1. En torno a Luis Berlanga*, Valencia, Archivo Municipal del Ayuntamiento, ps. 36-44.

²¹ Como sospecho que se los iban a saltar, y además en una ponencia no cabe ni siquiera un vertiginoso repaso de la historia del humorismo del cine español, me los salto yo también. Quede constancia, no obstante, de que fueron redactados en la primavera de 2006.

¿Cómo había de ser el encuentro entre el *estilo humorístico* de ese patriarcal humorista llamado Wenceslao Fernández Flórez (nacido en A Coruña, en 1885) con dos nuevas generaciones (posteriores a la brillante eclosión del 27) de cineastas y humoristas españoles, la de Rafael Azcona, guionista (Logroño, 1926), y la José Luis Cuerda, director (Albacete, 1947)?²²

Para saberlo debemos trasladarnos a la fraga de Cecebre, donde anidan las oropéndolas:

"En el idioma de Castilla, "fraga" quiere decir breñal, lugar escabroso poblado de maleza y de peñas. Pero tal interpretación os desorientaría, porque "fraga" en la lengua gallega significa bosque inculto, entregado así mismo, en el que se mezclan variadas especies de árboles. Si fuese sólo de pinos, o solo de castaños, o sólo de robles, sería un bosque; pero ya no sería una fraga."²³

Flanqueado por altos ribazos, zigzaguea en la fraga un hendido y umbrío sendero que acoge el paso de Hermelinda (Alejandra Grepí), la de

"los grandes ojos verdegrís de las hojas de ruda"²⁴

que sostiene un gran jarro de leche apoyado en la cabeza sobre el rodete. Se escucha el rumor lejano de un tren. En su trayecto, la muchacha se cruza con Xan Malvís, de Armental (Alfredo Landa), nuestro *héroe irrisorio*²⁵, que pronto se proclamará a sí

²² De un encuentro precedente entre Wenceslao Fernández Flórez y un cineasta español hemos dado cuenta en: MONTIEL, Alejandro; MARTÍNEZ MUÑOZ, Pau: "Ironías de la vida. (Acerca del cine de Julio Diamante)", *X Congreso de la Asociación de Historiadores del Cine. El Documental, carcoma de la ficción. II. Miscelánea*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, ps. 47-51. También sobre *Los que no fuimos a la guerra* (Julio Diamante, 1961 [1965]) puede consultarse con gran aprovechamiento: ZUNZUNEGUI, Santos (2002): *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*, Valencia, Ediciones de la Filmoteca, ps. 137-154. Para evaluar su influencia en el cine español de los años cuarenta, es indispensable recurrir a CASTRO DE PAZ, José Luis (2002): *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*, Barcelona, Paidós, y en especial a sus magistrales trabajos sobre *El hombre que se que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), *Huellas de luz* (Rafael Gil, 1942) y *El destino se disculpa* (José Luis Sáenz de Heredia, 1945), ps. 90-105.

²³ FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1945): *Obras completas*, V, Madrid, Aguilar, p. 14. Como se verá infra, el relato que aquí se hace corresponde al argumento de la película, pero las citas entrecorilladas son citas exactas de la obra literaria, no del guión o los diálogos de Rafael Azcona.

²⁴ OC, V, p. 221.

²⁵ Alfonso SASTRE remonta la irrupción del "héroe irrisorio" en la dramaturgia occidental al llamado "cuarto drama" (cómico, satírico) de las tetralogías griegas. Véase su erudito y amenísimo estudio: SASTRE, Alfonso (2002): *Ensayo general sobre lo cómico (en el teatro y en la vida)*, Hondarrubia, Editorial Hiru, ps. 90 yss.

propio el bandido Fendetestas. Va éste a recolectar los frutos cotidianos de su caza furtiva, pero el pájaro que cayó en la celada le ha sido birlado por un desconocido:

"¡Me caso en Soria!",

exlamará contrariado.

