

INTERTEXTUALIDAD EN EL PRIMER CINE DE BARDEM Y BERLANGA

Luis Navarrete Cardero

Consideraciones Generales

No podemos dudar que estamos asistiendo a la convergencia de respetadas disciplinas con la tecnología, concretamente con el concepto de Hipertexto, herramienta vital en el desarrollo de las últimas propuestas multimedias ligadas a las innovaciones de los procesos de la comunicación. Estudiar, por ejemplo, la Historia del Cine como una linealidad creativa de filmes ordenados en cajones herméticos independientes es imposible. Una Historia del Cine –español- basada en nociones como jerarquía y secuencialidad está agotada; sustituir esos atributos por una lectura multilineal, repleta de nodos para conectar esos compartimentos nos daría una visión mucho más acertada de ésta. Efectivamente, sin saberlo, los historiadores de cine de las dos últimas décadas han revolucionado, en el caso del cine español, su historia con estudios parciales o sectoriales sobre determinados autores, épocas, escuelas, actores, corrientes, etc., generando una estructura de nuestro cine similar a un hipertexto, expresión acuñada por Theodor H. Nelson en los años sesenta. Como dice el propio inventor del concepto: “*con Hipertexto me refiero a una escritura no secuencial, a un texto que bifurca, que permite que el lector elija y que se lea mejor en una pantalla interactiva*”¹. En el caso de la Historia del Cine la noción “pantalla interactiva” (soporte físico en el hipertexto multimedia) debe entenderse como ese gran magma de títulos publicados en los últimos tiempos que permiten un mejor conocimiento, más profundo, del cine español.

La noción de Hipertexto de Nelson ya había sido vislumbrada anteriormente por Roland Barthes y Michael Foucault. El primero describe un ideal de textualidad semejante al concepto de Hipertexto, donde abundan las redes que actúan entre sí sin una clara imposición de unas a otras². Foucault, por su parte, habla de la inexistencia de fronteras en un libro, con continuas referencias a otros libros, otros textos, otras frases, etc³.

¹ George P. Landow (1995): *Hipertexto. La convergencia de la Teoría Crítica Contemporánea y la Tecnología*. Paidós Hipermedia 2. Barcelona. Pág. 15.

² Roland Barthes (1980): *S/Z. Siglo XXI*. Madrid. Pág. 221.

³ Michel Foucault (1991): *La arqueología del saber*. Siglo XXI. México. Pág. 355. [Traducción de Aurelio Garzón Camino].

Podríamos crear una historia del cine español donde el lector saltara de un filme a otro, de un director a una corriente cinematográfica, de un título español a sus reminiscencias foráneas y así sucesivamente hasta convertir el acercamiento al cine en una experiencia inagotable. Algo parecido, aunque sin un criterio verdaderamente metacinematográfico, se ha hecho con diferentes enciclopedias multimedia sobre cine español en soporte CD-ROM. Basadas en la noción de Hipertexto sólo proponen recuperación de información sobre la filmografía de directores y actores, algo que termina siendo la simple repetición gestual de una acción que no va encaminada, desde luego, a reforzar el conocimiento del usuario.

Deberíamos marcar los criterios que rijan y limiten esa supuesta historia hipertextual del cine español, para no alimentarla hasta una hipertrofia desmedida que imposibilite su correcta utilización. En un primer acercamiento del autor del presente artículo a estas cuestiones, relacionadas directamente con la definición foucaultiana anterior, establecimos una terminología, prestada del lingüista y crítico literario Gérard Genette⁴, para aplicarla al estudio de diversos discursos metafílmicos españoles que bien podría ser un comienzo plausible para estructurar nuestra historia cinematográfica hipertextual. Efectivamente, como en literatura, el proceso de intertextualidad en cine - incorporación de otros textos fílmicos en el texto presente - puede ser algo premeditado, respondiendo a las formas de plagio, homenaje, parodia, sátira, etc. Pero siempre existirá en todos una "transfusión perpetua"⁵, es decir, sistemas descriptivos, lugares comunes, etc., visitados infinidad de veces y formadores de nuestra competencia como lectores o espectadores. Desvelar esos nexos sería la tarea de esta ingente producción histórica.

