

HUMOR Y METADISCURSO: DEFINICIÓN DE UN MODELO DE ESTILIZACIÓN PARÓDICO-REFLEXIVO EN EL CINE ESPAÑOL*

Introducción

La ya célebre premisa de Santos Zunzunegui, según la cual «la veta más rica, original y creativa del cine español tiene que ver, justamente, con la manera en que determinados cineastas y películas heredan, asimilan, transforman y revitalizan toda una serie de formas estéticas propias en las que se ha venido expresando históricamente la comunidad española» (ZUNZUNEGUI, 2005: 491-492), nos advertía de la inutilidad de estudiar las particularidades de *cierto tipo de cine español* sin atender a las reutilizaciones efectuadas por nuestros cineastas más creativos de aquellas tradiciones culturales de honda raigambre hispánica. Esta mirada retrospectiva que nos sugiere Zunzunegui no deja de ser un pilar básico en la configuración de un discurso que nos permita, en la medida de lo posible, comprender aquellos aspectos que dan forma al Modelo de estilización paródico-reflexivo.

Autor de la articulación teórica e historiográfica de cuatro Modelos de estilización para el período 1939-1950, José Luis Castro de Paz certifica que el «Modelo de estilización paródico-reflexivo

alcanza su formalización y más intenso desarrollo en la inmediata posguerra» (CASTRO DE PAZ, 2013: 14), después de haber hecho acopio y de reformular numerosos elementos provenientes de diversas manifestaciones artísticas como el sainete, el astracán, la zarzuela cómica, las parodias y las humoradas generalizadas en el madrileño teatro por horas, la revista y los espectáculos de variedades, y, sobre todo, el humor absurdo y vanguardista practicado desde los años veinte en las revistas, en el teatro y en la novela por autores que, posteriormente, van a jugar un papel primordial en la consolidación cinematográfica del modelo. Nos estamos refiriendo a los padres del «Humor nuevo»¹ que se aglutinarían en torno a la conocida como «La Otra generación del 27»², compuesta por Edgar Neville, José López Rubio, Enrique Jardiel Poncela, Antonio de Lara «Tono» y Miguel Mihura, aunque, también, en un segundo término, por Eduardo Ugarte, Claudio de la Torre o Ernesto Giménez Caballero. Aún con las particularidades de su estilo personal, estos autores van a coincidir en una visión vehiculada

«por el humor desenfadado o la burla iconoclasta, y por ciertos procedimientos indirecta y parcialmente entroncados en las diversas vanguardias europeas tal y como fueron aclimatadas entre nosotros por la obra pionera de quien podría considerarse involuntario mentor de tales jóvenes autores: Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)» (PÉREZ PERUCHA, 1998: 51).

El humor nuevo

El inventor de la greguería, a quien José López Rubio dedicó en su discurso unas palabras colmadas de agradecimiento, perfiló su concepción del humor en *Gravedad e importancia del humorismo* (1928)³, un manifiesto en el que aboga por un ejercicio subversivo que, como el carnaval, «invierte jerarquías, introduce la paradoja, la mezcla, la escarpadura, lo imperfecto» (LLERA, 2001: 462), y en el que resalta el perspectivismo y la mirada multifocal del humorismo que, de alguna forma, Miguel Mihura refrenda al afirmar que el humor nos fuerza a mirarnos «por detrás y por delante, como ante los tres espejos de una sastrería...» (MIHURA, 1948: 304).

La figura de Gómez de la Serna no es la única ascendencia del Modelo de estilización paródico-reflexivo (a partir de ahora MEPR). Su corpus convergente se modula a partir del filtraje de otros materiales, como el teatro cómico costumbrista de Carlos Arniches, de ambiente popular y madrileñista del que emanan unos diálogos chispeantes, «resultado en parte del afán del ciudadano bajo de imitar y parodiar a un tiempo el habla del alto en una feliz combinación de humor y socarronería» (GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, 2004: 57); de las comedias de los hermanos Álvarez Quintero, caracterizado por los personajes tipo que entablan conversaciones de ritmo acelerado y con la gracia distintiva del campo andaluz; o del astracán de Pedro Muñoz Seca y Enrique García Álvarez, asociado igualmente a la cadencia alocada de los diálogos y a una sucesión acelerada de situaciones que acaban provocando un enmarañamiento de difícil reparación.

