



El cine español

Arte, industria y
patrimonio cultural

Teresa Sauret Guerrero
Javier Ruiz San Miguel
Ana Julia Gómez Gómez
Elisa Isabel Chaves Guerrero
(Editores)

La risa renacida. Identidad y Humor Nuevo en el cine español de posguerra

Juan José Vargas Iglesias

Universidad Privada CEADE (Sevilla)

José Patricio Pérez Rufí

Universidad Privada CEADE (Sevilla)

Francisco Javier Gómez Pérez

Universidad de Sevilla

Introducción

La especificidad del cine español viene sometiéndose a debate desde antes incluso de que los cineastas españoles tomaran plena conciencia social de sí mismos en las Conversaciones de Salamanca de 1955. En el nº 22 de la revista *Cinegramas* (1935), Florentino Fernández Girbal avisaba de la necesidad de un cine español que fuera dejando de lado las influencias foráneas en su artículo *Hay que españolizar nuestro cine*, donde distinguía el filme *La travesía molinera* (Abbadie D'Arrats, 1934), adaptada y codirigida por un aún emergente Edgar Neville, como el ejemplo claro de lo que él entendía por un cine propio. José María García Escudero por su parte, en su *Historia en cien palabras del cine español* (1954), arremetía en todos los frentes, con una pesimista visión de la industria cinematográfica del franquismo (cargando en especial contra el doblaje y el sistema de permisos de importación, que convertía la aventura cinematográfica "de fin, en medio para obtener tan codiciados permisos"), arrojando una cierta esperanza en la generación de Berlanga, que por entonces acababa de estrenar *Bienvenido Mr. Marshall*.

Aún hoy, sin embargo, este debate no ha sido superado, y esta prolongación estéril en el tiempo resulta significativa, en tanto nos descubre un punto objetivamente muerto. Una imposibilidad que deriva de un estancamiento en la teoría esencialista, que en definitiva y como se ha demostrado, ofrece escasa validez y esperanza de cara a una resolución certera. Entendemos por tanto, que la complejidad del hecho cinematográfico hispánico desborda el ámbito de la simple

definición de género extendiéndose a los territorios del discurso, para lo cual se hacen necesarias herramientas semiológicas, psicoanalíticas e historiológicas capaces de hacernos comprender la verdadera naturaleza del enunciado desde un análisis formal de su enunciación, incardinado en el contexto histórico que ha hecho ésta posible.

La presente comunicación pretende establecer, mediante el análisis semiológico estructural del fenómeno del Humor Nuevo en la España de los 40 (más en concreto en su manifestación en el semanario humorístico *La Codorniz*), y su comparativa con el de ciertas películas dirigidas por los artífices de esta corriente (la llamada Otra Generación del 27, con Edgar Neville a la cabeza en su variante cinematográfica), representadas en el ejemplo de *La Torre de los Siete Jorobados* (Edgar Neville, 1944), algunos apuntes para un modelo psicoanalítico de comportamiento del cine en el contexto de la realidad sociopolítica clave de la posguerra española. Con estas herramientas se pretende alcanzar una aproximación a los motivos del surgimiento de un cine de la disensión, nacido en la España autárquica de los años 40, que al preceder al neorrealismo que irrumpiría en los 50 supone un punto clave de cara a la comprensión de la identidad de nuestro cine.

***La Codorniz* de Miguel Mihura (1941-1944)**

Teniendo en cuenta la masiva pérdida de documentación ocurrida en la Guerra Civil española, el año 1939 puede considerarse un punto clave, y lo más parecido a un borrón y cuenta nueva en lo cultural, al menos en los estrechos límites circunscritos por aquella España de la Autarquía. De los escombros de la confrontación bélica, un estruendo cuyas reverberaciones ideológicas aún resuenan en nuestra actualidad política, surgiría un elemento felizmente discordante. Nos referimos a *La Codorniz* (1941-1978), un semanario capaz de elevar el absurdo a la categoría de lenguaje, que en el breve periodo de sus cuatro primeros años bajo la dirección de Miguel Mihura, vendría a entablar una sintaxis humorística radicalmente novedosa, sólo ensayada con anterioridad en la publicación del bando nacional *La Ametralladora* (1937-1939), y las previas *Buen Humor* (1921-1931) y *Gutiérrez* (1927-1934); en todas ellas se encontraba presente un cierto elenco de colaboradores (el citado Mihura, Antonio de Lara Tono, José López Rubio, Enrique Herreros, K-Hito) al que se irían incorporando nombres no menos ilustres (Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, Ramón Gómez de la Serna desde el exilio), que bajo el magisterio de Wenceslao Fernández Flórez y Julio Camba daría lugar a la hoy conocida como la Otra Generación del 27: la generación española del *Humor Nuevo*.

