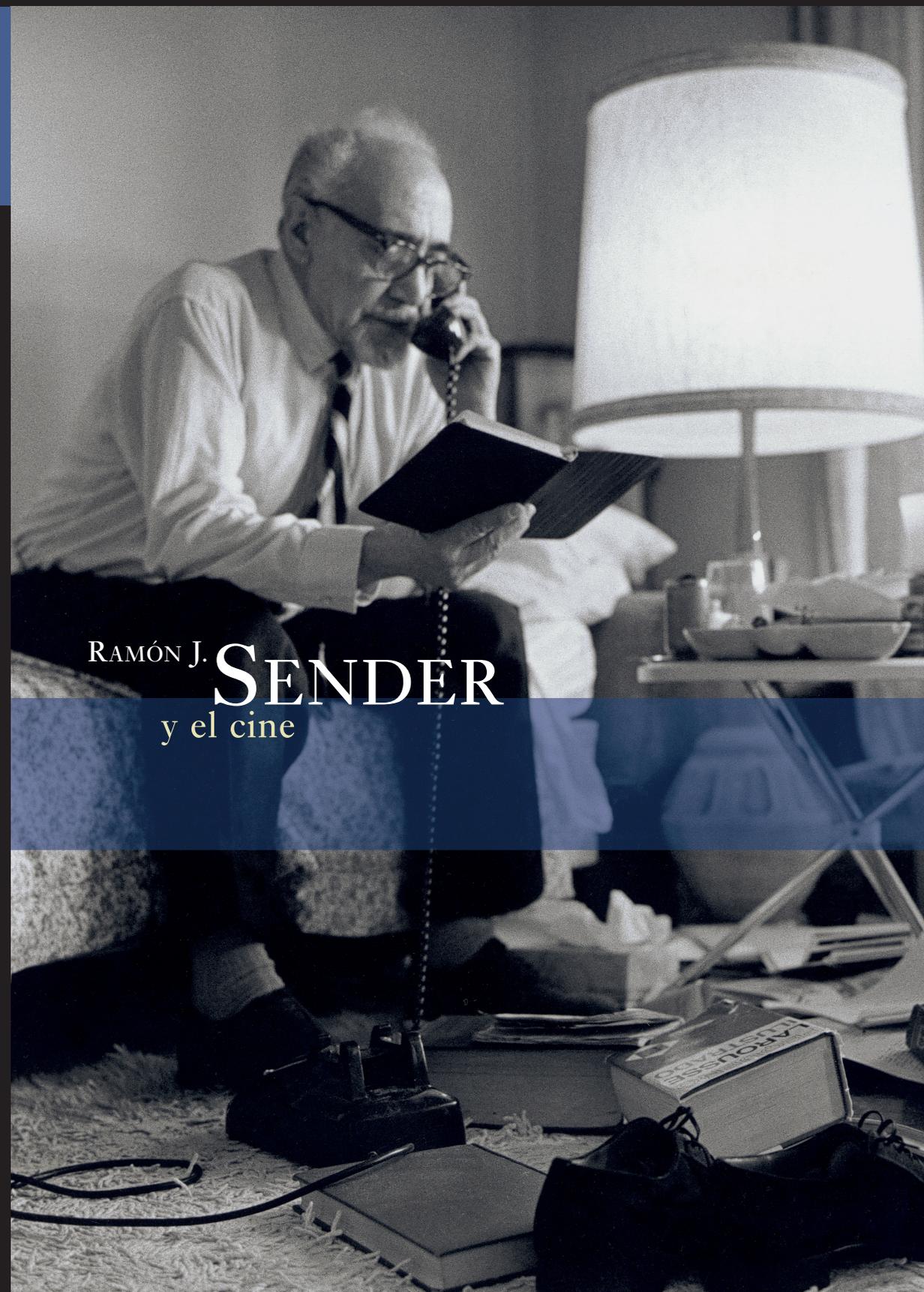


RAMÓN J. SENDER Y EL CINE



RAMÓN J. SENDER
y el cine



INSTITUTO DE ESTUDIOS
ALTOARAGONESES
Diputación de Huesca

**GOBIERNO
DE ARAGON**
Departamento de Cultura
y Turismo

Carmen Peña y Jesús Ferrer
José Antonio Páramo
Alfredo Castellón y Alfredo Mañas

Ramón J. Sender y el cine

Colección “Huesca de Cine”, 18

Este libro ha sido posible gracias a la financiación del Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón y el Instituto de Estudios Altoaragoneses, con la colaboración del Centro de Estudios Senderianos.



FESTIVAL
DE CINE DE
HUESCA

Carmen Peña y Jesús Ferrer
José Antonio Páramo
Alfredo Castellón y Alfredo Mañas

Ramón J. Sender y el cine

Huesca, 2001

Editan: Festival de Cine de Huesca
Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón
Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca)

Textos: Carmen Peña y Jesús Ferrer
José Antonio Páramo
Alfredo Castellón y Alfredo Mañas

Coordinación y filmografía: Alberto Sánchez y Lázaro Alexis

Documentación gráfica: Archivos del Centro de Estudios Senderianos
(Instituto de Estudios Altoaragoneses), *Heraldo de Aragón*, Carles
Fontserè, Ramón Perdiguer, Luis Gil, Ángel Garcés y Alberto Sánchez

Reproducciones fotográficas: Sánchez Millán

Laboratorio: Studio Tempo

Corrección: Teresa Sas Bernad

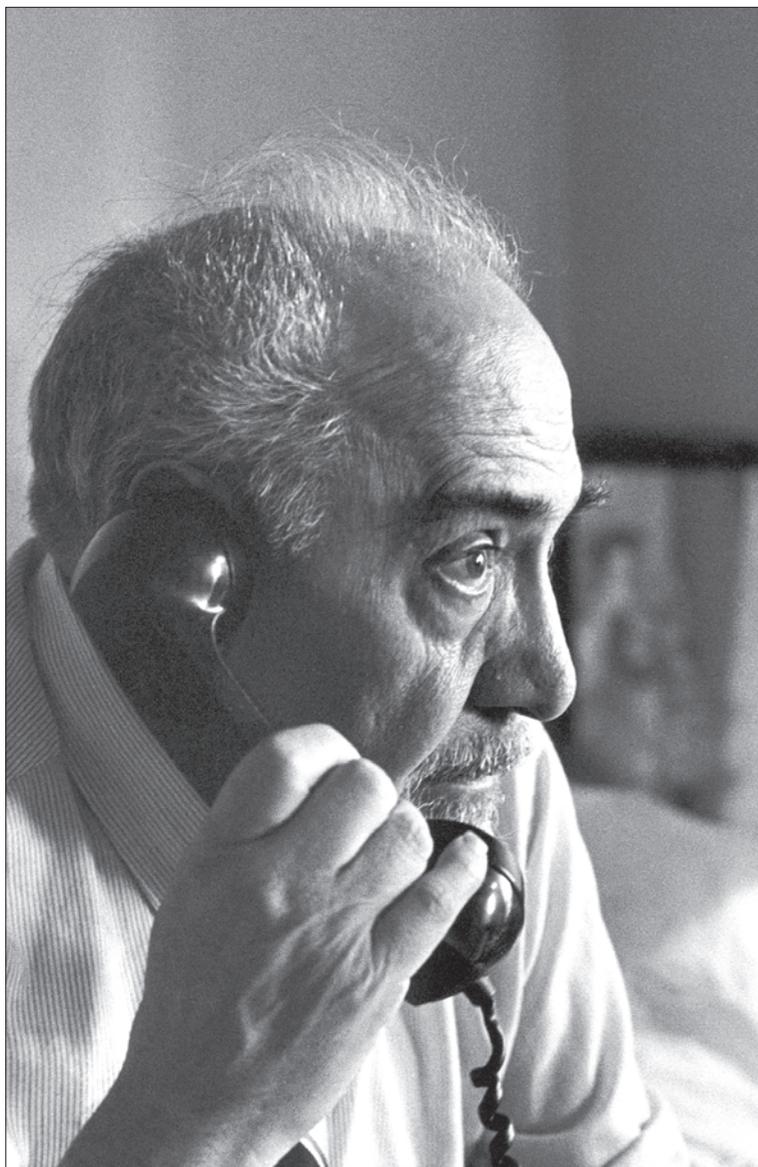
Diseño cubierta: Isidro Ferrer

Foto cubierta: Ramón J. Sender, Los Ángeles, 1968. Foto: Carles Fontserè

Composición e impresión: Gráficas Alós. Huesca

D. L.: Hu. 226/2001

I. S. B. N.: 84-931643-1-3



Ramón J. Sender, fotografiado por Carles Fontserè en Los Ángeles en 1968

PRÓLOGO

Vivieron en el filo de la navaja, al borde del abismo. Quienes, como Ramón J. Sender, nacieron en 1901 y se entregaron con generosidad a su tiempo histórico no tuvieron tiempo de aburrirse. Acabada la guerra de 1914-1918, el discurso político universal exaltaba el valor supremo de la juventud y la inminencia de la revolución: dos cosas tan tentadoras como elementales, irracionales y peligrosas. Y ellos eran jóvenes, algo más que los que se desmovilizaron en 1918 y constituyeron el referente de los fascismos, de las revoluciones o de las numerosas *lost generations*. Hacia 1920, la difusión del psicoanálisis les enseñó que no había nada en la conciencia que no tuviera detrás el denso fantasma de una ocultación o la sombra atroz de una culpabilidad. Después del primer *ready made* de Marcel Duchamp y después de la subversión *dadá* en 1917, la noción de responsabilidad y reverencia en el arte había saltado por los aires. Y después de que en 1924 se publicara el manifiesto surrealista supieron que la misión del arte era la exploración de lo que estaba más allá de la realidad usual y convencional: lo secreto que quería desvelarse, lo que gritaban oscuramente las cosas. Después de que se decretara el final de la novela tradicional, parecía imposible volver a escribir —como dictaminó Paul Valéry— una frase como “la marquise sortit à cinq heures” y mientras Ortega y Gasset reclamaba la práctica de una “novela morosa” otros se lanzaron por los senderos de la “novela poética” y James Joyce inventó en *Ulyses* la subversión del lenguaje como conquista del relato.

Nadie crea que estas ideas eran simples creencias. Eran convicciones absolutas en un mundo que no parecía que fuera a durar por mucho tiempo en su actual estado. Entre 1930 y 1940, la gente nueva bordeó la orilla de los precipicios con la alegre certeza de que no había posibilidad de volver atrás. El cine fue uno de esos territorios que tuvieron por entonces, a la vez, la sugestión de lo nuevo y el riesgo de lo desconocido. El cine significó el rigor de la realidad fotografiada fielmente —la fuerza del

documento— y el atrevimiento de la última frontera de la poesía —la evidencia del sueño—, igual que se advirtieron en sus imágenes la fuerza de la intuición primigenia (e incluso primitiva, directa) y la complejidad de lo técnico y lo industrial. Parecía lo inmediato e irrefutable —primer plano— pero también era lo dialéctico y complejo, en virtud del montaje, la planificación, la iluminación expresiva... Después de los grandes filmes del expresionismo alemán o de la escuela rusa, ¿quién podría negarle al nuevo arte una primacía universal?

Por todo eso, la organización del centenario de Ramón J. Sender acogió con entusiasmo el generoso ofrecimiento del Festival de Cine de Huesca para que, en la programación de sus actividades del año 2001, se incluyera una revisión de las adaptaciones cinematográficas de los relatos del escritor (y de otras versiones fílmicas de sus grandes temas) y se dedicara un volumen impreso al recuerdo de una y otra dimensión de su obra. Como Carmen Peña y Jesús Ferrer señalan en las páginas que siguen, nuestro escritor no fue un enamorado del cine (como lo fue Benjamín Jarnés) pero, fiel a su época, Sender habló del nuevo cine soviético en la revista de Juan Piqueras, *Nuestro Cinema*, sintió entusiasmo al ver *La ópera a veinte céntimos*, de Pabst, y recordó las sesiones cinematográficas de su adolescencia —en Alcañiz o Zaragoza— en las páginas de *Crónica del alba*. Es curioso, sin embargo, que el interés que él regateó viniera a ser compensado por la atención que los cineastas dispensaron a sus obras en los años setenta y ochenta. De estas adaptaciones, en el marco del cine español de su tiempo, ha escrito —en colaboración con Jesús Ferrer— Carmen Peña Ardid, profesora de la Universidad de Zaragoza, que conoce como muy pocos estudiosos el territorio de las relaciones entre cine y literatura. Uno de los más afortunados adaptadores, el realizador de cine y televisión José Antonio Páramo ha escrito a su vez unas páginas espléndidas sobre su personal lectura de Sender y sobre el mundo afín al escritor que, en otros momentos, ha sido plasmado también en las imágenes de Frank Borzage, Arthur Penn o Sam Peckinpah (en lo que toca a las visiones de *Billy el Niño*), de Pilar Miró (por lo que concierne a la traslación del crimen de Cuenca) o de Werner Herzog y Carlos Saura (que coincidieron en la evocación, tan vinculada a la novela histórica senderiana, del conquistador Lope de Aguirre).

Gracias a todos. Al paciente mago y promotor de estas páginas, Alberto Sánchez Millán, a quien se debe la también minuciosa filmografía. A Alfredo Castellón, que nos ha cedido el texto del guión de *Las gallinas de Cervantes*, una de las adaptaciones más inteligentes de un relato de Sender que, a su vez, tiene el raro encanto de una fantasía intencionada. Gracias a los autores de los dos estudios, que han dado una vez más muestra de su saber. Gracias a los organizadores del festival de Huesca, que tuvieron la estupenda idea de hablar de cine y de Sender. Y gracias a Sender, en sus cien años, porque nos ha dejado páginas inolvidables que *hacen ver* tantas cosas.

JOSÉ-CARLOS MAINER

Comisario de “Ramón J. Sender.