Más allá del género teatral, los miembros de «La Otra generación del 27» no han perdido de vista la contribución al humorismo de los escritores gallegos Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez. El primero de ellos fue objeto de un sentido artículo escrito por Miguel Mihura para *ABC* con motivo de su fallecimiento: *Solos, sin Camba*, en el cual apuntaba que «Julio Camba, nuestro gran profesor, con su humor filosófico y breve, le vio la trampa a todo y aclaró nuestras ideas sobre la vida y sobre los hombres con una visión amplia y profunda, de universal alcance» (MIHURA, 1962: 38). Por su parte, Fer-

Más allá del género teatral, los miembros de «La Otra generación del 27» no han perdido de vista la contribución al humorismo de los escritores gallegos Julio Camba y Wenceslao Fernández Flórez

nández Flórez, por petición de Mihura, se incorporó a la redacción de *La Codorniz* desde su inicio, y colaboró en el primer número con el artículo *En busca de una reputación* (8-6-1941), donde reivindicaba su condición de escritor serio frente a aquellas etiquetas, a su juicio desacertadas, que lo encasillaban en la sección de autores divertidos. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, titulado *El humor en la literatura española*, Fernández Flórez propuso dos aproximaciones clave al siempre escurridizo concepto del humor; en la primera de ellas proclamó que el humor podía no ser solemne, pero sí era algo serio, y en la segunda que se trataba de una posición ante la vida (1956:

986). La seriedad con la que tamiza algunos de sus textos humorísticos suele desembocar en la ironía, una de las variantes del humor, que en la obra del escritor gallego acostumbra estar determinada por el vínculo comunicativo que se establece entre el autor implícito y el lector implícito a expensas del narrador, lo cual acaba desembocando en un narrador no fidedigno que crea en el lector cierta resistencia a creerse las ficciones. El segundo de los anclajes del humor realizados por el autor gallego en su discurso sostiene que el humor no se crea, surge automáticamente a partir de un puesto de observación, lo cual permite poner en primer plano lo que hay de *desaforado* e incongruente en las acciones de los seres humanos (1956: 986, 992). El término *desaforado*, además de referirse en un sentido literal a una serie de actos desmedidos que, en sí mismos, suponen la materia prima de toda parodia y caricaturización, permite también tirar de un hilo interpretativo que nos conduce hacia todo aquello que se encuentra más allá del foro teatral, es decir, de aquellas partes del escenario que deben ocultarse al público.

Por último, otra de las figuras clave en la configuración del «Humor Nuevo» es Ortega y Gasset, sobre todo gracias al diagnóstico que realizó sobre los movimientos vanguardistas del siglo XX en su obra *La deshumanización del arte* (1925), donde describe el afán por desautomatizar las convenciones de la creación que se han impuesto desde el Renacimiento y el Romanticismo, y define al artista como alguien «que nos invita a que contemplemos un arte que es una broma, que es, esencialmente, la burla de sí mismo» (1970: 61) e incide en la idea del hecho artístico «como un ensayo de crear puerilidad en un mundo viejo» (1970: 63).

Todos estos ingredientes se irán añadiendo, en sucesivas etapas de cocción, al caldo de cultivo que posteriormente acabará siendo el aderezo de esta tipología de humor renovador, y será en la revista *La Codorniz*, dirigida en un inicio por Miguel Mihura (1941)⁴, donde,

coincidiendo su aparición con el estreno de algunas de las películas más representativas del modelo, convergen y se materializan buena parte de los esquemas formales y los rasgos semánticos que se han ido forjando después de pulir moldes en revistas que le anteceden en el tiempo como *La ametralladora*⁵, *Gutiérrez*⁶ y *Buen Humor*⁷.

El modelo

Los experimentos de modulación no se limitan exclusivamente a la vertiente literaria o gráfica, sino que, con anterioridad al desarrollo del modelo en los años cuarenta, ya se habían ensayado ciertos postulados del «Humor Nuevo» en el cine, arte al que todos los miembros de la generación estuvieron muy ligados. Con el advenimiento del sonido en el cine, y ante la falta del desarrollo de un sistema de doblaje, Hollywood demandó la filmación de diversas versiones en idiomas distintos. Surge entonces una oportunidad para los jóvenes de «La Otra generación del 27» —excepto Miguel Mihura debido a una coxalgia—, que cruzaron el charco para trabajar como dialoguistas y directores de diálogo.

Esta labor les permitirá afilar su ingenio como argumentistas hasta adquirir una destreza y un estilo que acabará siendo característico en el MEPR.