Aquella denominación, mencionada por José López Rubio en su discurso de entrada en la Real Academia, contenía un doble chiste interno: por una parte la autoconciencia de una generación que

cumplía cada requisito para serlo oficialmente (publicación conjunta y momento histórico clave incluidos), y a la que sin embargo se negaba el acceso a los dominios de la literatura *seria*, representada en aquel momento por la Generación del 27, principalmente formalista y abocada al homenaje a Góngora; por otro lado, el hecho de que la fecha en que arrancara la publicación de *Gutiérrez*, revista digamos fundacional, fuera precisamente 1927. Sea como fuere, aquel grupo de locos lo bastante cuerdos como para ampararse al auspicio de las instituciones franquistas, conseguiría llevar la sonrisa, por 50 céntimos a su salida al mercado, a un país para el que, en más de un sentido, sonreír suponía poco menos que un lujo inasequible.

Como no podía ser de otra forma teniendo en cuenta las circunstancias, *La Codorniz* hacía humor del propio absurdo de la existencia, no en vano muchos de sus colaboradores profesaban íntima amistad directa a Ortega y Gasset, de ideario afín al existencialismo. Y lo hacían desempeñando una sofisticación extrema en la fórmula humorística con respecto al humor viejo propio de la Restauración borbónica (con los *Cuentos baturros* popularizados por Teodoro Gascón, como el caso más célebre), basado este último en el chascarrillo fácil, el juego de palabras la mayor parte de veces gratuito y un exacerbado pesimismo costumbrista, con absoluta concesión a las expectativas estructurales del público. Los nuevos humoristas desentrañaron y reinventaron el concepto de humor (como Duchamp había hecho con el de arte a través de la invención del *ready-made*, acompañado de la aparición de los distintos *ismos*, la revolución no figurativa en las artes plásticas, el florecimiento de las teorías derivadas de la fragmentación expresiva del montaje cinematográfico, y la descomposición descriptiva literaria introducida por Proust, Joyce o De la Serna), empleando una diversidad masiva de recursos inéditos: la infantilización del lenguaje, la reducción al absurdo, la distorsión, oposición e inversión lógica, la tautología, la reiteración, el *collage*, la reinterpretación fotográfica, o el uso diegético de la metáfora.

Semiótica del Humor Nuevo

Para ilustrar con factores lingüísticos la correlación cinematográfica-literaria que hemos adelantado en nuestra introducción, tomaremos dos ejemplos; pero antes, de cara al análisis de estos, se hace necesario el recordatorio de las características del signo lingüístico según Saussure, así como una introducción a la teoría del psicoanálisis de Lacan basado en aquellos principios semiológicos. La relación de ambos autores distingue una progresión de la semiótica al psicoanálisis, paralela a la ocurrida en los años setenta en la teoría estructuralista, y lo hace en términos estrictamente lógicos: el proyecto de Saussure propugnaba una cierta *inversión semiológica*, que habría de convertir la lingüística, como ciencia del lenguaje humano (el más complejo de los sistemas expresivos), en patrón

desde el que afrontar el estudio del vasto conjunto de sistemas simbólicos de comunicación; a esta propuesta metonímica volvería Lacan, merced a su teoría sobre la composición lingüística de la psique humana, desarrollada a partir de las relaciones que Freud estableciera de la actividad psíquica, onírica y humorística, con la metonimia y la metáfora.