Cien años, 1901-2001”

**LA OBRA LITERARIA
DE SENDER
EN EL CINE ESPAÑOL**

CARMEN PEÑA Y JESÚS FERRER

ÓPERA A VEINTE CÉNTIMOS

Se trata, no de un libro político, ni filosófico, ni de una novela, sino de una película. El *cine* dicen que desplaza al teatro; pero en arte nada es substituido ni reemplazado, porque éstos son conceptos en relación con el tiempo, y el arte no entiende de calendarios ni de relojes. Lo que tuvo esencia poética en 1610 sigue teniéndola hoy, y la tendrá mañana. La técnica no puede desplazar un género poético. Lo que hace en general —y en el caso del *cine* más visiblemente— es descubrir nuevos campos de acción. Con el *cine* se engrandece y enriquece el teatro. Y es el primer elemento de la divulgación y democratización de la emoción poética de gran calidad. Esta película, expresada en la escena o en el libro, hubiera sido comprendida sólo por minorías preparadas. En la pantalla llega a todo el mundo, sin perder esencia ni calidad. El realizador de ese milagro es un director alemán: Pabst. En Madrid lo hemos conocido merced a una organización de *cine* experimental.

Se habla poco de *cine* en los periódicos. Se considera el *cine* como un fenómeno casi exclusivamente mercantil. Es raro, sin embargo, que transcurra en Madrid una temporada sin dejarnos dos o tres grandes películas, de un valor fundamental, no ya dentro del género, sino en el plano general de la emoción poética. No decimos del arte, porque el “arte” y “lo artístico” han degenerado de tal forma, que no expresan ya nada. Entre esas películas de los últimos años se pueden recordar *El expreso azul*, *La línea general*, *Carbón*, *Muchachas de uniforme*, *Las maletas del señor O. F.*, *Luces de la ciudad*, *Viva la libertad* y alguna más. La última de las que hemos podido admirar en Madrid es *Ópera a veinte céntimos*. Para nuestro gusto, es la que refunde y suma todos los efectos y recursos posibles hasta hoy en el *cine*. Así como *El expreso azul* es una joya trabajada sobre un mismo fondo con una sola materia y un buril personalísimo, *Ópera a veinte céntimos* rebasa la personalidad del director y nos da la gran obra técnica y poética que podría alcanzar el *cine* por sí solo si tuviera conciencia técnica y poética propia. Pabst, el autor, desaparece bajo la fuerza de su creación.

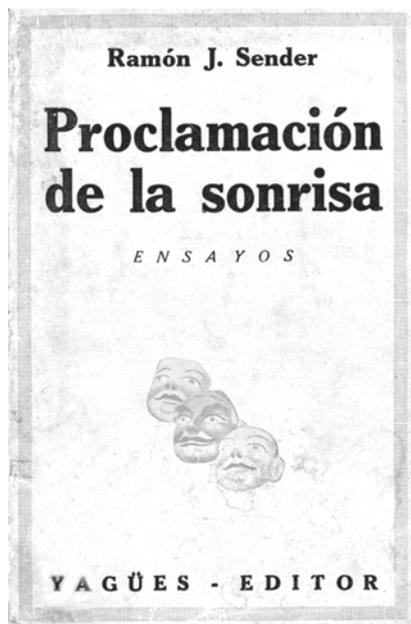
Es decir, el autor... Pabst ha recogido, para trazar su escenario, una sugestión literaria de gran alcornia. El ambiente de la picaresca clásica de Londres a través de la obra de Brecht, *Dreigraschenoper*, y antes aún de su origen primero, *Beggaroper*, trasladada la acción a principios de este siglo para que la lejanía sea menor y la imaginación trabaje menos. La cinta es muy larga. Llena las dos partes de una sesión ordinaria. Contarla no es muy fácil, y, por otra parte, no tendría interés. Si de mí dependiera, se exhibiría en todas partes con carácter pedagógico. No se concibe que después de aplaudir una película como ésa se pueda tolerar *Una hora contigo* o *El beso fatal*, pornografía fácil en el *cine*. O *Santa Rusia*, o *El otro*, novendosismo despistado o testarudez frente al espejo, en el teatro. Benavente, el elegante y el *artístico*, o Unamuno, el tozudo y el beodo del espíritu, no pueden comprender ya nada de esto.

Esto es en la película un foco visual. Un punto de mira desde donde se abarca todo. Una posición personal muy humana y simple ante la vida. Todas las lacras, los vicios, las contradicciones de la vieja civilización expuestas de modo que nadie ahueca la voz para protestar, ni levanta el brazo para amenazar, ni ensaya siquiera en la mente el comentario. Todo está claro, todo está en nosotros sabido y conocido. La verdad la hemos desmenuzado y visto y analizado de tal manera; los hechos imponen con tal vigor su propia lógica que ya no hay que hacer sino reír y esperar. ¿Protestar contra la injusticia social? Los hechos protestan solos. ¿Poner de relieve la nueva lógica contra las viejas contradicciones? Esa lógica la conocen ya. Está en el aire y en la voz del tiempo. Los hechos superan todas las reflexiones, todas las previsiones. Todo marcha bien y marcha solo. Pabst, desde lo alto de la feria popular londinense, provoca una risa armoniosa: el espíritu, el intelecto, la vulgar razón general. Todo sonrío o ríe a carcajadas. El viejo prosero de la armónica y las barbas blancas guiña un ojo e interpreta entre dos escenas la vida a su manera. Los tullidos y mancos, los mendigos y los pícaros, desfilan ante su majestad imperial con sus letreros desplegados en la gran fiesta de la coronación: “También Dios nos ha hecho a su imagen y semejanza”, y se divierten viendo con orgullo la gran turbación de la reina ante los harapos y la miseria.

El director de policía asiste a la boda del jefe de los rateros londinenses, para la cual los ladrones han cazado vivo a un pastor. Hay un tenue lirismo en varios tipos, que se resuelve siempre en el fondo humorístico; hay agudas prolongaciones de ese lirismo hacia la región de la pureza

abstracta, de la poesía sin nombre. Hay individuos y multitudes, reyes y mendigos, ladrones que después de una larga experiencia abandonan la pistola, la substituyen con la ley y fundan un pintoresco Banco, donde obtienen muchas más ganancias. Y no hay malos ni buenos. Racionalistas ni idealistas. Viciosos ni puros. Hay alegría de vivir sabiendo extraer verdades dulces y amargas, pero de un amargor no decadente, sino estimulante, como el de los aperitivos. Es verdaderamente extraordinario esto de exponer con toda su fuerza lo absurdo, lo estúpido y lo incongruente con la seguridad risueña del que sabe que todas las protestas, todas las turbaciones

morales, todas las preocupaciones sobre la individualidad, la sociedad, el bien, la justicia, están ya superadas y resueltas, no en el espíritu de los analizadores y de los discriminadores, sino sencillamente en la conciencia de las gentes que probablemente nada saben de esas cosas, y en los hechos que se enlazan y jalonan el porvenir. La obra de Pabst ofrece esa impresión de conjunto. El gran director de *cine* ha captado esos imponderables que forman la conciencia de una época y que, elaborados en Alemania, expresados en francés, con ambiente londinense y música rusa o italiana, todo el mundo reconoce y aplaude alborozado.¹



Cubierta del libro donde Sender publicó, en 1934, el ensayo sobre la película *Ópera a veinte céntimos*, de G. W. Pabst.

Ramón J. Sender

1. Ramón J. Sender, *Proclamación de la sonrisa*. *Ensayos*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo, 1934, pp. 53-56.

ES indudable que las versiones fílmicas de la obra de Ramón J. Sender contribuyeron, como señala Amparo Martínez, al rescate de la memoria histórica de nuestro país.² En algunos casos fueron aplaudidas, en otros criticadas, porque no eran suficientemente innovadoras o porque, apoyándose demasiado en la letra del texto, descuidaban esa vaguedad llamada “espíritu” (que no es sino una *lectura* interpretativa entre otras posibles). También hubo recreaciones que no tuvieron la difusión que quizá merecían.

Dar cuenta de las expectativas que se generaron en torno a una determinada práctica de la adaptación (centrada, sobre todo, en los años 80), de las funciones que cumplía y de lo que significaba para públicos muy distintos y movidos de distinta forma por el conocimiento del escritor, la publicidad o la nostalgia, no es tarea simple, sobre todo si pensamos que junto a quienes de un modo u otro sentían la necesidad —legítima— de recuperar parcelas de un pasado histórico amputado surgían nuevas generaciones que, sin desprenderse de él, empiezan a tratarlo con cierta falta de respeto o con fatiga, cuando no desmarcándose por completo de unas obsesiones que pronto se convierten en mirada rutinaria, en imposición del cliché más digerible. Las versiones fílmicas de la obra de Sender presentan más claros oscuros y complejidades de lo que parece. Pero, en cualquier caso, nuestra aproximación parte de un supuesto ya bien aceptado entre los estudiosos atentos a esta forma de relación interartística (como Jeanne-Marie Clerc, Patrick Cattrysse, Luis Miguel Fernández...). No se trata de valorar las obras cinematográficas en función de que “respeten” mejor o peor el sentido de sus referentes literarios, sino de entender sus inevitables diferencias como significativas y creadoras y no como traiciones al original escrito. El paso de la palabra a la imagen, de la obra literaria al filme entraña un proceso de lectura y de “apropiación”; un cambio de destinatarios y un acercamiento a lo colectivo que nos habla de las estructuras míticas que rigen el imaginario de una sociedad.

2. Amparo Martínez Herranz, “Sender en imágenes”, *Trébede*, 47-48 (febrero de 2001), p. 89.

I. LA MIRADA DEL ESCRITOR HACIA EL CINE

Sender no se sintió *fascinado* por el cine como otros escritores de su generación. Ni le sedujo su componente mitogénico —los homenajes que dedica a la figura de Chaplin son bastante tardíos—³ ni se planteó seriamente el problema de su especificidad artística o los caminos que podía abrir a la literatura. Tales reflexiones debieron de parecerle al joven Sender que emerge al periodismo y la literatura en los años 20 meros devaneos esteticistas, más propios de los intelectuales que él llamaba “fáusticos” —los que se refugiaban en el formalismo del “arte puro”— que de un escritor comprometido con la realidad social de su tiempo. Muy reveladores son, en este sentido, los comentarios que en *Crónica del alba* se ponen en boca del anarquista Checa cuando observa con Pepe Garcés a una multitud que sale del cine:

La gente —dijo con cierta gravedad— va al cine a hacerse la ilusión de que vive una vida intensa mezclándose en los problemas que le presentan en la pantalla. Yo no necesito ilusión alguna. Yo estoy en el centro de los tiempos y de las edades. Bueno, entiéndeme. Tú tienes derecho a sentirte también situado en ese centro del universo. El núcleo de la noche y el día está en un motorcito por el que se rigen el cielo y la tierra. Y ese motorcito lo tengo yo aquí —señalaba su corazón—. También la gente va al cine para ver alguna mujer medio desnuda. No es fácil ver los muslos de una hembra sino en la alcoba o en la pantalla. Bien, yo prefiero la alcoba.⁴

A través de este personaje, que atribuye al cine una capacidad de influencia en el imaginario social que apenas se estaba conformando a la altura de 1919, está hablando, sin duda, el Sender que en los años cincuenta redacta *El mancebo y los héroes*. Pero sus palabras no sólo dejan muy claro el hecho de que los héroes —y Checa lo es indiscutiblemente— no

3. Si exceptuamos “El vagabundo en la puerta”, ensayo incluido en *Proclamación de la sonrisa*, cit., pp. 57-60, será en Estados Unidos cuando escriba varios artículos sobre el admirado cómico de la pantalla. Dos de ellos (“El otro Charles Chaplin” y “Adiós a Chaplin”) se fundieron en uno de los textos que integran *Ensayos del otro mundo*, Barcelona, Destino, 1970.

4. Ramón J. Sender, *El mancebo y los héroes* [1960], *Crónica del alba*, vol. I, Barcelona, Destino, 1973, p. 479.

necesitan de sucedáneos ficticios porque son su misma fuente, sino que ayudan a comprender la actitud ambivalente que mantuvo Sender hacia un espectáculo que frecuentó desde sus años juveniles y cuyo impacto social acabaría preocupándole profundamente. De su temprana familiaridad con el cine dan fe las referencias que salpican muchos libros de *Crónica del alba*, donde se alude a las sesiones con *explicador* o se evoca el impacto que produjo en el personaje una película religiosa de gran éxito (probablemente la producción italiana *Christus*, que realizó en 1916 el conde G. Cesare Antamoro), sin olvidar la progresiva aparición de la sala de cine como un lugar cuya oscuridad favorece los escarceos eróticos, un motivo ya presente en *Siete domingos rojos* (1932).⁵

En la visión que el escritor tuvo del medio fílmico advertimos ya desde sus primeros textos no sólo un comprensible rechazo hacia los contenidos pueriles y melodramáticos de tantos filmes, hacia el sentimentalismo o el motivo amoroso —que Sender llama “pornográfico”— o la ideología de unas tramas puestas al servicio de los gustos burgueses (lo que le lleva, por ejemplo, a condenar el musical *Una hora contigo*, de Lubitsch). Notamos también la existencia de un “prejuicio técnico” que condicionó su comprensión del nuevo medio y le hará dudar entre el reconocimiento de su capacidad poética y los obstáculos de la mediación tecnológica. En uno de sus mejores ensayos de estos primeros años, el que en 1934 dedica al filme de Pabst *Opera a veinte céntimos*, que hemos reproducido íntegramente al comienzo de estas páginas, descubre Sender “la gran obra técnica y poética que podría alcanzar el *cine* por sí solo si tuviera conciencia técnica y poética propia”. Y, refiriéndose al debate renacido entonces sobre la posible “desaparición” del teatro, apunta:

la técnica no puede desplazar un género poético. Lo que hace en general —y en el caso del *cine* más visiblemente— es descubrir nuevos campos