Mihura tuvo que esperar a que el doblaje se estableciese en España para iniciar su andadura en el mundo cinematográfico⁸ y, posteriormente, se lanzó a la trilogía paródica con *Una de fieras* (1934), *Una de miedo* (1934) y *Y... ahora... una de ladrones* (1935), un ciclo de cortometrajes dirigidos por Eduardo García Maroto y diálogos suyos, que «hizo gala de un desparpajo cómico emparentado con el “no sense” de Jardiel Poncela y resultó verdaderamente original y llamativo en el cine español de la época» (GUBERN, 1977: 112). En *Una de fieras*, un narrador —el propio Mihura— nos introduce en

la película explicándonos los avatares económicos que acarrea hacer un largometraje en Madrid. El tono del film transcurre hasta el final por la línea en la que convergen la autorreflexividad y la parodia, de tal forma que cada juego metacinematográfico es revestido por un guiño paródico y burlesco, como sucede con la búsqueda de una localización para una película de aventuras, que, según el narrador, parece más recomendable situarla en alguna selva virgen de África y no en Alcázar de San Juan, porque «en Alcázar de San Juan ha estado todo el mundo y todo el mundo sabe lo que allí pasa». Al final, el rodaje se interrumpirá en la última secuencia, antes de que los personajes protagonistas acaben quemados en

El «Humor nuevo» emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no sólo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*

una hoguera, mediante la irrupción de la Guardia Civil, remedo castizo y paródico del Séptimo Regimiento de Caballería, por carecer la producción de licencia de rodaje. Los mismos efectos de parodia y reflexividad entrelazadas se dan también en la segunda entrega de la trilogía, *Una de miedo*, en la que, después de que el narrador advierta de que «para realizar una película de miedo lo que hay que hacer es esperar a que se haga de noche, y después ir y coger un campo y echar encima mucha agua para fastidiar a los señores que pasan por el campo», la cámara nos muestra a un grupo de operarios realizando rudimentarios efectos de sonido para imitar una tormenta y arrojar agua con una manguera al paso de los personajes protagonistas. Finalmente, al igual

que en la cinta anterior, el rodaje tiene que ser suspendido porque un ladrón ha hurtado la cámara al operador que clama indignado: «Me han robado la cámara. Así no se puede trabajar». A fin de cuentas, la trilogía se asienta sobre la recreación paródica que se construye a partir de la mostración del envés de los rodajes —el *desaforo* al que hacíamos mención con anterioridad— que, a su vez, incide en la desautomatización de las convenciones de ciertos géneros cinematográficos.

El «Humor nuevo» emprende una batalla frente al hieratismo de unas costumbres no solo por su afán de transgredir la solemnidad de las mismas, sino, también, por desplazar el punto de vista frontal de una mirada clásica hacia el *pluriperspectivismo*, una contemplación inversa y multifocal, una observación en escorzo, como la que Miguel Mihura sugirió a través de la imagen de los tres espejos de la sastrería que permite ver la trampa a todo, y que encaja con las palabras de Santiago Vilas: «El humorista necesita ver “el derecho y el revés” y todo al mismo tiempo, simultáneamente, como necesita *ser* en sí mismo y en

el objeto con idéntica simultaneidad» (1968: 59-60), descripción que, a su vez, nos remite a una correspondencia con los postulados del movimiento cubista. Las numerosas referencias visuales a los bastidores cinematográficos con planos que muestran al director, al cámara o a los operarios incide en la mostración del envés de un objeto artístico que, irremediamente, lleva aparejada un distanciamiento brechtiano que rompe el vínculo emocional para que, de esta forma, el humor llegue al lector o al espectador por vía del intelecto.

En lo concerniente al proceder del narrador en la serie de Maroto y Mihura, el análisis de los comentarios que realiza en *off* nos desvela hasta qué punto esta modulación de la *voice-over* puede interpretarse como germen de esa na-