Nos permitimos recordar aquella clasificación. Manteniendo como dualidad básica las premisas "filmes que hablaban sobre otros filmes" o "filmes que hablaban sobre su propia construcción o sobre la construcción del hecho cinematográfico en términos generales", presentábamos la siguiente taxonomía aglutinadora de todos los metafilmes:

⁴ Gérard Genette (1989): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Taurus. Madrid. Págs. 9-14.

⁵ En palabras de Genette, al hablar sobre los textos literarios. *Ib.idem*. Pág. 12.

- 1) El cine como muestra de construcción espectacular y artificiosa. La **mostración**, por tanto, en cuanto artificio y espectáculo, dejando ver al espectador la magia de la puesta en escena invisible siempre negada en aras de una hipertrofia del realismo.
- 2) El cine como relación intertextual de unos discursos con otros. Fenómeno que denominaremos **citación** de forma general - aunque la cita como herramienta intertextual sólo sea un más de las englobadas bajo dicho término -. Siguiendo a Gérard Genette, quien a su vez parte de la noción de Julia Kristeva y de Riffaterre, varias son las formas de intertextualidad: architextualidad, intertextualidad propiamente dicha - aquí estaría la cita -, hipertextualidad y metatextualidad.
- 3) El cine como discurso **reflexivo** sobre su propia construcción relatora, bien sea sintetizando el problema en la cámara - vista como "superojo" u "ojo mil veces ojo", capaz de captar acontecimientos excepcionales o detener el tiempo y la vida -, o en los recursos discursivos mostradores de su naturaleza como aparato ideológico que juega con la ficción y/o la realidad.
- 4) El cine mostrándose como decorado o trasfondo argumental. Esta posibilidad del cine dentro del cine, la denominaremos **atrezo**, se centra en los discursos que sin reflexionar, enseñar, o interactuar, con otros textos cinematográficos o consigo mismos, presentan al cine en alguno de sus aspectos cinematográficos⁶ como simple escenario de una trama argumental.

En nuestra opinión, sólo a través de estos procedimientos hipertextuales conseguiremos desvelar la verdadera escritura cinematográfica moderna; los textos fílmicos están unidos umbilicalmente con sus predecesores. El historiador de cine y el crítico cinematográfico deben descubrir las huellas de ese proceso creativo.

La duda que inmediatamente asalta la mente del lector es si esta actividad que pretendemos de alcance científico y estatuto histórico y que posee un marcado carácter lúdico –es innegable lo placentero de convertirse en “hilvanador” de filmes- está reñida con la noción de “autor”, actualmente en desuso pero aplicable todavía a algunos directores españoles, caso de Bardem y del propio Berlanga, su compañero de iniciación

⁶ "Lo cinematográfico" es todo lo que atañe a la película, desde su preproducción hasta su acabado. Se opone a "lo fílmico", lo que acontece en el texto.

cinematográfica y, ambos, objetos de este artículo. Como acontece en lingüística, el cine emplea el metacine o el metadiscurso a veces sin darse cuenta. Cualquier actividad codificada padece este hecho, es decir, no es raro contemplar como un filme emplea ciertos códigos usados por otro. Es normal ver en el director novel el uso de la función metadiscursiva, como lo es observar en el niño referencias constantes al código que utiliza cuando aprende a hablar. Trataremos de desvelar esas referencias en los citados directores estudiando algunos textos pertenecientes a su primera etapa como realizadores.

Pero claro, antes de acometer esa tarea creemos lógico preguntarnos si ayuda a nuestros propósitos de creación de una historia cinematográfica española hipertextual. Dicho de otro modo, ¿debemos diferenciar los procesos sobre la construcción e interpretación de la historia hipertextual del cine de aquellos pertenecientes a la creación fílmica de en un nivel exclusivamente autorial? Si así fuera este artículo nada añadiría a aquélla. La respuesta es claramente no. Para nosotros esos procedimientos son las dos caras de una misma moneda sólo diferenciados por el lugar en el que se producen. Es decir, es lo mismo construir un modelo aplicable a una utópica historia del cine cimentado en el fenómeno de la hipertextualidad que escudriñar la filmografía de un director en busca de reminiscencias de otros textos y otros autores; nos atreveríamos a decir que sin el proceso analítico al que debemos someter a los filmes este proyecto de Historia no tendría sentido: una Historia construida por los textos fílmicos, sin principio ni final, cíclica, de eterno retorno, erigida sobre el cuerpo del texto, aunque sin menoscabo del con-texto, sobre el que se ha edificado gran parte de la historia del cine tradicional.