5. Sobre estos temas véanse *Crónica del alba*, cit., vol. I, pp. 289, 295, 464-465, 490 y 493, y vol. II, pp. 29-30 y 50. Insólita y muy reveladora es esta confesión que hace el narrador-personaje Pepe Garcés contra los galanes del cine: “He sentido siempre un odio instintivo por esos tipos de teatro o de cine que triunfan por sus atractivos físicos y nos disputan a nosotros la imaginación de las dulces hembras. La imaginación, y también ocasionalmente, como es natural, el lecho” (vol. II, p. 50). Además, vid. *Siete domingos rojos*, Buenos Aires, Proyección, 1970, p. 103.

de acción. Con el *cine* se engrandece y enriquece el teatro. Y es el primer elemento de la divulgación y democratización de la emoción poética de gran calidad.⁶

Con el paso de los años, y cuando en Estados Unidos escriba sobre la nueva emergencia de toda una cultura visual en competencia con la literatura, sus argumentos para defender lo literario como privilegio de una minoría intelectual —no muy distintos, por cierto, de los que esgrime un Francisco Ayala— ostentan un cierto “elitismo” que hubiera sido impensable en el Sender juvenil. Pero nos interesa más el hecho de que en un artículo de 1971 (“A propósito de Frank Capra”) sitúe en un mismo plano “el cine, la radiofonía y el teléfono” o mantenga un viejo tópico sobre el carácter *efímero* del cine, cuyas supuestas “obras maestras” acaban en el olvido (en contraste con el carácter eterno de la literatura). Así describe la importancia que se concedió al cine en el periodo de entreguerras, cuando “aparecieron algunos directores y actores entre los cuales hubo algunos verdaderos genios”:

Cada uno de nosotros tenía su hembra ideal en la pantalla y las mujeres su galán. No había conversación en la que no aparecieran los nombres de algunos héroes de las artes visuales y sonoras. Un director como Capra parecía un semidiós. Y, sin embargo, vemos que todo ha pasado y que no han dejado más huella de la que dejan los deportistas de fama mundial o los toreros. ¿A dónde han ido a parar las obras maestras de aquella época?⁷

A la postre, ¿no es el recuerdo de una devoción efímera lo que aquí se desvela, como sucedió con tantos escritores formados fundamentalmente en una cultura escrita? Más ilustrativas, sin embargo, de la ambivalente actitud de Sender a la que antes nos referíamos son las reflexiones que encontramos en un artículo, ya de 1975, titulado “Los Renoir y las artes visuales”:

6 “*Ópera a veinte céntimos*”, *Proclamación de la sonrisa. Ensayos*, cit., pp. 53-54.

7 “A propósito de Frank Capra”, *American Literary Agency* (“Los libros y los días”), 22 de julio de 1971 (publicado en *Diario de Barcelona* el 29 de julio de 1971, p. 4). En su libro *Álbum de radiografías secretas* (Barcelona, Destino, 1982, p. 373), vuelve a insistir tanto en la caducidad de los mitos y creaciones del cine como en las limitaciones del medio técnico, añadiendo ahora la televisión.

muchas veces he pensado que el cine no puede ser considerado un arte sino un “arte aplicado”, como la fabricación de automóviles o de aviones es una forma de “ciencia aplicada” y no una ciencia misma. Pero con autores como Renoir comencé a ver que en la libertad de elección de formas y colores había implícito un sentido de creación aunque la obra se hiciera a través de máquinas y fuera perceptible gracias también a las máquinas de proyección. Es decir, aunque fuera un sistema de creación lleno de trucos.⁸

¿Cómo conjugar todas estas reservas con la cinefilia que atribuyó Manuel Rotellar al escritor aragonés o con la indudable conexión entre “periodismo y cine” que detecta Víctor Fuentes en ciertas novelas de Sender, con la deuda hacia los procedimientos de la nueva visualidad como el *collage* que destila el valioso texto *Historia de un día de la vida española*, e incluso con la actividad de Sender en los frentes durante la guerra civil como ilustrador de películas soviéticas?⁹ Una respuesta quizá menos simple de lo que parece sería pensar que Sender encontró en el cine soviético un modo de conciliar la tecnología de la máquina y la creación fílmica, puesta al servicio de un fin social, político y educativo. Pero más matizadamente diríamos que, a la altura de los años 30, tres aspectos del cinema atrajeron al escritor: el documental cinematográfico, tan imbricado con el periodismo y su predilección por la crónica (recordemos que Sender subtitula *Documental de Casas Viejas* la reelaboración de sus artículos de prensa *Viaje a la aldea del crimen*, de 1934); todo un cine de contenido social que, sin perder cualidades poéticas, va a desarrollarse en Francia, pero sobre todo en Alemania (la que está descubriendo Sender a través de la obra de Alfred Döblin, Bertolt Brecht, pero también Pabst), y el conocimiento directo de la cinemato-

8. *American Literary Agency* (“Los libros y los días”), 4 de septiembre de 1975. Agradecemos al Instituto de Estudios Altoaragoneses el que nos haya facilitado la consulta de este material de difícil acceso.

9. Cf. Manuel Rotellar, “Ramón J. Sender y el cine”, *El Día*, 16 de enero de 1983, p. 35, y “Sender y Hollywood”, *Aragón Exprés*, 19 de enero de 1982, p. 23; Víctor Fuentes, “*Contraataque* de Sender, *Sierra de Ternel* de Malraux y el cine revolucionario de los años 30: relaciones transtextuales y contextuales”, en Marshall J. Schneider y Mary S. Vásquez (eds.), *Ramón J. Sender y sus coetáneos. Homenaje a Charles L. King*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses / Davidson College, 1998, p. 84.

grafía soviética, a raíz del viaje que en mayo de 1933 hace a la URSS, invitado por la Unión Internacional de Escritores Revolucionarios, en un momento en que el escritor, distanciado de los libertarios, se confesaba “simpatizante fogoso y ruidoso” de los comunistas.

El primer resultado de este “descubrimiento” fue su artículo “Notas sobre el cine soviético” que, a instancias de Juan Piqueras, publicó en la revista *Nuestro Cinema* en octubre de 1933 (véase su transcripción íntegra en pp. 89-91 de este mismo libro). Encarece aquí la gran altura técnica y artística de un cine que había sido capaz de sustituir la sentimentalidad burguesa por “la pasión social y política”; elogia la “solera clásica” de Eisenstein pero llamando la atención sobre otros jóvenes realizadores, como Trauberg o Ermler. En definitiva, Sender observa que tanto el “documental de masas” como las “películas de composición” no sólo eran “un arma más de la lucha de clases” sino poderosos instrumentos discursivos —artísticos y educadores— para la difusión del ideario del nuevo estado socialista.¹⁰

En estos años escribe dos textos importantes. Uno de ellos reseña una película que, como recuerda José-Carlos Mainer, “fue efectivamente analizada por anarquistas, fascistas y comunistas como si de un código de ética revolucionaria se tratara”.¹¹ Era *El delator* (*The informer*, 1935), película de John Ford basada en una novela de Liam O’Flaherty cuyo tema de la “tibieza” en los ideales políticos ya había interesado profundamente a Sender, retomándolo ahora en su artículo “Un film. *El delator*” (publicado en *La Libertad* en 1935). Más extenso fue el ensayo al que ya nos hemos referido, “*Ópera a veinte céntimos*” —que recoge en *Proclamación de la sonrisa*—, donde trata con gran detenimiento el pase, en una sesión de cine experimental, de la recreación que hizo Pabst de *La ópera de dos peniques* de B.

10. Es urgente, en su opinión, que ese cine salga de sus fronteras y se difunda en Europa para “dar la batalla” al cine fascista (*Nuestro Cinema*, 13 [octubre de 1933]). En ese mismo número figura también la firma de Sender en el “Manifiesto de la Asociación de Amigos de Nuestro Cinema”, que denunciaba el monopolio capitalista del cine. Vid. Carlos y David Pérez Merinero, *Del cine como arma de clase. Antología de Nuestro Cinema. 1932-1935*, Valencia, Fernando Torres Editor, 1975.

11. “La corona hecha trizas (La vida literaria en 1934-1936)”, *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona, PPU, 1989, p. 42.

Brecht, un autor que Sender muestra conocer muy bien. Aprecia los valores poéticos que alcanza el filme sin perder un ápice del humor y la sátira social, especialmente en la memorable escena en que la procesión de mendigos, tras un recorrido en claroscuro por las calles de Londres, irrumpe en el cortejo de la reina con sus letreros de denuncia. “Los periódicos hablan poco de cine” —afirma Sender— y, sin embargo, son muchos los títulos que, a su juicio, merecen el calificativo de grandes obras: *Carbón* de Pabst, *La línea general* de Eisenstein, *Viva la libertad* de René Clair, *Muchachos de uniforme* de Leontine Sagan y Carl Froelich o *Luces de la ciudad* de Chaplin.

En agosto de 1935, la revista *Nuestro Cinema* dirigió, en su último número, una encuesta sobre un tema formulado algo ambiguamente: la viabilidad de los modelos del cine soviético en el desarrollo cultural de España.¹² A ella respondieron, además de Sender, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Antonio Espina y Federico García Lorca. Ante la cuestión de si debían seguirse sus técnicas o sus contenidos, la respuesta de Sender se distancia significativamente de la de los otros escritores al decantarse por la técnica, ya que “el contenido debe ir henchido de localismo, de folklore español. Cuanto mayor sea la identificación del pensamiento revolucionario con los medios nacionales de expresión, de tipo naturalmente popular, mayor será el vigor plástico de ese pensamiento”.

En este contexto, apelar al “localismo” y al “folklore” puede parecer sorprendente y algo equívoco.¹³ Pero es bien posible que Sender ya esté pensando en una aclimatación de aquellas técnicas (el protagonismo de lo colectivo y los procedimientos del montaje) a las circunstancias de la vida española, con sus problemas sociales, políticos, tradiciones y canciones, tal y como se lleva a cabo muy poco después en la experiencia de

12. *Nuestro Cinema*, 4 / 2ª época (agosto de 1935). Las cuestiones planteadas eran en el fondo una acusación a la censura existente en España hacia el cine soviético. Vid. *Del cinema como arma de clase...*, cit., pp. 211-218.

13. De hecho, uno de los primeros textos de Sender sobre cine, motivado por la versión que Florián Rey había hecho de la zarzuela *Gigantes y cabezudos* (*El Sol*, 22-10-1925), expresaba su inquietud ante la posibilidad de caer de nuevo en el tópico del baturrismo, obviando una perspectiva de Aragón con mayor verdad documental, “Gigantes y cabezudos”, en José Domingo Dueñas (ed.), *Ramón J. Sender. Literatura y periodismo en los años veinte. Antología*, Zaragoza, Edicions de l’Astral, 1992, pp. 204-205.



Portada del número de la revista *Tensor* en que se publicó *Historia de un día de la vida española*

la revista *Tensor*. El último número de esta publicación, de la que Sender fue máximo responsable, se dedicó a “un intento de trabajo literario colectivo” que, con el título *Historia de un día de la vida española*, buscaba “reflejar” el acontecer de un día cualquiera, elegido al azar (el 27 de septiembre de 1935), mediante las aportaciones que veinticuatro colaboradores enviarían a la redacción desde todos los puntos del país.¹⁴

Dejando a un lado la cuestión de si tras esa “autoría colectiva” no se encuentra en realidad la pluma exclusiva de Sender, como el propio autor afirmó alguna vez,¹⁵ lo cierto es que al escritor le correspondió como mínimo la declaración de intenciones y la labor de ensamblaje de un texto que se compone de materiales muy heterogéneos (titulares de periódico y múltiples

informaciones de prensa, discursos radiados, partes meteorológicos, fragmentos de canciones de éxito, pasajes narrativos, descripciones de la vida urbana y rural o carteleras de cine). Tanto la técnica de la reducción temporal como el protagonismo colectivo y el empleo del *collage* para captar, fragmentariamente, el pulso de la vida en las grandes urbes (o de todo

14. Publicado en la revista *Tensor*, 5-6 (octubre de 1935).

15. Así lo declara Sender en *Álbum de radiografías secretas*, cit., p. 108 —donde asegura que sólo le ayudó en la confección de la revista César Arconada—, y lo ha intentado demostrar José María Salguero, “En torno a *Historia de un día de la vida española*”, *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender* (Huesca, 3-7 de abril de 1995), Huesca, IEA / Zaragoza, IFC, 1997, pp. 457-471.

un país) habían sido ya utilizados en literatura. Pensemos en *Berlín Alexanderplatz* (Alfred Döblin, 1929), en la técnica unanimita que pone a punto John Dos Passos en *Manhattan Transfer* (1925) y en su *Trilogía USA* (1930), o en el primer volumen de *Les hommes de bonne volonté* (Jules Romains, 1932). Pero la narración literaria acusaba aquí la influencia del cine, un medio en el que estos recursos encontraron su mejor plasmación. El poder autenticador, documental, de la imagen, la ubicuidad y el simultaneísmo que proporcionaba el montaje generaron una amplia serie de “poemas urbanos” con un fuerte substrato documentalista: entre ellos, la película de Alberto Cavalcanti *Rien que des heures* (1925), mosaico de la ciudad de París, desde el alba hasta la noche, punteado por la esfera del reloj; *Moscú*, de Mijail Kaufmann (1927), o *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann (1927).¹⁶

Al lado de estos filmes, que Sender y sus “colaboradores” podían conocer porque se proyectaron en el “Cine-Club Español” de *La Gaceta Literaria*, el planteamiento de *Historia de un día de la vida española* (incluyendo “los ideales de colectividad y anonimia”) enlaza, sobre todo, con los procedimientos del cine soviético de vanguardia que convirtió el montaje en un “principio soberano”: el documentalismo del Cine-Ojo de Dziga Vertov, el montaje poético de Pudovkin e incluso la propuesta teórica más elaborada del “montaje de atracciones” de Eisenstein, basada en el principio dialéctico de una colisión y conflicto entre los planos que generase conceptos abstractos y un choque emocional en el espectador.