Así, en torno a la teoría primaria del signo, Saussure indica en primer lugar que "la unidad lingüística es una cosa doble, hecha del acercamiento de dos términos",⁴² distinguiendo a continuación esta solución combinatoria como la suma de concepto (la idea del objeto designado), e imagen acústica, sensorial y cognitiva, que viene a ser "la psíquica de ese sonido, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos".⁴³ Esquemáticamente resumiremos esta ecuación en la siguiente relación:

S

s

Donde S es el indicativo de significante, y s el de significado. Según Saussure, la unidad de todo signo lingüístico responde a dos principios:

- La arbitrariedad del signo lingüístico en su relación fónica-conceptual entre significante y significado, entendiendo esta independencia no en su relación con el hablante, sino en su constitución lingüística previa.

- El carácter lineal del significante.

Encontramos en esta arbitrariedad un principio de lo que más adelante Lacan entenderá como la preeminencia del significante, en su teoría estructuralista sobre el funcionamiento de la metáfora y la metonimia en la psique humana. Según esta, la metáfora se entiende como una suplantación de un significante por otro, haciendo al primero pasar al denominador de la relación S/s (Significante/significado), y dando en resultado la abolición circunstancial del significado, que necesitaría de un esfuerzo mental para su re-evocación. De esta forma, en la relación S_1/s_1 y S_2/s_2 , la representación de una metáfora simple tendría lugar en la siguiente estructuración:

S₁

S₂

⁴² SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal Ediciones, 1995, p. 101.

⁴³ *Ibidem*, p. 102.

Donde, según Lacan, se indica "que es en la sustitución del significante por el significante donde se produce un efecto de significación que es de poesía o de creación".⁴⁴ Así pues, el significante siempre ha de estar presente en las relaciones asociativas mentales necesarias en el proceso; de lo contrario no tendríamos un caso de metáfora, sino una patología de lenguaje delirante debida a una parafasia semántica o verbal, consistente en la sustitución de un significante por otro (asociado o no al mismo campo semántico), sin la referencia del primer significante.

En la flexibilidad que ofrece el carácter arbitrario del signo, descansa la naturaleza de la metáfora y la construcción simbólica, así como el giro del Humor Nuevo, como demostraremos a continuación. El primer ejemplo al respecto será precisamente el chiste gráfico elaborado por Tono para la portada del primer número de *La Codorniz*, que como tal supone en gran parte una declaración de intenciones. En este, realizado con el estilo naïf característico de su autor, basado en perfiles minimalistas trazados con líneas rectas y curvas, distinguimos a una señora, acompañada de dos niños clónicos tocados con boinas, que con un gesto llama la atención de un respetable señor con sombrero y barba, que camina apaciblemente por un parque con su bastón. En la esquina inferior izquierda, un diálogo expresa lo siguiente:

-¡Caramba don Jerónimo! Está usted muy cambiado.

-Es que yo no soy don Jerónimo.

-¡Pues más a mí favor!

El chiste de Tono plantea en sus tres fases, tres momentos muy definidos de la narrativa clásica del gag, a saber, presentación, conflicto y resolución. El primero de ellos dispone un planteamiento tópico, con el comentario de una señora, que se ve invalidado por el conflicto, la respuesta del desconocido, que niega ser el don Jerónimo al que ella se refiere. Por último la señora, en una vuelta de lógica inesperada, insiste en su planteamiento tópico inicial, convirtiendo la lógica en algo irrefutable desde un enfoque diferencial que el propio conflicto ha proporcionado.

Teniendo en cuenta que la preferencia del humor romántico se encontraba principalmente en el enfrentamiento entre lo ideal y lo real, el chiste antes de la irrupción del Nuevo Humor habría concluido en su segundo guión, haciendo del conflicto y del desenlace un

⁴⁴ LACAN, J., "La instancia de la letra", en *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 482.

mismo ingrediente narrativo. Resumiendo esta versión romanticista del chiste a matemáticas,⁴⁵ y sometiendo al sujeto identificado con don Jerónimo a la condición de factor significante clave, si identificamos S_1/s_1 (Significante₁/significado₁) con la proposición augusta de la ecuación ("Don Jerónimo está muy cambiado"), y S_2/s_2 (Significante₂/significado₂) con la proposición cómica ("El hombre no es don Jerónimo"), obtendremos una figura de metáfora cuya representación formal sería idéntica a la anteriormente expuesta.



