



Estética esperpéntica en
Bienvenido Mr. Marshall de Luis García
Berlanga
y *El cochecito* de Marco Ferreri

Camila Segura

Columbia University

mcs2004@columbia.edu

A pesar de que ocho años separan al film *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) de *El cochecito* (1960), en el presente estudio veremos la manera en que tanto Luis García Berlanga como Marco Ferreri coinciden en un interés por desarrollar comentarios sobre la sociedad española del régimen franquista.

Ferreri nació y creció en Italia pero su experiencia de vivir en España a finales de los años cincuenta le permitió ponerse en contacto de manera profunda con la realidad española franquista, motivando en él deseos de manifestar rasgos de esta sociedad en su film *El cochecito*. Sus películas nacen de historietas, de pequeños cuentos, como él mismo ha manifestado¹, pero son historias tan extraordinarias (por ejemplo, un anciano sano deseoso de ser inválido para formar parte de la “pandilla” de amigos inválidos que andan en cochecitos motorizados) que el espectador puede fácilmente detenerse en el mero argumento anecdótico del cuento pues es éste el que, generalmente, domina la atención. Y sin embargo, atravesando la pura historia argumental, se lee la situación de una España contradictoria y cruel. Algo muy similar ocurre en el caso de Berlanga pues también acá un velo humorístico, la historia colorida y brillante de un pueblecillo de Castilla, puede velar la aguda sátira que Berlanga realiza del régimen franquista. En las siguientes páginas examinaremos no sólo la manera en que el medio cinematográfico les sirve a estos dos directores para manifestar su opinión sobre una España regida por un gobierno dictatorial contradictorio sino también la coincidencia al escoger el vehículo artístico a través del cual manifestarán esta opinión: la estética valleincliniana.

A través de su teatro, Ramón del Valle-Inclán mezcló lo trágico y lo grotesco de diversas maneras y vio la vida como un drama o bien grotescamente trágico o bien trágicamente grotesco, como bien lo ha definido Ricardo Gullón². Sería Valle-Inclán quien traería a colación el expresivo término “esperpento” para referirse al género literario que usara elementos deformatorios, ridículos, grotescos. De aquí que se haya derivado de este teatro toda una estética conocida como la esperpéntica, aquella que, como veremos, fue utilizada después por Luis García Berlanga y Marco Ferreri.

Con el tiempo, el término “esperpento” ha adquirido una triple significación: no sólo se refiere al género desarrollado por Valle-Inclán en los años veinte en España sino que también esta expresión dramática ha generado toda una estética asociada con su creador pero, a su vez, se refiere a la persona, al ser humano feo y ridículo. Es al segundo significado, sobre todo, al que haremos referencia en este análisis pues, como veremos, tanto Berlanga como Ferreri, más que elementos puramente valleinclanianos, utilizan, sobre todo, una estética de lo esperpéntico, estética que les resultará muy útil a la hora tanto de parodiar como de alegorizar una situación concreta de España. De todas maneras y aunque no nos refiramos a especificidades de las obras dramáticas de Valle-Inclán, habría que señalar que la actitud del dramaturgo coincide con la de Berlanga, en tanto que criticaba no sólo su realidad histórica, sino también discursos o representaciones estéticas. A Valle-Inclán le interesaba acusar a la sociedad en la que vivía, la degradación política de los hombres del gobierno y del ejército, la permanencia de las supersticiones, del honor, como un sentimiento característicamente corruptor. Parodió los temas calderonianos de la honra y del agravio y de la obligada venganza resultante, pues se presentaban como temas falaces y caducos. Los grotescos personajes valleinclanianos surgen de una contemplación de los héroes clásicos reflejados en espejos cóncavos, acto que resultaría indispensable para conocer

España tanto histórica como culturalmente y que permitiría a Max, uno de los personajes de Valle-Inclán, afirmar que España es una deformación grotesca de la civilización europea. Pero además, Valle-Inclán se interesó en que este nuevo género se alejara de la tradicional tragedia en donde el espectador se identifica afectivamente con el personaje. En el esperpento el mundo se ve “con la perspectiva de la otra ribera”, como dice Don Estrafalario. No hay aquí pretensiones de realidad ni, por lo tanto, de identificación, puesto que no sólo los personajes se han deshumanizado por completo (tenemos marionetas y fanticos) sino que esta deshumanización permite que se cree un distanciamiento entre el personaje y el espectador, imposibilitando, así, la empatía de éste último con el primero.

El esperpento es un género que evidencia su carácter ficcional, es decir, es metaficcional, autoconsciente, y declara esta condición de manera constante a través tanto de sus personajes caricaturescos como de sus diálogos y acotaciones. Valle-Inclán, como bien lo explica Adelaida López Martínez, es un claro expositor del pensamiento artístico predominante en Europa en el siglo XX pues, consciente de la inexistencia de verdades axiomáticas, el artista empieza no sólo a incluir el proceso creador en su creación, sino a hacer de éste su tema predominante.

I. *Bienvenido Mr. Marshall* y el esperpento.

Luis García Berlanga junto con Juan Antonio Bardem narran en *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) la forma en que se transforma un pueblecillo de Castilla, Villar del Río, cuando a éste llega la noticia de que los americanos vendrán a visitarlos para otorgarles el pedazo que les corresponde del Plan Marshall. Siguiendo a su alcalde Don Pablo, quien a su vez sigue las instrucciones del pretencioso

manager de Carmen “la máxima estrella de la canción andaluza”, los habitantes del pueblo se disfrazan de andaluces para agradar así a los americanos quienes apreciarán en ellos /o español.

Entusiasmados con la visita, todo el pueblo invierte bastante dinero en el evento para recibir a los americanos. Estos ni siquiera se detienen, pasando de largo en un coche y dejando a los habitantes de Villar del Río sin poder disfrutar de sus preparativos.

Se podría creer que el film se presenta sólo como un cuento aleccionador que nos enseña el por qué no debemos “confiar en la ayuda de los demás, sino en las propias fuerzas, sin falsas ilusiones ni quimeras, por duro que pueda ser”³. Y, en efecto, en algún sentido, ésta es la idea de la película, como su mismo director lo afirma cuando declara: “es un cuento, una fábula. Los americanos son como los reyes magos y el plan Marshall equivale a los regalos que hacen soñar a los niños”⁴. Así, una de las características que más sorprenden al comenzar la película es el recurso técnico de utilizar una *voz en off* que narre la historia como si fuese una fábula: al comienzo dice “Pues señor, érase una vez un pueblo...” y al final del film acaba con “y colorín colorado, este cuento se ha acabado”. Y sin embargo, *Bienvenido Mr. Marshall* es mucho más que un cuento. Como veremos, es un film que critica, a través de la parodia, el género de “la españolada”, el estereotipo de lo español, el folklorismo que invadió el cine de este país en los años del gobierno franquista y el cine de Hollywood.