Aunque no podemos entrar en el análisis detenido de *Historia de un día...* desde esta perspectiva, interesa notar, por ejemplo, cierta oscila-

16. Walter Ruttmann había rodado en 1929 *Melodie der Welt* (*Melodía del mundo*), un film estructurado en capítulos que perseguía a través de los cinco continentes la similitud de los rituales cotidianos de la humanidad. Vid. Georges Sadoul, *Historia del cine mundial*, Madrid, Siglo XXI, 1984 (8ª ed.), p. 185. El mismo año en que Sender escribe *Historia...* el novelista Gorki concibió una novela titulada *Jornada del mundo*, como una colección de relatos sobre los sucesos ocurridos el 25 de septiembre de 1935, aunque el proyecto lo realizó propiamente el montador Vertov dispersando a centenares de operadores por toda Rusia el 24 de agosto de 1940 para elaborar, con el material documental obtenido, *Un día del mundo nuevo*, experiencia que se repitió en 1942 con el film *24 horas de la guerra en la URSS*.

ción entre una actitud documentalista, de búsqueda del hecho “en bruto”, que a veces se traduce en una clara voluntad de “invitar a ver” con un ojo ubicuo:

Se verá alguna mujer escuálida con un lamentable animalito envuelto en trapos sucios. [...] *Se verá* algún anciano —huesos y pelos— y también algún joven harapiento que lleva una luz mortecina de vejez y de vencimiento en los ojos...

Y sin necesidad de observar atentamente *veremos* un gran camión hispano-suizo estacionado en uno de los ángulos... (p. 21)

y, por otro lado, la importancia de la reelaboración de materiales ajenos, como se anuncia ya en el prólogo del texto al advertir que los autores van a servirse de “las informaciones de la prensa autorizada” aunque sometiéndolas a la ordenación de los contrastes y al “doble filo” de la interpretación. Telegramas, informaciones telefónicas, notas de sucesos en los periódicos —comentados en ocasiones por la voz irónica de un narrador (que funcionaría como la voz en *off* del documental sonoro)— tienen el propósito de interpelar al lector y exigirle una toma de postura ideológica. Si en el filme de Vertov *¡Adelante, soviét!* (1926) aparecían contrastes temáticos entre iglesia y escuela nocturna, cervecería y club obrero, asilo de noche y sanatorio nocturno, procedimientos similares organizan el discurrir de *Historia de un día...* tanto en lo que se refiere a sus grandes bloques temáticos como en el interior de cada secuencia. Así, al final de la tarde, y antes de aludir a quienes salen fatigados del trabajo rumbo a sus casas miserables, se nos dice que la mayoría parlamentaria del Gobierno danza:

Y al son del dinero bailan muy entonados, sin perder el ritmo, cualquier música, incluso un vals vienés de Strauss. El de las olas. El vals de las olas de oro, de Strauss, no es un juego de frases, aunque puede ser cosa de juego.

¿Un millón? Seiscientos mil por un lado y el pico por el otro? Cheques, cheques, cheques. Fotografías de cheques. Actas notariales de fotografías de cheques. Y música de Strauss. Mucha música para bailar a su son, en tierra firme, en la punta de un discurso, al filo de la crisis y hasta en la cuerda floja. Música. Dinero... (p. 98)

La referencia a los espectáculos de ocio —el teatro, pero, de forma muy destacada, también las carteleras de cine— atraviesa este texto de híbridas filiaciones, confirmando lo que ya había denunciado Sender en *Nuestro Cinema*: las pantallas españolas acogían un cine capitalista, pequeño-burgués, jesuítico, un cine infantilizado de buenos y malos, y no el cine social. Casi al concluir del texto, la asistencia al estreno de una producción británica, *La Pimpinela escarlata* (Harold Young, 1934), da paso a una lúcida reflexión sobre las implicaciones que en ese momento histórico tenía el ya no tan ingenuo maniqueísmo de “buenos” y “malos”:

Hoy, el “malo” es un símbolo; y el “bueno”, también. Estos personajes del cinema moderno, del cinema “pensante”, son toda una encarnación ideológica. La masa, aglutinante y suspicaz, elige entre uno y otro símbolo. Es decir, elige su símbolo, que puede ser ese soldado rojo de los Soviets chinos o ese otro representante de la revolución francesa, que se nos presenta en “La Pimpinela escarlata” como un vulgar enemigo público. (p. 101)

Es muy verosímil que aquí esté hablando Sender y que la recurrente presencia del cine en *Historia de un día de la vida española* refleje también ese interés por el impacto social del nuevo arte que, como apuntábamos al principio, preocupó profundamente al escritor.

El análisis de una posible huella de la visualidad fílmica en el estilo y en los procedimientos narrativos de la obra de Sender excede los propósitos de este trabajo. Es cierto que en la novela *Siete domingos rojos* (1932) se caracteriza al personaje Villacampa diciendo que “su manera de ver el mundo era visual, es decir, la de un director de cine”.¹⁷ También en *Imán* (1930) se ha advertido no sólo la importante función del paisaje para definir los estados de ánimo de los personajes, sino el hecho de que las descripciones —muy escuetas y apoyadas en la esencialidad del sustantivo— desempeñan una función que rompe por completo con los modos realistas decimonónicos.¹⁸ También en otro texto de esos años, *Viaje a la*

17. *Op. cit.*, p. 28.

18. Vid. el estudio de Patrick Collard, “Descripción y función del paisaje en *Imán*”, *El lugar de Sender*, cit., pp. 197-215. Por otra parte, ¿cuánto avanzó el proyecto de Pabst de hacer una adaptación cinematográfica de *Imán*? Vid. Marcelino Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1970, p. 146.

aldea del crimen (1934), es posible detectar ciertas formas de narración objetivo-conductista que subrayan los efectos sonoros y las perspectivas visuales (“Al mismo tiempo sonaron dos descargas fuera y tembló la techumbre acribillada. Sonaban las balas... Josefa Franco sacaba un brazo crispado entre los harapos... Menuda y débil, se la veía vibrar bajo los disparos y crisar también la boca en insultos”).¹⁹ En cualquier caso, muchos de estos rasgos pueden relacionarse también con el estilo de escritura periodística o atribuirse a una influencia indirecta que pasaría a través de otros escritores.

Durante los primeros años de exilio, llenos de dificultades e incertidumbres, uno de los trabajos que desempeñó Sender, ya instalado en Estados Unidos a partir de 1942, fue, como se sabe, el de adaptador de doblajes para la Metro Goldwyn Mayer, recomendado tal vez por Luis Buñuel. Esta tarea, que realizaron también otros exiliados españoles como Eduardo Ugarte o José Rubia Barcia, consistía en efectuar una traducción de los diálogos, sincronizada con el movimiento de los labios de los actores, pensando en el doblaje posterior en los países hispanoamericanos. La escasa consideración que, lógicamente, concedió a este “modesto empleo” explica su insistencia en firmar con un seudónimo, Clemente Azlor. De todos modos, participó al menos en dos producciones del director Clarence Brown²⁰ —*The White Cliffs of Dover* (1944) y *Song of Love* (1947)—, con el que llegaría a entablar una relación de mutuo respeto y confianza. Y de ahí pudo derivar su intento de dar forma “cinematográfica” a dos textos que publicaría en el año 1958, la novela dialogada *Los laureles de Anselmo* y *El diantra. Tragicomedia para el cine según un cuento de Andreiev*, si bien, en realidad, ninguno de ellos transgredía los moldes genéricos literarios.

Este efímero contacto con el universo de Hollywood le permitió a Sender conocer a un escritor que admiraba, William Faulkner. Pero ninguna de las propuestas de adaptar su obra, que menudearon por entonces al tiempo que se daba a conocer a los lectores en el ámbito anglosajón, llegó a buen puerto. En la correspondencia que durante tantos años

19. Ramón J. Sender, *Viaje a la aldea del crimen (Documental de Casas Viejas)*, Madrid, Ediciones VOSA, 2000, p. 111.

20. Agradecemos la amabilidad del cineasta José Antonio Páramo, que nos ha facilitado estos interesantes datos.

mantuvo con Joaquín Maurín, irá mencionando proyectos relativos a la novela *Epitalamio del prieto Trinidad* (publicada en Méjico en 1942 y traducida al inglés con el título *Dark Wedding*), a *La madurez del profesor St. John*, *El rey y la reina* y de nuevo *Epitalamio*...²¹

En su constante actividad periodística no dejó de ocuparse, además, de temas relacionados con el cine, en escritos que tangencialmente aludían a Jean Renoir, Frank Capra o Jean Cocteau. A esta última época pertenecen propiamente sus homenajes a Chaplin, algunos de los cuales refundiría en *Ensayos del otro mundo* (1970). Se hizo eco también de la inauguración del Lytton Center of the Visual Arts, fascinado, ahora sí, por los aparatos precinematográficos que albergaba este museo.²²

II. SENDER EN LA PANTALLA

Entre los escritores del exilio quizá haya sido Sender el autor que ha tenido una mayor presencia en la historia del cine español, si bien su primera difusión en imágenes se produjo a través de las adaptaciones para televisión llevadas a cabo en una primera fase entre 1969 y 1975. En este período se realizan *La llave*, *El diantre* y *El regreso de Edelmiro*. Aparte de los proyectos frustrados que, como hemos visto, menciona Sender —y a los que podríamos añadir los referidos a *Imán*—,²³ no parece, en cambio, que haya datos concluyentes sobre la existencia de una película titulada *El Cristo*, que estaría basada en una pieza de teatro de urgencia —hoy perdida—, escrita durante la guerra civil. A ella se refieren varios estudiosos pero cabe pensar que el proyecto, si existió, no habría pasado del grado de tentativa.²⁴

21. Francisco Caudet (ed.), *Correspondencia Ramón J. Sender – Joaquín Maurín (1952-1973)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1995. Vid. cartas del 2 de julio de 1953 y del 14 de noviembre de 1963.

22. “Grandeza y miseria de Hollywood”, *American Literary Agency* (“Los libros y los días”), 19 de junio de 1962.

23. *Imán*, guión de Adolfo Santiago Garrijo y Ángel Francisco López, Madrid, 1986, 154 hojas. Memoria del proyecto de EgA Medios Audiovisuales, S. A. (con dirección de Eloy de la Iglesia).

24. *El Cristo* no figura en el *Catálogo general del cine de la guerra civil*, de Alfonso del Amo y M^a Luisa Ibáñez (Madrid, Cátedra, 1996), ni en el completísimo estudio de Juan de Mata Moncho,

Será entre 1982 y 1987 cuando tenga lugar la recuperación para el cine de algunas de las “grandes obras” del autor aragonés: *Crónica del alba*, *Réquiem por un campesino español*, *El rey y la reina*, *Las gallinas de Cervantes*.

A esto hay que añadir que también Carlos Saura encontró en la novela de Sender *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* (1964) el estímulo decisivo para realizar *El Dorado* (1987), o que películas como *El crimen de Cuenca* (Pilar Miró, 1979) y *Casas Viejas* (José Luis López del Río, 1984) abordan dos episodios de la crónica negra española, anteriores a la guerra civil, cuya difusión y plasmación estética más logradas se debieron a la actividad literaria de Sender, primero en sus crónicas periodísticas y, posteriormente, en los libros *El lugar de un hombre* (1939 y 1958) y *Viaje a la aldea del crimen* (1934).

¿Por qué la obra de Sender ha atraído el interés del cine español en mayor medida que la de Rosa Chacel, Max Aub, Arturo Barea o Francisco Ayala? Varias voces han apelado al estilo de nuestro escritor como especialmente idóneo para su traslación cinematográfica. Así, Francisco Carrasquer apunta su “carencia de retórica”, la linealidad de la acción o la “movilidad extrema de su estilo”, rasgos a los que podríamos añadir la configuración dramática de algunas de sus narraciones.²⁵

En cualquier caso, muchos otros factores explican, como apuntábamos al principio, que nuestro cine se fijase en la obra de Ramón J. Sender: desde la existencia de predilecciones personales hasta las consabidas razones comerciales —la progresiva difusión en España de su obra se aceleró en especial a partir de la obtención de los premios Ciudad de Barcelona (1966) y Planeta (1969)—, sin olvidar las circunstancias culturales, políticas y estéticas en las que se movió el cine español durante el período de la transición a la democracia. Como señala Amparo Martínez:

Las adaptaciones de obras del teatro español en el cine y el influjo de este en los dramaturgos, Universidad de Alicante, 2000. Al consultar la cuestión con el profesor Juan de Mata Moncho, nos indica que pudieron hacerse pruebas de cámara o incluso selección de actores, pero poco más, ya que existe mucha mitificación sobre los filmes perdidos.

25. Francisco Carrasquer, *La integral de ambos mundos: Sender*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 1994, p. 58.

lo que parece cierto es que la obra de Sender resulta atractiva para el cine porque en ella se encuentra la posibilidad de recuperar una parte de la historia de nuestro país anulada a lo largo de cuarenta años de dictadura. De hecho, casi todos los textos de este autor convertidos en películas o series de televisión durante los años 70 y 80 abordan el tema de la guerra civil y sus consecuencias. Estamos ante lo que podía considerarse como la rehabilitación de la memoria visual de una parte de nuestra historia.²⁶

El espíritu crítico, la condición de exiliado y la insobornable independencia del escritor aragonés constituían valores nada desdeñables tanto de cara a la “formación” del público español como para transmitir al exterior la imagen de una España renovada.

DOS PIEZAS DRAMÁTICAS EN TELEVISIÓN: *LA LLAVE Y EL DIANTRE*

En la segunda mitad de los años 60, la incorporación del magnetoscopio y del soporte videográfico a las filmaciones de televisión abre a los realizadores de espacios dramáticos nuevos horizontes creadores y narrativos, al permitirles pasar del teatro retransmitido en estudio a una estética más próxima a la cinematográfica. Esta “modernización” técnica va acompañada de la progresiva presencia en la pantalla —normalmente en los márgenes que había abierto el minoritario y culturalista UHF— de autores como Arthur Miller, Harold Pinter, Eugène Ionesco o Samuel Beckett, que se suman a los habituales Alfonso Paso, Pemán, Arniches, Salom, Mihura, los Quintero, Ruiz Iriarte o Calvo Sotelo. En este contexto de relativa “apertura cultural”, aunque no libre de la vigilancia censora, se produce la primera versión para la pantalla de una obra de Sender, *La llave*, que en 1969 dirigió Pedro Amalio López, según una adaptación de Hermógenes Sainz, para el espacio *Pequeño estudio*.