El mecanismo del chiste no responde aquí a una sustitución sorpresiva del significante augusto (planteamiento, "sujeto es don Jerónimo"), sino a una identificación tardía por parte del lector, del significado cómico (conflicto, "sujeto no es don Jerónimo"), que toma la forma de anagnórisis en el relato, cancelando la propuesta de s_1 desde un mecanismo de antinomia, como daría en llamarlo Freud.⁴⁶ Sin embargo el tercer guión del chiste, en tanto constata aquel planteamiento inicial (en su significante y su significado) a la luz de una lógica disparatada, extraída de la síntesis silogística entre el planteamiento y el conflicto ("Don Jerónimo está muy cambiado

⁴⁵ Para la formulación del ejemplo tendremos en cuenta la puntada lingüística de Lacan, según la cual el valor del signo lingüístico se aleja de su definición atomística elemental para establecerse en una estructuración inducida por el hablante. Saussure ya hablaba de *articulaciones*, de *relaciones sintagmáticas* y de *relaciones asociativas*, pero es Lacan quien, al vincular la enunciación con el registro del deseo, interpretará que el flujo fónico o cadena significante, define su significado según la delimitación de una *puntada* agrupadora de sentido, a través de la cual "el significante detiene el deslizamiento de la significación que, de otro modo, sería indefinido" (LACAN, J., "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano", en *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1984, p. 805).

⁴⁶ FREUD, S., *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Ed., 2010, p. 67.

porque no es don Jerónimo”), concluye un procedimiento metonímico expresable en la siguiente relación:

$S_1 \square (S_2)$

$s_1 \square s_2$

En la cual S_2 (conflicto, información global) se subordina metonímicamente a S_1 (planteamiento, información parcial), siendo éste (significante manifiesto) parte del todo lógico de aquel (significante latente), desde el momento en que la resolución instituye una lógica dispartada: la congruencia imposible de los significados s_1 y s_2 (“el hombre es don Jerónimo” y “El hombre no es don Jerónimo”), que se incorpora como correlato *adecuado* a esta nueva relación de significantes. Desde luego esta ecuación derriba, aunque sea provisionalmente y sólo en los territorios que demarca la suspensión lógica del chiste neohumorístico, las premisas de la metapsicología de Lacan, según las cuales en el proceso metonímico el significado aceptado habría de corresponderse únicamente con el significante latente, y no con el manifiesto, menos aún con la relación congruente de los dos significados.

La instancia topológica de Lacan

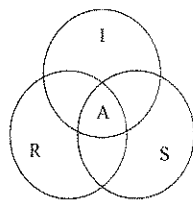
No es casual ni gratuito que analicemos esta generación concreta del humorismo y el cine español a la luz de las herramientas psicoanalíticas de Jacques Lacan y autores afines, en especial si tenemos en cuenta la tradicional aplicación de estas a la teoría cinematográfica, representada principalmente en la figura de Christian Metz. Nuestra intención no es formular una lectura psicoanalítica aplicada directamente a los recursos semióticos del metarrealismo, una solución de análisis a fin de cuentas anecdótica y escasamente fecunda, sino articular los conceptos lacanianos para definir el aspecto lingüístico del movimiento metarrealista, en un paradigma que explique su específica estructuración e inserción en una realidad social, pero también su importancia como punto de fuga para el análisis psicoanalítico de la cinematografía española, en un sentido diacrónico que Metz señala crucial: “La lingüística y el psicoanálisis (...) deben situarse, a su vez, una y otra, en el horizonte de una perspectiva tercera, que viene a ser como su trasfondo común y permanente: el estudio directo de las sociedades, la crítica histórica, el examen de las infraestructuras”.⁴⁷

Insertado en la corriente estructuralista europea, orientada a una incardinación científica de los procesos inconscientes (y opuesta a la psicología del ego norteamericana, enfocada al yo individual y consciente, y más atenta a la terapia y la cura), el trabajo de Lacan

⁴⁷ METZ, C., *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 33.