Desde el comienzo de la película nos enfrentamos al estereotipo, al lugar común, pues desde ese momento el narrador nos introduce a los diferentes escenarios de lo que va a ser un típico pueblo de Castilla: “como ven, este pueblo no tiene nada de particular”, dice la *voz en off*. Vemos la plaza, la fuente, la escuela, la iglesia y el ayuntamiento. A pesar de que el narrador intenta dar una buena imagen del pueblo, inmediatamente nos damos cuenta de que nada parece funcionar. El reloj de la iglesia siempre marca las 3 y 10 pues

no hay suficientes fondos para arreglarlo; el agua de la fuente, “*cuando sale*, es buena y fresca”; y la escuela pequeña tiene un “mapa de Europa, dulce y optimista, donde todavía existe el imperio Austrohúngaro”. Sus habitantes serán tan estereotípicos como el mismo pueblo, pero la monotonía de Villar de Río será rota por dos llegadas: la de Carmen Vargas, una de las estrellas más brillantes de la canción andaluza, y la del comisionario encargado de implementar el Plan Marshall, quien anuncia la visita de la delegación americana como parte de la reconstrucción Europea. Así, la película girará en torno a las preparaciones que organice el alcalde del pueblo, Don Pablo, para recibir a los americanos de la mejor manera, mostrando lo mejor de España. Y lo mejor de España se condensará, de este modo, en el concepto de la *españolada*, y en la práctica se traducirá en la transformación que lleva a cabo el pueblo cuando, siendo uno de Castilla, se disfrazan todos de andaluces: sacan panderetas, los hombres se vuelven toreros y las mujeres se convierten en “*Cármenes*”.

El género de “la *españolada*” se originó en Francia en el periodo del Romanticismo, precisamente con obras como *Carmen* de Prosper Mérimée. En el año de 1830 este escritor francés hace el primero de siete viajes a España, compartiendo la fascinación de esta cultura con amigos como Stendhal, Victor Hugo y su amiga Eugenia de Montijo. Esta última habría de casarse con el emperador francés, Napoleón III, hecho que incrementó en Francia el interés que ya los viajeros románticos habían profesado por lo español. Este interés produjo, -entre otras, la famosísima *Carmen*- piezas que se interesaban por exaltar una naturaleza erótica, una singularidad étnica y un colorido propio de la parte subdesarrollada del sur de Europa. Todo esto sería lo que después se derivaría en el género conocido como “la *españolada*”.

Ballesteros nos explica el contexto ideológico en el que se inscribe la aparición de este género:

En la España que surge del “glorioso Movimiento Nacional”, un ideario político se va creando falto de otra coherencia ideológica que la unidad y el engrandecimiento de la patria. Siguiendo el ejemplo de los idearios fascistas europeos, la propuesta ideológica, que sustituye a un verdadero programa inexistente, se basa en la redefinición de la españolidad, en la exaltación y falsificación del pasado imperial y en la degradación de todo lo que se considere ofensivo al sentimiento nacionalista.⁵

CIFESA, la Compañía Industrial Española Film Española S.A., productora oficial del régimen, vio en el cine la herramienta deseada para difundir el discurso nacional por lo que el género de la españolada se presentó como el ideal para “españolizar” el cine nacional. Así, CIFESA aceptó y adoptó este nuevo género, variante del musical, como uno autónomo. En él se exaltaron elementos folklóricos, los trajes, las danzas y los toros como muestra de una España auténtica. El director Florián Rey se convertiría en uno de los más ejemplares productores de este tipo de cine, lanzando al estrellato a su esposa Imperio Argentina y divulgando películas en donde la mitificación de lo regional y el contexto a-histórico servirían de marco a relaciones entre clases sociales o razas y de apologías a principios morales.

Como veremos, Berlanga se encargará de criticar este papel nacionalizante de CIFESA, esta sustitución de Andalucía por España, una que es tan antigua como las monedas bilingües de 716, donde el término “Al-Andalus” era la traducción árabe de **Spania**, la palabra latina para España⁶. Esta sustitución de la que hablamos se hace más explícita a través de las declaraciones hechas en 1935 por Florentino Hernández Girbal, el crítico de *Radiocinema*:

El cine español ha de ser fuertemente personal, afín con nuestra psicología y nuestras costumbres, con nuestro

sentimiento y con nuestra raza (...) Llevar a la pantalla la vida estrepitosa y trágica de los toreros y el alma del pueblo andaluz, derrochando luz y alegría, (...) es pura y auténticamente España en su aspecto colorista.⁷

Berlanga y Bardem parodian esta “españolada” cuando todos los habitantes del pueblo de Castilla en el que se desarrolla la película, se disfrazan de andaluces para, no sólo recibir a los americanos que llegan con su plan Marshall, sino para competir con los otros pueblos cercanos por una tajada más sustanciosa derivada del plan. Utilizan fachadas falsas de un pueblo en perfecto estado, gastan todo el dinero que no tienen en disfraces y banderitas, en fin, se esfuerzan de manera increíble para, como apunta Kinder, llevar a cabo tanto sus necesidades neorrealistas como sus sueños marcados por Hollywood (Kinder, 22).

El recurso que utiliza Berlanga para parodiar estos géneros es el de presentarnos tanto un pueblo como unos personajes completamente estereotípicos. Lo son tanto, que nos evocan las marionetas valleinclinianas y nos resultan esperpénticos pues terminan siendo tan prototípicos que son prácticamente predecibles y, por lo mismo, ridículos.

En el sentido metaficcional del género esperpéntico, antes explicado, también Berlanga se acerca a Valle-Inclán ya que el recurso del narrador de *voz en off* hace evidente el carácter de cuento, de fábula del film. Además de narrar, éste declara el poder que tiene sobre lo que cuenta en el momento en que, en la presentación que está haciendo del pueblo, dice: “Érase una vez un pueblecito cualquiera y sucedió que una mañana (...) pero ¿no sería mejor pararlo todo un cierto tiempo? Es fácil...” y aquí la película para, retrocediendo para así sacar a los personajes de la escena y dejar el pueblo vacío.

