

**Fragmento tirado de Castro de Paz, José Luis: "La huella de la pintura en el cine español tras la Guerra Civil", *Secuencias: revista de historia del cine*, 27, 2008, p. 7-22. Artigo completo disponible en <http://hdl.handle.net/10486/3943>.**

Por fin, Gutiérrez-Solana colócanos ás portas do cinema. Non debe estrañar que, atravesando o noso convulso século XX, fracturado pola imborrable ferida bélica, e vendo como certas tradicións populares superviventes ao capitalismo urbano fecundaban unha orixe xa inicialmente populista, o cinema hispano tendese cara ese cada vez mellor coñecido proceso de asimilación e revitalización de «toda unha serie de formas estéticas propias nas que se viñera expresando historicamente a comunidade española». E tampouco haberá de sorprendernos, entón, que tras unha certa maduración como artefacto estético e narrativo, unha nova crispación e elevación do punto de vista, motivado agora pola destrución franquista e a conseguinte gangrena moral e política da posguerra, volvese enturbar as verbenas e desencaixar os rostros dos castizos personaxes sainetescos e «zarzueleros» que pululaban polo cinema español desde o período mudo [...]

Con todo, e como xa analizamos in extenso no noso libro *Un cinema ferido. Os turbios anos corenta no cinema español. 1939-1950 (Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español, 1939-1950, 2002)*, será en *Domingo de Entroido (Domingo de Carnaval, 1945)* onde a presenza de Goya e Solana adquira relevante e decisivo protagonismo. Ambientada no Madrid de 1917, a súa peculiar construción, libre e coral, preséntase só aparentemente descoidada. De feito, tras a vontade expresa do cineasta de realizar un «cadro de Solana en movemento», un sainete que non esquecese así mesmo as raíces goiescas das pinturas de máscaras e choqueiros carnavalescos tan características na obra do seu amigo, áchase un auténtico programa formal de escrupulosamente meditada disidencia cultural. Moi significativamente, o propio cineasta comparaba entón publicamente, nun artigo publicado en *Primer Plano* pouco despois da morte de Solana, a obra do pintor -e indirectamente o seu propio filme- co rexionalismo de cartón-pedra que se impoñía na pintura, e en certo cinema, español/a, chegando a afirmar que os cadros con «familias de labregos arredor do fogar» e mozas con meixelas encarnadas «vestidas á usanza rexional», onde todo era «moi verde, moi azul, moi colorado e moi amarelo (...), precioso» estaban nas antípodas de «estes bárbaros que pintaba Solana»... Pero -pregúntase a continuación- «Onde van parar eses cadros rurais, unha vez foron usados nas exposicións?»

Sen dúbida culturalmente desencantado do Réxime Militar que apoiara e ao que dalgún xeito contribuíra a levar ao poder, Neville adícase a entretecer aquí, textualmente e de forma só aparentemente inocua, elementos solidamente asentados na intocable tradición artística española, pero susceptibles -se o

discurso resultante estaba construído coa coherencia requirida- de chegar a amplas capas populares, o seu indiscutible público potencial.

Porque aínda de acordo con que o carácter centrífugo da comedia complexiza unha «intención centripeta» por parte do enunciador, a advocación constante de Gramsci, Bakhtín ou de Certeau non abundan -alén da análise de certos elementos «non discursivos» que penetran polas fendas significantes do texto- para levar a cabo unha necesaria análise textual que sexa capaz de acceder aos perfectamente escrutables mecanismos de produción de sentido previstos polo discurso e, polo tanto e en último termo, ás particularidades estéticas e semánticas do mesmo. De tal maneira que un estudo de vocación pretendidamente multiculturalista remata por banalizar os filmes e lograr que, ao cabo, todos parezan iguais. É este o caso da reiterada e limitada análise de certos títulos españois da posguerra (*Domingo de Entroido* incluído) emprendido por Steven Marsh no libro *O filme popular español baixo Franco, a comedia e o debilitamento do Estado (Popular Spanish Film Under Franco, Comedy and the Weakening of the State, 2006)*.