ofrece, como parte de una tentativa de síntesis de la antropología de Lévi-Strauss, la filosofía de Heidegger y la lingüística de Saussure, la hasta la fecha más reveladora relectura de las conclusiones de Freud en torno a la noción de *sujeto*; una noción que aquí depende estrechamente del concepto del *otro* (*autre*), a través de la *identificación*, en una relación de proceso en la que el *sujeto* se define *en función del otro*, ya sea por su reflejo en el espejo o por una relación de comparación-imitación con sus compañeros de juego o padres (en la llamada *fase del espejo*, ocurrida en los primeros años de vida). Así, para Lacan el *otro* es el lugar simbólico (materia significativa) en el que se forma el *sujeto* en relación con su deseo, necesariamente perdido e inaccesible en tanto que se corresponde con una identificación ajena. Para Lacan el deseo humano es necesariamente "el deseo del deseo del *otro*", lo que emparenta directamente su teorética metapsicológica con la identificación del espectador y lo representado en la pantalla cinematográfica.

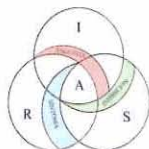
De sus hallazgos topológicos, más o menos discutibles, nos centraremos para nuestro estudio en la aplicación psicoanalítica del nudo borromeo, en el que según la teoría del llamado *Freud francés* se resume la configuración del sujeto, definible como una solución de necesidad al problema de abordar el núcleo del ser (objeto *a*), objeto perdido cuya presencia/ausencia es causa del deseo y la pulsión, inaprehensible e irrepresentable; la figura expresa esta insatisfacción connatural al hombre, y su aplicación diagnostica la posible alteración psíquica, según una relación de disparidad (patología) o equivalencia (equilibrio) de los tres términos que enuncian toda perspectiva del sujeto: lo Real (R), lo Imaginario (I) y lo Simbólico (S).



En tanto, según la lectura lacaniana de los estudios de Freud sobre el sueño, el inconsciente recurre en sus identificaciones a tropos como la metáfora y la metonimia, la propuesta de Lacan deriva de las conclusiones de Ferdinand de Saussure sobre la estructuración del lenguaje y el signo lingüístico, en una relación directa de estos con la psique. La puesta en escena compositiva de esta estructura la encontramos en la articulación conjunta de los registros metapsicológicos del nudo borromeo: así Lacan identifica lo Real como abstracción de la totalidad imposible de percibir, dado que la

percepción implica en sí misma un punto de vista, una identificación y una subjetividad. Lo Imaginario, con su raíz en la conciencia del Otro desarrollada en la *fase del espejo*, y con la condición espacial y pre-simbólica del significado, mientras lo Simbólico, asociado a la administración temporal, lingüística, de los objetos, plantea un carácter antepredicativo, en su facultad nominativa y clasificadora. Así, tras la aportación radical de la ruptura en el enfrentamiento clásico freudiano entre el factor biológico y el factor cultural de la red social de referencias (la constante negociación entre el Ello pulsional y el Superyo edípico fiscalizada por el Yo), con la introducción de una relación dinámica en el ser, de naturaleza, sociedad y cultura (cuyo último término, según Lacan, "es muy posible que se redujese al lenguaje, o sea, a lo que distingue esencialmente la sociedad humanas de las sociedades animales"),⁴⁸ la definición lacaniana del sujeto como entidad construida desde la percepción fantasmática del Otro, arranca en la denominada *fase del espejo*, con la fabricación del concepto del Otro (*autre*) en una función de oposición al Yo consciente (*je*), atrapado entre las demandas internas del Yo inconsciente (*moi*) y las externas del mundo social.⁴⁹

De esa forma, en el centro de las tensiones, el *objeto a*, del deseo perdido (identificable con el deseo edípico, en una encrucijada entre su resistencia a la desaparición y la represión legal que prohíbe su manifestación) se encuentra en la confluencia entre los redondeles R, S, I, a la vez como presencia y como ausencia irreductibles.⁵⁰ Teniendo en cuenta que el único principio del nudo borromeo consiste en que el desanudamiento de uno solo de los redondeles introduciría variaciones en el conjunto generando funciones o sistemas patológicos, los tres tipos de efectos psicológicos, la inhibición, el síntoma y la angustia clasificados por Freud, se incardinan en el nudo borromeo según el siguiente esquema:



De esta forma, como apuntábamos, la inhibición (neurótica obsesiva), se define como el efecto de irrupción de lo Imaginario en lo Simbólico, debido al desanudamiento de lo Real, el síntoma

⁴⁸ LACAN, J., *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, vol. 1, 2008, p. 463.