Junto a su amigo Geraldo (Fernando Valverde), un zahorí cojitranco, Malvís se allega al pazo de los D'Abondo para cavar un pozo, pero ni Geraldo se aviene con el hidalgo, ni a Malvís le conviene perpetuarse como ayudante en un oficio tan poco prometedor como el de pocero, por lo que roba un herrumbroso pistolón de una panoplia de la casa y se determina a ser bandido en la fraga : ¿por qué no?: "¿Dónde se ha visto una fraga sin un bandido"?, llegará a decir más tarde en el film, irónicamente, el señor D'Abondo (Fernando Rey). Un feroz bandolero, no obstante, cuya máxima aspiración se cifra en que, algún día, reunirá el arrojo suficiente como para asaltar la próspera -a su parecer- casa del cura.

Hermelinda, criada de Juanita Arruallo (Encarna Paso), su tía, se apresta a ir al baile, ante los reniegos de su ama y pariente, y el pobre Geraldo, su enamorado, ni siquiera osa festejar con ella por la vergüenza que le causa el escandaloso chirriar de la prótesis de su pierna mala. Por mucho que, ilusionado, le aplique aceite al ruidoso mecanismo, Geraldo habrá de consentir luego que Hermelinda retoce con otro mozo, al amparo de la noche.

Fuco (José Esteban, hijo), un avisgado arrapiezo hijo de Marica la Fame (Luma Gómez), roba carbón de los vagones del ferrocarril prevaleándose del paso de tortuga que debe adoptar el tren al subir la acentuada cuesta de Cecebre, y se lo vende a Juanita Arruallo, quien le escatima la perra chica que pide por la libra, y para apropiárselo por menos precio amenaza con denunciar al muchacho. Mujer avara e iracunda, Juanita acaba también por hartar a su sobrina, que la abandona para irse a servir a La Coruña.

En el apeadero de la estación, Hermelinda se despide de Geraldo, mientras llegan al lugar las hermanas Roade, Gloria (Alicia Hermida) y Amelia (Amparo Baró), anhelantes de proporcionar reposo a sus nervios, estragados por el guirigay de la ciudad.

Por su parte, Fendetestas, el bandido bufo, se cobra su primera víctima: le tiende zalagarda a Roque de Freire (Manuel Alexandre), un acomodado labrador, también de Armental, saltando

"desde el borde al fondo pedregoso de la corredeira, con gran estrépito de zuecas"

y le espeta, con el gracioso eufemismo de costumbre:

"-¡Alto, me caso en Soria! ¡La bolsa o la vida!".

Como apostilla el narrador de *El bosque animado*:

"Entonces aún no se ordenaba levantar los brazos. Cada época tiene sus estribillos".

Y continúa así el diálogo:

- "¡Ah! Eres tú, Malvís!

.....

- "Pero ¿qué haces aquí, hombre? -indagó Freire cariñosamente, como si no hubiese escuchado la demanda." ²⁶

Lo cierto es que, siendo como son del mismo pueblo, se procede a un chusco regateo entre asaltante y asaltado en el que, tras resolver repartir la mitad para cada uno, salen descontentos ambos.

El loco de Vos (Luis Ciges) visita a los D'Abondo:

- "Pues... -habló el viejo- tanto tiempo que no tienen el gusto de verme...". ²⁷

Él les trae como rumboso presente una ternera (que los D'Abondo habrán de devolver, pues se trata de una chifladura de la que no cabe aprovecharse), y ellos, consecuentemente, no dudan en corresponder al regalo:

"-Gracias Manuel -aceptó doña Emilia, que sabía cómo seguir su locura;- nosotras pensábamos también regalarle la fachada del Obradoiro de la catedral de Santiago.

²⁶ OC, V, p. 111.

-Inútil -rechazó él melancólicamente-; no tengo sitio en casa. Ahora vivo con unos hermanos y no me dejan expansionarme."²⁸

Un episodio fugaz relata, muy recatadamente, los amoríos, tan voluptuosos como platónicos, del catorceañero Javier (Oscar Dominguez), niño bien de los D'Abondo, con su prima Rosina (Silvia Lurueña), recién casada pero eventualmente sola en el pazo.

Cuando Geraldo va a comprar tabaco para Fuentetestas a la tienda de la Pelona (Alicia Agut), desata las suspicacias del cabo de la guardia civil (Antonio Gamero). En la noche, se le aparece a Malvís el fantasma de Fiz de Cotovelo (Miguel Rellán), alma en pena por no haber cumplido la promesa de peregrinar a San Andrés de Teixido.