A herdanza de Goya, estreitamente unida en Neville ás ensinanzas orteguianas, orientábase aquí cara a relectura solanesca, explicitamente citada no filme e para a que o preexpresionismo de Goya fora punto de partida na elaboración da súa crítica versión costumista e nacional do expresionismo:

«*Domingo de Entroido* é un sainete madrileño no que se entrecruza a intriga dun asasinato; é pois, unha trama na que o misterio, de tipo policial, ten a súa intervención, pero é, sobre todo, un augaforte, ou mellor: un cadro de Solana en movemento»<sup>1</sup>

A inequívoca presenza dese «costumismo social» de raizame noventaioista de Gutiérrez-Solana non constitúe entón un simple alarde cultural ou un aceno amistoso ao pintor, senón unha inequívoca toma de posición que, como na súa pintura, reivindica unha posta ao día do «compromiso ético e non só estético coa construción dunha España liberal rexenerada». Casticismo crítico e agre que, entre as fendas da amable familiaridade cómica e popular do sainete, permite a Neville facer alusión, ben que tanxencialmente, á «marxinación e inmensa desolación de sectores da poboación popular, superviventes no tecido urbano da capital dun primitivo folclorismo rural e provinciano transformado en esperpento pola trama da gran cidade».

Protagonismo, pois, das clases populares e, por conseguinte, dunha das máis ricas expresións da cultura popular-tradicional, o Entroido, un dos temas centrais, ao mesmo tempo, do «universo Solana» e que xa Valeriano Bozal, referíndose á obra do pintor madrileño, relacionaba certeiraamente coas teorías de Mikhail Bakhtín:

«... o Entroido é unha das súas claves. Se as teorías de Bakhtín son plausibles, e teño para min que o son, o Entroido configúrase como unha inversión da orde dominante, inversión a pra-

<sup>1</sup> Declaracións de Edgar Neville. Cámara, n.º 50, 1 de febreiro, 1945.

## UN MICROCOSMOS VERBENEIRO DA CLASE TRABALLADORA

JOSÉ LUÍS CASTRO DE PAZ

zo fixo, nun tempo determinado, mentres dura a festa, no que o espiritual deixa paso, como a súa verdade, ao material, as boas maneiras á escatoloxía, a orde á confusión... e a máscara, que oculta a fisionomía, pero tamén os corpos, fai a todos iguais nunha verdade que permite o prohibido. En Entroido, as máscaras van revelar a verdade do representado por outros, o desconxuntado do seu baile substitúe a «graza» do movemento ordenado e saca así á luz a verdade que este agochaba»<sup>2</sup>

En sabia mestizaxe con certos (se ben liviáns) resortes xenéricos sobradamente coñecidos polo gran público, a lixeireza de estilo e ata o (suposto) descoído da posta en escena en escena nevilleiana convertíanse en excelentes mecanismos de representación dun popular e espontáneo non circunscrito idealmente aos límites do encadre, senón - de maneira similar á dun Jean Renoir- desbordando este por todos os seus lados, ao modo, valla a expresión, da dispersión característica do popular-carnavalesco. Se para Bakhtín o Entroido supón un anticlasicismo «que rexeita a harmonía e a unidade formal a favor da asimetría, a heteroxeneidade, o oximoro e a mestizaxe, Neville fai da festa non só o ambiente no que se desenvolve a acción, senón a forma mesma do seu texto, pregnante xogo de máscaras e estampas populares de extraordinario calado antropolóxico. É interesante constatar, neste sentido, como, se en xeral é distintivo do seu cinema «a presenza nos encadres de reloxos que se integran perfectamente na trama argumental para ancorar o tempo diexético», en *Domingo de Entroido*, sendo estes máis numerosos que nunca -non en van Nieves rexenta no rastro un posto de reloxos-, non supoñen control algún do tempo (cada un marca unha hora diferente, e non faltan diálogos que aluden comicamente a este feito -un reloxo atrasa... porque é isabelino-), que se organiza, en cambio, en relación directa cos tres días do Entroido, concluíndo o relato (e a festa) coa detención do asasino na Pradera de San Isidro durante o Entero da sardiña.

O Madrid carnavalesco e de barrio baixo, de sorprendente autenticidade, convértese en absoluto protagonista dun texto cuxa liviandade construtiva pecha -como adiantabamos- unha axustadísima selección e dosificación de ingredientes culturais, visuais e narrativos. Declararía Neville que:

«... o argumento de todo isto era para min o que tiña menos importancia: o que era preciso fotografar e acadar era o ambiente, o espeso ambiente de cada época, os ademáns, os costumes e frases dos personaxes, o darlle o valor necesario aos mobles daquelas épocas, aos "bibelots" e ao que penduraba das paredes, aos "portiers" e ás borlas de cada peluche que penduraban das butacas e, sobre todo, ás reaccións dos

personaxes, que tamén teñen a súa época»<sup>3</sup>  
Neste sentido, a interpretación (especialmente coidada no que a secundarios ou xenéricos se refire, capaces de densificar o fondo popular que bule por detrás da acción principal e, en última instancia, de outorgarlle ao filme o seu peculiarísimo sabor) e a ambientación (eficaz reconstrución do Madrid da primeira posguerra mundial na que xoga destacado papel o seu colaborador J. M. García Briz) constitúense en dous dos recursos centrais do traballo do cineasta. E xunto a todo iso, os diálogos, un dos puntos fortes do Neville guionista e que combinan elementos da linguaxe arnchesca (utilización deformada de termos cultos ou estranxeiros -expresións latinas como de cubito promo ou substantivos franceses como «bureau», mal pronunciado, resultan de indiscutible comicidade en boca do veciño «investigador» aficionado ás novelas de Nick Carter-, pleonasmos, derivacións cómicas, etc.) cunha nunca de todo esquecida veta absurda que partía das vangardas e, en concreto, do seu mestre Ramón.

Pero a mestría que alcanza *Domingo de Entroido* en todos estes aspectos non debe facernos pasar por alto outros que se corresponderían co traballo da cámara, tantas veces desdixado pola crítica e a historiografía no que ao noso autor se refire. O evidente predominio de planos amplos, xerais e de conxunto responde, con lóxica, ao carácter coral do filme e ao bulicio popular dos enclaves principais (o Rastro, a Plaza de Cascorro). Na meirande parte dos casos, a cámara situarase naturalmente no medio dos transeúntes, e a súa mesma posición nalgúns dos planos inaugurais do filme -tras uns espléndidos créditos nos que Neville convoca xa, en harmoniosa síntese, a práctica totalidade dos seus materiais-, situada nos aínda baleiros postos de venda, desde onde seguimos o movemento do sereno antes do inicio da acción, é toda unha declaración de principios.

Desde aí, e a medida que se dilúe a trama policial, o filme adicarase a describir con auténtica deleitación o ambiente festivo e popular carnavalesco. A cámara elévase e ofrécenos amplísimos planos xerais da rúa buliciosa, atestada de xente; composicións plásticas -pictóricas, mostrativas- sen finalidade narrativa algunha, plenamente catalíticas, densamente populares (vendedoras ambulantes de disfraces, bigotes e narices, rateiros, choqueiros, etc.). E incluso utilizará con sentido diverso ao do modelo clásico un aparente grande plano xeral de situación ao comezo da secuencia do baile de disfraces no «Salón Novedades»: ningún interese en ofrecernos a totalidade dun espazo para facilitar a situación espacial; máis ben un «todo popular» logo recuperado no momento en que a cupletista se decida a cantar ante un público entregado que, anticipando unha solución logo culminada en *O crime da Calle de Bordadores* (El Crimen de la Calle de Bordadores, 1946), ofrécenos as afectivas e sucesivas reaccións do público.

<sup>2</sup> Valeriano Bozal. "Á marxe: Solana" en *Arte do século XX en España I. Pintura e escultura 1900-1939 (Arte del siglo XX en España I. Pintura y escultura 1900-1939)*. Madrid, España, 1995, pp. 500-525.

<sup>3</sup> Recollido en Julio Pérez Perucha, *O cinema de Edgar Neville (El cine de Edgar Neville)*, Valladolid, 1982, pp. 127-128).

# CINECLUBE DE COMPOSTELA



## ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
 cineclubedecompostela.blogaliza.org  
 facebook.com/cineclubedecompostela  
 @cineclubedecompostela@gmail.com

## PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

## 3 DE FEBREIRO

**Domingo de entroido**  
 (Domingo de carnaval, Edgar Neville, Estado Español, 1945, 77', VO)

## 10 DE FEBREIRO

**O blues segundo Lightnin' Hopkins**  
 (The Blues Accordin' to Lightnin' Hopkins, Les Blank, EUA, 1970, 31', VOSG)  
**Sempre por pracer**  
 (Always for pleasure, Les Blank, EUA, 1978, 58', VOSG)

## 17 DE FEBREIRO

**A imaxinación radical**  
**(Carnavales de resistencia)**  
 (La imaginación radical (Carnavales de resistencia), Marcelo Expósito, Estado Español, 2004, 60', VO)

## 24 DE FEBREIRO

**Sesión arredor de Canción do sur**  
 (Song of the South, Wilfred Jackson / Harve Foster, EUA, 1946).  
 Presentación da tese doutoral de María Míguez *Canción del Sur: un film singular de Walt Disney*