Como afirma Paul Ilie⁸, el esperpento se presenta como un género que fusiona la conciencia estética con la política. Sería lo mismo que haría Berlanga treinta años después pues, como hemos visto, a través de la parodia representa esta contradicción entre lo que se pretende vender como español y la realidad española. Diego Galán nos contextualiza históricamente, explicando que en 1951 el Ministerio de Información y Turismo fue creado con un doble propósito:

on the one hand, to control the expressions of increasing opposition to the regime which could even be found among a good part of the people who contributed to Franco's victory in the civil war, and on the other hand, to offer foreign countries a more open view of Spanish life in order to attract economic aid and tourists. It was an insurmountable contradiction that had a clear repercussion on the world of Spanish cinema which was then directly dependent on that ministry.⁹

El interés de Berlanga, cercano al de Valle-Inclán, fue fusionar esta conciencia estética y política y parodiar, a través de sus personajes estereotípicos, esperpénticos, la contradicción española de su momento. En el caso de Valle, la caricatura fue el punto de partida para reconstruir una realidad que, como apunta Gullón, pareciera que nunca más iba a ser tan sólida como en el pasado. En el de Berlanga, volverse a la tradición española y usarla para ejercer su comentario social resultaba parte de una propuesta innovadora que después llegaría a documentarse en Salamanca: partir del “pasado plástico realista” para dar “expresión contemporánea a un nuevo arte”. Así lo manifestaron muchos de los cineastas de la nueva generación en el “Llamamiento a las Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales”:

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. (...) Nuestra misión no es fácil. 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.¹⁰

Berlanga no escoge a un Ribera ni a un Goya sino a Valle-Inclán, acercándose a la caricaturización y deshumanización de sus personajes esperpénticos que, como dicen Cardona y Zahareas, se expresan a través de gruñidos y actúan de manera mecánica, como marionetas humanas.¹¹

Así ocurre con la maestra que tiene anteojos, cabello recogido, falda (y “cara de maestra”); el cura que es como todos los curas de los pueblos: muy conservador pero siempre dispuesto a ayudar a sus feligreses y a convertir a los que no lo son; el delegado es poderoso, bien vestido y poco comprometido con el pueblo pues hasta desconoce su nombre. El pueblo tiene todos los integrantes necesarios para que sea aquel pueblo típico que todos los que no vivimos en uno nos imaginamos cuando pensamos en lo que es un pueblo. Desde el cura hasta las mujeres chismosas, pasando por el alcalde, los desempleados y los comunes y corrientes como “Juan”... (En todo pueblo hay un “Juan” dice el narrador en *off*). Además, así lo dice el propio Berlanga en la entrevista citada arriba: “Todos los personajes responden a los estereotipos prejuiciados que puede tener un hombre urbano” (Cañeque y Grau, 22). Pero además, Berlanga logra incluir a la mujer cantante, prototipo del género “la española”, Carmen de Vargas “la máxima estrella de la canción andaluza”. Berlanga satiriza en boca de esta cantante las coplas

tradicionales españolas de manera ejemplar. En la primera parte de la copla, ridiculiza a los españoles por esperar pasivamente los presentes de los americanos:

Los yanquis han venido
Olé salero
Con mis regalos
Y a las niñas bonitas van a obsequiarlas
Con aeroplanos. (...)
El plan Marshall nos
Llega del extranjero
Para nuestro nido.(...)
Traerán divisas
Para quien toree
Mejor corrida
Y medias y camisas
Para las mocitas
Más presumidas.

Sin embargo, el coro satiriza las pretensiones de los americanos:

Americanos vienen a España, gordos y sanos.
Viva el tronío
De este gran pueblo con poderío
Olé Virginia y Wichitá
Y viva Texas que no está mal.
Os recibimos
Americanos con alegría
Olé mi padre, olé mi suegra
Y olé mi tía.

La función de la copla, como nos explica Pavlovic: "is also central to Spanish cinema, because films helped to popularize the form for an urban audience. The copla started as a weapon of Francoist ideology,

the musical equivalent of epic films in its promotion of true spanishness.”¹² La evidente sátira utilizada por Berlanga en estas coplas, ayuda a reforzar, esta vez de manera auditiva, la estética esperpéntica pues hay una especie de desfase entre las letras de la copla y la fisonomía de la cantante, una típica cantante española, de la cual esperamos que salga una típica copla española. De este modo, además de los exagerados estereotipos de los personajes, Berlanga utiliza recursos como el de la copla para enfatizar el carácter esperpéntico, grotesco de los personajes y las situaciones. Dentro de estos podemos resaltar, además de la copla, la manera en que camina el alcalde Don Pablo y como habla la cantante cuando es interpelada por Manuel, su manager. Don Pablo, interpretado por el magnífico actor José Isbert, camina de manera rígida, moviéndose de lado a lado y evocando de manera clara aquellas marionetas humanas a las que nos referíamos. La cantante andaluza, Carmen de Vargas, es graciosamente ridiculizada cuando siempre que se le pregunta algo, donde se espera que conteste de forma extensa, ella sencillamente exclama: “¡Ozú!” (abreviación andaluza de Jesús) o “¡vaya!”. Es claro que Berlanga se está burlando de la falta de desarrollo de los personajes en las películas españolas en las que, mujeres como éstas, no muestran niveles de complejidad sino que sencillamente cantan y al final resuelven sus conflictos (normalmente de clase o de raza) de manera extremadamente rápida, casi mágica, quedando todos satisfechos. La hiperbolización que realiza Berlanga en el poco desarrollo de los personajes y en la superficialidad evidente de esta Carmen, enfatizan de nuevo esta estética grotesca, esperpéntica a través de la estereotipación.

Y es que hasta los americanos imaginados son estereotípicos. En la escena en la que están todos los hombres del pueblo reunidos, pensando qué deben hacer para recibir a los americanos como se debe y como se lo merecen, las propuestas que dan estos personajes revelan también que todos ellos tienen ideas bastante

estereotípicas de lo que les gusta o no a estos “hermanos” (las luces de colores, las banderitas...). Y claro, lo mismo ocurre con Hollywood, entidad también criticada por Berlanga. Las distintas escenas en que se desarrollan los sueños de algunos de los integrantes del pueblo, componen una extraordinaria parodia de los distintos géneros que provienen de Hollywood. El sueño del Hidalgo representa el género de las películas históricas tipo *Alba de América* (1951) de Juan Orduña, como bien señala el mismo Berlanga (Berlanga, 31). El del cura nos remite al cine negro y el sueño del alcalde es claramente el del “western”. Estas últimas son resumidas por la *voz en off*, de manera ejemplar: “como siempre, los buenos han llegado a tiempo, el chico y la chica se besan”.

