

# Lo "negro" español y su proyección universal

Sebastián Gasch

El estreno de «El cochecito» marcará época en los anales cinematográficos. Los que han asistido a su proyección desprovistos de prejuicios han estado de acuerdo en reconocer la inteligencia y la sensibilidad y el talento cinematográfico de Marco Ferreri, ese realizador italiano, que, con un equipo totalmente español, ha logrado una película destinada a desempeñar un papel muy importante en el ámbito de nuestra cinematografía después de la aparición de J. A. Bardem

Se ha hablado mucho de humor negro con motivo de esta cinta que narra la singular conducta de un viejo testarudo que, al querer a toda costa un cochecito de ruedas, provoca mucho «ruido y furia» en el seno de una familia que es un portento de mediocridad. Sea lo que fuere de esta calificación adjudicada al humor de Ferreri, lo cierto es que es innegable que este cineísta es un penetrante observador de la vida y de la gente y que se halla en posesión de un sentido mordaz capaz de amalgamar lo trágico con lo grotesco. Como ha comprobado muy justamente José Palau, su film viene a ser una «Opéra de quat'sous» sin la «Corte de los milagros» de los tiempos de Villon, pero con una corte de alegres inválidos cuyo mundo anhela compartir el protagonista de la cinta.

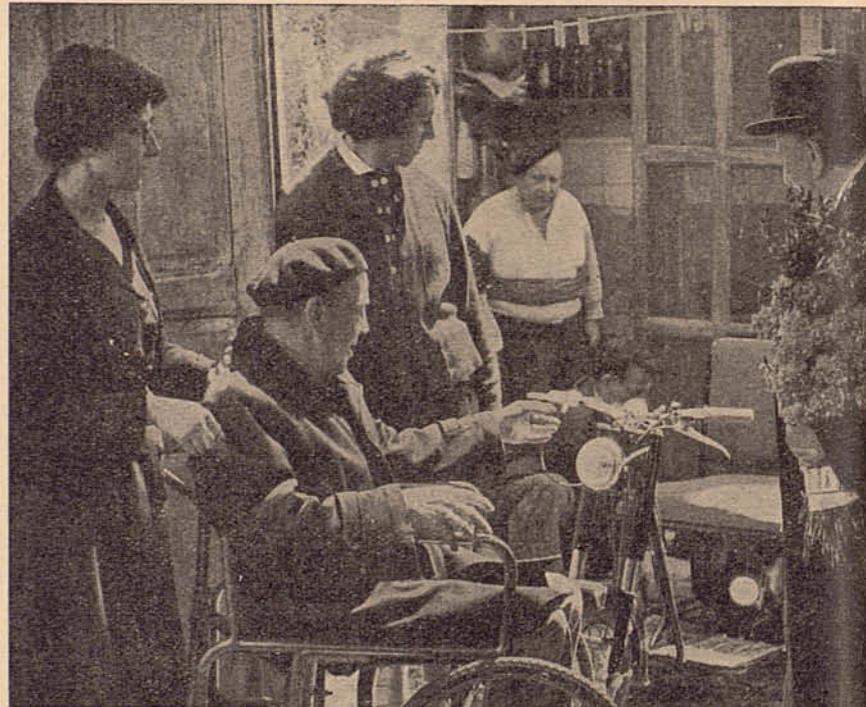
La crítica, por lo menos la de Barcelona, no se ha mostrado amable para con «El cochecito». Se ha dicho con rara unanimidad que la película de Ferreri ofrece una visión falsa y deformada de la sociedad española, o, más exactamente, de la modesta clase media española. Se ha afirmado que «ese pretendido humanismo hispano y su lacerante cerrazón espiritual se hallan situados en los antípodas de la mentalidad española y que en nuestro país hay algo más que sordidez moral, gusto por lo tremendista, desprecio a la ancianidad y, en fin, humorismo negro y pintura de análogo color. Y uno de esos críticos se ha formulado esta pregunta: «¿Por qué reflejar tan censurablemente despegada con los problemas de la vejez a una familia española de la clase media, cuando el respeto, reverencia y mimo para con nuestros mayores es norma nuestro país?».