Bardem y Berlanga, ejemplos de hipertextualidad cinematográfica

Ocurre a veces que el proceso de construcción de la historia hipertextual puede encontrar reticencias por parte de los auténticos protagonistas de ésta, es decir, los directores. Como dijimos anteriormente la noción de autor entra en conflicto con unos procedimientos que ponen en entredicho los conceptos de originalidad, unicidad y genio creativo, tal y como los aceptamos hoy día y nos los transmitió el Romanticismo.

¿Qué autores o corrientes cinematográficas han influido en su manera de hacer cine? Ésta fue la pregunta que le hicieron a Berlanga en una de sus últimas apariciones⁷. Transcribimos la respuesta del director valenciano: *“Hombre hay uno que me marcó mucho que se llama Berlanga. Creo que debemos tener, mínimo cuando empecéis a trabajar, sujeción a cualquier cosa que os pueda dar una idea de que línea tenéis que seguir, pero yo creo y sigo diciendo que lo importante es que te salga de la tripa lo que tú quieras hacer, lo que tú quieras contar a tus contemporáneos, que te salga de ti mismo. Ahora, no voy a negar que había un cine que me gustaba, cineastas que me gustaban y como la última película que creo que preguntan que quién me había influido en la primera película o en general, la primera película la hice junto a Bardem, pues entonces sí había, Juan Antonio, por ejemplo, estaba muy influido sobre todo por un director norteamericano, Preston Sturges, por Navidades en julio, que fue la película que más o menos estaba en la línea de lo que luego fue Esa pareja feliz. Yo estaba influido por otra persona que no era del mundo del cine, y ya que habláis de influencia, pues la acepto, y puede que en algún momento pienses en algún otro, pero lo que quieres contar debe nacer de uno solo, que era Arniches, el autor de teatro español, que para mí es el que más se aproxima, la manera de escribir sus obras, a lo que siempre ha sido mi única constante que he tenido en toda mi trayectoria cinematográfica”*.

Esta clarividencia sobre la iniciación al proceso creativo del cine demostrado por Berlanga y Bardem, a pesar de vislumbrar cierta ironía al principio de su respuesta, motivada por la genialidad de su figura, recuerda las ideas de Borges sobre Literatura y su invención de toda una estrategia desplegada para hacernos reflexionar sobre la construcción de ésta. La literatura de Borges se basa, a pesar de su extraordinaria complejidad, en la conciencia del uso y el agotamiento de la cita, sabedor de que todo está dicho y escrito sustenta de este modo un cuestionamiento corrosivo de ella. ¿Ocurre lo mismo en el cine de Berlanga y Bardem más allá de la conciencia del fenómeno por parte de sus protagonistas? Creemos que sí.

⁷ Concretamente en marzo de 2004, en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla, en un acto organizado por el programa de doctorado *Procesos de la comunicación*. El acto fue presentado por los profesores Rafael Utrera y Francisco Perales.

*Bienvenido Mr. Marshall*⁸

La película más significativa de Berlanga, con la colaboración inestimable de Bardem en la escritura del guión, es *Bienvenido Mr. Marshall* (Luis García Berlanga, 1952). Este filme no es sólo uno de los más importantes de nuestros autores sino también uno de los textos más sugerentes de nuestra cinematografía y, evidentemente, pilar fundamental de una futura historia hipertextual, pues en él se dan cita la reflexión metafílmica, principalmente a través de procesos architextuales e intertextuales, concretamente los relativos a aspectos de índole genérico y citadores o alusivos, respectivamente, de otro filme con el que guarda una relación desvelada sólo en función de la competencia cinematográfica del espectador. La alusión o la cita, como procesos intertextuales culminan en el receptor; si éste no los intuye no existen. Empezaremos por analizar estos, es decir, aquellos que tienen que ver con el filme al que necesariamente remite *Bienvenido Mr. Marshall*. Para nosotros, el análisis de este filme se convierte en esencial para revelar el futuro de Bardem como generador de hipertextos. La influencia de la tendencia hipertextual de *Bienvenido Mr. Marshall* otorga a Bardem una manera de acometer sus filmes, instinto reseñable, como luego veremos, en multitud de sus películas.

