

Letras "versus" imágenes : el insólito caso de "Currito de la Cruz"

Autor(en): **Rey Reguillo, Antonia del**

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: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-268100>

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.

LETRAS *VERSUS* IMÁGENES: EL INSÓLITO CASO DE *CURRITO DE LA CRUZ*

La adaptación de obras literarias al cine llevó aparejada una serie de ajustes discursivos en el lenguaje del nuevo medio de expresión que está en la génesis de los actuales modos de representación cinematográficos. Su conformación supuso un proceso lento que cristalizó a mediados de la segunda década del siglo XX. Sin embargo, en mayor o menor proporción, el peso del texto escrito continuaría determinando el resultado de las películas durante todo el período mudo.

Cuando a finales de la primera década de aquel siglo el interés popular por el nuevo arte aumentó considerablemente la demanda de filmes, las compañías productoras recurrieron a los escritores para abastecerse de historias, a la vez más complejas y variadas. La mayoría de éstas derivaron de la novela y el teatro más inmediatos y contribuyeron sustancialmente al desarrollo de la construcción narrativa fílmica tal como la entendemos hoy¹. Con respecto a ella, una de las necesidades que pronto se hizo obvia a los ojos atentos de los críticos cinematográficos fue la de agilizar el ritmo de las historias. Por eso mismo, rechazaban la figura del comentarista encargado de ir explicando el argumento a los espectadores, al opinar que la película debía ser comprensible por ella misma y, en consecuencia, sobraba cualquier explicación ajena a la propiciada por el propio relato fílmico. Sin embargo, las dificultades que impedían la agilidad narrativa se irían sorteando con mucha lentitud, pues las soluciones discursivas adoptadas no siempre resultaban óptimas. La más recurrente fue una figura transicional que, en forma de expli-

¹ La deuda de este primer cine con la novela y el teatro decimonónicos la puso de manifiesto Noël Burch en *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987. Citamos por la edición española.

cación escrita, servía para apuntalar la información aportada por la imagen. Hablamos de los rótulos, utilizados como anclaje del punto de vista enunciador, los llamados narrativos, o ligados a la perspectiva visual de los personajes, los rótulos de diálogo. En cualquiera de los dos casos resultaban un elemento fuertemente disruptivo, porque cortaban el flujo de la continuidad narrativa de la película. Con respecto a ellos, se dieron diferencias sustanciales entre el hacer fílmico norteamericano y el europeo. Mientras el primero tendió a simplificar los argumentos de las adaptaciones literarias para ofrecer el menor número de rótulos en aras precisamente de la continuidad, el cine europeo, en sus películas más cuidadas, renunciaba a la simplificación argumental y secundado por la americana Vitagraph, siempre dispuesta a alinearse con los usos cinematográficos del viejo continente, adoptó la tradición de incorporar la información difícil de filmar en forma de títulos narrativos colocados delante de cada escena². Con los años, los rótulos de diálogo se impusieron a los de carácter narrativo, que quedaron relegados a las primeras secuencias del filme.

La cinematografía española no se sustrajo a la tendencia general y su actitud fue similar a la de las restantes europeas, con un buen número de películas construidas a partir de obras literarias. En algunas de ellas la deuda con el texto originario es tan evidente que llega a distorsionarlas de forma radical, hasta el punto de convertirlas en extraños híbridos cuyas imágenes parecen estar al servicio de la palabra escrita. Ejemplo canónico al respecto es *Currito de la Cruz*, filme dirigido por el novelista Alejandro Pérez Lugín en 1925, cuyas peculiaridades formales son dignas de ser analizadas. Las circunstancias que propiciaron su realización tuvieron que ver con el interés de su director por repetir el rotundo éxito obtenido con una filmación anterior para la que, probablemente, no había imaginado tanto

² Es Barry Salt quien ha señalado esta tendencia en *Film Style and Technology: History and Analysis*, Londres, Starword, 1992, pp. 107 y 108.

entusiasmo por parte del público³. Los ingredientes con los que contaba iban a combinarse de modo semejante en esta ocasión. Como punto de partida, una novela de éxito, cuya publicación en 1921 por la editorial Pueyo fue acogida con notable interés⁴. Como acicates, los mejores medios técnicos y económicos de que disponía la industria fílmica española del momento, que no escatimó ni tiempo ni dinero para el rodaje⁵. El director contó también con la ayuda de expertos para poner en pie su ambiciosa obra. Fernando Delgado actuó como su director escénico durante los dos primeros meses del rodaje y Enrique Blanco dirigió el equipo de cuatro operadores que fotografiaron sus hermosas imágenes⁶. Además, Pérez Lugín estuvo asesorado por los pintores sevillanos Alfonso Grosso y Santiago Martínez que le ayudarían a reproducir en algunas escenas cuadros taurinos de José Villegas Cordero. Sin embargo, la envergadura del proyecto y la disparidad de criterios convirtieron en conflictivo un rodaje de más de cuatro meses de duración. El resultado: cerca de cincuenta mil metros de negativo, reducido a una copia final de cinco

³ Se trató de *La casa de la Troya* (1924), basada en la novela del mismo nombre, cuyo éxito superó todas las expectativas que habían animado a su autor Pérez Lugín a adaptarla a la pantalla con la ayuda del director Manuel Noriega.