Es claro, entonces, que a través de esta estereotipación, Berlanga está burlándose, por un lado, del cine que también estereotipa pues éste a lo que conlleva, es a una deshumanización de los personajes ya que pierden su complejidad y, por lo mismo, su interés. Esto ocurre con Hollywood pero también con el cine español de su época, como se manifiesta en Salamanca:

El cine español vive aislado. Aislado no sólo del mundo sino de nuestra propia realidad. Cuando el cine de todos los países concentra su interés en los problemas que la realidad plantea cada día, sirviendo así a una esencial misión de testimonio, el cinema español continúa cultivando tópicos conocidos y que en nada responden a nuestra personalidad nacional. El cine español sigue siendo un cine de muñecas pintadas. El problema del cine español es que no tiene problemas, que no es testigo de nuestro tiempo, que nuestro tiempo exige a toda creación humana. (Escudero, 77)

De este modo, Berlanga intenta crear un cine español más problemático, acercando su película al género esperpéntico, haciendo lo mismo que Valle-Inclán en dos sentidos. Por un lado,

vemos que ambos crean personajes esperpénticos en tanto que son ridículos. Valle-Inclán muestra a unos héroes reflejados en un espejo cóncavo y por lo mismo éstos son grotescos, feos, ridículos; Berlanga los estereotipa de manera paródica. Está recreando estas “muñecas pintadas” (literalmente pintadas, en el caso de *Bienvenido*) que el cine español se ha encargado de representar y son personajes tan predecibles, con un desarrollo tan poco profundo de sus personalidades, tan poco complejos que se tornan irreales e inverosímiles, prácticamente risibles.

Por otro lado, tanto Valle-Inclán como Berlanga están criticando el hecho de que formas artísticas españolas tradicionales (el teatro de Calderón, el folklore tradicional y el flamenco) se alejen de la realidad vital, de la realidad social. Como hemos visto, para Valle-Inclán, los preceptos calderonianos, entre otros, transmitidos a través de su teatro, resultaban no sólo anacrónicos sino poco fieles a la realidad pues mostraban unos valores y unos imperativos nada cercanos a una España miserable, a una España que era la “deformación grotesca de la civilización europea”¹³. Es muy probable que Berlanga estuviese de acuerdo con lo que García Escudero tuvo a bien manifestar en su libro “Cine Español”:

Si yo fuese un conferenciante como los que salían a hablar subidos a un elefante o vestidos de Napoleón (...) me compondría para esta ocasión una apariencia muy a lo René Clair. Yo sería un señor alto, flaco, muy serio y muy triste, vestido de negro: negra chistera, negra corbata, guates negros... Traería dos maletas, negras también. Llegaría aquí, saludaría en silencio y las abriría: las maletas del cine español. Primero sacaría un gran cartel y lo desplegaría delante de la mesa: el título de mi intervención. Un gran cartel blanco con una ancha orla negra y unas letras muy negras que, sobre el fondo blanco, dirían: “Réquiem por el cine español”. Sacaría después de las maletas y pondría sobre la mesa a los que lo han

matado: unas castañuelas, una gola, un abanico isabelino; nuestro gran cine folklórico, nuestro gran cine histórico... Y seguiría sacando: pandoretas, espadas de Toledo, chambergos, pelucas, manzanillas, bureo, cuplés...; ese carrusel zafio, ese tosco carrusel de pueblo, ese abigarrado escaparate para turistas, ese plato pintoresco de los festivales que llamamos cine español.¹⁴

De manera similar, Berlanga critica, además del evidente hecho de que los integrantes del pueblo de Villar del Río quieran aparentar algo que no son, el que el cine de “la españolada” muestre unas características tan estereotípicas de este país pues además de reduccionistas, se presentan como distracciones de una realidad social nada armónica. CIFESA, pues, se interesaba por entretener más que por reflejar la realidad española de su momento. Así como el pueblo de Villar del Río se disfrazaba para complacer y engañar a los americanos, así CIFESA disfrazaba la realidad social para complacer y engañar a los espectadores de la época, desviando la atención de los problemas reales. De este modo, en *Bienvenido* encontramos muchos elementos esperpénticos, que lo que hacen, además de parodiar y criticar la tradición española, es proyectar esa vida miserable de España de la que tanto habló Valle-Inclán, pues Berlanga no escatima en gastos para evidenciar no sólo el atraso y la pobreza de Villar del Río sino la mentalidad de sus habitantes. En efecto: “el delegado viene a decir que se disfracen para celebrar la generosidad del plan Marshall, para mostrar su alegría, pero, y ahí está el posible juego agridulce, el pueblo entiende y asume que en realidad lo hacen para ocultar la realidad de su miseria” (Cañeque y Grau, 25).

De esta forma y si además, el esperpento, como dice J. Hopewell, es “lo grotesco, lo ridículo, lo absurdo” y está “inscrito en los intereses de un realismo histórico esencial (que) pone de manifiesto, para burlarse de él, el abismo anómalo que separa la tradición sublime de

España de su deprimente realidad”¹⁵, la cercanía entre Berlanga y Valle-Inclán se hace, cada vez, más evidente.

Pero, como veremos, no sólo es Berlanga quien se acerca al esperpento. Marco Ferreri utilizará también la estética esperpéntica, la de lo grotesco, que, junto con la estética neorrealista, le sirve también para hablar de la realidad histórica española pero ahora de la de los años sesenta.

