

I. Do sainete ao esperpento

[...]

Pero tería que ser a excepcional *El inquilino* (1957), sen dúbida a súa película máis importante xunto con *Surcos* e unha das grandes obras mestras do cinema español (non só) dos anos cincuenta, a que —e desde calquera punto de vista no que se considere: problemas económicos e coa censura, resposta da crítica e lecturas historiográficas a posteriori— suporía finalmente a maior decepción para o realizador segoviano, abocándoo a unha caste de aceptación de proxectos de supervivencia nos que, con todo, non deixará de ofrecer inequívocas mostras de talento e vontade discursiva.

Para a historiografía tradicional, por caso, *El inquilino* non só *ousa* aparecer na «xa serodia» data de 1957, co que se trataría dun caracterizado epígono «da fase anterior» —que, daquela, non é só unha «fase» senón tamén un suposto *posicionamento* conservador—, senón que o fai, ademais, conectando, a través do tema da vivenda —ao que parece para rematar de desaxustar o panorama—, «cunha das preocupacións mais senlleiras nos filmes da disidencia que lle son contemporáneos: obras tan singulares como *La*

vida por delante (Fernando Fernán-Gómez, 1958) ou *El pisito* (Marco Ferreri, 1958)».

Malia a crúa violencia crítica que encerraba o seu demolidor discurso contra todos e cada un dos grupos de poder que apoiaban o Rexime franquista e os seus conseguíntes problemas coa censura; malia a evidencia da súa inequívoca relación de *tonalidade* fotográfica —debida ao traballo notabilísimo de Francisco Sempere— non só co citado filme de Ferreri, senón con outros títulos tanto do cineasta italiano como do propio Berlanga, e malia, mesmo, supor practicamente o ensaio inicial dun peculiar *modelo* musical —«unha modalidade sonora do sainete moderno» debida á partitura de Miguel Asins Arbó— logo fundamentalmente vencellado «na memoria (...) á obra sainetera e esperpéntica de Luis G. Berlanga e Marco Ferreri»; malia todo isto, en definitiva, o filme de Nieves Conde merece no interior do discurso historiográfico que analizamos, os duros e inexactos cualificativos aos que nos referiamos máis arriba e un lugar na «disidencia» —se este se lle chegara a outorgar— ambiguo, secundario, illado e *fronteirizo*, por suposto inferior en importancia estética e transcendencia histórica a aquelas dos célebres títulos dos autores nomeados. A análise do filme haberá de nos situar, porén, fronte a conclusións ben diversas das referidas e en plena consonancia cunha das transformacións (...) que conducen a unha asunción política e estética da Modernidade.

[...]

Casticismo madrileño e sainetesco (...) que José Antonio Nieves Conde non só emprega como método para «nadar e gardar a roupa» —como suxire moi apresuradamente Francisco Llinás—, senón que o fai como lóxico arranque —dada a cidade onde tería que discorrer a diéxese, impulsando e perfilando o devir da mesma, o tipo de discurso que quería poñerse de pé e a que, a estas alturas, moi afinada capacidade fílmica do que era xa case un «xénero», sólida e moi dificultosamente traballada ao longo dos anos malia as dificultades de todo tipo que xurdiran no camiño— para tecer con suceso un texto crítico e moderno, de talante progresista e liberal, sen renunciar por iso (ben ao contrario, intentando garantir) a unha positiva resposta do público popular ao que o discurso ía potencialmente dirixido.

Malia a frecuente comparación en negativo coa inmediatamente posterior e excepcional *El pisito* —unha das obras magnas do cinema español, cun comezo de rodaxe coincidente case exactamente coa estrea do filme de Nieves Conde—, que tan útil resultou para rematar de acurrunchar a transcendencia histórica do noso título, o realizador segov-

Do sainete ao esperpento

José Luis Castro de Paz

iano decántanse voluntariamente por un *drama-sainetesco* máis arriscado e experimental, cívica e esteticamente, do que se podería pensar despois dun precipitado visionado, e construído ademais cun meditado e case *matemático* rigor formal que, en certos aspectos, entronca directamente co cineasta que Santos Zunzunegui, na súa xa nomeada análise da moi interesante *Angustia* (1947) detectaba influenciado por Alfred Hitchcock ou Robert Siodmack.