⁴ Pérez Lugín, que ejercía de crítico taurino en el diario católico *El Debate*, había empezado publicando *Currito de la Cruz* por entregas en ese periódico. Dado su éxito, el mismo autor, antes de convertirla en filme, la adaptó al teatro en colaboración con Linares Rivas.

⁵ Juan Antonio Cabero señala esta circunstancia como relevante, pues permitió rodar repetidas veces las mismas escenas utilizando diversas cámaras que dieron lugar a tres negativos iguales de la película. Según él, sólo el rodaje en la ciudad de Sevilla duró más de seis meses (en *Historia de la cinematografía española*, Madrid, Gráficas Cinema, 1949, pp. 231-232). No obstante, las investigaciones actuales fijan la duración del rodaje en torno a los cinco meses, del 5 de abril al 22 de agosto de 1925.

⁶ Delgado a esas alturas era un reconocido director y debió prestar una valiosa ayuda a Pérez Lugín, a pesar de los desencuentros habidos. Por su parte, Enrique Blanco, con amplia experiencia como fotógrafo y operador en buen número de reportajes, fundó los estudios y laboratorios Madrid Films, los más activos durante los años veinte.

mil, para una proyección de cuatro horas. Por su larga duración la película tuvo dificultades para encontrar distribuidora, sin embargo, tras su estreno cosechó un enorme éxito tanto en España como en América⁷.

La novela que está en la base de la historia fílmica pertenece al subgénero literario del folletín melodramático y, como marcan los cánones, cuenta con una complicada trama argumental en la que las peripecias que ensombrecen la vida de los personajes se enredan y acumulan de principio a fin⁸. Reducida a su esqueleto, la historia se centra en Currito, un niño inclusero a quien sor María del Amor Hermoso protege como si se tratara de un hijo. De joven, a fuerza de valor, Currito se convierte en primera figura del toreo. Merced a ello puede frecuentar los círculos sociales de la aristocracia andaluza donde conoce a Rocío, la hija de Carmona, el torero más prestigioso en Sevilla, de la que se enamora. Sin embargo, la joven opta por huir con Romerita, un donjuán enemigo de su padre por el que pronto será abandonada. Sin honra y repudiada por su familia, Currito se apiada de ella y consigue quebrantar la voluntad de Carmona que termina perdonándola y aceptando la unión de la pareja.

El fuerte anclaje popular del relato provendría de los tópicos ingredientes característicos del género, como la ascensión interclasista del personaje central, aupado socialmente por sus propios méritos, la turbia peripecia sentimental que se entreteje entre los protagonistas del triángulo amoroso, y la patética deshonra de la mujer, obligada a purgar su culpa redimiéndose con su trabajo y el amor de Currito. Asuntos todos que se nos dan envueltos en un sinnúmero de episodios secundarios centrados en los ambientes

⁷ Ante las reticencias de las distribuidoras para estrenar la película, el autor se vio obligado a alquilar el Teatro Centro de Madrid – hoy Calderón – para presentarla al público. Según Fernando Méndez Leite, "la proyección se recibió con entusiasmo general, sobre todo en las localidades altas, las correspondientes al *paraíso* del amplio coliseo" (en *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, p. 240).

⁸ Véase Alejandro Pérez Lugín: *Currito de la Cruz*, I-II, Madrid, ed. Pueyo, 1929.

taurinos por los que transitan pintorescos personajes que dan color y tipismo local a la peripecia central.

DE LA LETRA A LA IMAGEN

Tal cúmulo de sucesos se articula en cuatro segmentos: un prólogo, denominado "Paseillo" y tres partes, que reúnen en total quince capítulos. La estructura narrativa no respeta el orden de sucesión de los acontecimientos, sino que está apoyada en varios retrocesos cronológicos con los que esporádicamente se retorna al pasado para descubrir hechos que siguen pesando en el presente de los protagonistas. Precisamente, la simplificación de ese zigzag argumental es una de las soluciones que Pérez Lugín adopta al convertir su novela en guión cinematográfico. Así, si en el folletín la trama se inicia *in medias res* con el joven Currito a punto de lanzarse al ruedo como espontáneo para enfrentarse a un miura, en la película, para evitar el posterior *flashback* con el que el novillero recordaría su infancia en el hospicio, la historia se inicia convencionalmente contándonos los primeros años del muchacho en la institución de caridad. Con todo, el relato fílmico es extremadamente fiel al texto escrito, hasta el punto de convertirse en subsidiario de la novela. Diferencias existen entre ambos, como se verá a continuación, pero se percibe, enhebrado en las imágenes, el interés del autor por mantener buen número de detalles que, si bien dan color ambiental al relato literario, sobre-cargan la película, retardando su ritmo y confiriéndole cierto aire de documental turístico⁹.