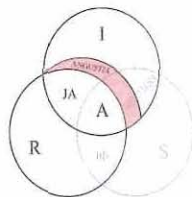
⁴⁹ Por supuesto estos términos adaptan, respectivamente, las funciones de los conceptos *yo*, *superyo* y *ello* acuñados por Freud en "El yo y el ello" (1923).

⁵⁰ Con gran brillantez, Metz relaciona este carácter *presente* y *ausente* del inalcanzable *objeto a*, con el relativo al significante cinematográfico: "En cine, el significado ficcional, suponiendo que alguno haya, no será la única presencia que actúe así sobre el modo de la ausencia, ante todo actuará el significante" (*El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001, p. 59).

(histórico) como el efecto de lo Simbólico en lo Real debido al desanudamiento de lo Imaginario, y la angustia (fóbica) como consecuencia de la irrupción de lo Real en lo Imaginario a consecuencia del desanudamiento de lo Simbólico.

El modelo borromeo aplicado al caso español

Atendiendo al caso español, tras la Guerra Civil la reacción ideológica vendría definida desde el proceso de borrado simbólico propio de las consecuencias bélicas, para las que el paradigma pasaría a ofrecer el siguiente estado:



La atenuación del registro Simbólico, y con él del contrato legal con la realidad, detona un corrimiento del redondel de lo Real sobre el agujero de lo Imaginario, proyectando así el efecto de la angustia, relacionado con la fobia. El derrumbamiento simbólico, causante de la intromisión de lo Real en lo Imaginario, es por tanto índice de la angustia. Desde esta base, y en oposición a la reconstrucción simbólica de la institución franquista, el cine de los neohumoristas, en su función iconoclasta relacionado con el descreimiento post-bélico, individualista y deshumanizador, negador de la legislación paterna, también tiende a reforzar el atenuado componente Simbólico, sólo que de una forma muy diferente.

La reacción ante esta función fóbica post-bélica, se confirma en la misma naturaleza proposicional de sendos cines: el franquista, autárquico y de identidad y moral pretendidamente autosuficientes (aunque nacido de un recurso violento de oposición no admitido, cancelado en la memoria histórica de la época desde la propia solución totalitaria de gobierno), y el neohumorista, cuya identidad se estructura en rigurosa oposición natural al anterior (el *Otro*). No debe extrañar la relación del cine de la generación neohumorista, fundamentalmente orientado al género de comedia, con la angustia, teniendo en cuenta la apreciable continuidad formal y temática de los componentes de esta generación cinematográfica con el humor de vanguardia europeo y el teatro absurdista de Ionesco y Beckett, a fin de cuentas respuesta de las artes escénicas a las reflexiones existenciales de Sartre, Heidegger y Kierkegaard, entre otros. En palabras de Lacan: "Todos saben que la proyección del yo (*je*) en una

introducción a la angustia es desde hace algún tiempo la ambición de una filosofía llamada existencialista".⁵¹

Así pues, dado que el síntoma más inmediato de la fobia se manifiesta en la inhibición del lenguaje, la respuesta del cine de los neohumoristas se presenta a la vez producida por una patología y como tratamiento contra esta: nace de la fobia (ocasionada por el derrumbamiento simbólico) y al mismo tiempo somete ésta a cura a través de la inducción catárquica a la risa, capaz de expulsar el sobrante orgánico de finalidad generado por la autocancelación de la lógica de la situación dada, que según Freud constituye el hecho cómico.⁵² En el plano lingüístico, analizado anteriormente, la sofisticación radical de la fórmula humorística da fe de un proceso acelerado de reconstrucción simbólica, no ya con los argumentos de la narrativa clásica, sino desde la deshumanización del proceso y la reducción al absurdo, en el mencionado empleo reflexivo de las herramientas de la enunciación, con objeto de reforzar el redondel Simbólico y evitar así la angustia. El cine franquista, en cambio, plantea su histeria sintomática de forma unilateral, sin aportar cura debido a su resistencia a la asunción del Yo en función del Otro, y más aún, perpetuándola en una dinámica ritual de concentración simbólica, sólo cuestionada por el neorrealismo del filme *Surcos* (en tanto el contenido de este presentaba una vocación hegemónica), emergente al cese de la Autarquía a principios de los 50.

