

Generaciones, adaptaciones y dignidades : sobre "La Lengua de las mariposas" (José Luis Cuerda, 1999)

Autor(en): **Castro de Paz, José Luis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera
delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **42 (2002)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268098>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

GENERACIONES, ADAPTACIONES Y DIGNIDADES.
SOBRE *LA LENGUA DE LAS MARIPOSAS*
(JOSÉ LUIS CUERDA, 1999)

A Carmen, para que nunca se enfade

En el recientemente publicado número 39 de la prestigiosa revista *Archivos de la Filmoteca* (octubre de 2001), dedicado monográficamente al cine español de los noventa, *La lengua de las mariposas* no sale en absoluto bien parada. Radicalmente al margen de unas (supuestas) *nuevas miradas* (o, para ser exactos, de aquellos núcleos de atención convocados una y otra vez por los cada vez más extendidos y no menos confusos "*cultural studies*") que estarían bien representadas, aun en vertientes diversas, en films como *Torrente, el brazo tonto de la ley* (Santiago Segura, 1997), *Páginas de una historia/Mensaka* (Salvador García Ruiz, 1998) o *Muertos de risa* (Alex de la Iglesia, 1999), la película de José Luis Cuerda encarnaría un representativo caso de anacronismo, de film fuera de época, último estertor de un "*cine de consenso*"¹ en su más crepuscular, convencional y acartonada versión.

Nuestro desacuerdo con tales afirmaciones, en último término, no proviene de la particular consideración sobre un film determinado, sino de un abusivo uso de las generalizaciones que (incomprensi-

¹ Un cine pretendidamente "culto" y "de calidad", desarrollado desde principios de la década de los ochenta, basado en adaptaciones de obras literarias de prestigio y que *La colmena* (Mario Camus, 1982) o *Los santos inocentes* (Mario Camus, 1984) ejemplifican a la perfección. En opinión de Vicente J. Benet ("El malestar del entretenimiento", *Archivos de la Filmoteca*, nº 39, octubre 2001, p. 46), *La lengua de las mariposas* "incide en esta vertiente académica, acartonando además la mirada sobre el pasado al echar mano a elementos del folletín y del melodrama. La elaboración de los distintos cuentos de Manuel Rivas (que, por cierto, es más sutil en su escritura) sirve para dar una visión simplificada de un mundo poblado de buenos y malos en los que triunfa la barbarie" (p. 46). Incluso, como

blemente) parece haber dejado de lado la cuestión nodal de la singularidad formal de cada texto como único *lugar* donde se descubren las verdaderas "estrategias que en ellos se movilizan en busca de la confrontación con el espectador"² y que, por ejemplo, permite vincular sin mayores profundizaciones el film que nos ocupa con otros como *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *Tu nombre envenena mis sueños* (Pilar Miró, 1996) o el citado título de José Luis Garcí, en función de la similar edad de sus realizadores y su formación "en otros contextos artísticos, creativos y políticos" distintos a los actuales³.

No debe olvidarse, por un lado – y si de lo que se trata, aun por un momento, es de situar al realizador en el centro de la discusión – que José Luis Cuerda, además de venturoso productor de Alejandro Amenabar, posee una muy singular filmografía que conjuga sólidas adaptaciones literarias (*El bosque animado*, 1986; *La viuda del capitán Estrada*, 1991) con otros títulos que, como *Total* (1983, para TVE), *Amanece que no es poco* (1989), *La marrana* (1992) o *Así en el cielo como en la tierra* (1995) acotan – como escribió Manuel Vidal Estévez – "un territorio propio absolutamente personal, mucho más en continuidad con determinada herencia de nuestra literatura humorística [...], [y] muy alejado del realismo para posicionarse en su contra con no pocas distorsiones delirantes y mucha mordacidad. Lo que las preside, configura y une es, por supuesto, el humor"; un humor "juguetón y desenfadado" que el autor sitúa, muy justamente, en una rica tradición hispana que iría "de las coplas satíricas

señala Vicente Sánchez-Biosca ("Paisajes pasajes y paisanajes de la memoria. La historia como simultaneidad en la comedia española de los noventa", *ibidem*, pp. 55-67), la película estaría concebida – del mismo modo que *You're the one* (José Luis Garcí, 2000) – "para estimular el recuerdo de ese sector de nuestra sociedad perteneciente a la tercera edad y que constituye una clave sociológica de obligada consideración para un estudio de la recepción en el cine" (p. 56).