En esencia, añadidas a la simplificación estructural mencionada, las diferencias principales tienen que ver con la omisión que el filme hace de detalles relativos a los personajes secundarios. No descubre

⁹ Con el tiempo, el propio Pérez Lugín tuvo que rendirse a la evidencia y simplificar su película. Primero optó por ofrecerla en dos partes, de dos horas cada una, y posteriormente, observadas las reacciones del público, fue recortada y remontada varias veces, hasta quedar como la conocemos hoy, con su metraje reducido a la mitad.

el desliz de juventud de la aristocrática Sor María del Amor Hermoso, ni el trauma que sufre tras el parto de un hijo que le es arrancado nada más nacer y que está detrás de su vocación religiosa y del profundo amor que siente por el niño Currito, en quien ella cree reconocer al hijo perdido. De principio a fin, la novela está jugando con esta idea, que incluso se da por buena al final, cuando el canónigo don Ismael habla a la monja de sus nietos, al nombrar a los hijos de Currito. Resulta sorprendente, sin embargo, que un detalle de este tipo, tan esencial para comprender la especial relación que une al protagonista con el hospicio, fuera obviado en la película. Pero no hay que olvidar que, si la novela surgió en el ambiente liberal previo a la dictadura, con el primorriverismo los valores sociales tuvieron que ajustarse a un orden más conservador. Ello explicaría los cambios como concesión del guionista a la rigurosa censura, que, dado el amplio espectro de espectadores cinematográficos, difícilmente permitía en las películas semejantes anécdotas vinculadas a religiosas. Mostrar peripecias de ese tenor implicaba un atrevimiento discordante con la pacata moral impuesta por el régimen del general Primo de Rivera. Lejos de ello, Pérez Lugín reajustó el relato hasta convertirlo en una lección ejemplar, acorde con los valores imperantes, basados en los principios del más puritano catolicismo.

Por otra parte, la novela hace más hincapié en lo apocado del personaje de Currito y su sentimiento de inferioridad ante Rocío. Personaje éste, de talante tan superficial, que sólo siente por el joven incluso una compasión rayana en el desprecio. Ante el arrogante y atractivo Romerita, Currito se nos muestra como un ser antitético física y psíquicamente. A partir de esas premisas, es entendible la atracción que siente la mujer por el frívolo matador, tanto más, cuando el autor no escatima los comentarios misóginos a lo largo del libro en relación con la "característica frivolidad femenina". Todos ellos suprimidos en el filme, que ya no presenta a Rocío como la joven frívola que se busca su propia ruina, sino como la ingenua e inocente víctima del perverso donjuán. Por otra parte, si el ambiente taurino con sus críticos, peñas y toreros, tan bien conocidos por el autor, es uno de los telones de fondo sobre los que se desgrana el

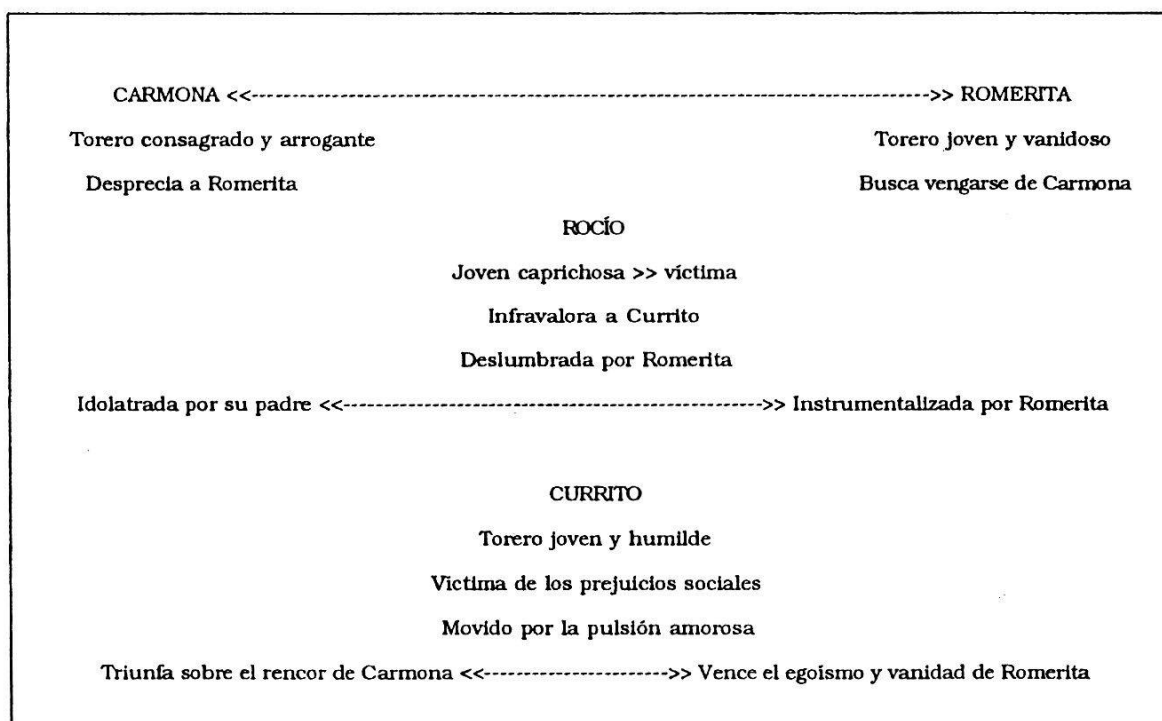
relato libresco, en la película su descripción es mucho más somera. Como lo es también el rosario de personajes secundarios y sus pintorescas biografías, que quedan suprimidas por entero. En cualquier caso, los remontajes sucesivos a que fue sometido el filme original hasta quedar fijado en la versión que hoy conocemos, explicarían buena parte de sus desajustes narrativos. Es decir, al ser concebido en un principio como mucho más extenso, no pudo por menos que resentirse cuando, *a posteriori*, se vio privado de determinadas imágenes y rótulos que, con toda probabilidad, fueron recortados un tanto arbitrariamente a tenor de las reacciones observadas en los espectadores. Así, no es de extrañar que la película se perciba hoy como un relato "con agujeros" en el que no quedan claras determinadas conductas y actitudes de los personajes.