Evidentemente no tratamos de restar un ápice de importancia al texto de nuestros autores, tampoco no nos mueve ningún afán desmitificador y, por supuesto, somos conscientes de que la relación alusiva de este filme con otros es de dominio público. Así, en el libro de Francisco Perales dedicado al estudio de la figura del director valenciano podemos leer las declaraciones del propio Berlanga: “*Después de otros intentos frustrados, la influencia de Jacques Feyder, y más concretamente de La Kermesse heroica (1935), donde las emperifolladas damas de la película se presentan amistosas y complacientes a los extranjeros españoles, fueron las inspiradoras de la mascarada andaluza organizada por el alcalde de Villar del Río*”⁹. En *Cinco comedias para la historia* leemos: “*la historia de Bienvenido Mr. Marshall surgió como una actualización de la anécdota de La kermesse heroica, de Jacques Feyder.*”¹⁰ Dos

⁸ Nos permitimos comentar esta obra dirigida por Berlanga como si fuera también de Bardem, dada la importancia de su participación en el filme, no sólo en la elaboración del guión, sino también en la elaboración total del proyecto, en su concepción y en la posible lectura ideológica del filme, que revela claramente su impronta e idiosincrasia.

⁹ Francisco Perales (1997): *Luis García Berlanga*. Cátedra. Signo e Imagen/Cineastas. Madrid. Pág. 207.

¹⁰ Eduardo Rodríguez (editor) (1991): *Cinco comedias para la historia*. I Festival Internacional de Cine de Comedia de Torremolinos. Málaga. Pág. 79.

palabras de estos extractos destacan por encima de las demás: influencia y anécdota. Con la primera estamos de acuerdo, es decir, podemos hablar claramente, después de haber visto las dos películas, de una influencia de la primera en la segunda. Inmediatamente acotaremos esa relación con la adecuada nomenclatura. Respecto a la segunda, consideramos que hay algo más que una simple actualización de la anécdota entre ambos filmes.

Según entendemos, la relación de guardan ambas películas viene definida por lo que Genette llama hipertextualidad¹¹, uno de los tipos de intertextualidad más comunes y complejos que existen. Sería la relación que une a un texto B (podemos llamarlo hipertexto) con un texto anterior A (hipotexto). En nuestro caso, la realización de Berlanga es hipertexto de la de Feyder, hipotexto en esta relación hipertextual. La dificultad de describir esta relación acertadamente radica en el tipo de transformación que sufre el hipertexto respecto al hipotexto: ¿imita el filme de Berlanga la acción del de Feyder?, ¿copia la película española la estructura narrativa del filme francés?, o ¿la historia de Berlanga es completamente distinta a la de Feyder? Si las dos primeras respuestas son afirmativas estamos ante una transformación indirecta, es decir, una transposición por imitación de la acción del Flandes de 1600 a la España de la mitad del siglo XX; si lo es la segunda, nos encontramos ante una transformación directa, es decir, Berlanga cuenta una historia completamente distinta a la de Feyder. Apostamos por una mezcolanza entre ambas transformaciones o tipos de relación, es decir, ambos textos se relacionan directa e indirectamente, pues la historia de Berlanga es diferente a la de 1935, aunque tenemos nuestras dudas pues ambas guardan curiosas relaciones: en una y otra existe una población pequeña donde la vida es tranquila, en las dos conocemos a los representantes del pueblo, el burgomaestre y don Pablo, ambos acompañados de unas curiosas “fuerzas vivas” que decidirán recibir al invasor con unas descabelladas ideas, la celebración de la “kermesse” y el recibimiento a los “yanquies” con la mascarada andaluza. Respecto a la estructura del filme español, levantada sobre los sueños, debemos señalar que se comete una nueva transformación al cambiarse las ensoñaciones y pensamientos imaginados en el hipotexto por auténticos sueños en el hipertexto, con un significado trascendental y, como luego veremos, generador de un nuevo debate, ahora de carácter architextual. Pero más allá de estas repeticiones

¹¹ Gérard Genette (1989): *Op. Cit.* Pág 14.

actanciales señaladas, existe una de orden discursivo fundamental: la llegada del extranjero, representante de una cultura superior, militarmente en el texto de Feyder, económicamente además en el texto de Berlanga, que afecta, influye, en el devenir de la vida de las pequeñas villas. Sólo el contexto cinematográfico e histórico, puramente español, en el que se inscribe la película de Berlanga, la salva de la mera y simple transposición del filme de Feyder. Ciertamente, la peculiar relación de la película con los episodios históricos de la España que pretende abandonar la década de la autarquía y decide acercarse a los Estados Unidos, así como la reflexión cinematográfica que nos proporciona Berlanga, inexistente en el hipotexto, la alejan de la elemental permutación de éste o de su mera imitación¹².