² Santos Zunzunegui, *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 25.

³ V. Sánchez-Biosca, *op. cit.*, p. 55.

medievales a Jardiel Poncela, sin olvidar a Quevedo o a Ramón Gómez de la Serna..."⁴.

Por otro lado, casi no debe ser necesario recordar que la prestigiosa pluma de su guionista, Rafael Azcona, atraviesa buena parte de la historia del cine español y llega prácticamente a personalizar, en films escritos con Luis García Berlanga o Marco Ferreri – y dirigidos por estos últimos – una de las vetas que, a través del devenir de dicho cinema, más creativamente ha sabido reelaborar y transformar "la tradición esperpéntica que se remonta hasta las obras de Quevedo o de Mateo Alemán y cuya concepción visual valleinclanesca hunde sus raíces en los *carteles de ciego*, los *romanzones de feria* y el tablado de títeres", revitalizando "con nueva ferocidad, el *humor negro* que baña tantas y tantas obras clásicas de la literatura y el arte español"⁵.

En definitiva, que tanto de Cuerda como de Azcona podía fundadamente esperarse – pese a su edad – algo bien diferente a una película "reaccionaria, acartonada y académica" en la línea del último film dirigido por José Luis Garci. Sin embargo, llevar más allá esta línea de argumentación supondría pasar por alto el proceso creativo a través del cual tres relatos del escritor coruñés Manuel Rivas (nacido en 1957) que formaban parte del volumen *¿Que me quieres, amor?* ("A lingua das bolboretas" ["La lengua de las mariposas"], "Un saxo na néboa" ["Un saxo en la niebla"] y "Carminha")⁶ iban a convertirse, gracias al trabajo y al talento de Azcona, en una única historia y, posteriormente, en una película dirigida por el cineasta albaceteño.

⁴ Manuel Vidal Estévez, "Amanece que no es poco", en J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español (1996-1995)*, Madrid, Cátedra/Filmoteca española, 1997, pp. 896-899.

⁵ S. Zunzunegui, *El extraño viaje. El celuloide atrapado por la cola, o la crítica norteamericana ante el cine español*, Valencia, Eutopías, 1999, pp. 101-102.

⁶ Original en gallego publicado en 1995 (Vigo, Editorial Galaxia) y traducido al castellano en Alfaguara ("¿Qué me quieres, amor?", 1996).

Los tres relatos elegidos constituían magníficos ejemplos de la extraordinaria capacidad de Rivas para el cuento breve⁷, de su tenue y evocador lirismo, de su en extremo melancólica y a la vez dura rememoración de la postguerra, de su estilo conciso y exento de verbosidad. Se trata, en palabras del escritor, de "*ventanucos* [que nacieron] *delante del enorme muro opresivo de nuestra historia*"⁸, y con los cuales el guionista había de plantearse la construcción de un telar narrativo capaz de soportar el trabajo formal de los hilos que, a la postre, habrían de constituir el tejido (el *texto*) del film. Así pues, se enfrentaba Azcona con varios problemas prácticos que resolver: por una parte, dotar de espesor a la finísimas líneas narrativas de los respectivos relatos, unificándolos en una trama común y, por otra, y no menos complejo, hacer de los tres narradores (los tres cuentos están escritos en primera persona y en pasado) un protagonista susceptible de recibir, de manera verosímil, el *aprendizaje* vital que constituye el nudo semántico último de *La lengua de las mariposas*.

Enfrentado pues a un proceso de *densificación* bien diferente de la habitual poda, eliminación de aspectos secundarios y concentración de situaciones⁹ con que los guionistas han de enfrentarse al adaptar una novela, Azcona utiliza "La lengua de las mariposas" como *relato rector* (es de él de donde surgen los personajes principales del film: Moncho – "Gorrión" – y su familia y el maestro Don Gregorio; la gallega ubicación espacial y el tiempo del relato entre finales del invierno y julio de 1936) y haciendo de los otros dos cuentos episodios fuertes de un aprendizaje que el Moncho fílmico (el debutante Manuel Lozano) habrá de vivir, dada su corta edad (ocho o nueve años), a través de *delegados diegéticos*. De este problema – cómo hacer que un niño tan pequeño pudiese vivir la experiencia

⁷ En la versión original en gallego, la extensión no supera en conjunto las 34 páginas.