Su trama se sustenta sobre dos tipos de soportes: los personajes, enfrentados por sus intereses en un juego de fuerzas que tensan el ritmo narrativo, y las pasiones a las que ellos mismos se ven sometidos de forma incontrolable. Éstas, en sus variantes de orgullo, odio, venganza o amor, dirigen los acontecimientos y propulsan los intereses de aquéllos disparando las conductas. Cuatro son los protagonistas capitales. Pilares del relato, sus vidas se entretajan a la par que los acontecimientos, siempre sobre el telón de fondo que propician los ambientes taurinos. Manuel Carmona, el torero consagrado y arrogante, que desprecia al joven espada Romerita. Éste, vanidoso y mujeriego, se siente humillado por la indiferencia de aquél y anhela vengarse de su altivez. Sus dotes de donjuán le ayudan a conseguirlo, precisamente, valiéndose de Rocío, la hija del veterano torero que, seducida por él, no duda en engañar y abandonar a sus padres para acompañarlo. Convertida en instrumento de una venganza, Rocío pasa de muchacha caprichosa a víctima inocente que pagará muy cara su culpa.

Sobre este trío se yergue la figura de Currito de la Cruz, el personaje principal que da nombre al melodrama. Paradójicamente, su orfandad y sus años en el hospicio lo colocan, en razón de los prejuicios sociales, por debajo de los demás y condicionan la epidérmica humildad del personaje, siempre dispuesto a reconocer esa

supuesta inferioridad. Sin embargo, sus cualidades morales le confieren carácter de héroe. Es generoso, sensible y valiente y, una vez que trabe conocimiento con Rocío, la pulsión amorosa lo empujará a vivir y le permitirá vencer su apocamiento para enfrentarse a su enemigo principal, Romerita, cuando se trata de defender el honor de aquélla.

DISTRIBUCIÓN DE PERSONAJES Y MÓVILES QUE INTERACTÚAN EN EL RELATO



Se genera así una duplicidad de fuerzas que agrupa a los cuatro personajes en sendos bloques. Por un lado Romerita, que se enfrenta a los tres restantes y se gana su enemistad o su odio. Causa la deshonra de Carmona, abandona a su suerte a Rocío y destroza las ilusiones de Currito. Tales tropelías acabarán teniendo su merecido castigo cuando el personaje se convierta en víctima de su propia soberbia y bravuconería al ser corneado de muerte por un toro ante el que no guarda la suficiente prudencia. El segundo bloque de

personajes agrupa a Carmona, Rocío y Currito, unidos por el infortunio y el dolor. Sobre ellos, espoleada por el amor de Currito, se acaba imponiendo felizmente la lógica del mutuo cariño que les lleva al diálogo y al perdón.

Sumado a ellos, por el relato deambula un grupo de personajes secundarios que apoyan en sus intereses a la pareja central. Sor María del Amor Hermoso representa la figura de la madre en la vida del protagonista. Sin embargo, como ya quedó dicho, en la película su personalidad queda desdibujada en el perfil de una religiosa convencional, una vez que ha perdido todo el espesor psicológico que le otorgaba la novela al mostrarla como un ser torturado por su oscuro pasado y sus ansias maternas. El canónigo don Ismael parece remitir al propio Pérez Lugín, aficionado a los toros, amante de la buena vida y de codearse con la aristocracia taurina. En la trama, mantiene una actitud liberal, y en consecuencia comprensiva, que contribuye a recomponer los añicos de las relaciones paternofiliales entre Carmona y su hija. Manuela la gallega – mujer fuerte, hecha a sí misma, tan opuesta a la frágil Rocío – es otro de los personajes que apoyan a los actantes principales, mientras Copita y Gazuza, amigos de Currito, perfilan un débil contrapunto humorístico en este arrebatado melodrama.