Pues bien, lo más suculento del caso es que «El cochecito» se halla en realidad dentro de la mejor tradición española. Es un film profundamente español que se entronca con una tradición que guarda estrecha relación con Quevedo, con Goya lo mismo que con Valle Inclán. A nuestro parecer, el mérito principal es para Rafael Azcora, el argumentista del film, que trae al cine una tradición literaria de la más legítima estirpe española. Ese sarcasmo y ese humor negro, esa abundante ironía y ese trasfondo de ternura, sorprendieron al civilizado público que asistió al último Festival de Venecia. Fueron tres proyecciones las que en Venecia se ofrecieron a la prensa y al público, y en todas ellas el éxito no pudo ser más halagador. Y, en Venecia, «El cochecito» fue aureolado con el Premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica.

Del tan traído y llevado «Cochecito» se deduce una enseñanza provechosa. Y es lo siguiente: lo llamado con razón o sin ella «negro» está enraizado en lo que es más auténticamente español y osaríamos decir que lo «negro» es tal vez lo único que ha dado

al arte y a la literatura españolas sus títulos de nobleza y lo que ha alcanzado mayor repercusión mundial.

Valgan para ello varios botones de muestra, elegidos al buen tuntún y sin sujeción al orden cronológico. La rebelión del «Potemkin» es una lánguida melodía junto al alzamiento de los campesinos nacionales de «Fuenteovejuna» y lo que dice Calderón a través de Pedro Crespo es bastante más justo y notable que todo lo que el mundo ha hecho, en la realidad y en la ficción, sobre crímenes de guerra. Y el neorrealismo italiano se queda en zapatillas junto a la desilusionada vida de nuestros pícaros, y esa cantera de amarga, autóctona y feroz crítica, hace casi blando al «Cochecito». Y nuestros clásicos, y nuestra picaresca, han tenido, y tienen, una considerable proyección internacional. Como la tie-



Una escena de «El cochecito», film de Marco Ferreri

nen el «tenebrista» Zurbarán, y Valdés Leal, con su macabro afán y el patético realismo de sus «Postrimerías» en el Hospital Mañara de Sevilla.

Y he aquí a Goya, el más universal de los pintores españoles. En sus aguafuertes fundió Goya su espíritu satírico, su causticidad, su desbordada imaginación y su incomparable intuición plástica. Probablemente en toda la pintura universal no se han dado jamás obras tan estremecedoramente impresionantes como los aguafuertes goyescos. La obra de acuafortista y dibujante de Goya se explica, pienso yo, como una manifestación contenida, disimulada, del deleite en la crueldad de Goya. Más que un humorista, más que un moralizador, más que un filósofo, es Goya un hombre que conoce el revés burdo de la vida y se complace en delatarlo a los demás y, sobre todo, en recordárselo a sí mismo.

«Los caprichos» son la presentación desapiadada, deleitada, de



Goya: «Con razón o sin ella»

la farsa humana en lo que tiene de más innoble — viejas proxenetas, viejas vanas, viejas chismosas, plebeyas encumbradas que no reconocen a la madre pordiosera, mozas prostibularias, rufianes lúbricos — toda la gama del ciego sensualismo. Esta condición de ceguera es, para Goya, inherente al vicio: en un hombre o un asno con los ojos vendados encuentra siempre la más expresiva representación de la criatura abyecta.

Pero creo que se ha insistido demasiado en buscarle intenciones moralizadoras a la totalidad de la obra de Goya. Acaso en todo humorismo satírico se tienda con exceso a suponer una preocupación altruista. El de Goya — humorismo españolísimo, que se emparenta con la tradición de Francisco de Rojas, de los novelistas picarescos, de Quevedo — es más bien un egoísmo, una complacencia del yo en exhibir su visión desdeñosa de la existencia. Es, como dijo Ángel Sánchez Rivero «una erupción de profundos instintos étnicos», pero de instintos desprovistos de toda caridad, de todo propósito que no sea el de expansión individual.