⁸ M. Rivas, "El muro y el cartel", en R. Azcona, *La lengua de las mariposas. Guión cinematográfico de Rafael Azcona*, Madrid, Ocho y medio/Sogetel, Las producciones del Escorpión, 1999, p. 111.

⁹ S. Zunzunegui, *Paisajes de la forma*, op. cit.

esencial que narra "Un saxo na néboa" – nace con seguridad el personaje de Andrés (diecisiete años, interpretado por Alexis de los Santos) hermano de Moncho y protagonista de la hermosa y fugaz historia de amor surgida durante las fiestas de Santa Marta de Lombás¹⁰.

Otro de los aspectos importantes a resolver en el guión consistía en dotar a Don Gregorio de mayor profundidad como personaje (poco sabemos de él en el relato más allá de su bondad y talento docente, de su compromiso ideológico y de su trágico final), ahondando en la extraordinaria profundidad de la que Rivas, empero, consigue dotarlo en apenas algunos significativos trazos. No es de extrañar, por ello, que sea a Don Gregorio a quien Azcona dedica secuencias que narran situaciones no presentes en los relatos, pero capaces de tallar más en detalle las relaciones del maestro con Moncho (secuencia 9¹¹: el maestro visita y pide perdón al muchacho; ss. 33 y 34: Moncho, orgulloso, lleva a casa de Don Gregorio el traje que le hizo su padre, el maestro le confiesa su triste, tempranísima y ya lejana viudedad y le presta un viejo ejemplar de *La isla del tesoro*; s. 38: ambos personajes hablan sobre la muerte y el más allá tras el entierro de la madre de Carmiña¹²) o de dotar de mayor visibilidad narrativa a la vinculación del maestro con el ideario republicano (s. 39: celebración del 14 de abril; s. 45: jubilación de Don Gregorio, discurso y enfado y abandono de la escuela del cacique del pueblo; ss. 48 y 49: Don

¹⁰ Pese a todo, esa especie de (forzado) desdoblamiento entre el *aprendizaje del amor* y el *aprendizaje de la libertad* – por utilizar la expresión de Rivas acerca de "los dos aprendizajes que justifican la aventura humana" y que constituyen el tema último del film (M. Rivas, *op. cit.*) – habría de convertirse en una de las mayores debilidades del guión y de la película resultante. En cuanto al tercer relato ("Carmiña"), Azcona convierte muy inteligentemente a Moncho en receptor auditivo del relato de O'Lis – haciendo del padre de su amigo Roque el dueño de la taberna – y en *voyeur* del mismo, poniéndolo en escena, mientras en el texto de Rivas el narrador simplemente lo oía detrás de la barra del bar.

¹¹ Las secuencias se citan a partir del guión original (R. Azcona, *op. cit.*).

¹² A quien Azcona convierte en hermanastra de Moncho, unificando así los tres relatos, de alguna manera, por la vía fraternal.

Gregorio en la taberna, al anochecer, bebiendo y escuchando en la radio la cada vez más preocupante situación política; poco después *echa el alma entre violentas arcadas*¹³).

Pero, sin duda, el mayor logro del guión de Azcona consiste en no sobrepasar nunca ese – en palabras de Cuerda – *palpitar de lo menudo* que late en los relatos de Rivas, en lograr un "*crescendo imparable*"¹⁴ – haciendo converger con sutileza, en el espacio y en el tiempo, el dolor terrible de los acontecimientos que, en los tres relatos, se halla bajo la límpida y emotiva prosa del escritor¹⁵ – de manera casi imperceptible, a partir de la simple historia de (la mirada de) un niño, para lograr lo que no muchos films han conseguido al referirse a un periodo tan crucial de nuestra historia reciente como es el final de la II República y el levantamiento en armas de los insurrectos fascistas contra el gobierno legalmente establecido: dotar a aquel tiempo, y por tanto a sus gentes, a las desigualdades, también a los culpables, de densidad y de *verdad*.