Marica da Fame vista a la moucha (María Isbert), a la que más tarde querrá sustituir cuando esta esté a punto de fallecer, y se encuentra allí con Geraldo, que consulta a la bruja sobre sus contrariados amores con Hermelinda, y ésta le aconseja algunos conjuros tras buscar respuestas en *El libro de San Ciprián*.

Pilara (Laura Cisneros), hija de Marica da Fame y ahora criada de Juanita Arruallo tras la partida de Hermelinda, se ocupa –como antes aquélla- de llevar todas las mañanas la leche al tren, y los sábados recoge el dinero de la venta. Un día, a su regreso, pierde un duro, auténtica fortuna que le acarreará los mayores disgustos con su ama. Ahora bien el duro lo ha encontrado el bandido Fendetestas, y cuando la niña vuelva a buscarlo le dará tal matraca al sufrido delincuente que acabará por devolvérselo.

Pasado el tiempo, Hermelinda regresa a Cecebre de visita, muy endomingada para fastidiar a su tía (por cierto “Arruallo” significa “rumbosidad, ímpetu presumido”). Durante su estadía, Pilara morirá al lanzarse imprudentemente del vagón del tren en marcha y, durante sus funerales, habrá ocasión de un nuevo encuentro entre Geraldo y Hermelinda. En el ínterin, las hermanas Roade van progresivamente aterrorizándose por los comadros que corren por la fraga sobre bandidos, aparecidos y peligrosísimas alimañas. Ambas historias se cruzan. Los escauceos amorosos de Geraldo y Hermelinda en el piso superior de la casa que tiene arrendada las hermanas suscitarán en ellas el pavor de lo sobrenatural, y a la mañana siguiente abandonarán la aldea.

Xan de Malvís convence a Fiz de Cotovelo para que se vaya a Cuba siguiendo la Santa Compañía, y acomete la gran empresa a la que estaba destinado: asaltar la casa del cura, aprovechando la ausencia de éste. Sin embargo, aquella noche una vaca está a

²⁷ OC, V, p. 129.

punto de parir y, en lugar de perpetrar su crimen, ayuda al ama del cura a salir con bien del paso. En recompensa, Fendestestas podrá fumarse un *Farias*, cumpliendo así uno de sus más pospuestos deseos.

Hermelinda se va otra vez a la ciudad, dejando solo de nuevo a Geraldo; a quien también abandona Fuco, el mozalbete de Marica da Fame, porque tampoco ve beneficios en el oficio de zahorí, y se mete de aprendiz de malo con Fendetestas. El futuro de la fraga, pues –con su moucha, su bandido, su zahorí, parece asegurado- pero la última imagen de la película nos reserva aún una sorpresa: Fiz de Cotovelo, a quien creíamos al otro lado del océano, tampoco se ha alejado de este animado bosque.

X. Propositiones finales

Javier Aguirresarobe y Juan Ignacio San Mateo fotografían en *El bosque animado* una fraga mágica, neblinosa y laberíntica, en sintonía con las líricas descripciones de Wenceslao Fernández Flórez recreadas por el director artístico Felix Murcia; verbigracia la de la casa de Geraldo:

“Las dos casitas más pobres de la fraga son las de Marica da Fame y la de Geraldo. [...]

La casita de Geraldo es diferente. Nadie daría por ella lo que cuesta una vaca; es un cajón de oscura piedra pizarrosa, que los líquenes adornan con redondeles dorados y plateados como viejas e irregulares monedas antiguas; gruesos guijarros aseguran las tejas, entre las que sale un humo vacilante cuando Geraldo enciende su hogar; entonces, también, un ventanuco lateral que nunca tuvo cristales se pone a fumar el crepitante y oloroso tabaco de las queiroas. Geraldo quisiera dotar de chimenea a su casita, y su pereza le obliga siempre a aplazar el proyecto”.²⁹