OBJETIVO: LA ESPECTACULARIDAD

Cuando se puso en marcha el proceso de construcción fílmica de *Currito de la Cruz* la maquinaria productora contaba con medios suficientes para resolver el proyecto con un nivel más que digno. Así lo atestigua el coste final de la producción, que se elevó a 150.000 pesetas¹⁰, una suma alta para lo que era usual en la cinematografía

¹⁰ El dato lo aporta Carlos Fernández Cuenca en *Toros y toreros en la pantalla*, San Sebastián, Dirección General de Información y Festival Internacional de Cine, 1963, pp. 70 y 71. En cualquier caso, los abultados gastos se amortizarían sobradamente con el enorme éxito logrado por la película tanto en España como en América.

española del momento, donde sólo directores de la categoría de José Buchs manejaban cantidades semejantes¹¹. Tan holgados medios dieron como fruto *un hermoso espectáculo de puesta en escena*, en el cual todos los aspectos a ella vinculados ofrecen un resultado correcto y, en muchos casos, brillante. Sin embargo, tal brillantez desaparece por lo que respecta a la puesta en serie. En este caso, la inexperiencia del director y la excesiva ambición del proyecto se alían contra los registros del montaje y convierten la película en subsidiaria de la novela, sin conseguir transformar en buen cine el relato literario. En su lugar queda un texto híbrido, a caballo entre lo literario y lo cinematográfico, que basa su progresión dramática en los rótulos que saturan el filme, sin lograr obtenerla por la propia articulación de las imágenes.

Con todo, no cabe duda de que Pérez Lugín se propuso lograr una película espectacular cuando planeó el rodaje de *Currito de la Cruz* y, puesto que contaba con suficientes medios económicos, no dudó en emplearse a fondo. La exhibición visual que él perseguía tiene en los escenarios exteriores una de sus principales bazas. Tomados del natural, son muy variados y remiten a una topografía de primera línea en el imaginario geográfico de la colectividad española: Sevilla, Madrid, Pamplona, Santander y Arcos de la Frontera, entre otros, van componiendo el territorio diegético por el que trazar los itinerarios taurinos de los personajes. Esta estrategia de puesta en escena se apoya en las escalas largas que suman el 54% del total de los planos. Tal despliegue de planos generales llena la película de hermosas imágenes logrando uno de los ganchos más atractivos para sus futuros espectadores. La importancia que la enunciación les otorga parece explicar el hecho de que no dude en ampliar el ámbito topográfico del relato novelesco incorporando al texto fílmico peripecias innecesarias para el discurrir de la trama, pero muy oportunas cuando se trata de incrementar el pintoresquismo escénico. Nos estamos

¹¹ Según Eduardo García Maroto, los costes de una película española media oscilaban en aquellos años entre las 12.000 y las 25.000 pesetas (en *Aventuras y desventuras del cine español*, Barcelona, Plaza y Janés, 1988).

refiriendo a la inclusión de las fiestas de San Fermín en el periplo de los toreros. Con ello, las imágenes de Pamplona, sus encierros y corridas pasan a engrosar el cuerpo de la película, aunque no aparecieran en el folletín original.

Tal exhibición de exteriores otorga al relato fílmico un carácter realista que carga de autenticidad la historia vivida por sus personajes. Sin embargo, dicha variedad topográfica no debe llamar a engaño, pues la frecuencia en el uso de los escenarios varía notablemente y funciona para arropar al *locus* central en torno al cual gira el resto. Se trata de la ciudad de Sevilla cuyas imágenes saturan la película, como si toda la historia estuviera escrita en función de ella, que acaba convertida en su auténtica protagonista. La riqueza y variedad escénica afecta por igual a los escenarios interiores, tomados generalmente del natural. Esta estrategia de puesta en escena, a la par que consigue crear el perseguido efecto naturalista, logrando la complicidad espectral de un público que se reconoce en espacios y ambientes, implica el ahorro de decorados que, con los precarios medios de la industria cinematográfica española, habrían estado muy lejos de ofrecer los mismos resultados. Partir de escenarios naturales resultaba imprescindible. ¿Cómo lograr, si no, el efecto realidad al mostrar las casas de la aristocracia andaluza, sus cortijos y fiestas toreras o los corrales populares donde se desarrollaba la vida vecinal? Los decorados sólo habrían producido efectos impostados de teatralidad inevitable. Por otra parte hay ocasiones en que, gracias a aquéllos, se supera con creces el pretendido efecto naturalista, pues determinadas secuencias – de corridas, desfiles de feria y semana santa sevillanas y encierros de Pamplona – se ruedan aprovechando las celebraciones de la vida real, de modo semejante a las vistas documentales del primer cine, construyendo así el efecto realidad con material de noticiario¹².

¹² Durante los años veinte, la estrategia de insertar imágenes de acontecimientos y personajes de la vida real en las películas españolas, además de servir para mayor gloria y divertimento de las elites sociales, permitía dar cuerpo fílmico a secuencias que por su complejidad de puesta en escena nunca habrían podido

Complementaria de la espectacularidad topográfica se manifiesta la caracterización vestimentaria de los personajes, que con gran fidelidad define profesiones y rangos sociales, mostrando cómo varía la situación del héroe y sus compadres toda vez que pasan de ser unos hambrientos maletillas a convertirse en figuras consagradas del toreo. En el ambiente que propicia el bienestar de la aristocracia taurina se despliega la generosidad de los atavíos: trajes cortos con sombreros cordobeses para ellos, aderezados con los complementos al uso, y vestidos a la moda urbana que marcan los tiempos, para Rocío, única mujer joven que se perfila con claridad en el conjunto¹³. Sin olvidar los trajes de faralaes, cuando la ocasión y el lucimiento espectacular que busca la película lo requieren. Ese naturalismo vestimentario se corresponde con un maquillaje discreto, casi imperceptible, que encaja con un estilo de actuación contenido y, en general, correcto.