rración externa a la diégesis que no faltará en el MEPR para ejercer como «maestros en esta ceremonia del absurdo» (CASTRO DE PAZ, 2012: 14) y que contará con unas particularidades reconocibles en películas ajenas al modelo como *El hombre que se quiso matar* (Rafael Gil, 1942), o ya en la década de los cincuenta en *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (Luis García Berlanga, 1953), con la participación de Miguel Mihura en el guión, o *Calle Mayor* (Juan Antonio Bardem, 1956), inspirada en *La señorita de Trévez* (1916) de Carlos Arniches. Dicha *voice-over* posee una presencia mucho más marcada en la primera cinta de la trilogía, *Una de aventuras*, porque su función principal consiste en *acotar* unas secuencias sin diálogos —excepto el número musical, algunos efectos sonoros y el grito «que viene la Guardia Civil» de unos de los indígenas—, como si éstas estuviesen filmadas bajo las pautas del cine mudo. De este modo, los actos de habla del narrador van más allá de lo que es narrar, describir o identificar y dan rienda suelta a los comentarios explícitos, que hacen referencia a elementos de la historia: «El argumento consiste en que el Sr. Martínez, que es el más bajo, cuando ya la película está casi terminándose, se enamora de una mona de veintisiete años que se llama Alicia Gomar...», a generalidades: «... pero sin dinero lo único que se puede hacer en Madrid es ver eclipses de luna,...», interpelaciones directas a los personajes: «¿Y usted Sr. Gómez, quiere acompañar al Sr. Martínez?», y a indicaciones autoconscientes: «Además, a la derecha hay un sargento de carabineros merendando con su novia, y si a lo mejor salen en la película le quitará ambiente, y eso que la novia está estupenda pero el sargento no vale nada». En definitiva, se trata de una acotación en clave de humor de las imágenes mudas, a imita-

ción del recurso utilizado en su día por Jardiel Poncela que

parodiando el uso didáctico-ensayístico de la nota al pie, comenta la expresión inglesa *I love you*: “Lo cual como se sabe, quiere decir el tiempo es oro” (1942). Las novelas de preguerra de Jardiel están sembradas de este tipo de recursos; con el propósito de mostrar al lector los resortes del relato, de involucrarlo en una lectura desenfadada, el autor, desdoblado en irónico glosador de su escritura, engendra una narración híbrida, original, anómala. Ironía y metadiscursos, parodia y retórica jardieleca de la acumulación, la nota a pie añade nuevos vicisitudes al texto, crea nuevos espejos para regocijar al lector, para sellar el pacto con lo inverosímil (LLERA, 2003: 66).

Las novelas de preguerra de Jardiel están sembradas de este tipo de recursos; con el propósito de mostrar al lector los resortes del relato, de involucrarlo en una lectura desenfadada, el autor, desdoblado en irónico glosador de su escritura, engendra una narración híbrida, original, anómala

Este peculiar modo de acotar una narración, distanciador y paródico, también encuentra una vertiente cinematográfica en la obra de Jardiel Poncela por medio de su experimento *Celuloides rancios* (1933)⁹, —que más tarde complementará con los *Celuloides cómicos* (1936-1939)¹⁰— basado en el añadido de un comentario *off* sobre material filmico ya preexistente, «un material considerado “antiguo” por tratarse de argumentos de época, envejecidos en los temas y *atrezzo*, un material pretexto (nunca mejor dicho) susceptible de ser remodelado e incluso transformado en su género, de forma que asuntos originalmente melodramáticos son representados como burlescos en aras no solo de la comicidad sino de —y esto es fundamental para entender la ope-

ración de los *Celuloides*— un espíritu moderno, urbano, irónico y cinematográfico, suponiendo a lo cinematográfico como ideología alérgica a lo folletinesco, a lo ridículo y a lo lacrimógeno: a la ranciedad fin de siglo». (SÁNCHEZ SALAS, 2002: 38). Con precedentes como el explicador del cine mudo y el *Gracioso* o el *Donaire* del teatro del siglo de oro español, el texto *off* de los *Celuloides rancios* mostraba abiertamente su jocosidad hacia unas imágenes que no nacieron para hacer reír: «Y los viajeros van bajando. ¡Y hay que verlos despacio a los viajeros del año 1903!... Vestían tan mal, que no puede lamentarse el que les asaltasen los bandidos; por el contrario, uno piensa que se lo merecían» (JARDIEL PONCELA, 1973: 872).

Gracias a este dadivoso manantial de formas estéticas comprometidas con la renovación del humor, en la década de los cuarenta el MEPR caerá del árbol por su propia madurez. De la pluma de Jardiel saldrán argumentos que impulsarán la consolidación del modelo por medio de sus adaptaciones, como la obra teatral estrenada en Madrid el 25 de abril de 1941 *Los ladrones somos gente*, puesta en forma un año más tarde por Ignacio F. Iquino, audaz realizador que supo aprovechar las potencialidades del modo de expresión cinematográfico para desarrollar las propuestas renovadoras del texto dramático. Desde el título (*Ladrones y honrados*) ya se nos advierte del juego de contrastes alrededor del cual gravita toda la trama. Efectivamente, se trata de una historia que muestra el anverso y el reverso, el derecho y el revés, la cara y la cruz, tanto en el plano discursivo como en el plano semántico. En la primera conversación que mantienen Daniel (Manuel Luna) y Herminia (Amparito Rivelles) queda de manifiesto la querencia de la historia por la asociación de contrarios: «El silencio es lo más elocuente que existe, solo cuando callamos lo decimos todo»,