Ao situar unha vulgar familia traballadora, de clase media-baixa, e o seu dramático, case kafkiano e á fin inútil periplo na procura dun piso onde vivir dado o inminente derrubamento do edificio que ocupaba, nunha contorna *madrileñista* lexible como sainetesca —en especial as súas máis ou menos solidarias relacións veciñais (o bar no que Evaristo inxire a súa cazalla da mañá e parola a diario co taberneiro [Manuel de Juan] e co solidario limpabotas con aspiracións de toureiro [Manuel Alexandre]; a señora Daniela, que coida ocasionalmente dos catro fillos do matrimonio a cambio de recordarlle con insistencia a Marta [M^a Rosa Salgado], a esposa de Evaristo, que todos os homes son uns «golfos e uns moicanos»...), con algúns clientes (a cantante de variedades que lle ofrece «os aforriños») e, sobre todo, coa cuadrilla de obreiros que van derrubar a vivenda—, Nieves Conde consegue dar auténtica feitura popular a un crítico e activo discurso *político* sen ter que renunciar por iso a certos —mais en todo caso episódicos— resortes humorísticos típicos do sainete que permiten o recoñecemento e a buscada identificación do espectador co protagonista e facilitan e acolchan a sutil e progresiva modulación dun drama arrepiante a través dos vieiros da *farsa* e dun humor en ocasións disparatado e próximo á astracanada, e noutras de tonalidade inequivocamente grotesca, mesmo ao introducir —o memorable episodio da procesión fúnebre na que o cura lle *sopra* ao oído o enderezo do «inquilino» falecido— situacións de auténtica negritude na liña non demasiado lonxana da dun Rafael Azcona.

Trátase, en suma, dunha operación tan crítica e *crispada* coma outras, mais que, a diferenza da radicalmente distanciada mirada esperpéntica —ese «ollar desde arriba» do que vimos que falaba Valle-Inclán e que impulsará a auténtica Modernidade de clara raizame española, apoiada en (e como reflexo de) tradicións propias, un clasicismo específico; como modernas foran as pinturas de Goya ou as rupturas incorporadas polo esperpento— adopta certos mecanismos intermedios: unha identificación cos protagonistas que non lle impide introducir porén marcas enunciativas en forma de comentario —no xeito no que podería recordar ao Hitchcock só parcialmente subxectivo de, por exemplo, *Rear Window* (*A fiestra indiscreta*, 1954) (...).

Castro de Paz, José Luis; Cerdán, Josexo (2011).
***Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*, Madrid, Cátedra.**

II. Crispación e censura

Producida en 1957 por unha cooperativa da que facían parte Fernán-Gómez, Berlanga ou o propio Nieves Conde, *El inquilino* había dar lugar a un dos máis rocambolescos episodios da censura franquista, o que provocaría, á fin, a existencia de dúas versións do filme. A primeira, felizmente conservada, estreada en Valencia en 1958; a outra, resultado dos interminables conflitos xurdidos trala categórica orde de interrupción da exhibición trala queixa do recén creado Ministerio da Vivenda. Versión, esta última (estreada en Madrid... en 1963!), que, a partir dun xustificativo letreiro inicial que descarga de toda responsabilidade ao Estado franquista, se presenta gravemente transformada (adiántase a acción a 1956, anterior á creación do Ministerio, engádense voces en *off* e múdanse diálogos xustificando o derrubamento do edificio por estar ‘declarado en ruínas’), mutilada (elimínase unha secuencia completa na que Evaristo González procura desesperadamente, en van, un piso en aluguer, namentres vemos, en montaxe alterno, como se destrúe o seu; suprimense frases como «se os pobres non nos axudamos...!») e pechada cun engadido e ridículo final feliz.

A crispada e virulenta ‘versión orixinal’, dirixida por un desencantado falanxista (algúns dos planos suprimidos ironizan cos falaces eslogans que decoran as Oficinas de Vivenda, como só cunha vivenda de seu poderá o home cumprir o seu destino social), parte do sainete madrileño para poñer en pé un drama de matices astracanescos e esperpénticos, construído con matemático rigor, como demostan as panorámicas descendentes que, en vigorosa rima formal, vinculan a demolición coa inmoralidade das clases altas (a panorámica que amosa a decoración do palacete do marqués, dono do inmovible, foi outro dos decisivos cortes, ademais de modificar a montaxe e os diálogos para disimular a aparvada indiferenza do noble perante o sufrimento da inquilina desafiuzada) e coas ‘verticalísimas’ curvas de beneficios das construtoras.

Hoxe, cando o problema ten outra vez desoladora actualidade, a existencia dese badoco final postizo (a familia atopa *in extremis* unha vivenda nova na urbanización ‘La Esperanza’) acrecenta máis, se cadra, o valor fílmico e cívico do irado orixinal: a cámara a se elevar e deixando aos González sen casa, sen esperanza, *en la puñetera calle*, mentres xurde o fin definitivo.

José Luis Castro de Paz, 2013:
«Crispación y censura». Caimán. Cuadernos de cine, nº15, suplemento abril 2013: p. 17