A partir de tales materiales de partida, la labor de José Luis Cuerda consistía en hacer del film en un receptáculo de formas fílmicas susceptibles de convertir el guión – al fin y al cabo una *estructura de mediación* entre lo literario y lo fílmico – en un nuevo texto cuya *materialización* final habría de ser la responsable de la transmisión de sensaciones capaces de equiparse con las que, como lector de los relatos del escritor gallego, el cineasta habría experimentado, motivando su interés inicial. Tales dispositivos formales, entonces, habrían de modularse (en esta nueva materia expresiva) a partir de la premisa última de relato(s) y guión: ser capaces de trazar un discurso, valiente e inequívoco, forjado sin embargo a base de ligeras pincela-

¹³ R. Azcona, *op. cit.*, p. 88.

¹⁴ José Luis Cuerda, en R. Azcona, *op. cit.*, p. 110.

¹⁵ La *problemática* jubilación del maestro y sus posteriores y desconsolados vómitos, la muerte de la madre de Carmiña, el cruel sacrificio del perro, la herida que para su hermano supone la pérdida de *la china*... El mundo forjado por los ojos de Moncho empieza a enturbiarse poco antes de la brutal aparición de la muerte, la mentira y la traición que supone la llegada del 18 de julio de 1936.

das costumbristas (las fiestas populares; los paseos del niño con el maestro, que le abre los ojos a la libertad y, por lo tanto, al mundo; el descubrimiento, junto a su amigo Roque, de los apasionados amores de O'Lis y Carmiña; el melancólico y doloroso silencio de la *china* ante la extrema injusticia de la imposibilidad del amor; la música como expresión de los sentimientos, como vehículo de expansión emocional...); se trataba, en fin, de *buscar* mecanismos formales que nunca a través de la hipérbole, sino de la atenuación, dotasen de alma, otorgasen sentido, a cada centímetro del rostro congelado (convertido en postrera fotografía) de un niño obligado por la *historia* (no por su madre; ésta no es sino una víctima más del perverso engranaje, del abuso del poder) a convertirse en cobarde y en traidor, a lanzarle al viejo profesor republicano sus enseñanzas convertidas en reproches, a insultarse a sí mismo al insultar¹⁶.

Y es aquí donde el *trabajo de cineasta* – su puesta en escena: la labor de Cuerda utilizando los recursos a su alcance con la mesura y la serenidad de una mirada madura que otorga al film ese plácido fluir visual y narrativo que lo caracteriza – alcanza sus más significativas plasmaciones, sus expresiones de mayor altura estética y emocional.

Uno de esos recursos – y no de los menores, sin duda – es la eficacísima conversión en cuerpo (gestualización, gestión del espacio, grano de la voz...) del viejo maestro republicano, a quien Fernando Fernán-Gómez presta, sin aparente esfuerzo, su reputada personalidad intelectual e *intertextual*. Actor desde la más inmediata postguerra (*Domingo de Carnaval* – Edgar Neville, 1945 –, *Vida en sombras* –

¹⁶ El propio Cuerda, al referirse a *Germania, anno zero* (Roberto Rossellini, 1947) y *Lacombe Lucien* (Louis Malle, 1973) como films situados como "en un horizonte que uno no podía despegar del corazón" sitúa su interés fundamental en hacer comprensible el terror y sus menos heroicas respuestas, en justificar fílmicamente hechos y actitudes quizás inevitables cuando el tapiz de la vida cotidiana está cosido con hilos injustos en su extrema diferencia... y, más aún, cuando se descose definitivamente por el peso – a modo de gangrena – de la materia podrida y poderosa.

Lorenzo Llovet Gràcia, 1948), Fernán-Gómez elaborará durante la década siguiente un tipo de "españolito medio", casi siempre perdedor (*La vida por delante y La vida alrededor* – Fernando Fernán-Gómez, 1958 y 1959 –), para, tras un lógico intervalo¹⁷, añadir a ese bien labrado *contrato de confianza* entre cómico y público¹⁸ la enorme potencia que a sus (frecuentemente) portentosas interpretaciones otorgan a la vez su madurez física y su reconocida y polifacética actividad intelectual (cineasta, novelista, dramaturgo, articulista, actor, académico...). Difícilmente, pues, podría Don Gregorio haber obtenido mayor espesor y credibilidad que los que le aporta el actor Fernán-Gómez (y la dirección de Cuerda).