El drama original de Sender, desconocido hasta la reciente edición de Jesús Vived Mairal,²⁷ fue una pieza del teatro de urgencia (estrenada el

26. Art. cit., p. 89.

27. Ramón J. Sender, *La llave (drama en un acto)*, edición y estudio introductorio de Jesús Vived Mairal, Huesca, IEA, 2001.



Mercedes Prendes y Manuel Dicenta en *La llave*, de Pedro Amalio López

21 de octubre de 1936) en la que el tema de la avaricia se enmarca en un ambiente de huelga de mineros y en plena acción revolucionaria. En 1960, Sender elaboró un relato breve que suprime ya el fondo político para conservar exclusivamente el conflicto moral. Esta nueva versión, en forma de novela dialogada, es la que se publica en España en 1967 y la que, menos problemática ideológicamente, sirvió de base a la pieza de televisión.

El conflicto conyugal entre Avelino y Rosenda por la posesión de una llave que abre la caja fuerte y cifra el acceso al poder, así como el tema de la ambigua inocencia (encarnada aquí en la joven Virginia, pero sobre todo en Fau, el hijo bastardo y algo retrasado de Avelino), encuentran en la recreación de Pedro Amalio López una puesta en escena vigorosa y tensa favorecida por el trabajo interpretativo de los actores Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Ricardo Palacios y Nuria Carresi. Pero también por la creación de un espacio *huis clos* y de un ambiente de sórdida ruindad en los decorados que se anuncia desde la primera imagen, en la que vemos la casa desde el exterior material —y simbólicamente— asediada por un fuerte viento y por los desechos de un vertedero próximo que parece estar cercándola. Allí es donde Fau, al final de la obra, víctima

de su simpleza, de sus ingenuas aspiraciones de felicidad y de la ambición enfermiza de Rosenda, abre el vientre de su padre —al que cree muerto— en busca de la llave que, engañado, espera encontrar ahí.

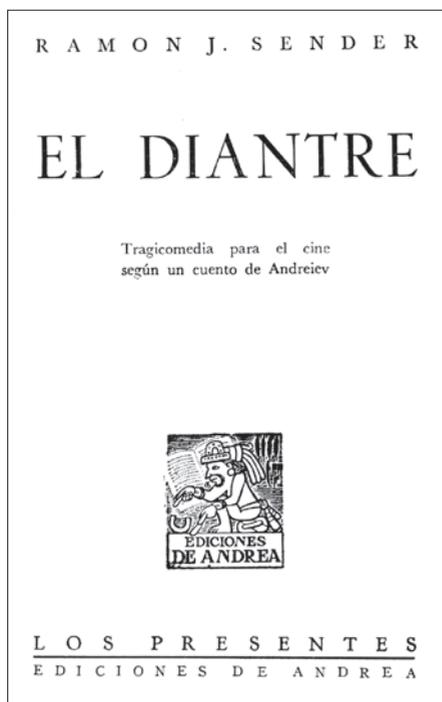
En un trabajo adaptativo que mantiene escrupulosamente los diálogos y situaciones del texto de Sender, se modificaron, sin embargo, para respetar el “buen gusto” y las normas de la moral sexual vigente, las expresiones más “eróticas” que intercambian Fau y la joven Virginia, suprimiéndolas o sustituyéndolas por otras más edulcoradas. Pese a esta intervención censora —que hoy nos parece un tanto ingenua—, el episodio dramático cumplió con el objetivo de dar a conocer a un público más amplio algunos de los temas del universo senderiano, abriendo el camino a futuras recreaciones.

En 1972 Jaime Azpilicueta dirige *El diantre*, esta vez dentro de uno de los espacios dramáticos del UHF, *Teatro de siempre*. Basada en una novela de Andreiev (*El diario de Satanás*), la creación de Sender pasó de nuevo por varios tratamientos. El primero de ellos, perdido, se remonta a una escenificación frustrada prevista para marzo de 1936 con el título *Las vacaciones del diablo*; el segundo data de 1958, cuando el escritor, como hemos apuntado, pensando en una posible plasmación cinematográfica en Hollywood, publica en Méjico *El diantre. Tragicomedia para el cine según un cuento de Andreiev*.²⁸

En compañía de un demonio menor (Sidney), el diablo baja a la tierra encarnándose en el cuerpo de un multimillonario fallecido (Charles Reinhardt) para pasar por la experiencia de amar, de reír y hasta de morir, incentivando a la vez la maldad de los humanos. Se verá seducido por una muchacha candorosa, que no es tal, y engañado por la superior astucia de un científico (Logus) que, mediante sus experimentos físico-nucleares, financiados por el diablo, halla la fórmula para destruir todo lo existente. Al fin, decide no utilizarla, y el diablo se verá sin amor, sin un céntimo y encerrado en un manicomio. Sender calificó esta obra como una “crítica al capitalismo y la tecnología, referidas concretamente a los Estados Unidos”²⁹, y, entre burlas y veras, algo anuncia de la mirada

28. En España la editó Destino en 1969, *Comedia del diantre y otras dos*. Las otras dos piezas son *Los antofagastas* y *Donde crece la marihuana*.

29. Vid. Jesús Vived Mairal, “Ramón J. Sender, hombre de teatro”, en Ramón J. Sender, *La llave*, cit., p. 50.



Portada de *El diantre*,
publicada en México en 1958

pesimista que proyectó el escritor hacia la civilización contemporánea y el desarrollo tecnológico en sus textos posteriores a 1970.

Lamentablemente, la versión de Azpilicueta que, al parecer, se guarda en el archivo de TVE no puede ser consultada dado su mal estado de conservación. Tendría interés conocer cuáles fueron las transformaciones que se operan sobre el texto, la caracterización que Paco Morán, Luisa Sala o Ramón Corroto otorgaron a unos personajes que parecen abstracciones o alegorías, o, sobre todo, cómo se resuelve el nacimiento de Sidney, el secretario de Satanás, a través de un “receptor psicotelelepáticoelectrónico”, esto es, un televisor. Máxime cuando

Azpilicueta es una de las figuras que integran la segunda generación de realizadores de TV, procedentes en su mayoría de la Escuela Oficial de Cine, que junto a Claudio Guerín, Pilar Miró o Josefina Molina “trastocaron las prácticas de la puesta en escena de los dramáticos”,³⁰ hasta el

30. Federico García Serrano, “La ficción televisiva en España: del retrato teatral a la domesticación del lenguaje cinematográfico”, *Archivos*, 23-24 (junio-octubre de 1996), pp. 75-76. La programación del segundo canal de TV gozaba de cierta libertad. Trabajando desde la autocensura y sin pensar demasiado en las audiencias, se adaptaron los clásicos griegos, el teatro francés, Unamuno o Valle-Inclán. Jaime Azpilicueta nos ha manifestado que los realizadores no elegían la programación, que era considerada un escaparate aperturista por los directivos de TVE.

punto de que en los espacios del UHF, como ha señalado Manuel Palacio, “se realizaron verdaderas experiencias innovadoras e insólitas como nunca se han visto en toda la historia de la televisión en España”.³¹

EL REGRESO DE EDELMIRO

Otro joven cineasta vinculado a TVE, Alfonso Ungría, realizó *El regreso de Edelmiro*, con guión de Eduardo Delgado, como un episodio de la serie *Cuentos y leyendas* que se emitió el 23 de enero de 1976. No sería la única vez que este director abordara la obra de un escritor del exilio, pues en 1978 dirigió *Soldados* a partir de la novela *Las buenas intenciones* de Max Aub.



Luis Ciges y Carlos Otero en *El regreso de Edelmiro*, de Alfonso Ungría

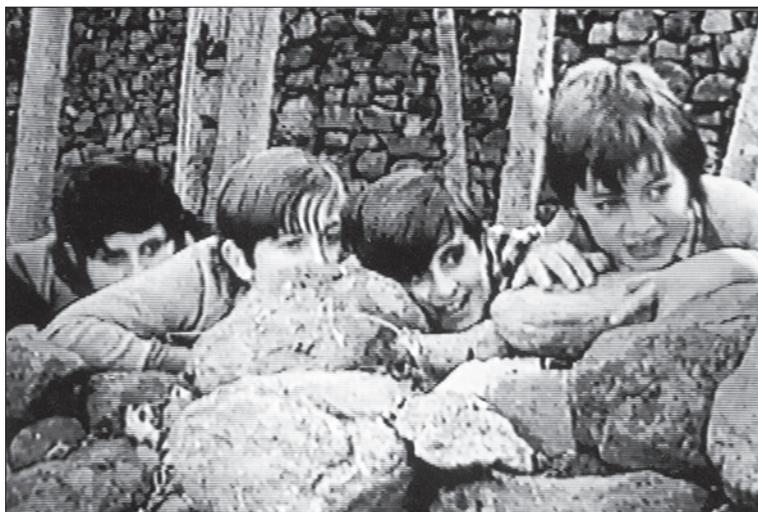
31. *Historia de la televisión en España*, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 131. Tal vez al interés de la versión televisiva de *El diantre* se deba el que, muy poco después del pase, el Teatro Club del diario *Pueblo* de Madrid preparara una representación de la obra.

Procedente del teatro y del cine independiente, Alfonso Ungría había realizado en 1970 el documental para NO-DO *La vida en los teleclubs* y dos películas —*El hombre oculto* (1970) y *Tirarse al monte* (1972)— que por sus resonancias políticas tuvieron problemas con la censura y le dieron fama de “cineasta maldito”. Más cuidadoso, aunque sin renunciar a las claves críticas, se mostró en su notable recreación de la novela corta de Sender, la cual tuvo cabida dentro de un espacio de ficción televisiva que permitió cierto aperturismo y experimentación estética. En la línea de *Los libros* o *El pícaro, Cuentos y leyendas* —coordinada a partir de 1974 por Jesús Fernández Santos— dio a conocer relatos de Aldecoa, Gómez de la Serna, Neville, Pardo Bazán o Pérez Galdós y fue una plataforma de ensayo para directores como Borau, Páramo, Molina, Rovira Beleta o Giménez Rico. Se buscaba presentar a un público amplio la personalidad y el universo literario de autores de la literatura clásica o moderna mediante adaptaciones que no pretendían subordinarse a los textos de origen. Manuel Palacio señala que, pese a las diferencias formales entre los distintos episodios, existieron profundas concomitancias en el universo temático que se despliega en la serie (y que serán reconocibles en el argumento de la versión de Ungría):

Mirada crítica ante los males ancestrales de España, ambiente cerrado, rural o provinciano, irrupción en ese ambiente de un hecho imprevisible —con frecuencia asociado a lo foráneo—, restitución del orden previo —a menudo con final malhadado para el extranjero/extraño.³²

El relato de Sender se prestaba ya a profundizar en esta dirección. Publicado en 1969 dentro de *Novelas del otro jueves*, narra la breve estancia del emigrante Edelmiro en su aldea natal, a la que vuelve tras treinta años de ausencia para “respirar de nuevo los olores de su infancia” y sacar una partida de bautismo. Durante una larga noche en el casino del pueblo, los sentimientos de hermandad de Edelmiro hacia sus antiguos convecinos y amigos —más de veinte se congregan al conocer su llegada— se irán desmoronando ante los recelos que suscita su actual apariencia de hombre próspero y las reiteradas burlas referidas a su bastardía, a la niñez miserable o a sus actividades en América. La hostilidad abierta, acentuada

32. *Ibid.*, p. 130.



Los niños del pueblo, entre el asombro y la burla, en *El regreso del Edelmiro*

por la borrachera y disfrazada de juego, desemboca en la agresión física hacia un Edelmiro que hace constantes esfuerzos por justificar la brutalidad de sus paisanos (“Esto que hacen conmigo lo hacen sólo *para contarlo después*, los conozco”; “estos aldeanos son buena gente, pero ignorantes y sin educación. La falta de instrucción los hace torpes y lerdos. Y la pobreza les da mala leche”).³³ La diversión casi termina en tragedia cuando, tras no pocos golpes, lo arrojan al río desde el puente y están a punto de matarlo “en broma”.

Es éste un relato que aborda temas característicos del universo sende-riano (la preocupación por el lugar y la dignidad del hombre, la culpa, la débil frontera entre el bien y el mal o la ausencia del padre) y su protagonista se encuentra en la estela del Viance de *Imán*, el Sabino de *El lugar de un hombre* o el Ramiro de *El verdugo afable*. Pero es inevitable además —y sin duda Ungría y Delgado lo tuvieron muy en cuenta— establecer una vinculación extraliteraria entre el recibimiento que se dispensa a este emigrante y los malentendidos un tanto grotescos a que dio lugar el pri-

33. *Novelas del otro jueves*, Barcelona, Destino, 1985, p. 34.

mer viaje de Sender a España en 1974.³⁴ De hecho, también la película —e indirectamente el libro— suscitaron una polémica un tanto chusca y de ámbito local aragonés, provocada por unos espectadores que en las páginas de *El Noticiero* se quejaron de la imagen de incultura y agresividad que se daba de las gentes del Aragón rural. Posiblemente, las quejas se refirieran más a la versión de Ungría que a la novela de Sender, pero éste terció en el asunto, antes de conocer la recreación en imágenes, y escribió un texto contemporizador en el que ponía toda su confianza en los realizadores del filme y matizaba que su historia no se refería expresamente a Aragón ni pensaba que fuera ofensiva ni exagerada:

La cosa es para reír —tristemente— si uno recuerda lo que sucedía hace cuarenta años y lo que algunos de los que protestan patrióticamente hicieron en burgos y aldeas. “Demasiado violentos y salvajes”, dicen.