Esta última característica de nuestro hipertexto berlanguiano nos sumerge en un proceso architextual¹³, es decir, que afecta al mismo concepto de género y, nos atreveríamos a conjeturar, a su propia concepción dentro del debate generado por el cine después de la II Guerra Mundial entre las inclinaciones realistas o imaginarias del cine. Por género entendemos un modelo estructural que sirve como criterio de clasificación y agrupación de filmes y como marco de referencia y expectativas para directores y público. Así es, la película de Berlanga se distancia de su hipotexto en función de la relación que mantiene con otros filmes, mejor dicho, con otros filmes agrupados en géneros cinematográficos. Con los sueños de los protagonistas nos encontramos ante una reflexión sin igual en la historia del cine. En primer lugar, a través de ellos y como hemos señalado, el filme de Berlanga y Bardem se convierte en auténtica personificación de la discusión entre el concepto realista del cine de aquellos años y su opuesto, el cine como encarnación de lo imaginario¹⁴. Al tiempo, inscriben en su propia obra la respuesta a la pregunta tantas veces formulada: ¿es *Bienvenido Mr. Marshall* una obra neorrealista a la manera española? Evidentemente, según entendemos, la película supera ese debate cuando el universo de lo onírico y lo cinematográfico se igualan a

¹² El ejemplo que utiliza Genette para hablar de la transposición simple es la relación entre *La Odisea* de Homero y *Ulysse* de James Joyce, donde la segunda, es decir, el hipertexto, transpone la acción del hipotexto al Dublín del siglo XX. La transformación indirecta sería la guardada entre el mismo hipotexto y *La Eneida* de Virgilio, donde éste cuenta una historia completamente distinta: las aventuras de Eneas. Como el mismo Genette precisará más adelante en nota a pie de página (nota 13), la relación de estas obras en modo alguno se reduce sólo a una transformación directa o indirecta, sino a mucho más, evidentemente. En *Ib. Idem*. Pág 15.

¹³ Las diferentes relaciones establecidas entre diversos textos no son excluyentes, es decir, podemos hablar de hipertextualidad y hacerlo al tiempo de architextualidad.

¹⁴ V. Francesco Casetti (1993): *Teorías del cine*. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid.

través de los sueños de los protagonistas, convirtiendo la máquina narradora, el cine, en un artefacto ensoñador, más cercano al concepto del cine como valedor de lo imaginario que de lo realista. No podemos olvidar a este respecto que los géneros cinematográficos engullen al sujeto espectador acentuando la subjetividad -y la facilidad- de la recepción cinematográfica -algo de menor importancia para la corriente realista del cine nacida después de la II Guerra Mundial- y que todos los sueños de los protagonistas guardan relación con algún género cinematográfico de moda, ya fuera americano o español. Aquí se inscribe la relación architextual de *Bienvenido Mr. Marshall*.

Por otro lado, estamos de acuerdo con Luciano Berriatua cuando dice: "*Tampoco es muy defendible la idea de que el filme sea una reflexión contra los modelos del cine americano a favor de nuestras tradiciones culturales (filmes folklóricos, etc.)*(...)"¹⁵. Ciertamente, nosotros preferimos ver una crítica a los Estados Unidos a través de los géneros invasores, es decir, pagarles con su propia medicina mostrando las miserias del país norteamericano, caso del sueño del cura con el "Klu Klux Klan", el "Comité de Actividades Antiamericanas" y la pena de muerte. En el resto de sueños preferimos ver sólo una reflexión genérica, architextual, mezcla de códigos de ambas cinematografías, para conseguir romper la plausibilidad de lo narrado y causar la risa del público. No olvidemos que en un sueño todo es posible. Ese es el único objetivo, cumplido con creces, y utilizando el cine dentro del cine¹⁶. El resto de sueños une el cine negro-religioso, el cine del oeste-españolada, el cine comedia-sumándole un elemento hispano como son los Reyes Magos frente a Santa Claus, el cine histórico español-cine de indios. En definitiva una auténtica joya de nuestra futura historia hipertextual del cine español.