Pero lo que constituye un rasgo modal específico de la película es el *personaje colectivo transformado en multitud*. Una multitud no compuesta precisamente por figurantes, sino tomada a partir de la realidad adyacente. Así, la puesta en escena supera el "efecto de actuación" y, con la estrategia de la toma de vistas, sólo a partir de la mostración, produce el efecto narrador con la ayuda del montaje. En estos casos, las *dramatis personae* y sus peripecias quedan relegadas a mero hilo conductor del relato, para dejar paso al lucimiento del hecho multitudinario que les sirve de marco. Así

resolverse desde el aparato profílmico. Ejemplo característico, además de *Currito de la Cruz*, es *La malcasada* (1926) de Francisco Gómez Hidalgo, cuyas imágenes reúnen personajes de la vida económica, política, militar e intelectual de la época, además de utilizar material documental de las campañas militares en Marruecos.

¹³ Pero, no hay que llamarse a engaño, la modernidad de Rocío está motivada por su bienestar económico y en absoluto por su postura rupturista. Sus trajes son modernos, pero ella no pasa de ser una muchacha convencional que, significativamente, mantiene su larga melena recogida en un moño en unos años en que las mujeres se la cortaban simbólicamente cuando comenzaban a romper otras ataduras.

sucede con las escenas de las corridas en la Maestranza y Las Ventas, con el paseo y desfile de jinetes por el Real de la Feria sevillana y con las procesiones de Semana Santa. No hay aquí, por tanto, composición de los grupos dentro del cuadro – los grupos, como multitud espontánea que son, se mueven como marcan los ritos a los que acuden –, sino un cuidadoso trabajo del encuadre por parte de los operadores. Aunque tampoco falta en la película un caso paradigmático de disposición grupal muy elaborada que ya percibieron los críticos coetáneos del filme. Se trata de la escena de la muerte de Romerita, rodeado por su cuadrilla, amigos y aficionados, cuya composición, al parecer estuvo inspirada en un cuadro de José Villegas Cordero¹⁴.

De la cuidada puesta en escena hablan también los colores de la película, un abanico de tintes muy amplio, que va desde el amarillo – el de uso más frecuente – al rojo – al que se recurre sólo en momentos especiales – pasando por el verde, el azul, el violeta y el blanco y negro¹⁵. Tan variado cromatismo suma a la mencionada vistosidad valores significantes relacionados con los cambios espaciotemporales, y con los que tienen que ver con la intensidad dramática del relato y las emociones que viven los personajes. En su mayor parte, los teñidos intentan reproducir la luz y el color ambiente del espacio en que se desarrolla la escena. Así, los amarillos denotan día y luz del sol, pero se utilizan, en general, con distinto tono según señalen un espacio exterior – amarillo claro – o interior – ámbar tostado –. Los azules, como es preceptivo, indican nocturnidad en los espacios exteriores. Por otra parte, el verde es ambivalente y puede señalar jardines, campo cultivado, o aludir al mar. Los restantes colores, de uso menos codificado, parecen querer sugerir estados

¹⁴ Ramón Martínez de la Riva fue el primero que hizo notar la referencia pictórica de este plano (en *El lienzo de plata*, Madrid, Mundo Latino, 1928, p. 180).

¹⁵ Para recuperar esta amplia gama cromática, Luciano Berriatúa y un grupo de técnicos de Filmoteca Española trabajaron a las órdenes de Juan Mariné, a partir de los fragmentos originales conservados y de los cambios de densidades que se observan en los grises de la copia en blanco y negro.

emocionales de los personajes. El violeta entra en relación con sentimientos de tristeza o melancolía. Mientras, el blanco y negro subraya situaciones de gran dramatismo – el dolor de Carmona por la huida de su hija, la penuria en que vive Rocío tras ser abandonada y las escenas de la Semana Santa –. Por lo que respecta al rojo, sólo se emplea en tres ocasiones y en ambas connota estados de felicidad.