Juego trágico, cruel recreo de una fantasía adicta a todo lo monstruoso y espantable, son los «Caprichos» y «Proverbios». No importa que una leyenda intencionada y baturra calce a menudo, con pintoresca ortografía, esas diversiones sardónicas. Goya es tan codicioso de expresión, que el medio plástico no le basta. Pero su sentido es siempre personalísimo, y no tiene, con frecuencia, más intención que la aparente. A mi juicio, no son tampoco los «Desastres de la guerra» una protesta consciente contra la guerra, sino un regodeo en lo siniestro y carnicero de ella. Si de la contemplación de esas láminas nos viene la impresión de todo lo que hay de irreparable, de absurdo, de contrario a la dignidad humana en la aniquilación del hombre por el hombre, no es porque Goya se lo proponga, como no se propone Zuloaga clamar contra los toros en «La víctima de la fiesta». Es que uno y otro han codiciado, amado, gozado de tal modo la barbarie del espectáculo, que logran ofrecérselo en su trágica esencialidad. Ningún artista nos intrigará más que Goya con la misteriosa aptitud del arte para trascender la voluntad creadora. Pocos, en la pintura de todos los tiempos, plantearían de un modo tan enérgico el problema capital de la estética: cómo el asunto más abyecto y repulsivo puede llegarse a ennoblecer por el milagro del arte.

Dentro de lo «negro» español con proyección universal, habría que situar el expresionismo. Se puede hablar, en efecto, de un expresionismo español que, al igual que el alemán, se entroncaría

con una remota tradición, pero que se distingue del otro por cierto desgarró, de rompe y rasga, y que, por un lado, adquiere un exacerbado tono patético — aunque siempre con una mueca burlona que dimana del carácter popular que tiene todo el arte hispánico — y, por otra parte, se deja arrebatar por una indomable rebeldía. En este expresionismo convendría incluir, además de Picasso, al catalán Isidro Nonell, pero con algunas reservas, principalmente por ser un pintor lírico y vital, cuya obra apasionada, agitada y desbordante como la de Delacroix, fogosa y deformada como la de Daumier, sólida como la de Courbet, reflejaba fielmente una época, la cual, olvidando el esfuerzo de los maestros catalanes de un pasado inmediato, admiraba el vigor de Velázquez y de Goya, descubría el genio del Greco, asimilaba la agudeza de Toulouse-Lautrec y el dramatismo caricaturesco de Steinlen. Pero, sobre todo, hemos de citar en primerísimo plano a José Gutiérrez Solana.

¿Cuál es la primera impresión que nos sugiere el arte de Solana? Para resumirla diríamos que nos deja sabor de sangre en la boca y estrujamiento de dolor en el corazón y rosadas calideces de vergüenza en la piel. Como las láminas de «La Tauromaquia», las obras de Solana causan espanto y repulsión por como expresan de modo tan realista la protesta de un temperamento fuerte y vigoroso. Heredero directo de Goya es Solana, y, como Goya, es un exaltador y un reprochador al propio tiempo de aspectos patrios: el tremendo rosario de la «España negra». Los pinceles de Solana se han teñido en las llagas de una España cancerosa y moribunda. Esa España de las reboticas pueblerinas, de los hospitales de ínfima categoría, de los cementerios abandonados, de los carnavales trágicos y de las enfermerías taurinas. En esos mendigos de profesión, en esos cesantes, en esos boticarios, en esos toreros, Solana entrevió lo que constituye en su obra, a menudo feroz, la parte de ternura y de gracia, la hermosura aún intacta de esos seres tristes, pobres y desheredados. Y que no se diga que esta tela o aquel cuadro son literatura, porque la vida, cuando se atrapa, no es literatura, sino realidad. La más azorante realidad que darse pueda. Y Solana, hermano gemelo de toda una generación de escritores y de poetas, no hizo sino pintar la vida de su época, de su mundo.