La verdad es que todo lo que digo en esta novela es más que posible, [...] la única manera de acabar con nuestra barbarie o al menos la más eficaz y menos cuenta es poner un espejo delante de los bárbaros.³⁵

Dos años más tarde, cuando Sender conoce el episodio de *Cuentos y leyendas*, vuelve sobre el tema y, ahora, califica el filme como “una deformación monstruosa de lo que escribí”, “un espectáculo ofensivo para mí, para el público y especialmente para los campesinos de las aldeas aragonesas”. Censura la potenciación de los elementos grotescos y el, a su juicio, excesivo sensacionalismo:

Parece que los señores que escriben para el cine o la televisión quieren a todo trance sacudir los nervios del espectador, recurriendo a los trucos más vulgarmente siniestros. Cuanta más sangre, más muertos, más ahorcados, mejor, parecen pensar.³⁶

34. A ello alude precisamente José-Carlos Mainer en una de las pocas referencias que encontramos a esta novela corta. *Ramón J. Sender: la búsqueda del héroe*, Zaragoza, CAI (“CAI100”, 30), 1999, p. 79.

35. Ramón J. Sender, “Sobre *El regreso de Edelmiro*”, *Solanar y lucernario aragonés*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 1979, p. 98.

36. “Los que protestaban tenían razón”, *Solanar...*, cit., pp. 147-151.

Dejando a un lado el lógico descontento de un escritor que se encuentra ante modificaciones argumentales que afectan obviamente al sentido de su texto, es indudable que Sender no entendió el alcance del trabajo de Ungría y Delgado, quienes se sirvieron de las situaciones y el clima humano de su novela para construir una parábola de carácter marcadamente político y perceptible como tal por los espectadores versados en las claves del cine metafórico de la época (Carlos Saura, Manuel Gutiérrez Aragón, José Luis Borau, etc.).³⁷

La película conserva casi todos los temas, diálogos y motivos del relato, pero desde una independencia creativa que trabaja también con otros referentes, literarios y cinematográficos, que van más allá del texto senderiano. Sitúa el momento del regreso de Edelmiro con precisión al comienzo de los años setenta (lo delatan el vestuario, el automóvil, la presencia de la televisión, la película de James Bond), reduce a siete el número de parroquianos —agresivos herederos de los ociosos bromistas de Fellini (*Los inútiles*) y de Bardem (*Calle Mayor*)— y da protagonismo y presencia visual a las *Cosconas*, las tres hermanas caídas en desgracia tras un burdo episodio escatológico que han vivido encerradas como si fuesen las hijas de Bernarda Alba —nueva referencia en clave política—, y una de las cuales, Irene (Ana Marzoa), trastornada años atrás a raíz de la marcha de Edelmiro, acabará ahorcándose al enterarse de su regreso.

Estructuralmente, el filme incorpora una serie de breves *flash-backs* de la infancia de Edelmiro que, para el personaje, son evocaciones nostálgicas pero que, desde el punto de vista enunciativo, establecen claros paralelismos entre los comportamientos infantiles del pasado y las actitudes presentes de unos adultos que siguen siendo tan niños y tan brutos como cuando los dejó (así funciona, por ejemplo, la duplicación del juego del moscardón). También el cine, elemento ausente en la novela, desempeña un papel fundamental no sólo como acicate rememorativo sino como paradójica modernidad, puramente epidérmica, que no transforma un mundo de aburrición y miseria moral. El cartel de *James Bond contra el Dr. No* suscita el recuerdo de una sesión de cine mudo con explicador: significativamente, el título del antiguo filme es *El regreso de Johnny Fack*, y aquí el

37. En este mismo año de 1976 Alfonso Ungría dirige *Gulliver*, con guión e interpretación de Fernando Fernán Gómez, en una línea simbólica parangonable.

héroe se salva de ser ahorcado gracias a la intervención de una joven, situación que crea un juego metafictivo con el desenlace que propone la película de Ungría. Más tarde el grupo de amigos arrastra a Edelmiro al cine, lo que permite mostrar el comportamiento activamente agresivo de unos espectadores reprimidos que se abalanzan hacia la pantalla cuando aparece Ursula Andress con su famoso bikini. Y no menos excéntrica es la presencia de ese televisor sobre la mesa camilla del intemporal cuarto de estar de las *Cosconas*, emitiendo dibujos animados al tiempo que Irene sube lentamente las escaleras del desván para enfrentarse a la muerte.

Con todo, la alteración más importante se produce en el desenlace: donde en el relato de Sender la resolución era abierta y algo equívoca, en el filme el propio Edelmiro —que tras su noche dantesca aún ha tenido que soportar nuevas afrentas— muere atropellado por el carro que arrea con mano airada la hermana mayor de Irene (Pilar Bardem). ¿Símbolo tal vez de la España profunda y vengativa a la que alude toda la película? Esta lectura no es improcedente si recordamos las palabras que pronuncia Edelmiro en el casino justo después de que se consume el suicidio de la mujer: “Hay que abrir algo, si no queremos asfixiarnos”.

La película de Ungría constituye, junto a *El rey y la reina* y *Las gallinas de Cervantes*, el trabajo más innovador de los que ha generado la literatura de Sender. Muy posiblemente fue sometida a manipulaciones en su montaje final que afectaron a la figura de la madre de Edelmiro y que también dejan sin fácil explicación el hecho de que la maleta del emigrante sólo contenga un montón de periódicos.

La puesta en escena antinaturalista —que acusa tanto la influencia de Robert Bresson como la de las corrientes de los *nuevos cines*—³⁸ no duda en recurrir a artificios “teatrales” en algunas situaciones, sea para marcar la exclusión de Edelmiro en su papel de víctima o para aislar en el espacio a los personajes y convertirlos en verdaderos actores, cuyos rasgos grotescos no están tan lejos de los mutilados que ya introduce Sender o del universo de Valle-Inclán.

38. Cf. el Werner Herzog de *También los enanos comenzaron pequeños* (1970).

Una película plagada de referencias con alto significado político (a las ya citadas de Fellini, Bardem, Lorca o Saura hay que añadir la clara alusión a la secuencia de la cena de los mendigos en *Viridiana*, durante el baile en el casino) estaba hablando, en la fase terminal del franquismo, de la asfixia vital y moral del país —que llega hasta la aniquilación del diferente—, de la pervivencia de los hábitos de la España más negra y rancia, anclada en la envidia y el odio. O, en términos menos trascendentes, ¿hasta qué punto este episodio de *Cuentos y leyendas* no estaba dando una réplica a la visión idílica del mundo rural que entre 1971 y 1973 estuvo ofreciendo con notable éxito la serie *Crónicas de un pueblo*?

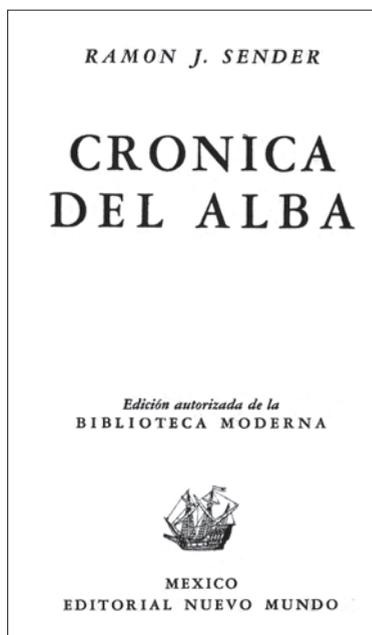
Sin duda, tanto el texto de Sender como el filme de Ungría merecerían ser revisitados.

CRÓNICA DEL ALBA

Entre las obras de Sender, *Crónica del alba* ocupa un lugar de privilegio. Este título recoge un total de nueve novelas, que fueron publicándose a partir de 1942 y que constituyen una suerte de autobiografía novelada en la que el combatiente republicano José Garcés, indisimulado álgter ego del autor, recrea su infancia y juventud desde el campo de concentración de Argelès, al final de la guerra civil. Partiendo de elementos de tres de estos relatos, se realizó en 1981 una serie de televisión con el título genérico de *Crónica del alba*, dirigida por Antonio José Betancor, de la que saldrán poco después los largometrajes *Valentina* (1982) y *1919* (1983) para su explotación en salas de cine, antes del pase televisivo de la serie completa en cuatro capítulos (“Yo soy quien soy”, “Héroes, Santos, Poetas”, “Isabelita”, “El mancebo y los héroes”).³⁹

Castillo-Puche sitúa en 1978 los primeros intentos de trasladar *Crónica del alba* a la pantalla. Antonio J. Betancor, que había trabajado como ayudante de Mario Camus y conseguido realizar un filme independiente,

39. Emitidos del 24 al 27 de septiembre de 1984. Aparte de la inclusión de algunos epígrafes escritos, y de una escena en la que Valentina, tras la guerra civil, accede al manuscrito de Pepe Garcés que le entrega su antiguo compañero de lucha, lo que complica el marco enunciativo del relato, no existen diferencias acusadas entre la película y la serie de TV.



Cubierta de la primera edición (1942)

Sentados al borde de la mañana con los pies colgando (1977), presentó a Sender un primer tratamiento que fue del agrado del escritor.⁴⁰ Parecía persona muy indicada para llevar a cabo este trabajo, en el que colaboraron con él como guionistas Carlos Escobedo, Lautaro Murúa y Javier Moro.

A diferencia del tratamiento modesto, excepcional y en buena medida “resistente” que tuvieron las tres recreaciones anteriores de la obra de Sender, las películas inspiradas en *Crónica del alba* —así como *Réquiem por un campesino español*, que fue una coproducción con TV3— se realizan en un marco y en unas circunstancias bien distintas: parten de los textos más conocidos y canónicos del escritor; son producciones “de prestigio” que cuentan con un

presupuesto elevado y se dirigen a un público amplio pero de cierta cultura, pensando además tanto en el mercado nacional como internacional (la presencia del actor Anthony Quinn en *Valentina* contribuyó, sin duda, a que la película encontrase eco en la prensa norteamericana).⁴¹ Por otra parte, estos filmes fueron el resultado de los primeros pasos que, en 1979, se dieron desde la administración de UCD para dar salida a la crisis que atravesaba en esos años el cine español. Entre otras medidas, se impulsó una cooperación entre la industria del cine y Televisión Española (según una práctica iniciada en otros países europeos) que primaba los proyectos “basados en grandes obras de la literatura espa-

40. José Luis Castillo-Puche, *R. J. Sender: el distanciamiento del exilio*, Madrid, Destino, 1985, p. 133.

41. Janet Maslin, “*Valentina* from Spain”, *New York Times*, 5 de agosto de 1983.

ñola” e iniciaba una tendencia que proseguiría a lo largo de la década de los años ochenta.⁴²

El reiterado apoyo que desde las instancias políticas se dio a un cine que no sólo se refugiaba una y otra vez en las “grandes obras” de la literatura —recordemos, por citar sólo unos pocos títulos, *La colmena*, *La plaza del diamante*, *Bearn*, *Tiempo de silencio*, *Los santos inocentes*, *Luces de bohemia*, *Divinas palabras*, *Extramuros*...—, sino que adoptaba un formalismo preciosista y una factura técnica “impecable” que tendía a uniformizar películas y textos literarios, fue objeto, en su día, de algunas críticas más o menos airadas. Francisco Llinás, por ejemplo, recordando la propensión del cine español de los años cuarenta al “escapismo literario”, se preguntaba:

¿Puede decirse que estemos ante unas trasposiciones cinematográficas de carácter creativo? ¿O más bien lo único que tenemos de novedoso es una operación de cambio de nombres al servicio de antiguas retóricas? Todo parece indicar que la segunda posición se ajusta como un guante a una más bien triste realidad.⁴³

Lo cierto es que las adaptaciones literarias, incluyendo las de Ramón J. Sender, mantuvieron en estos años “un alto grado de aceptabilidad”, en la medida en que, como señala Luis Miguel Fernández, satisfacen “las expectativas de un público cada vez más escolarizado e informado” que conoce los modelos literarios canónicos y percibe el cine como un discurso “de complementariedad y no de redundancia respecto a la literatura”.⁴⁴ Paralelamente, en el modelo cinematográfico de la primera etapa socialista existió una cierta necesidad de *recuperar*, también en imágenes,

42. Para una valoración de la denominada “operación 1300 millones” y de la llamada “Ley Miró” puede verse Ramiro Gómez B. de Castro, *La producción cinematográfica española de la transición a la democracia (1976-1986)*, Bilbao, Mensajero, 1989, pp. 151-157, y también José Enrique Monterde, *Veinte años de cine español (1973-1992). Un cine bajo la paradoja después de Franco*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 87-89.

43. Francisco Llinás, *Cuatro años de cine español, 1983-1986*, Madrid, Imagfic, 1987, p. 179.

44. Luis Miguel Fernández, “¿Estrategia del vampiro o de la abeja? El cine y la literatura actuales”, *Ínsula*, 589-590 (enero-febrero de 1996), p. 18.

unas señas de identidad y unas “parcelas de cultura” que, en palabras de John Hopewell, se sentían “perjudicadas, deformadas o reprimidas” por cuarenta años de dictadura:

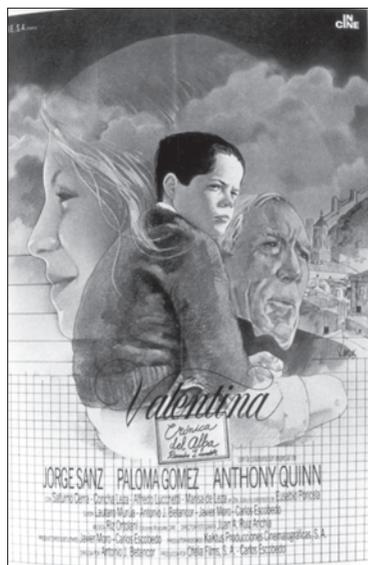
Un modo de conseguir esto era la adaptación de textos literarios que presenten una visión alternativa de la España del franquismo, y no menos importante, que muestren al artista español como un liberal sensible e ilustrado. La más clara muestra de este procedimiento son las primeras adaptaciones de la novela de Sender *Crónica del alba*.⁴⁵

El complejo marco que estructura *Crónica del alba*, y con el que se inicia la película *Valentina*, ilustra perfectamente la afirmación de Hopewell. Dos dedicatorias abren el filme. En la primera —que reproduce, con sensibles modificaciones, el lema inicial de la novela de Sender— leemos: “A los nómadas. Les gusta recoger sus recuerdos para ponerlos a salvo de las represalias”. Siguen los créditos y aparece la segunda dedicatoria, que particulariza la idea anterior y reza simplemente: “a Ramón J. Sender Garcés”. Estamos, pues, ante el homenaje que cuantos han intervenido en la factura del filme ofrecen tanto al autor real, nómada exiliado, como al sufriente personaje que creó, José Garcés, conservadores ambos de la memoria de un tiempo y unos valores que ahora logran salir a la luz.