¹⁵ Luciano Berriatua: "Bienvenido Mr. Marshall" en *Antología Crítica del Cine Español*.

¹⁶ Podríamos seguir hablando de *Bienvenido Mr. Marshall* y su tendencia hipertextual con películas "presentes", "citadas" o "aludidas" dentro de ella: *Rebeca* (Alfred Hitchcock, 1940), *Milagro en Milán* (Vittorio de Sica, 1950) o *Pasión de los fuertes* (John Ford, 1946). De la primera toma el elemento de la voz narradora para introducir la historia de Villar del Río, de la segunda el momento mágico del desfile de ilusión de los habitantes del pobre pueblo cuando cantan *La coplilla de las divisas* o *Americanos*, y de la tercera nace el momento paródico del duelo a pistolas entre don Pablo y Manolo en el salón de un bar típicamente americano.

Cómicos

A pesar de que el protagonismo de Berlanga fue mayor que el de Bardem en el filme analizado, el director madrileño también ha hecho gala de una enorme clarividencia a la hora de poner en marcha “la máquina hipertextual” en su filmografía. Nos centraremos en la relación guardada entre *Cómicos* (Bardem, 1954), su primer filme en solitario, y *Eva al desnudo* (Manckiewicz, 1950). Antes haremos un breve repaso por sus inicios para subrayar esta tendencia bardemiana.

Así, sin adentrarnos seriamente en su debut como responsable absoluto en labores de dirección –lo haremos inmediatamente–, *Cómicos*, guarda relación con *Eva al desnudo*, y a su vez con el filme *Variétés* (Bardem, 1972) del propio autor. *Cómicos* puede ser un hipertexto –aunque la relación con el filme de Manckiewicz se puede definir como una simple “cita” o “alusión”– y al tiempo un hipotexto: su función en el juego hipertextual la determina la posición respecto a los filmes citados. Luego vendría el éxito internacional de nuestro autor con *Muerte de un ciclista* (Bardem, 1955), donde “el director trabajó bajo el influjo de *Crónica de un amor, la película de Antonioni que conoció en la Semana de Cine Italiano de 1953*”¹⁷. Sólo hay que ver el filme de Antonioni para comprobar los nexos argumentales existentes entre ambos textos. Los escenarios donde se encuentran los amantes en *Muerte de un ciclista*, ya sean exteriores o interiores, remiten sin duda al filme del director italiano, acentuándose la sensación de “*deja vu*” no sólo por la participación de Lucía Bosé como protagonista femenina, sino también por la imitación formal en la realización: parecidas composiciones en los planos, idénticas ubicaciones de la cámara, etc.: la escena del dormitorio donde se encuentran los amantes no tiene desperdicio a este respecto. Aunque no queramos caer en los mismos errores que los exaltadores de la originalidad y la voluntad autorial de Bardem, sería injusto discutir los logros y méritos de su filme, su cruda crítica a la España del régimen y la denuncia de una sociedad injusta donde la alta sociedad ignora deliberadamente la miseria de las clases más pobres.

El siguiente proyecto de Bardem fue *Calle Mayor* (Bardem, 1956), adaptación de la obra de Arniches *La señorita de Trevélez* e inspirada también en *Doña Rosita la*

¹⁷ Juan Francisco Cerón Gómez (1998): *El cine de Juan Antonio Bardem*. Secretariado de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca. Murcia. Pág. 122.

soltera de Lorca. A esta relación, que podríamos adjetivar como transtextual¹⁸, se une otra hipertextual con una posterior obra del autor, *Nunca pasa nada* (Bardem, 1963), hipertexto convertido en nueva exploración sobre la vida de provincias y, lo que es más importante, fresco que retrata la existencia personal de un puñado de vidas para las que nunca ocurre nada, siempre estancadas, como la sociedad española del momento, asfixiadas, como ya mostrara en *Calle Mayor*. Es cierto que Bardem sólo utiliza el aspecto trágico de las obras literarias citadas en el filme de 1956, eliminando cualquier aspecto cómico de los personajes y las situaciones mostradas. Asistimos de nuevo a una transformación indirecta, como ocurriera con *Bienvenido Mr. Marshall*, donde “*resulta imposible reconocer las obras originales. Todo queda transformado, adaptado al mundo interior y personal de Bardem, a su concepto del hombre, de la soledad*”¹⁹.