El ejemplo de La Torre de los Siete Jorobados

Con *La torre de los siete jorobados* (1944), el año en que *La Codorniz* pasara de las manos de Miguel Mihura a las de Álvaro de Laiglesia con la consiguiente alteración de la política editorial, Neville llegaría a su momento más álgido en cuanto a su faceta como experimentador de los mecanismos de género, desarrollando una trama estructuralmente tan deudora de la comedia como del terror en aquel momento en boga en la Universal, con la contextualización de una trama gótica en el Madrid de finales del XIX. Si bien es cierto que su deuda con el género terrorífico se limita al tratamiento expresionista de la escenografía y al síntoma argumental de la trama de misterio, y que la inmiscución de un género en otro acaba resolviéndose siguiendo los esquemas del género de aventuras (con todos los hitos posibles en la forja del héroe: la misión encomendada, la joven secuestrada, el viejo arqueólogo como oráculo en el punto medio del relato, el fantasma en sus funciones de sabio y ayudante, el descenso a los infiernos, la prueba de muerte), queda patente un tratamiento realista ya desde el inicio del filme, en el que el

⁵¹ LACAN, J., *La angustia* (1962-63), Buenos Aires, Paidós, 2006, p. 15.

⁵² METZ, en "El significante imaginario", establece un interesante paralelismo entre estas "defensas neuróticas" y el hecho científico: según él la ciencia parte de la contradicción base al nacer de un intento de codificación de lo Real; nacer del concepto (simbólico) de desorden y contra él: "De manera muy similar, las mismas defensas neuróticas, al actuar contra la angustia, se convierten en anxiógenas, pues han nacido de la angustia" (Barcelona, Paidós, 2001, p. 21).

personaje, que ha sido citado al acabar una función por una cupletista a la que pretende, se sorprende al conocer la noticia, a través de una camarera, de que la madre de aquella se les unirá en la cena:

-¿Tú crees que con un duro pueden comer tres personas?

-Chico, eso no depende del dinero, sino del apetito.

-¿Y si se convierte en dos y después en cuatro?

-Pues entonces puedo yo también, y así somos cuatro de a duro.

-No, que va una que come por dos...

La consideración de la posibilidad (en principio fantástica, no-realista) de multiplicar el dinero, entronca directamente con la siguiente acción del protagonista: la de invertir su escaso capital en la ruleta de un casino. Comienzan aquí las referencias místicas al azar, y su constante construcción paralela con el clima social y costumbrista del Madrid de finales del XIX: el término "casualidad" no deja de ser mencionado durante toda la cinta con un tono paradójicamente causal: el *jorobado* dice encontrar casualmente al protagonista en la calle de la Paja, aunque su encuentro ha sido premeditado, el hallazgo fortuito de los jeroglíficos responde a una medida desesperada del arqueólogo difunto antes de fallecer, e incluso la forma en que el protagonista conoce a la chica, debido a la *caída accidental* de uno de los libros que ella transporta, sugiere estar planeado por el fantasma de su tío, que concierta una cita con el protagonista precisamente a esa hora, para que presencie el accidente y que así sea posible un primer acercamiento *cordial* entre ambos.

Las referencias a la superstición como *representación cultural clave* de la interpretación causal de lo casual -figurada en gatos negros, tuertos que gafan y jorobados que dan suerte (a la inversa de la resolución actancial última de la cinta: el tuerto es el personaje positivo y el jorobado el antagonista), espejos que sirven como *puerta al otro mundo* (en una primera referencia especular a la naturaleza desconocida de la Torre de los Siete Jorobados, que al contrario de como se piensa, no se yergue en el cielo, sino que se hunde en las profundidades de la tierra), restos arqueológicos, *claves jeroglíficas y logias secretas*-, presenta en cambio el fenómeno opuesto al que acabamos de ver (casualidad como causalidad, enfrentada a causalidad como casualidad), prefigurando un juego especular de contrarios que alimentará toda la cinta en diversos aspectos.