Pero había, además y sobre todo, que lograr plasmar en celuloide ese tono apenas perceptible que, en los relatos de Rivas, une lo fugaz con lo que marca a fuego, lo efímero con lo permanente, el pasado doloroso con su evocación presente. Y así, con indiscutible acierto, el cineasta apuesta por vincular esa particular *tonalidad* literaria con el *lado* fotográfico del cinematógrafo, con esa capacidad de congelar el tiempo – de conservar para siempre instantes de vida – de la que con tanta sabiduría nos hablara André Bazin. No es de extrañar,

¹⁷ "No creemos casual que haya unos años en los que Fernando Fernán-Gómez parece borrarse casi del cine español, porque esta ausencia, que, por otra parte, coincide con algunos de sus más celebrados trabajos teatrales, permite cubrir el hueco «físico» entre el hombre joven y el maduro" (Francisco Llinás, "Todo está en venta", en Jesús Angulo y F. Llinás, *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quiso ser Jackie Cooper*, San Sebastián, Patronato Municipal de Cultura, 1993, pp. 139-150).

¹⁸ "[L]o que está en juego [...] es menos la admiración boquiabierta ante sus camaleónicas capacidades interpretativas que la asunción de ese contrato de confianza que se anuda calladamente entre público y comediante" (S. Zunzunegui, "El cuerpo y la máscara. Para una tipología del actor español: el caso de Alfredo Landa", en VV.AA., *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, Madrid, Editorial Complutense, 1993, pp. 207-213).

entonces, que el guión fuese modificado ya en su primera página¹⁹ para hacer que tras los créditos – que se suceden acompañados por fotografías que reproducen imágenes costumbristas de la vida rural gallega de la época, de la cercana y lejana Coruña, de las embarazadas y dolorosas instantáneas de las partidas de los emigrantes – el taller de sastre de Ramón, el padre de Moncho, tome vida y color, con un simple movimiento de cámara, a partir de otra fotografía, una más de ese *album* que podría haberse abierto en cualquier otra página o, como los cuentos de Rivas, en cualquier otro recuerdo²⁰. Esta *voluntad* fotográfica del film permite, además, ampliar sin forzamientos el efecto de congelamiento del rostro del niño tras gritar y apedrear el profesor, que Azcona había previsto ya en el guión ("*Las miradas de Moncho y el maestro se encuentran. Apenas unos segundos. El maestro baja la cabeza y sube al camión. Es el último en hacerlo. Moncho, igual que los otros críos sale de la multitud que contienen los soldados, por entre las piernas de los adultos y, en el centro de la explanada, consigue gritar entrecortadamente, sollozando: MONCHO «¡Ateo! ¡Rojo! ¡Tilonorrinco! ¡Espiritrompa!»*). E, inmediatamente, como los demás niños del grupo, empieza a tirar piedras contra el camión que arranca. Pero a la vez echa a llorar sin consuelo. Sobre la imagen fija de su rostro, TÍTULOS")²¹ y que se convierte ahora en imborrable huella de odio presente para siempre en la fotografía – la *huella real* – de la historia.

¹⁹ En el guión, unos planos exteriores de un caserío y el reloj del ayuntamiento del pueblo dan paso ya a la habitación de Moncho y Andrés. El taller de sastrería de su padre sólo se verá en la secuencia 9, cuando Don Gregorio acuda a "pedir perdón" al muchacho, tras su inicial huida de la escuela.

²⁰ "La fotografía es un arte elegíaco, un arte crepuscular. [...] Todas la fotografías son *memento mori*. Tomar una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan el paso despiadado del tiempo" (Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981, p. 25).

²¹ R. Azcona, *op. cit.*, p. 98. Como puede observarse, Cuerda decidió eliminar, por innecesario, el llanto del niño.