El filme que bajo nuestro punto de vista cierra este periplo inicial de Bardem es *La venganza* (Bardem, 1957). Evidentemente podríamos seguir buscando huellas de otros filmes en su obra posterior y las encontraríamos, sin embargo nada añadiría a este artículo que sólo pretende ser una propuesta de actuación para el futuro. *La venganza* es una nueva sedimentación de las reminiscencias fílmicas de su autor filtradas por su particular universo y convertidas en denuncia de una particular realidad española; al tiempo, esta obra se erige en un monumento a la reconciliación nacional propuesta por el Partido Comunista Español tras su V Congreso celebrado en 1954 y cuya consecuencia fue la publicación del texto *Por la reconciliación nacional* en junio de 1956: “*en el filme se dicen frases como: 'nadie está solo ni puede estar solo', 'muchas veces los enemigos lo son por estar apartados y sin hablar y no por otra cosa' o 'la tierra es grande; cabemos todos juntos' que traslucen de modo evidente la consigna del PCE*”²⁰. Sobre las citadas influencias de *La venganza*, extractamos el siguiente párrafo del libro de Cerón Gómez, donde el autor cita un comentario de Javier Aguirre

¹⁸ Las tan llevadas y traídas transdiscursividad o transtextualidad aluden, como indica su partícula "trans" - del latín *trans*, que significa "al otro lado", "a través de" -, a una relación entre discursos o textos de naturaleza diferente. Así es, la relación establecida entre un discurso pictórico y otro cinematográfico es transdiscursiva por estar hablando de dos códigos completamente distintos. Para nosotros una adaptación como la de Bardem sería un ejemplo de transdiscursividad equivalente a una relación metalingüística: el conjunto significante de la novela (personajes, espacios, etc.) y su homólogo en cine. Por tanto, la relación entre ambas codificaciones, en el caso de la adaptación literaria que nos ocupa, sería metadiscursiva a pesar de estar hablando de una traslación de códigos. La transdiscursividad pura se consigue cuando se ponen en contacto lenguajes, discursos o textos irreconciliables.

¹⁹ En Javier Sagastizabal (1962): *Bardem* (ensayo). Sestao. Cine-Club. Pág. 22. La cita denota un hecho curioso desvelado por nosotros al principio del artículo: el miedo de los “exegetas” de Bardem, o de cualquier otro autor, a reconocer en éste otros textos que resten originalidad a su obra.

²⁰ Juan Francisco Cerón Gómez (1998): *Op. cit.* Pág. 153.

publicado en la revista *Film Ideal* con fecha del mes de diciembre de 1957, página 14: “Por lo demás, anota influencias de *El camino de la esperanza*, de *Pietro Fermi*, en la construcción del guión; de *Las uvas de la ira*, de *John Ford*, en la secuencia en la que *Santiago el viejo se enfrenta al tractor*, y de *Fellini*”²¹.