Figuras 1 y 2. *Los ladrones somos gente honrada* (Ignacio F. Iquino, 1941)

afirma el primero, a lo que la joven, que minutos después comentará que unos la ven como un ángel y otros como un demonio, responde: «Entonces ¿por qué no se calla usted?», «Porque yo no tengo nada que decir», «Y si tuviera algo que decir, ¿se callaría?», «Sí», «Pues es una pena que no tenga nada

ras cinematográficas que la policía ha ocultado en la mansión —en la versión teatral no eran más que micrófonos— para filmar las diversas maniobras de los personajes, que con posterioridad son proyectadas —¡montadas, positivadas y sonorizadas minutos después!— y que son comentadas por el inspector

Castelar», se esconden tras un biombo para espiar todo lo que sucede en el salón principal de la mansión: «Esta casa es una película» llega a exclamar uno de ellos ante las sorprendentes revelaciones que se producen ante sus ojos. De un modo sinuoso y diseminado, Iquino nos expulsa como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos deposita entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, flexibiliza la rigidez pro-transparencia del Modelo de Representación Institucional en beneficio de unas marcas enunciativas orientadas en reforzar nuestro rol como observador de un hecho artificial y distante. Así se desprende de la modulación de planos, movimientos de cámara y puntos de vista que modula la secuencia previa al encuentro entre Daniel y Herminia. El *découpage* es el siguiente:

1. Primer plano de Daniel tras una ventana desde la cual observa el interior de la casa (figura 3).
2. Primer plano de Germana, madre de Herminia, que interpreta una canción rusa. La cámara retrocede ligeramente hasta abrirse a un plano medio corto en el que entra la figura de un violinista (figura 4).
3. De nuevo un primer plano de Daniel que sigue observando. Esta sucesión de planos parece confirmar que estamos ante un sujeto observante y el objeto de su mirada que se capta mediante un plano subjetivo. Sin em-

Iquino nos expulsa como espectadores del lugar que pertenece a la platea y nos deposita entre las bambalinas, o lo que es lo mismo, traducido al ámbito cinematográfico, flexibiliza la rigidez pro-transparencia del Modelo de Representación Institucional

que decir». Todo parece moverse en el doble sentido, la paradoja, la antítesis, la doble cara: personajes que no son quienes dicen ser, pasados inconfesables, puertas secretas, disfraces, contraseñas falsas, barbas postizas, armaduras que esconden dispositivos para abrir y cerrar puertas, etc., hasta el punto de que la ligazón de dobles va confeccionando una madeja que se enmaraña hasta el paroxismo. La mostración de la tramoya —uso este término de forma intencionada con dos de las acepciones que recoge la RAE, como máquina para figurar en el teatro transformaciones o casos prodigiosos, y como sinónimo de enredo— desvelada gracias a las cáma-

Berengola para tratar de desmadejar el embrollo. Antes de esta resolución, ciertas marcas enunciativas han ido salpicando la realización con planos de emplazamientos forzados —planos estáticos que captan la acción a cierta distancia parcialmente obstruidos por objetos o muebles en primer término— que emulan las cámaras ocultas y, por consiguiente, ese afán por distanciarse del hieratismo clásico para poder aprehender la trampa (figuras 1 y 2).

Un segundo mecanismo para dar visibilidad a la parte artificiosa de los personajes y sus acciones consiste en la utilización del observador diegético que, como en el caso de «el Tío» y «el

bargo, esta conclusión queda en entredicho cuando Daniel se aparta de la ventana.

4. Volvemos al plano 2 pero ahora ya no podemos interpretar esa imagen como un plano subjetivo de Daniel. Nos encontramos, pues, con una mirada externa de un personaje diegético que contempla la escena desde fuera de la casa, pero, tras el mutis, esa exterioridad recae en el espectador. Seguidamente, una panorámica hacia la derecha nos lleva a Herminia, que se muestra inquieta por alguna razón —quizá la presencia anteriormente vislumbrada por ella de Daniel— e intenta abandonar la estancia en la que su madre interpreta la canción, pero al hacerlo tropieza con su padre y se detiene para no levantar sospechas. La cámara desanda la panorámica anterior y vuelve hacia la izquierda para enmarcar a Germana tan solo unos instantes, puesto que de nuevo la panorámica hacia la derecha regresa a la figura de Herminia que aprovecha una distracción de su padre para abandonar el salón y llegar hasta el vestíbulo. A la panorámica se le añade un *travelling* que sigue el desplazamiento de Herminia que cruza el vestíbulo hasta que, al fin, sale del cuadro por la derecha. Entonces, la cámara retrocede hasta situarse tras la ventana desde la cual, hace unos instantes, Daniel observaba (figuras 5, 6 y 7). Una vez en el porche, un nuevo giro hacia la derecha nos devuelve al protagonista que se vuelve alertado por la presencia de Herminia.