Entre esas dos fotografías, es obvio, el rigor (y espesor) del discurso iba a depender, en buena medida, de cómo la enunciación elaborase filmicamente el punto de vista de Moncho, yendo más allá de la simplemente ilustrativa, convencional y anodina puesta en imágenes de los acontecimientos narrativos²². Aunque el trabajo de Azcona no da apenas indicación alguna acerca de estos (ni de otros) nodales parámetros de la puesta en forma del film – en su buen hacer de guionista –, Cuerda construye con medida la progresiva imbricación en el tejido fílmico del punto de vista del protagonista, a través del cual se nos hará participar tanto de la *objetividad* de los sucesos narrados como del carácter de descubrimiento (o de pérdida irreparable) que poseen para el muchacho.

Dos ejemplos, en los momentos iniciales del film, serán suficientes para ejemplificar cuanto decimos. En la secuencia inaugural, y tras abandonar la fotografía inicial, que decora la pared, la cámara recorre el interior de la casa/taller de sastre por medio de *travellings* unidos mediante fundidos-encadenados, para acabar penetrando en el dormitorio de los dos hermanos. La posición del aparato en el plano-contraplano de perfil que recoge la conversación de ambos (más cercana a Moncho que a Andrés en todos los casos) y, sobre todo, los planos en picado sobre el niño acostado y los de punto de vista de éste hacia el techo (que dibuja ominosas y siniestras sombras nocturnas, metaforizando ejemplarmente la mirada infantil... y el terror del crío ante las supuestas palizas de un maestro que todavía no conoce) anuncian un riguroso trabajo que se continúa, profundiza y acentúa en la secuencia siguiente, cuando la conversación de Rosa (la madre, interpretada por Uxía Blanco) y Don Gregorio en la plaza de la escuela, en presencia de Moncho, se desarrolle en un campo-contracampo que incluye a los tres personajes, aislando únicamente al niño en primeros planos, ligeramente oblicuos. Sin embargo, un *travelling* subjetivo, hacia atrás, mientras el muchacho avanza hacia la escuela de la mano del maestro, recoge la figura materna que se

²² Cfr. al respecto, por ejemplo, Juan Miguel Company, *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1987.

aleja, despidiéndose con la sonrisa forzada, de su campo de visión. Con esta decisión formal a partir de una sencilla indicación de guión ("*Moncho, a punto de echarse a llorar, vuelve la cabeza hacia su madre*"²³) el montaje vigoriza semánticamente el relato y le otorga valencias metafóricas estrictamente fílmicas.

Pero la figura de Moncho va a ser todavía densificada por Cuerda a partir de otros recursos, especialmente vinculados a la disposición interna de los componentes del encuadre. Desde el primer momento – inmediatamente después del fragmento que acabamos de describir – la liberal educación que el niño recibe de Don Gregorio se *pone en forma* por medio de la composición de múltiples encuadres en los que el niño se detiene, por algún motivo, delante o al lado de la enseña tricolor republicana. Este procedimiento – bien poco atractivo así descrito, al margen de su plasmación textual – comienza a ponerse en práctica, muy significativamente, en el mismo instante en que Moncho entra en la escuela (plano medio del muchacho, colgando el abrigo, a la derecha del encuadre, con la bandera detrás de él, "reencuadrándolo" y coloreando esa porción de plano, vacío y descolorido el resto) y se continúa poco después, tras su huida. Corriendo de derecha a izquierda por la alameda del pueblo, el niño nos es mostrado por medio de una combinación de *travellings* laterales siguiendo su trayecto, primero en planos generales desde los puestos de la feria y después – y tras asomar por la izquierda del encuadre el *hombre del pajarito sabio* – en planos medios que permiten que, en el instante en que Moncho se detiene a respirar con su aparatoso inhalador de asmático, el flamante chaleco tricolor del adivinador y la bandera de idénticos colores que decora la mesa con el pájaro coincidan exactamente detrás de él²⁴. La importante figura metafórica de adivinador es una muestra más de cómo una idea de guión (su presencia en el instante descrito, en la posterior fiesta nocturna en Santa Marta de Lombás y como detenido final, tras el

²³ R. Azcona, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Y todavía, cuando una paisana le pregunte al niño si se encuentra bien, éste se escapará pasando al lado y por detrás del hombre.