LA SERIALIDAD AMPUTADA

Al margen de esta vistosa puesta en escena, la articulación discursiva que enhebra el flujo del relato tropieza con una seria dificultad, porque la película de Pérez Lugín no puede obviar el origen literario de su peripecia argumental. Desde los primeros planos el realizador se muestra incapaz de controlar la presión que sobre él parece ejercer el texto escrito y, en consecuencia, éste se adueña del relato por medio de los rótulos, cuya altísima frecuencia y longitud lastran las imágenes, que quedan aplastadas entre los carteles y sólo cuando éstos dejan de comprimirlas se puede atisbar el ejercicio de la puesta en serie a través del funcionamiento del montaje, que emerge con dificultades entre ellos. La película cuenta con 876 planos sobre los que se ciernen, entretejidos, nada menos que 521 rótulos. Una pesada rémora, si se considera que la duración media de los rótulos suele doblar a la de los planos. Cuando aquéllos dejan de aplastar las imágenes, el montaje brota en todas sus variantes, aunque con las diversas modalidades notablemente disminuidas, cuando no atrofiadas. Así, pese a que la variante de montaje alternado se utiliza en cuatro ocasiones, la alternancia de las acciones queda reducida a su mínima expresión, pues se resuelve entre dos planos. En el montaje analítico, los *raccords* en el eje, los de 90° y 180°, tienen una representación que se corresponde con la frecuencia media de la época. Sin embargo, el de continuidad se ejercita con tosquedad y más voluntad que buenos resultados. Por eso, es notoria la ausencia de los característicos planos/contraplanos en los interiores y de los *raccords* de mirada/objeto, que anudan los diálogos entre los personajes y definen sus intereses. En su defecto, la enunciación opta

por resolver el problema con los consabidos rótulos. Por su parte, si bien el *raccord* en el movimiento se articula siempre correctamente, aunque se trate del ajuste menos frecuente y más dificultoso para la época, el de *dirección*, empleado sólo en quince ocasiones, tiene una frecuencia muy baja para la envergadura del filme. Dado que este ajuste direccional es uno de los más potentes para sustentar la continuidad narrativa, el dato no deja de ser revelador. Así mismo, todas las formas transicionales al uso, iris, encadenados y fundidos, se dan cita en *Currito de la Cruz* con cierta abundancia y desde una polivalencia funcional, sin desmarcarse de las películas de su época.

Pero son las voces del relato las que, utilizando todos los soportes que despliegan los modos fílmicos de la década, funcionan con mayor propiedad para dar cuenta de los recuerdos, alucinaciones y ensoñaciones de los personajes. Además del *flashback*, cuya frecuencia de aparición es la más alta, son recurrentes el desenfoco, la sobreimpresión, el fundido en negro y el corte directo. Con todo, el procedimiento discursivo esencial para canalizar las voces diegéticas y extradiegéticas son los rótulos. Del hiperbólico uso que de ellos se hace en el filme habla su número, que suma más del 50% del total de los planos. Sean narrativos o de diálogos, constituyen la plataforma principal por la que apuesta la enunciación para dejarse oír. Desde su hipertrofia, los primeros pueden agruparse en dos modalidades: según afecten al contenido del relato o condicionen la serialidad fílmica como segmentos amputadores o sustitutorios del montaje. En este caso, al anunciar y describir escenarios y ambientes, semejan auténticos pies de fotos, sobre todo cuando engrosan segmentos contruidos con la alternancia rótulo/plano/rótulo/plano/etc., que se articula en la película en 291 ocasiones. Es decir, un tercio del relato fílmico está encorsetado en esa dinámica articuladora que impide fluir las imágenes y desplegar sobre ellas las diversas posibilidades del montaje.

Entre el amplio abanico de tareas de los rótulos narrativos destaca la de encauzar el punto de vista autoral. Desde el primer segmento de la película, éste apunta decididamente en la dirección que debe seguir la mirada espectral, señalando a la ciudad de Sevilla, sus ritos

culturales y sus gentes como ejes del relato. De forma semejante, su punto de vista se filtra por los peculiares entresijos retóricos de los carteles: "Como antes en su cara el aliento ardiente del toro, siente ahora en su corazón la quemadura de aquella mirada. Algo se desgaja violentamente dentro de él. ¿A qué seguir?" En otras ocasiones, la voz narradora se permite bromas con los espectadores: "De los perseverantes es el reino del cocido" – para explicar las artimañas picarescas que usan los maletillas en su intento por sobrevivir –. O apela directamente al público: "¿Qué pasa en esa hora terrible en el alma de Romerita? ¿Qué quiere decirle a Currito?" Y sin recato, en los momentos de mayor tensión dramática, subraya los sucesos con sus propios comentarios: "Se engañó usted, «señita Rosío», se engañó usted. «Más valiente que un jabato» ¡Juy si ella lo viese!"

Al tiempo, desde los rótulos de diálogos, algo más numerosos y con la misma diversidad funcional, se apela a la complicidad de los espectadores, reproduciendo el habla coloquial de los personajes desde la variante andaluza del español. Así se ilustra lingüísticamente el pintoresquismo del escenario, desde un realismo costumbrista sazonado con bromas fonéticas, morfosintácticas y léxicas que salpican los carteles constantemente. Habla Copita: "¡Asin tenga un yeno y le paguen en carderiyá! y le sarga farsa toa la monea!" A este respecto, el personaje de Manuela la gallega sirve a Pérez Lugín como contrapunto lingüístico de los andaluces: "Voyte a traer una taza de caldiño muy rico. ¡Del mío! y, más, una ración de gallina". Además, los rótulos de diálogos cohesionan fuertemente la continuidad del filme de diferentes formas. Pueden repetirse a modo de rima y *leitmotiv* que resuena de tanto en tanto. Como el que, en tres ocasiones, reproduce la frase con la que Currito se dirige a Rocío cuando quiere estar a solas con ella: "¿Arreglamos esas masetas, señita Rosío?" En otros casos, la cohesión funciona a partir del suspense que el rótulo motiva. Así, cuando Carmona acaba de descubrir la huida de Rocío con Romerita, sus palabras de dolor resultan proféticas: "¡Te digo, Dios mío, que si no la haces llorar todo lo que debe, te portas conmigo muy malitamente!" Y, como ya dijimos, la cohesión también puede venir por la vía de utilizar el