5. Plano americano de la joven en el porche. Daniel se acerca, pero enseguida vuelve a apartarse. Detrás, una sirvienta cierra la puerta de la entrada. Se entabla entonces una conversación entre ambos que culminará, meses después, en matrimonio.

De todos los movimientos de cámara, llama la atención, sobre todo, el *travelling* hacia atrás que nos sitúa fuera de la casa, en el punto que ocupaba Daniel en los planos 1 y 3. No es un movimiento motivado por un desplazamiento de algún personaje, puesto que este retro-

ceso se inicia cuando Herminia ya ha salido de cuadro y Daniel ya se ha desentendido de esa mirada al final del plano 3, sino que está motivado por una intencionalidad enunciativa que pretende situarnos fuera de la escena, en el *desaforo*, desde donde poder observar con mayor claridad los artificios de la trama.

Entre la parodia y la reflexividad se encuentra también el largometraje *Intriga* (Antonio Román, 1943), basada en una obra de Fernández Flórez (*Un cadáver en el comedor*, 1936)¹¹ y con diálogos de Miguel Mihura, que condensa varias de las características propia del MEPR. La película de Antonio Román parodia los argumentos detectivescos hasta que el investigador principal acusa al director del film, a quien vemos con todo su equipo al girarse la cámara, de ser el autor de los asesinatos, lo que obliga a detener el rodaje. El vuelco metacinematográfico que efectúa la película en su desenlace, es decir, «esta visibilidad del mundo de la representación, esta moderna y *antitransparente* voluntad de no crearse sus propias ficciones que caracteriza un cierto cine español de los años cuarenta...» (CASTRO DE PAZ, 2012: 132) certifica el escepticismo que subyace en su propuesta creadora, pero que en este caso se refuerza al introducirse directamente en la diégesis, a través del personaje principal que decide boicotear el rodaje de la película porque considera que el argumento es del todo absurdo e inverosímil y abandona la representación para exclamar abiertamente que no se cree la ficción que él mismo está escenificando.

Si en esta película el medio cinematográfico se convierte en motivo central de la parodia ocurrirá tres cuartos de lo mismo con otro film basado en la obra de Jardiel Poncela *Eloísa está debajo de un almendro*,



De arriba a abajo, figuras 3, 4, 5, 6 y 7.
Los ladrones somos gente honrada
(Ignacio F. Iquino, 1941)

estrenada en el teatro el 24 de mayo de 1940 y llevada al cine cuatro años después por Rafael Gil. Con aspectos puntuales que desvelan analogías con el Modelo de estilización obsesivo delirante, se trata de una comedia de enredo que no desdén las chanzas reflexivas como la secuencia en la que el director se autocita al hacer que la película que se proyecta en el cine al que acuden Fernando (Rafael Durán) y su tío Ezequiel (Alberto Romea) sea *Viaje sin destino* (Rafael Gil, 1942), con lo cual este último podrá verse así mismo como personaje de la película dentro de la película; o como la afición del personaje de Edgardo (Juan Espantaleón) de proyectar imágenes tomadas desde un tren en marcha para simular un viaje en ferrocarril que realiza sin levantarse de su cama, a imitación de los *Hales Tours*¹². Además de las citadas *Viaje sin destino* e *Intriga*, también encontramos esa vocación autoconsciente en algunos títulos de Ramón Barreiro como *El sobrino de don Búffalo Bill* (1944) o *Pototo, Boliche y compañía* (1948), y otras películas rodadas por Ignacio F. Iquino para CIFESA entre 1940 y 1944 como *¿Quién me compra un lío?* (1940), *El difunto es un vivo* (1941), *Boda accidentada* (1943), *Viviendo al revés* (1943), *Fin de curso* (1943), *Un enredo de familia* (1943) y *Ni pobre, ni rico sino todo lo contrario* (1944), promocionada en su día como *La Codorniz* en la pantalla.