Hemos hablado de Picasso. Fue en los alrededores de 1907 cuando Picasso, bajo la influencia de Cézanne y del arte negro orientó sus búsquedas hacia una concepción más vigorosa y personal de la plástica pictórica. El entusiasmo por el arte negro reveló a Picasso el amplio mundo de la deformación de la materia por la pujanza mágica, y el artista volvió al monumentalismo barroco, entregándose durante un tiempo a pintar caras de fetiches, con el fin de traducir el volumen con un vocabulario pictórico: líneas rígidas, pero incisivas, contrastes violentos de claroscuro, que le permitieron dotar de más expresión al ritmo que al objeto representado. Así dio Picasso su versión del expresionismo.

Picasso abandonó durante el período cubista esa intensidad de expresión para adoptar la actitud cerebral, metálica, pero, impedido constantemente por un movimiento pendular, ha vuelto en distintos momentos de su carrera a esta línea de expresión dramática que comenzó con las pinturas «negras» de 1907. En estos últimos años, el «expresionismo» de Picasso se ha hecho aún más ostensible. Cuando no abandona esos dominios, cuando exalta los volúmenes, cuando no renuncia a ese claroscuro del que se vale como un auténtico virtuoso, cuando en esa penumbra subterránea su mano febril lanza sus dardos acerados, incisivos, penetrantes, traza curvas punzantes, entonces su expresionismo cobra caracteres patéticos.

Acaso la clave de la predilección española por lo «negro» nos la dé Manuel Villegas López en su estudio magistral de «El cochecito». Dice este escritor que en el humor español hay algo de danza macabra. Todo está trasladado a ese confín de lo absoluto, tras el que ya no se encuentra más que la muerte. Y la muerte



Aspecto del antiguo taller de esculturas de P. Picasso



José Solana: «Máscaras»

como última bufonada, como la postrera broma pesada de la vida. De ahí que uno de los grandes motivos de lo español y del humor español, predilecto cual una constante, sea la muerte.

El otro elemento del humor español, según Villegas López, es la locura. Por la misma razón extremista, porque el resorte esencial de lo cómico es el absurdo, y el lindero último del absurdo es la demencia. Por eso el humor español está poblado de locos. «La vida del Buscón», de Quevedo, es fundamentalmente un desfile de maniáticos, extravagantes y orates. La figura máxima del humorismo hispano es un demente: Don Quijote de la Mancha. Quevedo y Cervantes constituyen los dos polos capitales del humor español. Entre ellos se sitúa el amplio mundo de todo el humorismo ibérico, de Eça de Queiroz a Baroja, a Arniches, a Gómez de la Serna... El «esperpento» de Ramón del Valle Inclán es el paradigma del humorismo contemporáneo español.

Así, pues, la muerte y la locura son las dos piedras de toque

de la realidad española, siempre enfocada hacia lo absoluto. Y comprueba asimismo Villegas López que hay otro tema marginal de la existencia, predilecto del español: el monstruo, simbiosis de muerte y de locura, visión gráfica y resumida de lo fuera de la vida. Por eso el monstruo atrae a los pintores ibéricos. Velázquez, Goya Zuloaga, Solana, Picasso, pintan monstruos con delectación, con vocación de encuentro consigo mismos. La violencia y lo fronterizo — la máscara, otro leit-motiv español — encuentran en el monstruo la expresión de lo inexpresable.

La muerte, la locura... España es un país de locos, para bien y para mal. Sólo locos pudieron volcar en la historia aquel torrente de hazañas inverosímiles que es la conquista de América. Sólo un loco, un loco genial, Antonio Gaudí, pudo volcar su fulgor ideológico y su formidable aliento creador en el himno pétreo, católico, simbólico, de compleja estructura, que se eleva denodadamente hacia el cielo y que se llama la Sagrada Familia.