II. *El cochecito.*

Basada en una novela del guionista Rafael Azcona, Marco Ferreri nos presenta en este film un personaje de edad llamado Don Anselmo (representado por el mismo actor que hace el papel del alcalde medio sordo en *Bienvenido*, José Isbert) quien pasa sus mejores horas junto a su amigo Lucas, un anciano como él pero parálítico. La película empieza cuando Lucas ha adquirido una silla de ruedas motorizada a la que le llaman el cochecito y Anselmo, a pesar de que descubre la felicidad junto a Lucas y sus amigos parálíticos motorizados, empieza a sentirse desvalido pues sobra en los paseos, no teniendo una de estas sillas motorizadas. Don Anselmo decide que debe comprar también un cochecito para poder así ingresar a esta especie de “pandilla” parálítica y dejar el aburrimiento a un lado. En su casa poco tiene por hacer ya que, jubilado, ha sido, además, desplazado por su tiránica familia que no le deja espacio y lo maltrata constantemente. Sabe Anselmo de la terquedad y egoísmo de su hijo, por lo que desde que se da cuenta que es necesario un cochecito para ser feliz con sus amigos, empieza a fingir que le fallan sus piernas pues así irá preparando el terreno para la petición del cochecito a su hijo, del cual depende económicamente. Su familia considera que este deseo es un capricho más de un anciano senil y se lo niega. Anselmo vende las

joyas de su mujer y llega a comprar el deseado vehículo pero su hijo, al enterarse, lo obliga a devolverlo al vendedor, llamándolo “padre pródigo”. El terrible desenlace de la historia comienza cuando, en medio del llanto, Anselmo decide envenenarlos como represalia. Trata de huir de Madrid en su cochecito pero es detenido por la guardia civil y es arrestado. Su última pregunta se la hace a uno de los guardas: “¿Me dejarán tener el cochecito en la cárcel?”.

Es claro que el film se ve como una reflexión sobre la soledad de la vejez y la falta de solidaridad y comprensión pero, más allá de esto, se presenta como un comentario sobre la España bajo el franquismo. La familia es tiránica, mezquina, egoísta y materialista, una condición, claro, no propia únicamente de las sociedades bajo un régimen autoritario, pero un rasgo que podría leerse como si la familia, por poseer estas cualidades, pudiese representar este gobierno fascista. Pero más allá de esta lectura, vemos que lo que estaba sucediendo en 1960 era un intento del gobierno franquista por desarrollar y presentarle al mundo una imagen de España como una nación más industrializada, hecho que se demuestra en el deseo de Anselmo de poseer un coche motorizado. Raymond Carr explica las políticas del gobierno español desarrolladas en 1959 (un año antes del film de Ferreri) y sus consecuencias:

The conflicts inherent in rapid industrial growth set off an internal contradiction between the ideology of the regime and the “conditions” of industrialization (...) After 1957 (...) the technocrats associated with the Catholic lay order, Opus Dei, introduced the “conditions”: the creation in Spain of a market economy where prices would control the allocation of resources and the integration of that market into the capitalist economy of the West. The Stabilization Plan of 1959, a drastic remedy for inflation and a severe deficit in the balance of trade taken from the recipe book of orthodox capitalism, would cure the economy of its inherited impurities so that it would function as a modern,

“neo-capitalism” economy. Rapid growth would take care of all the problems (...). The technocrats’ faith in private enterprise as the motor of growth, it was held, reinforced the hold of a narrow financial oligarchy (...) The planner’s concentration on aggregate growth (...) increased the gap between the rich and the poor provinces. (Kinder citando a Carr, 112-113).

Las políticas españolas de importar industria, de modernizar España materialmente no coincidían con el desarrollo ideológico y progresivo que, supuestamente, la modernidad trae consigo. Hubo una contradicción entre este ideal modernizador y la ideología autoritaria, estancada en unas reglas represivas.

Marsha Kinder afirma que la frustración de los españoles con su propio gobierno es una de las razones por las cuales el vehículo motorizado se presenta como un objeto tan llamativo pues es un modelo del capitalismo norteamericano, con sus promesas de movilidad y autonomía. Añade que, para alcanzar estas expectativas de autonomía, Don Anselmo se convierte en un egoísta asesino consumista y le termina costando su familia, su libertad y humanidad (Kinder, 112). No creo en la radicalidad de Kinder al ver en Anselmo a un asesino consumista ni en esta lectura tan monosémica (en oposición a polisémica) de la silla motorizada como símbolo de los Estados Unidos y el capitalismo americano. Es claro que el cochecito motorizado simboliza esta modernización de España y funciona muy bien para hablar de la libertad pero es un poco reduccionista, además, ver al capitalismo como el culpable de que Anselmo mate a su familia. Más bien, la promesa de la industrialización junto con la falta de recursos, unida a una sociedad tiránica, egoísta y mezquina (características que se dan, en mayor o menor grado, en sociedades tanto fascistas como demócratas), representada por la familia de Anselmo, son la serie de elementos que confluyen para que la solución de la frustración de Anselmo sea el envenenamiento. Además, a pesar de que al final del film, Anselmo es castigado, la

película no lo culpa, porque sentimos su frustración al no poder formar parte del grupo de inválidos sin su cochecito y porque padecemos su sentimiento de injusticia por la forma en que es (mal)tratado por su familia, simpatizamos con él cuando decide envenenarlos. El castigo que se le otorga a Anselmo aparece en el film por razones de censura ya que en esa época, todas las películas pasaban por unos censores para asegurarse si era política y moralmente aceptable. No castigar a Anselmo hubiese sido inaceptable.

Pero, además, ¿por qué el tema de la película? ¿por qué Don Anselmo socializa con inválidos y no con personas “normales”, no inválidas, que anden en carros, por ejemplo? ¿Por qué, además, la mayoría de los personajes son inválidos, “inútiles” (como dice el mismo Lucas en el cementerio), aparecen por doquier? Por un lado es claro que en la respuesta a estas preguntas encontramos el elemento del humor negro, imprescindible dentro de la mayoría de las películas de Ferreri¹⁶. Pero a la vez, se sugiere que esta específica circunstancia funciona como un elemento alegórico del film en donde España se puede ver como una nación inválida, como un país en el que encontramos ciudadanos que tienen que enfrentarse a múltiples y variadas limitaciones.

La característica de que la mayoría de los personajes sean inválidos, lisiados, hace que la película desarrolle este humor negro, absurdo, esperpéntico.

Gullón apunta una de las características más sobresalientes de la estética valleinclaniana esperpéntica, aquella mecanización que revela el proceso a través del cual el hombre, en la sociedad moderna, se convierte en una mera cosa. Pero además señala que Valle-Inclán se encargó de voltear la técnica: “describing an inanimate object -a piano, a toy car- as if it were animate” (Gullón,

127). Es claro que este recurso fue utilizado por Ferreri en la relación entre Don Anselmo y su cochecito.

En el caso de *El Cochecito*, lo esperpéntico se conjuga con elementos neorrealistas para desarrollar una realidad histórica concreta. Es importante aclarar, sin embargo, que Ferreri no es neorrealista en el sentido riguroso del término.