Pero volvamos a *Cómicos*, la primera obra en solitario de Bardem. ¿Guarda este filme una relación hipertextual con *Eva al desnudo* de Manckiewicz? Si entendemos que por hipertexto todo texto derivado de uno anterior por transformación directa o por transformación indirecta, creemos que sí. Como vimos anteriormente los hipertextos e hipotextos se relacionan a través de transformaciones directas -se cuenta algo similar a lo que ya se ha contado-, o transformaciones indirectas -se cuenta algo a la manera de algo ya contado-. El filme de Bardem goza, *rara avis*, de ambas características. Veamos. En principio, *Cómicos* parte de una experiencia personal, como el propio autor ha señalado “*Un día me senté a escribir a partir de una imagen de una actriz saludando en un teatro vacío. Me puse a narrar y me salió de un tirón el guión de Cómicos. No era más que vomitar recuerdos*”²². Esta relación íntima del director con lo narrado parece alejarlo de cualquier sospecha de plagio, algo de lo que se le ha acusado a menudo como dice Gómez Cerón: “*Una de las acusaciones que ha gravitado siempre sobre la obra de Bardem es la de dedicarse a plagiar títulos del cine internacional. Estas acusaciones comenzaron con Cómicos, película que se consideraba deudora de Eva al desnudo, de Joseph L. Manckiewicz*”²³. Evidentemente coincidimos con el estudioso de la figura de Bardem al desmentir tales sospechas: “*Cómicos le rinde homenaje, pero en absoluto puede hablarse de plagio*”²⁴. Y estamos de acuerdo porque en lo sustancial²⁵ las dos obras son diferentes y además no existe voluntad de apropiación de lo ajeno por parte de Bardem. Por lo demás, tampoco consideramos el argumento de la rememoración del pasado teatral del director como argumento de peso para alejarla de la obra de Manckiewicz. Es como pretender desligar *Ossessione* (Visconti, 1942) y *El cartero siempre llama dos veces* (Tay Garnet, 1946) por su relación con algún aspecto vital del director italiano. No nos convence, pero sí entendemos que debemos acotar la relación existente entre ambos, pues existir existe.

²¹ *Ib.idem*. Pág. 145.

²² *Ib.idem*. Pág. 101.

²³ *Ib.idem*. Pág. 107.

²⁴ *Ib.idem*. Pág. 108.

²⁵ El D.R.A.E. define la voz *plagiar*, en segunda acepción, que es la que nos interesa, como “*fig. Copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias*”. Vigésima Primera Edición. Madrid. 1992.

De momento hemos dicho que su unión es de tipo hipertextual, algo palpable y con lo que el propio autor estaría de acuerdo.

No podemos negar que existe en el filme una transformación directa de algo que ya se ha contado: la experiencia vital de unos actores de teatro, su relación con el mundo, sus sueños, sus expectativas, sus miserias, sus miedos y sus anhelos de triunfo. Podríamos considerar esta retahíla de hechos como una línea recta imaginaria que recorre ambos filmes y los define al tiempo. La diferencia está en *las desviaciones* producidas por los dos textos sobre esta base argumental. Ciertamente, el filme americano retrata la compleja vida de unos actores teatrales en la cima de su mundo profesional, mientras que *Cómicos* actúa como contrapunto de esa misma realidad, consiguiendo llevar al filme más allá de la pura meditación profesional sobre el teatro y convirtiéndolo en una reflexión ideológica y social sobre la España franquista. Si escudriñamos de cerca esa diferencia podemos concluir que nos hallamos ante una transformación indirecta, es decir, asistimos a una imitación de lo contado por Manckiewicz pero con ciertos matices: según entendemos el hipertexto (*Cómicos*) nace como parodia seria del hipertexto (*Eva al desnudo*). El concepto de parodia seria es una contradicción, al menos en nuestra cultura, pues la parodia conlleva el sentido de burlesco, de comicidad, inexistente en la obra de Bardem. Etimológicamente el término se define por *ôda*, “canto”, y *para*, “a lo largo de”, es decir, el hecho de cantar de lado, de cantar en falsete, con otra voz, en contrapunto²⁶. *Cómicos* actúa como contrapunto de *Eva al desnudo*, no sólo retratando dos mundos teatrales opuestos y dispares, sino también dos sociedades moralmente distintas, la americana y la española.

Para nosotros esta es la relación fundamental entre ambos filmes. Nos olvidamos, deliberadamente, de los elementos presentes en la película española “inspirados” en su hipotexto: caso de la decisión de no mostrar jamás al público, de la práctica ausencia de exteriores, de la utilización de la voz en *off* que nos presenta a los personajes principales en ambas películas – incluso aquí observamos la desviación que hemos llamado contrapunto o parodia seria: cuando en el filme americano se nos informa sobre la calaña moral de los actores y sus miserias y en el filme español de su sueldo y aspiraciones vencidas-. A este respecto, señalar finalmente, que la moral de las

²⁶ Gérard Genette (1989): *Op. Cit.* Pág 20.

protagonistas femeninas es absolutamente contraria en ellas y está marcada por el contrapunto ya señalado, ahí radica la unión de ambos textos, su vinculación irremediable, en la recreación o imitación utilizando la transformación indirecta de un texto existente a través de lo que hemos denominado contrapunto o parodia seria.