Coda

Hemos visto cómo *Los ladrones somos gente honrada* recopila algunas de las premisas del humor renovador: la paradoja de las greguerías, el enmarañamiento del astracán, la inclinación por destapar la trampa a todo, la mirada desde el *desaforo* que supone la ruptura del hieratismo, la parodia de sí mismo, la metacinematografía y el narrador-comentarista. Pero he querido dejar para el final un aspecto que he mencionado de pasada con una cita de Ortega y Gasset que aludía a la puerilidad del arte de vanguardia que, en los films del MEPR, va más allá del nutrido grupo de personajes de comportamiento infantil —las donce-

llas de *Eloísa está debajo de un almendro* y *Los ladrones somos gente honrada* o la señora Maldonado en *Intriga*—, ya que éstos expanden su actitud pueril a todo el modelo, como el payaso rojo (absurdo, pícaro, liante, sorprendente, provocador) que representa la libertad, la anarquía y el mundo infantil, en contraposición al payaso blanco, que encarna la ley, el orden y el espacio de los adultos. A fin de cuentas, la irreverencia del payaso rojo y su carácter destructivo —o deconstructivo— es la base del humor que da cuerpo a este modelo. ■

Notas

* Este trabajo se ha realizado en el ámbito y con el apoyo del proyecto de investigación I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.

** Las imágenes que ilustran este artículo han sido aportadas voluntariamente por el autor del texto; es su responsabilidad el haber localizado y solicitado los derechos de reproducción al propietario del copyright. En cualquier caso, la inclusión de imágenes en los textos de *L'Atalante* se hace siempre a modo de cita, para su análisis, comentario y juicio crítico. (Nota de la edición).

- 1 Denominación bautizada por la revista madrileña *Gutiérrez* (1927-1935) para referirse a este tipo de humor y que luego también se calificaría de «absurdo», «disparatado», «abstracto», «cordonesco» (Cfr. GÓNZALEZ-GRANO DE ORO, 2004). El autor establece como trabajo inaugural *El humor nuevo. Elsa López, la rubia fatal y alambrista. (Atroces escenas de la vida de los artistas de circo)* (Gutiérrez núm. 40, 3-3-1928: 14-14), de Miguel Mihura, que firma como Miguel Santos, por considerarlo plenamente dentro de este tipo de humor, aunque antes de este relato *Gutiérrez* publicase ya otros trabajos bajo la etiqueta de «El humor nuevo».
- 2 Fue José López Rubio quien daría a conocer esta etiqueta en su discurso de ingreso en la Real Academia Española el 5 de junio de 1983.
- 3 Más tarde, este texto será ampliado para incluirlo en «Humorismo», uno de los capítulos que formarán parte de *Ismos*.

- 4 Miguel Mihura fue el primer director de *La Codorniz*, desde su fundación en 1941 hasta 1944, año en el que Álvaro de Laiglesia toma el relevo.
- 5 Revista bélica (18-1-1937 / 21-5-1939) que Miguel Mihura, tras hacerse cargo de ella orienta hacia un humor *cordonesco*. Junto a él colaboran Tono y Edgar Neville.
- 6 Fundada por el dibujante K-Hito, seudónimo de Ricardo García, contará con la firma de los más destacados representantes del humor vanguardista: Mihura, Jardiel, López Rubio, Neville, Tono, Tovar, Orbegozo, Manuel Abril, Xaudaró y Antoniorrobes (7-5-1927 / 29-9-1934).
- 7 Dirigida por el artista gráfico y caricaturista Pedro Antonio Villahermosa y Borao «Sileno» (4-12-1921 / 27-12-1931, con un paréntesis entre los años 1924 y 1925), con la participación de Edgar Neville, Wenceslao Fernández Flórez, Jardiel Poncela y Ramón Gómez de la Serna, mientras que Mihura y Tomo figuran como jóvenes dibujantes e ilustradores.
- 8 Los Estudios CEA, que acapararon toda la producción extranjera importada para el doblaje, organizaron una sección en la que Eduardo García Maroto trabajó como jefe de montaje, Jerónimo Mihura como director, y su hermano Miguel como adaptador de diálogos.
- 9 Fueron un total de seis films cortos realizados por el autor en París para la Fox Movietone: *Emma, la pobre rica*, basada en *El conflicto de Emma* (Emma's dilema, 1906); *Los ex presos y el expreso*, sobre *Asalto y robo de un tren* (The great train robbery, 1903); *Cuando los bomberos aman*, basada en *La corista* (The chorus girl, 1908); *Rusaki guani zominovitz*, sobre *El corazón de Waleska* (The heart of Waleska, 1905); *El amor de una secretaria*, basada en *Por el hombre que ella ama* (For the man she loved, 1906); y *El calvario de un hermano gemelo*, sobre *Los duques gemelos y la duquesa* (Twin dukes and the duchess, 1905). Por esta senda caricaturesca también transitó Antonio de Lara «Tono» y Miguel Mihura con *Un bigote para dos* (1940), una resincronización de diálogos burlescos de la película austríaca *Melodías inmortales* (Unsterbliche melodien, Heinz Paul, 1935).
- 10 Los cortos llevan por título *Un anuncio y cinco cartas*, *Definiciones*, *Letreros típicos* y *El fakir Rodríguez*.