El neorrealismo surgió, como sabemos, de un fenómeno histórico concreto: la segunda guerra mundial. En Italia apareció como una respuesta al fascismo de Mussolini, como una forma de bombardear la imagen dictatorial y deshumanizada que el mundo tenía de Italia. Tenía la intención de ser un género que se acercara al documental en el sentido en que iba a documentar, a la manera de crónica, un momento de posguerra. El neorrealismo se caracterizó por sus temas problemáticos, temas sociales, de guerra y de posguerra. Como diría Roberto Rossellini: “es un film que plantea y se plantea problemas: es el film que pretende hacer pensar”¹⁷. También fue un cine que desarrolló ciertas características formales como utilizar los planos largos y grabar en exteriores, en contacto directo con la realidad. Ferreri, sin embargo, fue heredero de este espíritu, pero sólo de eso, del espíritu; de la forma mas no del contenido. Así mismo él lo declara cuando dice: “No quiero hacer de cronista; Sadoul y los otros se equivocan cuando hablan de neorrealismo. El neorrealismo es el engaño de mis films. El aspecto es neorrealista, pero no la sustancia”¹⁸. Creo que a Ferreri ya en España no le interesaba ese contenido documental sino más bien algo más anecdótico, más grotesco pero sin dejar de hablar de una condición social y humana específica. El engaño, pues, consistiría en la forma (mas no en el contenido) neorrealista que utiliza Ferreri.

Edoardo Bruno nos cuenta del recorrido de Ferreri hasta llegar a su encuentro con Rafael Azcona:

para Ferreri el neorrealismo significaba, sobre todo, profundizar en la forma de la investigación, buscar en la actualidad una faz, una mirada o una actitud que documentaran la poética de lo cotidiano. (...) Pero, una vez llegado a España, el encuentro con Rafael Azcona modificó su actitud. En los recovecos de una sociedad como la española, la mirada de Ferreri captó lo irónico, lo grotesco y el aspecto metafórico. (...) 'En contacto con la cultura española -dirá en una entrevista concedida a Filmcrítica- he encontrado motivos y temas que me han impresionado favorablemente y me han movido a dirigir con una orientación determinada. Por otra parte, no creo que se pueda ver el mundo si no es con la lente de lo grotesco. Creo que esta es la única posibilidad.¹⁹

Es en este elemento de lo grotesco en donde encontramos, de nuevo, la estética esperpéntica de Valle-Inclán. Pero esta estética, además de la temática grotesca que desarrolla el film de Ferreri, necesita de recursos cinematográficos concretos y, como he sugerido, será ésta característica del neorrealismo.

Tanto el trabajo de cámara de Baena como la música, por ejemplo, serán elementos indispensables para lograr tejer esta estética esperpéntica. Desde el mismo principio de la película, cuando vemos a Don Anselmo caminando con un ramo de flores por la calle, la música que acompaña su caminar y lo transforma en una especie de gracioso baile, es una música italiana, que pareciera rebotar. Esto va acompañado de unos créditos iniciales de letras blancas, dados en unos bloques negros, siempre moviéndose, a veces fragmentándose, dando sensación de comicidad. Mientras Anselmo llega a la casa de Lucas, recorreremos con él partes de la ciudad y vemos un lugar en el que hay mucho movimiento, tráfico, gente en la calle, una ciudad moderna, industrializada. Estas escenas introductorias tienen un formato neorrealista pues, precisamente, están filmadas en las calles mismas, hay un contacto directo entre los personajes y sus contextos

socioeconómicos. Y, sin embargo, en medio de la normalidad de la calle, de repente, Anselmo se cruza con una especie de procesión extraña y grotesca, en la que participan unos trabajadores que caminan cargando unos palos largos y, al parecer, se han colocado rollos de papel higiénico en sus cabezas. Son figuras que evocan los esperpentos, son casi surreales y, como afirma Kinder, anticipan los absurdos que vendrán (Kinder, 121).

A través de toda la película se desarrollan múltiples escenas en las que tanto el hacinamiento espacial como auditivo llenan la pantalla²⁰. Muchas veces los personajes hablan al tiempo, gritan, vienen frases de personas o sonidos producidos por animales que no se encuentran en el encuadre, en fin, como si el espectador tuviese que escoger qué escucha y qué no, consciente de un desorden poco común en el cine. Vemos también los espacios tan reducidos en los que estos personajes se mueven. La casa de Don Anselmo, por ejemplo, se ve a través de planos largos en los que estrechísimos corredores conectan varios cuartos, siempre con personas y objetos colmando los espacios. Los encuadres de cámara en los que el marco de una puerta sirve como marco interior de la pantalla y a través del cual vemos el largo corredor, refuerzan la idea de un espacio aprisionado y, por lo tanto, no sólo el espectador también se siente asfixiado sino que, en el contexto temático del film, Anselmo también resulta aprisionado, casi asfixiado, sin libertad siquiera para comprarse su cochecito.

Pero además las tomas de plano largo serán las dominantes en el film de Ferreri, tomas que permitirán ayudar a construir esta estética esperpéntica. En efecto, este tipo de tomas, como es un plano de vista distante, de cobertura no específica, ayuda a enfatizar el ambiente recargado y grotesco de los espacios del film como también a tener una mirada más distante e irónica frente a los personajes. Si nos fijamos cuidadosamente, Ferreri desarrolla un solo primer plano en la película: cuando Anselmo llega a su casa y encuentra que están

sacando los cadáveres de familia. Antes de esto, siempre vemos a Anselmo desde lejos, encuadrado entre otros sucesos. Muchas veces, vemos a los inválidos desde atrás, de espaldas a la cámara y estos son recursos que ayudan a que no exista un proceso de identificación sino, más bien, de distanciamiento. Gullón menciona esta característica esperpéntica de fundamental importancia dentro del teatro de Valle-Inclán:

Visual distance is a decisive factor in the process of turning reality into an esperpento. From afar the individual is diminished and dehumanized. This, in turn, lets him be observed ironically, so that the onlooker does not participate in the movements and gestures which seem ridiculous or even senseless. The onlooker cannot participate in what he sees because he is incapable of distinguishing or discerning... He comes to realize that to see things from the inside leads to tolerance, whereas to see them from the outside leads to criticism, distortion and caricature... If an individual who is inside accepts the view as seen by one outside, what occurs is a voluntary transformation of reality into an esperpento (Gullón, 137).