rótulo como sustituto de *raccords* o, si se quiere, para atrofiarlos desde esa sustitución. Así, Currito contando a Rocío su regreso de México dice: "Y cuando vi en la Bahía de Santander la escuadra francesa empavesá, me pareció que los barcos se habían engalanado pa mí y que salían a darme notisias alegres". A sus palabras sigue un plano general de la bahía mencionada, pero el correspondiente contraplano de Currito mirándola no existe y el *raccord* mirada/objeto queda atrofiado por efecto del rótulo.

UN BALANCE FINAL A PARTIR DEL SENTIDO

La ambición de Pérez Lugín al iniciar su película debió ser emular las fastuosas producciones de Hollywood, que llenaban de espectadores las salas cinematográficas españolas. Su apuesta por una historia local que conectara con todo tipo de público le proporcionó una enorme audiencia para *Currito de la Cruz*, aunque parece que fue el público más sencillo el que quedó subyugado por el denso melodrama, al identificarse con un héroe que, desde la nada, es capaz de alcanzar la gloria sólo con su valor y bondad. Pues de eso se trataba. De crear un protagonista heroico, dentro de su enorme humildad y apocamiento. Currito es un personaje entrañable en su pusilanimidad. Una suerte de santo, de inocente. Cualidades ambas que lo convierten en el ídolo carismático del pueblo humilde y sufrido. Si logra el amor y la riqueza es a causa de enorme sufrimiento: sufre como los pobres, con ellos comparte su origen humilde y, aunque logra la riqueza, desprecia a los poderosos. Pues, si se codea con la aristocracia en sus períodos de éxito, nunca olvida sus orígenes. De ellos nace su apocamiento, pero también su sabiduría y experiencia para saber calibrar el valor real de las adulaciones y del fervor del público, que él reconoce mudable. Por medio de las opiniones de su personaje, el autor critica el mundo superficial que rodea la fiesta taurina: el dinero, los aristócratas ociosos y la fama. Y conecta, por lo mismo, con el público sencillo, al situar a un "cunero" en la cima del éxito social y económico. Y es que, aunque viva como los grandes, sigue siendo por su temple moral un humilde

hombre. Currito no se mueve por ambición en ningún momento. No es un Carmona, un Romerita, una Rocío, sometidos todos a las pasiones propias del ser humano y mucho más creíbles, por lo mismo. Por contraste con ellos, Currito posee la ingenuidad de los inocentes. Todos estos rasgos convirtieron la película – como antes habían hecho con la novela – en un producto idóneo para el consumo popular, que encajaba a la perfección con la actitud populista y conservadora del grupo ideológico dominante. Porque el filme reúne los valores del primorriverismo, con la moral católica convencional subyaciendo a lo largo de la historia. En este sentido hay que entender el papel relevante que cumple el personaje del canónigo don Ismael, de porte aristocrático – como corresponde a su cargo en la jerarquía eclesiástica –, pero de talante tolerante – incluso consigo mismo, al permitirse asistir a las corridas de toros vestido de seglar –. Él representa como nadie el papel de una Iglesia arrimada a los poderosos y paternalista con los humildes, para mantener así una cohesión social en la que los privilegios establecidos no sufran alteración alguna. Comprensivo con la pareja de enamorados, no duda en prestar su ayuda para convencer al orgulloso Carmona. Eso sí, una vez que la mujer haya purgado con sufrimiento y trabajo la culpa de haber osado romper las normas establecidas, al huir con su amante contra la voluntad de su padre, y después de que Currito haya logrado cruzar el umbral de la pobreza y, famoso y rico, consolide un estatus social consonante con el de aquélla. Como telón de fondo, un racimo de aristócratas, toreros, aficionados a la fiesta y ociosos completan el escenario, visto desde un tópico pintoresquismo pulido con el brillo de la riqueza y bienestar. Desde esos oropeles, la película navega entre el reportaje turístico y la revista de papel cuché.

Con las premisas anteriores, el éxito de *Currito de la Cruz* se explica por el gancho de su contenido y por la pregnancia de ciertas imágenes, más que por el acabado de su resolución como relato fílmico. Ahora bien, si es cierto que la cinta adolece de defectos en el ejercicio de la articulación discursiva, reconocer el notorio trabajo de la puesta en escena y los aciertos al construir las voces y puntos de vista internos es de justicia, más aún si tenemos en cuenta las

sucesivas amputaciones a las que se vio sometida, que nos han impedido calibrarla desde su forma original.

Antonia DEL REY REGUILLO
Universitat de València