"alzamiento", está ya señalada por Azcona) es convertida en materia fílmica por el trabajo de puesta en escena. Primero, multiplicando su aparición en otros pasajes donde su presencia no estaba prevista (durante el solanesco baile de carnaval²⁵; entre los artistas que actuarán en las fiestas de Santa Marta, a la vez que llega al pueblo la "Orquesta azul" de la que forman parte Andrés y Moncho...); en segundo lugar, relacionándolo visualmente (a través de los colores republicanos que lo señalan ostentosamente) con el Régimen vigente y, finalmente, y por medio de las composiciones plásticas analizadas, con el mismo protagonista: educación / República / libertad / futuro / imposibilidad del amor / muerte / son campos semánticos aquí

²⁵ Inspirado en las pinturas de máscaras de José Gutiérrez Solana (Madrid, 1886-1945) por decisión del cineasta, escapando así del tipismo costumbrista más cómodo y dotando al baile de una lectura oscura y premonitoria, además de engarzar el film con una tradición que tendría ya señeros ejemplos en el cine español de los años cuarenta (*Domingo de carnaval* – Edgar Neville, 1945). Como explicó el director de arte Josep Rosell, "Para esta secuencia, Cuerda nos dijo: «no quiero hacer un carnaval normal, sino un carnaval esperpéntico, un carnaval solanesco, un carnaval exagerado, muy expresionista». Entonces nos pusimos a trabajar con Sonia Grande y Balter Gallart. Sonia empezó a trabajar en los trajes, a ponerles cosas, buscando texturas, poniendo pliegues, haciendo nudos... Inspirándome un poco en las pinturas de carnavales de Solana, busqué unas máscaras, porque en Barcelona hay todavía una tienda donde fabrican máscaras de cartón, igual que hace cien años, aunque las pintan muy modernas. Pero me fui a la fábrica, las compré sin pintar y me las llevé a Galicia. Entonces las teníamos que pintar, y ya hacía días que andaban por ahí las máscaras. Hablaba con Balter y nos preguntábamos: ¿Cómo las pintaremos? Y una semana viene mi mujer con mi hija Clara y, también, la mujer de Balter con su hija Julia, que tenían cinco y seis años. Le digo a Balter: «¿Por qué no le damos las máscaras a las niñas para que las pinten ellas?» Y asiente. Les damos las máscaras... [...] Aparte de esto, Balter fue a buscar máscaras reales de Verín, que es uno de los sitios donde hacen los carnavales más importantes de España y construyen máscaras de madera. Copiamos máscaras, cogimos algunas que tenía la gente y, además, imitando esas máscaras de madera también construimos varias" (Jorge Gorostiza, *La arquitectura de los sueños. Entrevistas con directores artísticos del cine español*, Madrid, 31 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 2001, pp. 390-391).

dialécticamente entrelazados con sutileza por medio de figuras formales.

Pero pese a que, como vimos, el relato está prioritariamente focalizado a partir del personaje del niño, la enunciación manifiesta su autonomía en ciertos pasajes que permiten al narrador liberarse de toda atadura, aproximarse libremente a las situaciones, a sus personajes. Recordemos, para finalizar, ese bellísimo momento en el que la *china* – sin nombre, sin voz – corre desesperada para despedir, para volver a ver, resistiéndose a olvidar, al joven músico que le ha ofrecido – en una de las grandes secuencias del film – la única posible declaración de amor. La cámara, siguiéndola, acompaña su (momentánea) huida por el campo, aproximándose a ella en tres planos tan *libres* que la *solidaridad* con la que están rodados parece surgir inevitable de la conjunción única de movimiento, color y luz²⁶.

No es de extrañar que, poco antes, la chica no quisiera conocer su futuro en la fiesta. Y es que – como metafóricamente señala la inevitable muerte final del *adivinator* tanto como el rostro congelado en odio y dolor de "Gorrión" – el futuro, como la dignidad, había sido ya asesinado.

José Luis CASTRO DE PAZ
Universidad de Vigo

²⁶ El guión indicaba, escuetamente: "ALTOZANO. La Nena, corriendo, jadeante, asciende por la ladera de un altozano situado en las afueras de la ciudad" (R. Azcona, *op. cit.*, p. 78).