Las imágenes pseudo-documentales que siguen, acompañadas por la voz en *off* de Eusebio Poncela, sirven de marco introductorio y “traducen” el recurso que utiliza Sender al presentarse como editor y depositario de las memorias de su amigo José Garcés. Sobre estas imágenes de derrota, pero con un tratamiento fotográfico muy estilizado, se explican al espectador las circunstancias en las que surgió el relato y cuál fue la catadura moral de su autor ficticio (“José Garcés, hombre inteligente y sano a la manera española, capaz de hacer de la dignidad una especie de religión; en él no había locura, sino todo lo contrario; era el hombre más razonable del mundo, aunque encendido de un entusiasmo idílico”). Pero esta imagen de derrota de unos ideales dignos se ve, en cierto modo, atemperada por la secuencia posterior, situada en los años cuarenta, en la que una

45. John Hopewell, *El cine español después de Franco*, Madrid, El Arquero, 1989, p. 423.

Valentina ya adulta recibe los escritos de Pepe Garcés, que ha guardado su compañero, superviviente en buena medida gracias a esa “sustancia” de la memoria. A ese viaje emocional invita al espectador un filme que retrocede a 1911.⁴⁶



Cartel publicitario de la película *Valentina*

unida a las casas de un pueblo, con la torre de la iglesia y sus murallas; a la izquierda, el gran perfil de la niña Valentina (Paloma Gómez), con un mechón de sus cabellos rozando la espalda del héroe y el contorno de su

La luminosa fotografía de Ruiz Anchía⁴⁷ acompañará las peripecias del niño Pepe Garcés, “una especie de Tom Sawyer a la aragonesa” en palabras de Mirito Torreiro,⁴⁸ sus relaciones con el mundo adulto, y, sobre todo, su amor infantil inquebrantable por Valentina en un pueblo aragonés a comienzos del siglo xx.

Es interesante señalar cómo los motivos principales de la película están ya configurados en el cartel publicitario. La figura de Pepe (Jorge Sanz) aparece en el centro sobre un fondo de nubes y entre dos rostros que lo arrojan de distinta forma, como distinta será su influencia. A la derecha, la imagen de su preceptor (un reconocible Anthony Quinn)

46. Un estudio sobre la estructura y el marco enunciativo de *Valentina* se anticipa en el artículo de Bénédicte Brémard, “Littérature et cinéma: *Crónica del alba* / (*Valentina*) de Ramón J. Sender”, *Alazet* (“Boletín Senderiano”, 7), 9 (1997), pp. 257-259.

47. Juan Antonio Ruiz Anchía, enraizado en el cine americano —donde ha creado las celebradas atmósferas de *Casa de juegos* (David Mamet) o *Glengarry Glenn Ross* (James Foley) o *Renacer* (Bigas Luna)—, había rodado en España con Chávarri la primera parte de *El desencanto*.

48. “1919/*Crónica del alba*, de Antonio José Betancor”, *Dirigido por...*, 107 (septiembre de 1983), p. 74.

cabeza fundiéndose con las nubes. Pepe, el dueño del saber (que le proporciona su maestro, mosén Joaquín), del amor (la Valentina que le pertenece como un sueño) y de las dominaciones (las murallas, pues el niño identifica este concepto con el heroísmo y la acción), preside toda la composición desde lo alto del tejado, lugar en el que le veremos en el filme repetidas veces. El vínculo que se quiere mantener con la novela senderiana se refuerza, además, al incluir el título y el nombre del autor en letra caligráfica, recordando al cuaderno que, en la película, utilizará Pepe para escribir (o intentarlo, al menos) “La Universiada para V(alentina)”.⁴⁹

En relación a la obra de Sender, una de las alteraciones más llamativas que introdujeron los guionistas se refiere al personaje de mosén Joaquín, al que otorgan un mayor protagonismo —sin duda debido a la categoría del actor—. Además de aparecer como un sacerdote educador y entrañable, atento a la modernidad, encarna para el niño la figura positiva del “padre bueno”, frente a la más ruda imagen de su progenitor, y le da a conocer la existencia de un mundo de héroes, santos y poetas, “un tema —ha observado Amparo Martínez— que actúa como hilo conductor a lo largo de toda la película, vinculando argumentalmente las primeras imágenes que muestran a los refugiados de la guerra civil, con las últimas, cuando Pepe le consulta a su instructor acerca de la palabra holocausto”, referencia que se recuperará, de nuevo, en la farmacia y ante el quiosco de periódicos de 1919.⁵⁰

A través de la ingenuidad de la mirada de Pepe Garcés, del libre e inocente discurrir de su idilio con Valentina, esta película hermosa y nostálgica, que conoció gran éxito en las salas de cine, ofrecía con su estética impecable la imagen de una España anterior a la guerra civil moderna y acompasada con Europa, al tiempo que investida de una aureola idealizada, un espacio de fantasía e intrepidez, terreno de ensueños legendarios e idealismos quijotescos. Rasgos que subraya bien el episodio en que Pepe recorre los túneles del castillo que, cual cueva de Montesinos, habitan los caballeros bastardos descendientes del conde Sancho Garcés.

49. Sobre la importancia de la publicidad cinematográfica en el estudio de las adaptaciones, vid. Luis-Miguel Fernández, *Don Juan en el cine español. Hacia una teoría de la recreación fílmica*, Universidad de Santiago de Compostela, 2000, p. 107.

50. “Sender en imágenes”, art. cit., p. 92.

Con todo, la escena final del desgarrar que separará a Pepe de Valentina alejándose en un coche mientras él corre tras ella, anuncia un futuro mucho más árido. Y esta intención no debió escapársele a Fernando Trueba cuando concibió el desenlace de *El año de las luces* (1986) con la separación forzada de los personajes interpretados por Jorge Sanz y Maribel Verdú.

Más problemas planteaba la plasmación filmica de la etapa adolescente de José Garcés que aborda Betancor en *1919. Crónica del alba*, a partir de



Cartel publicitario de la película
1919. Crónica del alba

El mancebo y los héroes e incorporando algunos episodios —los referidos a Isabel y su padrastro— pertenecientes al sexto relato de la serie, *Los niveles del existir*. Por un lado, ya no se trataba de recrear un ámbito rural sino un medio urbano: el de la ciudad de Zaragoza al filo de los años 20, de la que pocos vestigios quedaban. Ello explica que, pese a los esfuerzos de producción, la puesta en escena se concentre en espacios cerrados —la farmacia, los billares, o el cine— o en perspectivas exteriores de planos generales con campo visual muy reducido —calles estrechas, porches del paseo, fachada de la farmacia, asedio al cuartel Palafox—, y que el resultado conjunto dé cierta sensación de encerramiento y estrechez. Hubiera sido necesario, sin duda, un presupuesto mucho mayor para disponer de unos

decorados capaces de transmitir el ambiente de una época histórica.

Por otro lado, y más importante, la heterogeneidad del universo que describe Sender y la multiplicidad de personajes que en él se mueven invitaban a elaborar un fresco de las vivencias y estímulos que iban conformando la personalidad del joven Garcés, espectador de la decadencia económica de su familia y del surgimiento de la revolución obrera. Da la impresión de que los guionistas han querido recoger muchas de esas

facetas de su héroe pero sin incardinarlas en una personalidad suficientemente compleja.

Dos aspectos se privilegian claramente en el filme, la política y el binomio amor/sexo, aunque con un tratamiento algo desequilibrado, que ya se plasma, una vez más, en uno de los carteles publicitarios más difundidos. Dentro de un marco oval, Pepe Garcés (Miguel Molina) parece debatirse entre dos mujeres, la rubia y angelical Valentina (Emma Suárez) que mira de frente al espectador, y la fuertemente erotizada Isabel (Cristina Marsillach), sentada en la cama poniéndose las medias. Sólo en un segundo plano y al fondo se representa la escena en la que Pepe asiste al obrero muerto bajo la mirada de un soldado de la brigada de caballería.

Pero, de un libro que presentaba ya a Garcés en contacto con la agitada sociedad de su tiempo, se esperaba una recreación fílmica que atendiese sobre todo al sustrato histórico, a los avatares políticos, o que, mediante la figura del anarquista Checa (Walter Vidarte), diese idea de los problemas sociales y las controversias ideológicas de la España de la segunda década del siglo xx. En esto abundaba Manuel Rotellar, señalando:



Miguel Molina, en 1919. *Crónica del alba*, de Antonio J. Betancor

en vez de profundizar en lo que verdaderamente intentó Sender, como puede ser el convulsivo conflicto social, los adaptadores se han detenido con más intensidad en la parte sentimental, romántica, de Pepe Garcés, trufado su relato con pequeños incidentes (muy anecdóticos) que restan profundidad a lo que en verdad interesó al lector.⁵¹

También desde *Cartelera Turia*, y en términos más contundentes, se denunciaban las insuficiencias de un filme que, desde luego, no satisfizo las expectativas de ciertos sectores de la crítica española:

el documento histórico que compone la *Crónica del alba* de Sender aparece aquí completamente desdibujado y relegado a un segundo término. Las aventuras amorosas del protagonista se convierten en el punto de atención preferente (de esta forma el producto es más digerible y por lo tanto vendible), banalizando así otras facetas del personaje (su despertar a la toma de conciencia política) que resultarían fundamentales para dar un perfil total de su personalidad.⁵²

No todos los juicios fueron tan negativos. En general, se encareció la factura impecable de la fotografía, de nuevo a cargo de Ruiz Anchía, la cuidada ambientación y el sabor impresionista de algunas escenas, especialmente aquellas en las que aparece la mujer cocainómana. De hecho, otro de los carteles del filme utiliza su figura deambulando por las calles nocturnas como icono temático de una película que, por las necesidades de concentración de su metraje, tuvo que suprimir bastantes episodios, convirtiéndose en última instancia en un trabajo “de ambientación”. Si ello le venía exigido desde el mismo título, ese cuidado en la reconstrucción de época se vuelca en pequeños detalles, como en la escena del primer encuentro de Pepe e Isabelita: en el vestíbulo del cine se anuncian dos películas de aquellos años, ambas de la productora española Studio Films —*La duda* (1915) y *La loca del monasterio* (1916)—, dirigidas por Domingo Ceret, que son las que se proyectan mientras tiene lugar el coqueteo entre los personajes. Unos jóvenes que inician una relación amorosa desde una vivencia de la sexualidad aparentemen-

51. Manuel Rotellar, “Una adaptación desafortunada”, *El Día*, 13 de septiembre de 1983, p. 28.

52. *Cartelera Turia*, 1023 (12-18 de septiembre de 1983).

te libre, que tanto importaba recuperar en esos años, pero que, en definitiva, conducía la película hacia una fácil gratificación de la mirada del espectador.

RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL (MOSÉN MILLÁN)

En 1985, Francesc Betriu asume la adaptación de *Réquiem por un campesino español*, propósito que ya habían acariciado anteriormente Jorge Grau, Antonio del Amo y Carlos Saura. El mismo Sender se había interesado por los guiones que llegaban a sus manos, hasta el punto de redactar algunas indicaciones “para los adaptadores de *Réquiem*” que recogió la revista *Andalán*. Recomendaba, entre otras cosas, “aprovechar al máximo las posibilidades lírico-poéticas del texto”, “evitar el baturrismo” y hasta daba precisiones sobre una melodía tradicional que debían interpretar los campesinos o cómo se podían resolver algunas cuestiones durante el rodaje.⁵³

Los productores (Ángel Huete, Nemo Films, Venus Films y TV3) encargaron la dirección a Francesc Betriu, avalado por la buena acogida que había tenido su adaptación de la novela de Mercé Rodoreda *La plaza del diamante* (1982). Betriu contaba además con una variada experiencia en el teatro, en el documental y en el largometraje, con filmes como *Corazón solitario* (1972) o *Furia española* (1974), en los que era visible una impronta creativa que reaparecería en *La duquesa roja* (1996) pero de la que careció *Réquiem por un campesino español*.

Su estreno en Zaragoza el 14 de septiembre de 1985 vino precedido de cierta polémica en torno al título *Réquiem por un campesino* que se había propuesto antes de su presentación en el festival de Venecia (la supresión del gentilicio “español” se atribuyó verosímilmente al canal autonómico catalán TV3). La intervención de la directora general de cinematografía, Pilar Miró, zanjó el asunto al amenazar con la retirada de la subvención

53. Vid. la reproducción de la carta y los comentarios de Luis A. Alegre, “Se rueda: *Réquiem por un campesino español*”, *Andalán*, 423 (marzo de 1985), p. 44.

del Ministerio de Cultura si el filme no recuperaba el título completo de la novela de Sender.⁵⁴

El desafío de adaptar una obra literaria repetidas veces calificada de “perfecta” se saldó con un largometraje que, no hay que olvidarlo, tuvo una buena acogida por parte del público pero que fue objeto de una recepción crítica mucho más dura. Aun reconociendo su correcta factura técnica, la plasmación del paisaje rural y la interpretación de los actores (especialmente el mosén Millán de Antonio Ferrandis), se habló de la “insuficiencia de las buenas intenciones”,⁵⁵ de una puesta en escena demasiado fría y de una subordinación al texto, carente de creatividad, que convertía el filme en una “ilustración aplicada”. Todo ello dio pie a reavivar también el tópico de cómo un gran libro —en el que muchos veían ya un “guión cinematográfico”— podía generar un filme fallido; un filme que empobrecía considerablemente el sustrato coral de la novela y mostraba escasa complejidad tanto en el retrato de personajes como en la representación de los matices político-sociales de la España del momento.⁵⁶

Si un sector de la crítica española sintió que la película “llegaba tarde”, la estudiosa Donatella Pini, con motivo de la presentación de *Réquiem...* en Venecia, destacaría el “desfase” expresivo del cine político español (sobre todo, pensamos, si se coteja con el italiano, desde *Roma città aperta* hasta *El conformista*), y detectaba incluso una excesiva “timidez” a la hora de asumir la carga de denuncia de la novela (así, en el modo en que

54. Como es sabido, su primer título fue *Mosén Millán* (México, Aquelarre, 1953). Para su edición en Estados Unidos el escritor lo transforma en *Réquiem por un campesino español* (Nueva York, Las Américas, 1960). La polémica sobre el cambio de título del filme puede seguirse en los artículos que Luis Izquierdo, Rosa Mora, Pilar Miró y Román Gubern publicaron en *El País* durante el mes de agosto de 1985, o en *El Periódico* (7-8-85) y *La Vanguardia* (8-8-85). Finalmente, la película llevó la denominación que damos en nuestro epígrafe, incluyendo la de “Mosén Millán” a modo de subtítulo.