Rafael Azcona ha convertido aquí una suma de cuentos cortos y pasajes dispersos (*Estancias*, en la terminología del autor gallego) en un trabado y coherente guión, presidido por la lógica causal y la progresión dramática, a partir de prescindir de las fábulas de animales, de reordenar las acciones e interacciones presentes en el original y de incorporar con gran inventiva algunas situaciones nuevas y nuevos y

²⁸ OC, V, p. 129.

sabrosos diálogos.³⁰ Es cierto que una de las escenas más divertidas se debe casi enteramente a la pluma de Wenceslao Fernández Flórez: me refiero a la visita del loco de Vos -aquí interpretado por un genial Luis Ciges- a la casa de los D'Abondo (correspondiente a la *Estancia X: Primavera en el pazo*); pero a Azcona se debe, por ejemplo, la convergencia en un mismo recinto del pánico nocturno de las hermanas Roade (debido en la novela a la presencia de una marta: *Estancia V: Las mujeres perdidas en el bosque*) y el escaqueo amoroso de Hermelinda y Geraldo ritmado con el chirrido de la pierna ortopédica de éste (ausente en la novela, y perfectamente condigna del autor de *El cochecito*, Marco Ferreri, 1960³¹). Porque, en efecto, respecto a los amantes, salvo un casto encuentro en La Coruña –elidido en el film-, todo se malograba en la novela, e incluso, al final, Geraldo moría a causa del desprendimiento de un pozo (*Estancia XVI: El subterráneo maravilloso*), logrando así el acceso a una suerte de paraíso –unas miríficas galerías bajo la fraga- donde se sublimaban sus frustrados anhelos.

José Luis Cuerda se hace cargo, pues, de la dirección de un guión en el que la coralidad de partida ha tratado de paliarse, proponiendo un protagonista principal (Fendetestas, interpretado por, a la sazón, una reconocida estrella de nuestro cinema³²) y una trama amorosa (Hermelinda y Geraldo), donde la historia del aparecido se despliega en varias jornadas (en la novela ocupa sólo la *Estancia III. El alma en pena de Fiz de Cotovelo*), al igual que los episodios de protagonizados por las hermanas Roade o la muerte de Pilara, constituyéndose de ese modo en intrigantes e interesantes subtramas dramáticas. Es de reseñar, además, el peso, nada marginal (y la elección de Fernando Rey como actor lo atestigua) de la figura del señor del pazo, que en la novela se ofrece como una suerte de trasunto del Autor Real (habitante de Cecebre y amigo personal, por cierto, de Francisco Franco, así como perpetrador de ominosos y resentidos panfletos anticomunistas, como *Una isla en el mar rojo*, 1939), lo cual ofrece al relato fílmico –divergente del literario- un cierto punto de vista, tan irónico como sentencioso.

²⁹ OC, V, ps. 23-24. Algunas de las descripciones de Wenceslao Fernández Flórez se resuelven al modo de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna: Verbigracia: “En los establos penumbrosos los bueyes fumaban su propio aliento” OC., V., p. 50.

³⁰ Sobre el proverbial rigor con que trabaja Azcona, que siempre ha reconocido Berlanga, véase: HEREDERO, Carlos F. (1997): “Azcona frente a Berlanga. Del esperpento negro a la astracanada fallera”, en CABEZÓN, Luis Alberto (ccord.): *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, ps. 307-328.

³¹ Véase: AZCONA, Rafael (1991): *Otra vuelta en “EL cochecito”*, Logroño, Biblioteca Riojana.

³² Véase ZUNZUNEGUI, Santos (1993): “El cuerpo y la máscara. (Para una tipología del actor español: El caso de Alfredo Landa.)”, en *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la A. E. H. C.*, Madrid, Editorial Complutense, ps. 207-213.

Irónico, porque el hidalgo, chanceándose, induce un temor supersticioso en las hermanas Roade a la Santa Compañía, recomendándoles muchos los beneficios del agua bendita, lo que da pie a un gracioso diálogo que debemos a Azcona:

AMELIA (Amparo Baró).- ¿Agua bendita? ¿Y de dónde la sacamos?

GLORIA (Alicia Hermida).- Y, luego, ¿cómo se usa?