La convivencia de contrarios mediante la subversión del pacto cultural, se convierte en el *principio rector de significación* durante

toda la cinta. Vertebrada según una dialéctica constante de opuestos metafísicos (casual / causal, espiritual / terrenal), epistemológicos (superstición / positivismo), éticos (virtud / perversión), estéticos (proporción / malformidad, superficie / subterráneo, luz / oscuridad, día / noche, casticismo / expresionismo) y genéricos (comedia / terror, costumbrismo / fantástico), que podemos aislar como unidades semionarrativas elementales, isotópicas, del subnivel profundo según el análisis de Greimas, *La torre de los siete jorobados* no propone sin embargo un enunciado narrativo por transformación de aquellos elementos, sino por síntesis deconstructiva de aquellas facetas en las que ambos polos son comunes.⁵³ De esa forma casticismo decimonónico y expresionismo⁵⁴ conviven sin estridencias por mediar entre ellos un dispositivo de identificación metonímica, cuya función negociadora da en resultado la ocultación de una fórmula estética, como signo lingüístico, tras el perfil de un significante con sentido parcial. Repitiendo la fórmula del primer chiste de Tono para *La Codorniz*, el régimen sincrónico del signo lingüístico de género en *La Torre de los Siete Jorobados* puede expresarse:

$S_1 \square (S_2)$

$S_1 \square S_2$

Donde S_1/s_1 representaría aquel realismo casticista español, asociado al buen humor, la luz diurna, las calles de Madrid y la proporción clásica, y S_2/s_2 el expresionismo de origen alemán, la realidad global que en principio sólo se nos da en pequeñas dosis (partes de un todo), con sus subsignificados de oscuridad, malos presagios, nocturnidad, carácter subterráneo y malformación.⁵⁵ Es precisamente en la coincidencia semántica de ambos signos, las escenas nocturnas en el Madrid de la superficie, en la que se potencia el efecto humorístico (la secuencia en el casino, los momentos con la madre de su pretendida, la aparición nocturna de Robinsón de Mantua en el dormitorio del protagonista, culminada en el encuentro con Napoleón), mientras como contrapunto, las escenas diurnas se dirigen a la investigación del enigma planteado y las subterráneas a su resolución, ambas en una clave mucho más afín al género de suspense.

⁵³ Al menos así ocurre en los aspectos metafísicos, epistemológicos, estéticos y genéricos; el sentido ético continúa una tradición más clásica, teniendo en cuenta las rígidas incidencias de la censura.

⁵⁴ Juan M. Company acierta al encontrar la herencia expresionista en la referencia a *El Gabinete del Doctor Caligari*, con la muchacha hipnotizada con intenciones homicidas, al igual que el sonámbulo Ercole en el caso del filme de Wiener (PÉREZ PERUCHA, J. (Ed.), *Antología crítica del cine español*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 183).

⁵⁵ Hay que advertir que esta suma de costumbrismo y desproporción ya se encontraba en pintores como Velázquez, Goya o Solana, referentes reconocidos testimonialmente por el propio Neville.

Conclusión

Con estas notas comparativas consideramos demostrado el régimen de reconstrucción simbólica propio de la generación neohumorística, radicado en una sofisticación de los recursos simbólicos de la enunciación, que comparten tanto la estructura humorística de *La Codorniz*, como los filmes de la misma generación responsable de la publicación, representados en el ejemplo contenido en el mecanismo de estructuración intergenérica en el filme de 1944, *La Torre de los Siete Jorobados* de Edgar Neville. Asimismo hemos encontrado en este régimen un modelo de oposición al del cine franquista de la autarquía, en tanto ambos persiguen una reconstrucción simbólica propia de un momento social de postguerra, sólo que desde puntos de vista distintos: mientras el neohumorismo enfrenta, en el plano metapsicológico, la angustia pre y post-bélica mediante un reforzamiento simbólico plural y no unívoco desde mecanismos de humorismo sofisticados hacia un sentido existencialista, el militarismo histérico franquista lo lleva a cabo desde un sentido unidireccional, castrador y augusto, apoyándose en una perspectiva de moral clásica.

Bibliografía

- FREUD, S., *El chiste y su relación con el inconsciente*, Madrid, Alianza Ed., 2010.
- LACAN, J., *La angustia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- LACAN, J., *Escritos 1*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- METZ, C., *El significante imaginario*, Barcelona, Paidós, 2001.
- SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal Ed., 1995.