Si recordamos cómo termina la vida del ciego, protagonista de la obra valleincliniana *Luces de Bohemia*, podríamos pensar en un drama rebosante de dolor, ardiente en patetismo. Y sin embargo está neutralizado, como Luis Cernuda ha afirmado cuando se pregunta por la actitud de Valle-Inclán y sus esperpentos frente a la España corrupta. Dice Cernuda: “puede ser que la vida española no le produzca una resonancia dolorosa que le lleve a la frasecita parecida a aquella de Unamuno de “que le duele España”, sino a tomar las desdichas nacionales con menor énfasis de **cabotin** y a reaccionar frente a ellas con dosis íntima de humor, neutralizando todo patetismo posible”²¹. Valle rescata este antiguo recurso dramático del distanciamiento para que el mundo se vea “con la perspectiva de la otra ribera”, como dice Don Estrafalario. No hay pretensiones de

realidad ni, por lo tanto, de identificación, puesto que no sólo los personajes se han deshumanizado por completo (tenemos marionetas y fanticos) sino que esta deshumanización permite que se cree un distanciamiento entre el personaje y el espectador, imposibilitando, así, la empatía de éste último con el primero. La deshumanización de Ferreri, claro, no debe ser equiparada a la radical deshumanización de Valle pues las intenciones varían en grado. Sin embargo, es claro que Ferreri está interesado en que lo grotesco y la ironía sean características sobresalientes del film por lo que es imposible, para lograr esto, una identificación plena y constante con los personajes.

En una de las visitas que Anselmo hace a la tienda en la que venden cochecitos, termina conociendo al hijo inválido de una marquesa, quien es un claro representante de esta deshumanización y casi “muñequización” pues todo él resulta grotesco. Se comporta “como un niño de pecho” que le manda besos a su madre cuando ella habla por el altoparlante y consiente a una langosta como si fuese su mascota. Esta escena, especialmente, resulta grotesca, de toques casi surrealistas, pues contrasta la riqueza de una aristocracia con la pobreza de la mayoría de la población, representada en la familia de Anselmo. Así estos aristócratas pueden tener una langosta de estas proporciones en la cocina, cualquier día entre semana, y tratarla con el infantilismo casi idiota de este hombre que la convierte en una mascota y se empeña tanto en tenerla que termina rompiéndole una de sus patas. Pero además, como sugería, la presencia de estos personajes “aristocráticos” se justifican en tanto que sirven de contraste con los demás pobres e inválidos de la película y permiten hacer un comentario sobre las diferencias sociales.

Don Anselmo, además, no sólo tiene que pedir a su hijo dinero y depende de él de esta manera radical, sino que también se desvive por andar con una “pandilla de inválidos”, una colectividad que, a pesar de ser los “anormales” se convierten en el grupo a seguir, en el

grupo al que Don Anselmo quiere pertenecer. Anselmo no es inválido, pero ese se convierte en uno de sus deseos más fervorosos. En fin, como vemos, en *El cochecito* hay un vuelco radical de las normas convencionales, de los modelos o preceptos que comúnmente se siguen, haciendo de este mundo un mundo al revés, carnalesco, esperpéntico. Bajtin habla de que en un mundo carnalesco, la lógica original de las cosas es puesta al revés, creando un espacio que se ve permeado por inversiones y permutaciones. Esta carnavalización de los temas a tratar y de su forma de hacerlo es una de las grandes características del teatro valleincliniano esperpéntico, punto que nos reúne nuevamente con Ferreri y Azcona en su carnavalización de los temas en *El cochecito*.

Hemos visto cómo no sólo a nivel temático sino formal, Ferreri ha utilizado recursos esperpénticos para retratar una circunstancia histórica de España. Pero por lo mismo, porque este film es una representación de lo que estaba ocurriendo en la España franquista de los sesenta, el final de *El cochecito* puede leerse también dentro de esta línea, comprendiendo que había una censura por la que esta película debía pasar primero antes de ser lanzada al público.

El proceso en el que comienza el final del film parte en la escena en que Don Anselmo llega a su casa para ver que se están llevando los cuerpos de los miembros de su familia. Desde esta escena, el tono del film da un vuelco a través de un contraste claro y enfático entre los planos largos que han dominado la película y este plano que es un primer plano bastante singular de la cara de Anselmo mientras ve lo que ha hecho con su familia. En una toma larga, vemos la cara del anciano, mientras llora sintiéndose culpable por lo que ha hecho. Kinder describe acertadamente el efecto que logra Ferreri a través de este plano:

Suddenly the comic distance of esperpento is suspended, but as in the case of the neorealist long take, the normal functions

of this Hollywood technique are reversed: instead of easily suturing us into sympathetic identification with the old man, this facial close up (...) marks the moment when we most want to distance ourselves from the killer and his crime. But (...) the camera keeps moving in even closer on his face, which becomes almost painful to watch, and we hear the exaggerated sound of his panicky breathing, first overlapping the sound of the ambulance siren and then drowning it out, as if his painful subjectivity takes over and makes the outer reality recede. Like Don Anselmo, we spectators are forced to confront the cost of Hollywood's suturing techniques (the close-up, shot/reverse shot, and the subjective sound) that reveal its intoxication with the singulative and glamorize the destructive selfishness of American-style individualism (Kinder, 124).

Posteriormente Anselmo trata de huir en una escena en donde va él montado en su cochecito, en medio de una calle desolada en la que predominan los sonidos de un animal que parece un burro, una animalización propia de la estética del esperpento. Trata de huir pero es detenido por la guardia civil que lo arresta y le obliga a dar una vuelta en u, volviendo a recorrer los pasos que ya dio. A medida que empieza este retorno, la misma música italiana del comienzo empieza a sonar de nuevo, música que ahora cobra mucho más sentido, en la cual reconocemos la ironía que al principio nos era imposible identificar. Como bien lo ha interpretado Kinder:

Within this extraordinary long take with its strong graphics and abstract minimalism, the camera literally turns full circle, to show Anselmo retracting his steps on that long, desolated road, which in the context of Spanish cinema typically functions as an icon for the transition between the feudal past and the industrialized future. The ending shows, through the choice of camera moves as well as the choice of what is in the image, that motorization leads to no progress whatsoever (Kinder, 126).

La estructura circular de la película indica, así, que la motorización es una ilusión de la parálisis social del país.