AMELIA (A *Pilara*).- ¿Tú sabes si venden agua bendita en la parroquia?

Y sentencioso, porque, cuando las hermanas salgan despavoridas, tras vivir la noche más terrible de su existencia manifestando que:

“El agua bendita, la carabina de Ambrosio”

concluirá el señor D´Abondo:

“¡Vaya par de neurasténicas!”

Se ha llegado a afirmar que *El bosque animado* es un sainete³³, porque de todo el humorismo cinematográfico español acaba tarde o temprano afirmándose a tontas y a locas que es *sainetesco*, pero me parece más cierta la opinión contraria de Juan A. Ríos Carratalá que sostiene que:

“El mundo novelesco del humorista Wenceslao Fernández Flórez es poco propicio para lo sainetesco. (...) Es cierto que en la citada película de José Luis Cuerda, así como en *Amanece que no es poco* (1988) del mismo director, encontramos algunos elementos que nos recuerdan el sainete: la creación de los tipos, la presentación discontinua y simultánea de muchas historias integradas en una colectividad, el protagonismo coral, etc. Pero este polémico director, en consonancia con lo hecho en la novela por el autor, va más allá de la idealización de los tipos que integran una colectividad y traspasa la línea de lo verosímil.”³⁴

³³ HOPEWELL, John (1989): *El cine español después de Franco (1973-1988)*, Madrid, El Arquero, p. 295

³⁴ RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (1997), *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante, Universidad de Alicante, ps. 66-67

Por último, la música de José Nieto no favorece –sino más bien al contrario- el tenue humorismo de la obra original³⁵ ni el soterrado esperpento hacia el que se escora el film en la adaptación de Azcona³⁶, sino que impone un tono acentuadamente melancólico. Nieto compone una música romántica, carente de ligereza, que sólo acierta a incorporar en dos memorables ocasiones las alegres notas de una habanera cuando Fendetestas y Fiz de Cotovelo evocan Cuba ensoñadoramente.

XI. *Utlólogo*

En suma, pese a la presencia subrayada de un *héroe irrisorio*, un *quijotesco* bandido que sale mal parado de sus lances; pese a la explotación de *gags visuales* y *sonoros* como los referidos a la pierna ortopédica de Geraldo; pese a la *carnavalización* de algunos episodios, como los de las hermanas Roade; pese al *irónico* punto de vista aportado por el personaje del señor del pazo y pese a algunos *diálogos bufos* glosados supra; *El bosque animado* no es un film ni hilarante ni alegre. Contiene, eso sí, *humor de situación* y *humor verbal*, y pruebas del *ingenio* gallego (conservador) de Wenceslao Fernández Flórez y del *sarcasmo* riojano (irreverente) de Rafael Azcona; contiene amables *caricaturas* en el marco alucinante de la fraga de Cecebre; pero contiene también, además de los melancólicos amores de Geraldo, la trágica muerte de Pilara.

Tal miscelánea exige un análisis más detallado, pero ya les he fatigado demasiado a ustedes. Así que terminaré por decir “algo de algo”, por muy simple que suene. Para el estudio de *los humorismos del cine español contemporáneo*, tal vez el objeto de análisis adecuado, el que deberíamos promover, no sea el del film completo, sino, más detenidamente, el de la secuencia.

Sería éste un ameno y prolijo estudio, delicioso si pudiera realizarse en una fraga arborescente, en un bosque mirífico con mouchas, bandidos y fantasmas, en un castro de paz.

Primavera de 2006

³⁵ Sobre el que reflexionó el propio autor en FERNÁNDEZ FLOREZ, Wenceslao (1945): “El humor en la literatura española. (Discurso leído ante la Real Academia Española en la recepción del Excmo. Sr. D. Wenceslao Fernández Florez el día 14 de mayo de 1945)”, *Obras completas*, V, Madrid, Aguilar, ps. 985-1017.

³⁶ Véase: MONTERDE, José Enrique (1997): “Sainete y esperpento en el cine de Rafael Azcona”, en CABEZÓN, Luis Alberto (coord.): *Rafael Azcona, con perdón*, Logroño, Ayuntamiento de Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, ps. 215-236.