- 11 Se publicó el 13 de marzo de 1936 en la colección *La novela de una hora*, un proyecto de Editores Reunidos cimentado sobre la publicación de relatos cortos.
- 12 Atracción ideada por William Keefe a principios del siglo pasado que consistía en un vagón de ferrocarril desprovista de uno de los lados que daba vueltas sobre un túnel circular cuya pared formaba una pantalla sobre la que se proyectaban imágenes filmadas, a su vez, desde un tren en movimiento.

Bibliografía

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Barcelona: Paidós.
- (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta (1939-1950)*. Santander: Shangrila.
- (2013). “De miradas y heridas. Hacia la definición de unos Modelos de estilización en el cine español de la posguerra (1939-1950)”. *Quintana* 12, 2013.
- FERNÁNDEZ FLORES, Wenceslao (1956). *Obras completas. Tomo V*. Madrid: Ed. Aguilar.
- GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio (2004). *La otra generación del 27. El “Humor Nuevo” español y “La Codorniz” primera*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- GUBERN, Román (1977). *El cine sonoro en la II República (1929-1936)*. Barcelona: Ed. Lumen.
- JARDIEL PONCELA (1973). *Obras completas. Tomo IV*. Barcelona: AHR.
- LLERA, José Antonio (2003). *El humor verbal y visual de “La Codorniz”*. Madrid: CSIC.
- MIHURA, Miguel (1948). *Mis memorias*. Madrid: Temas de Hoy.
- (1962). “Solos, sin Camba” en *ABC*. 1 de marzo de 1962, 38.
- ORTEGA Y GASSET, José (1976). *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Madrid: Revista de Occidente.
- PÉREZ PERUCHA, Julio (1998). “Territorio de encrucijada”. En J. L. Castro de Paz y Jaime J. Pena Pérez (coords.), *Wenceslao Fernández Flórez y el cine español* (pp. 49-59). Ourense: III Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.
- SÁNCHEZ SALAS, Bernardo (2002). Jardiel se explica: Los Celuloides rancios. *Archivos de la Filmoteca*, 40, 26-43.
- VILAS, Santiago (1968). *El humor y la novela española contemporánea*. Madrid: Guadarrama.
- ZUNZUNEGUI, Santos (2005). “Epílogo. La línea general o las vetas creativas del cine español”. En J. L. Castro de Paz, S. Zunzunegui y J. Pérez Perucha (dirs.), *La nueva memoria. Historia(s) del cine español* (pp. 488-504). A Coruña: Vía Láctea.

Héctor Paz Otero (Cangas do Morrazo, 1976) es licenciado en Comunicación Audiovisual (Universidad Complutense de Madrid, 1999) y doctor por la Universidad de Vigo con una tesis titulada *Adaptaciones cinematográficas de la década de los cuarenta de las novelas de Wenceslao Fernández Flórez ambientadas en Galicia* (2008). Ha publicado capítulos en libros colectivos: *Rafael Gil y CIFESA: el cine que marcó una época* (2006) *El destino se disculpa y la estilización fantástica, costumbrista y reflexiva de Sáenz de Heredia y Fernández Flórez* (2011), artículos en revistas especializadas (*Lecturas: imágenes, Área Abierta*) y los libros *El malvado Carabel: literatura y cine popular antes y después de la Guerra Civil* (2013) y *Muerte de un ciclista: una firme mirada opositora* (2015). Trabajó como investigador contratado en el proyecto de Investigación «Galicia en NO-DO: Comunicación, Cultura e Sociedade (1942-1981)». En la actualidad colabora en el proyecto de I+D+I «Hacia una reconsideración de la cultura posbélica: análisis de los Modos de Representación en el cine español (1939-1962) a partir de la impronta de Wenceslao Fernández Flórez» (CSO2012-34648), Ministerio de Economía y Competitividad-Gobierno de España.