Hemos visto cómo Luis García Berlanga en *Bienvenido Mr. Marshall* (1952) y Marco Ferreri en *El Cochecito* (1960) coincidieron en desarrollar un problema social contemporáneo detrás de un velo humorístico, postulando, así, un comentario sobre las contradicciones y falsedades del régimen franquista. Ambos directores hablan de un gobierno que busca mecanismos de fuga (como la españolada o las promesas de industrialización y progreso) para velar una realidad subdesarrollada tanto social como económicamente. Ambos directores denuncian la dependencia. La denuncia de Berlanga se centra en la dependencia de los españoles, similar a la parálisis o a la inercia, de lo que viene de fuera como la salvación al estancamiento económico y social; algo similar a lo que ocurre en *El cochecito*, pues Anselmo y sus colegas dependen de los cochecitos para que los saquen del aburrimiento y la inercia.

Berlanga criticó que el gobierno, a través de CIFESA, disfrazara la realidad social para complacer y engañar a los espectadores de la época. Fusionó, como Valle-Inclán, la conciencia estética con la política para denunciar la vida miserable de España. Ferreri, por su parte, critica las promesas de la industrialización ya que ésta no puede arreglar el problema básico del subdesarrollo social y político del país. Pero además, es una promesa de industrialización y progreso en una sociedad que, económicamente, no se encuentra preparada para este tipo de promesas pero que, además, ideológica y afectivamente no demuestra ningún progreso. Es una sociedad inválida, de ciudadanos que tienen que enfrentarse a múltiples y variadas limitaciones. Pero, además, como hemos visto, ambos directores encontraron en la estética española esperpéntica el vehículo artístico más útil para revelar estas realidades históricas.

Bibliografía

Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1990.

Ballesteros, Isolina. "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40" en: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volumen 3, 1999.

Bruno, Edoardo. "Ferreri en el cine italiano de los años sesenta" en: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990.

Camporesi, Valeria. *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1993.

Cañeque, Carlos y Grau, Maite. *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino, 1993.

Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony. *Visión del Esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.

García Escudero, José María. *Cine Español*. Madrid: Rialp, 1962.

_____. *El cine español desde Salamanca*. Junta de Castilla y León, 1995.

Gullón, Ricardo. "Reality of the esperpento", *Valle-Inclán Centenal Studies*. Austin: University of Texas, 1968.

Hopewell, John. *El cine español después de Franco 1973-1988*. Trad. Carlos Laguna, Madrid: Ed. El Arquero, 1989

Iriarte, Amalia. *Tragedia de Fantoques. Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Plaza y Janés: Bogotá, 1998.

Kinder, Marsha. *Blood cinema. The reconstruction of nacional identity in Spain*. California: University of California Press., 1993, pág 22.

López Martínez, Adelaida. "Significación del "esperpento" en el contexto del pensamiento europeo del siglo XX" en *Valle Inclán. Nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1988.

Neuschäfer, Hans-Jorg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.

Pavlovic, Tajtana. "¡Bienvenido Mr. Marshall! and the Renewal of Spanish Cinema" en: *Cine Lrt. Essays on Peninsular Film and Fiction II*. Pórtland State University, 1996.

Riambau, Esteve. "Del neorrealismo al la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri" en: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990.

Rossellini, Roberto. "Dos palabras sobre el neorrealismo", *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra, 1993.

Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1979.

Notas:

- [1] Riambau, Esteve. "Del neorrealismo al la crisis del cine. Una conversación con Marco Ferreri" en: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990, 16.

- [2] Gullón, Ricardo. "Reality of the esperpento", *Valle-Inclán Centennial Studies*. Austin: University of Texas, 1968.
- [3] Neuschäfer, Hans-Jorg. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Anthropos: 1994, pág. 215.
- [4] Cañeque, Carlos y Grau, Maite. *¡Bienvenido Mr. Berlanga!* Barcelona: Destino, 1993, pág 20.
- [5] Ballesteros, Isolina. "Mujer y Nación en el cine español de posguerra: los años 40" en: *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* Volumen 3, 1999, pag. 51
- [6] Kinder, Marsha. *Blood cinema. The reconstruction of nacional identity in Spain*. California: University of California Press., 1993, pág 22.
- [7] Camporesi, Valeria citando a Hernández Girbal en *Para grandes y chicos. Un cine para los españoles 1940-1990*. Madrid: Turfan, 1993, pág. 44-45.
- [8] Citado por Adelaida López Martínez en "Significación del "esperpento" en el contexto del pensamiento europeo del siglo XX" en *Valle Inclán. Nueva valoración de su obra (estudios críticos en el cincuentenario de su muerte)*. Barcelona: PPU, 1988. Pág. 254.
- [9] Galán, Diego. "1950-1961", *Spanish Cinema, 1896-1983*. Madrid: Ministerio de Cultura, pag. 146.
- [10] García Escudero, José María, Ed. *El cine español desde Salamanca*. Junta de Castilla y León, 1995, pag. 77.

- [11] Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony. *Visión del Esperpento. Teoría y práctica en los esperpentos de Valle-Inclán*. Madrid: Castalia.
- [12] Pavlovic, Tajtana. “¡Bienvenido Mr. Marshall! and the Renewal of Spanish Cinema” en: *Cine Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction II*. Portland State University, 1996, pag. 171.
- [13] Valle-Inclán, Ramón. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.
- [14] García Escudero, José María. *Cine Español*. Madrid: Rialp, 1962, pag. 19.
- [15] Hopewell, John. *El cine español después de Franco 1973-1988*. Trad. Carlos Laguna, Madrid: Ed. El Arquero, 1989.
- [16] Ver *El pisito* o *Los chicos*, por ejemplo.
- [17] Rossellini, Roberto. “Dos palabras sobre el neorrealismo”, *Textos y manifiestos del cine*. Madrid; Cátedra, 1993, pag 203.
- [18] Citado en Della Casa, Stefano. “Ferreri y el neorrealismo: Historia de una (extraña) relación”, en: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990, pág 30.
- [19] Bruno, Edoardo. “Ferreri en el cine italiano de los años sesenta” en: *Antes del Apocalipsis. El cine de Marco Ferreri*. Madrid: Cátedra, 1990, pág 43.
- [20] En la película *Plácido* (1961) de Berlanga también encontramos este tipo de hacinamiento.
- [21] Iriarte, Amalia citando a Cernuda en *Tragedia de Fantoques. Estudio del esperpento valleinclanesco como invención de un lenguaje teatral*. Plaza y Janés: Bogotá, 1998, pág 63.

© *Camila Segura* 2004

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