55. Éste fue el elocuente título que José-Carlos Mainer dio a su reseña sobre el filme, en la que lamentaba: “aún no tenemos la película de la guerra civil en clave de tragedia que todos esperábamos”. “*Réquiem por un campesino español*: del filme y de la novela. Sobre la insuficiencia de las buenas intenciones”, *Andalán*, 435-436 (septiembre de 1985), pp. 24-26.

56 Cf. Vanaclocha, “*Réquiem por un campesino español*, de Francesc Betriu”, *Cartelera Turia*, 1134 (28 de octubre / 3 de noviembre de 1985), pp. 17-18.



Antonio Ferrandis, en su papel de mosén Millán,
en la película *Réquiem por un campesino español*

mosén Millán es presionado por los falangistas o en el detalle de que Paco agonizante no lance en el filme una acusación directa al sacerdote: “Él me denunció... Mosén Millán, Mosén Millán...”).⁵⁷

Estas modificaciones nos llevan al hecho de que *Réquiem...* era algo más (y otra cosa) que una simple ilustración del relato senderiano. La película mantiene un alto grado de adecuación al texto original en su estructura en dos planos temporales y en un minucioso respeto a los diálogos. Pero introduce algunas transformaciones significativas en el argumento y en las motivaciones de los personajes (el modo en que mosén Millán se entera del paradero de Paco, o la actitud de su padre cuando le propone ayudar al cura), suprime la función estructural del romance que va cantando el monaguillo y opera inevitables cambios que afectan sobre todo al plano enunciativo de la novela.

En este sentido, Betriu parece buscar un equivalente a la objetividad del narrador a través de una puesta en escena en la que, salvo algunos

57. Donatella Pini, “Sender, en Venecia”, *Andalán*, 435-436 (septiembre de 1985), p. 27.

planos cortos dedicados al sacerdote en la sacristía, predomina la distancia del plano general, siguiendo quizá el modelo estilístico que adoptó Ricardo Franco en *Pascual Duarte* (1977). Hay incluso un deseo pictoralista, manifiesto en la utilización, en dos ocasiones, de la iconografía del *Angelus* de Millet, como expresión tónica de la piedad religiosa de los labradores —un cuadro, recuérdese, que ya Salvador Dalí había vinculado a la guerra civil española.

Sin embargo, muchos de los escuetos comentarios e informaciones del narrador novelesco no tendrán traducción visual alguna. Entre ellos, un rasgo fundamental para caracterizar al héroe como es el de su complicidad con el vecindario (“casi todos los vecinos del pueblo le guardaban a Paco algún secreto”), o el estupor y el miedo de las gentes tras los primeros asesinatos (“nadie preguntaba, nadie comprendía...; el pueblo estaba asustado y nadie sabía qué hacer”), o sus elementales intentos de explicar la violencia (el apaleamiento del zapatero por su supuesta relación con “Rusia”: “todos pensaban en la yegua roja de la tahona, a la que llamaban así”).



Los personajes del zapatero y la Jerónima, en *Réquiem por un campesino español*

Estas y otras modificaciones producirán claros desplazamientos de sentido tanto en lo que se refiere al plano simbólico de la novela, como a los temas que en el proceso de lectura y de interpretación más van a interesar a los adaptadores.

Pensemos, por ejemplo, en cómo el relincho del potro de Paco se convierte desde el comienzo del filme en un caballo blanco que recorre las calles del pueblo desierto. El crítico F. Llinás vio en su presencia “un valor simbólico ajeno totalmente al discurrir escueto y cortante de la narración posterior”.⁵⁸ Pero cabe creer que, aunque torpemente utilizado, se quisiera vincular este motivo de la novela con otros iconos cinematográficos de la libertad. Recordemos el caballo blanco que galopa de forma insólita por las calles de Santiago de Chile en la reciente *Missing* (1981) de Costa Gavras o, más lejos, el emblemático caballo de Emiliano Zapata, tal como aparece en el filme de Elia Kazan *¡Viva Zapata!* (1952), donde, por cierto, también el héroe resulta traicionado y muerto, mientras su corcel huye a las montañas convertido en el espíritu legendario de la libertad insobornable del pueblo.

A través de la figura patética de un mosén Millán en la sacristía, atormentado por los recuerdos y el sentimiento de culpa (un plano lo representa inequívocamente como al conserje degradado a los lavabos de *El último* (1924) de Murnau), el filme pone el acento, con mayor o menor acierto, en una serie de temas que flotaban en el debate ideológico del momento, buscando así obtener la comprensión e identificación de un público mayoritario. Lo advirtió muy bien Román Gubern cuando destacaba *Réquiem...* porque

tuvo el mérito indudable de exponer por primera vez en las pantallas españolas la complicidad de la iglesia con los latifundistas primero y con la sangrienta represión ejercida por los falangistas en pueblos aragoneses que ocuparon durante la guerra.⁵⁹

58. *Cuatro años de cine español*, cit., p. 181.

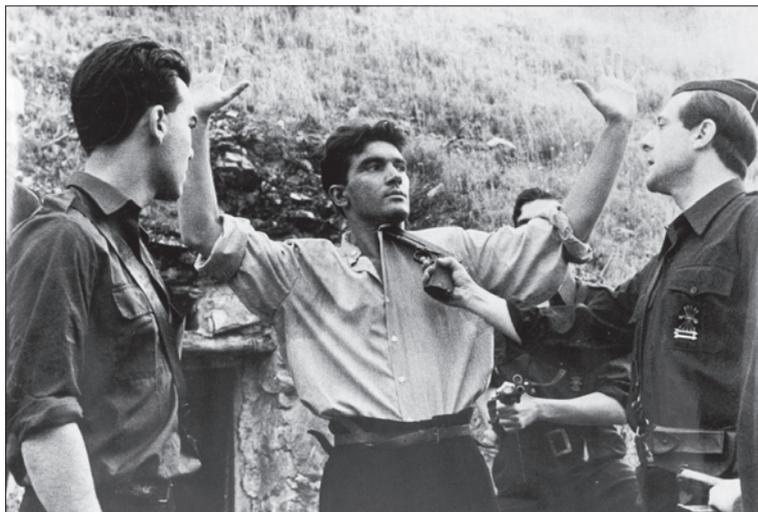
59. *1936-1939: la guerra de España en la pantalla. De la propaganda a la Historia*, Madrid, Filmoteca Española, 1986, p. 171. La presencia protagonista de elementos del clero ya había pesado decisivamente en adaptaciones precedentes que respondían a otras intencionalidades muy diversas (recuérdense *Los pazos de Ulloa*, *Bearn*, *La boda del señor cura* y tantas otras).

Desde varias perspectivas, no siempre procedentes de la novela, emerge el tema de la religión unida a la moral, el rito y la muerte en una película atravesada por las retahílas en latín de mosén Millán. En el primer *flash-back*, que muestra el bautismo de Paco el del Molino, éste aparece indefenso ante la férula de la religión y la superstición, cuyo paralelismo se subraya mediante gestos y encuadres ritmados, los de la Jerónima depositando sus amuletos bajo la almohada de la criatura y los de mosén Millán sustituyéndolos por un escapulario (“no hay que hacer caso de las supersticiones que pueden hacerte daño el día de mañana”).⁶⁰

El filme introduce algún episodio nuevo y crea sus propios motivos recurrentes para contraponer el endeble código moral del sacerdote y la dureza de la vida real. En este sentido se puede entender la secuencia de la proyección de filminas: las ingenuas explicaciones del cura a los niños sobre el destino del justo y del pecador serán desmentidas no sólo por la realidad y por la historia, sino también, paradójicamente, a través de la acción del propio religioso. Una acertada idea del guión es el hecho de que mosén Millán se encargue a lo largo del filme de “desarmar” repetidamente a Paco, primero confiscándole el pistolón con el que juegan los monaguillos, luego, tras la visita al moribundo, sofrenando su inquietud ante la injusticia social, y, por último, en el escondite de la cueva de las Pardinas, convencéndole de que debe entregarse a sus perseguidores.

Otro ámbito en el que quiso incidir la película de Betriu, con bastante menos acierto, es lo que podríamos llamar el código visual de la violencia y la represión, encarnada aquí en las actuaciones brutales de los falangistas (los “señoritos pijaitos” de Sender) que irrumpen en la aldea y la van sembrando de cadáveres. El centurión (Emilio Gutiérrez Caba), que en la novela es un hombre de maneras ambiguas e incluso amables (“un hombre de cara bondadosa y gafas oscuras; era difícil imaginar a aquel hombre matando a nadie”), se transforma en el filme en un individuo colérico y con unos perfiles que apelan a un código maniqueo algo sim-

60. En el filme, el personaje de la Jerónima sigue encarnando el espíritu carnavalesco y alegre del pueblo. Sobre el aspecto antropológico en *Réquiem*, vid. Laureano Bonet, “Ramón J. Sender, la neblina y el paisaje sangriento: una lectura de *Mosén Millán*”, en José-Carlos Mainer (ed.), *Ramón J. Sender. In memoriam, Antología crítica*, Zaragoza, DGA / Ayuntamiento de Zaragoza / IFC / CAZAR, p. 441.



Paco el del Molino (Antonio Banderas), vigilando desde las Pardinas y luego capturado

plista, por más que verosímil. Lo que puede advertirse bien en la secuencia en que mosén Millán revela el escondite de Paco cediendo a las presiones de los caciques y del centurión. En la novela, el sacerdote no percibe el gesto de éste último de poner la pistola sobre la mesa como una amenaza directa, sino como “un movimiento que le había visto hacer otras veces”, tal vez “para aliviar su cinto de aquel peso”. En el filme, por el contrario, no hay dudas de la agresividad del centurión que, ante las vacilaciones de mosén Millán, tira una silla al suelo y le grita un “¡Usted lo sabe, coño!” de claras resonancias totalitarias: la sombra del 23-F aún rondaba la mente colectiva del espectador español y la reacción de las plateas ante esta escena ponía de manifiesto que el guiño cómplice surtía efecto.

Se podrían comentar otros aspectos del filme, como la frecuente formación “triádica” de los caciques, o el hecho sorprendente de que se haya elegido una versión para bandurria de la melodía del *Cara al sol* para acompañar el duelo de las mujeres ante los cadáveres de los primeros fusilados. En cuanto a uno de los aspectos que más se han reprochado a la adaptación de Betriu —la supresión del papel estructural del romance que canta el monaguillo a lo largo de la novela, símbolo de la conciencia

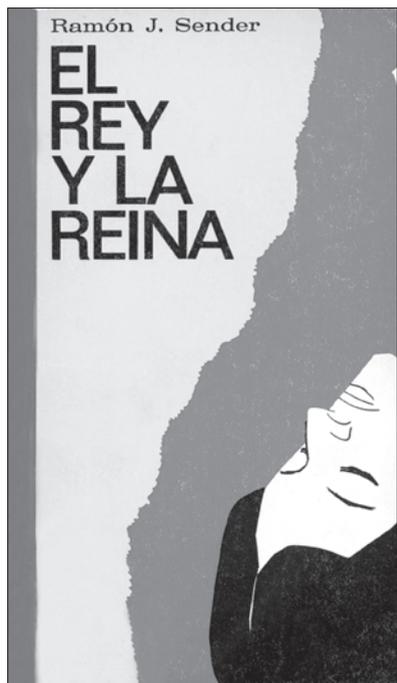


El centurión (Emilio Gutiérrez Caba), con los *señoritos* del pueblo

colectiva del pueblo y del tiempo presente—, lo cierto es que sus posibilidades de producir una emoción lírica en el cine sólo hubieran sido factibles de conseguir algo semejante a lo que logra la música de Bob Dylan en *Pat Garrett & Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973).

EL REY Y LA REINA

Reconocida como una de las novelas más importantes de Sender, *El rey y la reina*, publicada en 1949, fue objeto de varios intentos de adaptación que no llegaron a concretarse. Al final de los años 60, el propio Sender alude al interés de los estudios de Hollywood por este relato y José Antonio Páramo menciona además el proyecto del director francés René Allio o los de Carlos Saura y Juan Antonio Bardem, quien, al parecer, pensó en el actor Yul Brinner para el papel de Rómulo.



Cubierta de la edición en Destino (1972)

También para el director aragonés José Antonio Páramo la idea de hacer una versión fílmica del texto senderiano venía de lejos. Ya en 1974 envía a Sender un primer tratamiento de *El rey y la reina*, en el que colabora Luis Ariño, que no satisfizo al escritor. El proyecto quedó en suspenso hasta que en 1985, con un guión más complejo y ambicioso y con una financiación más elevada —que la prensa no dejó de resaltar—, Páramo elabora un filme de 35 mm. para televisión española en coproducción con otras sociedades televisuales europeas (Channel Four y RAI 1), protagonizado por dos actores de fama internacional: Nuria Espert (la duquesa de Arlanza) y Omero Antonutti (el jardinero Rómulo). La película fue seleccionada para

participar en los festivales de Huelva y de San Sebastián, pese a lo cual tuvo escasa difusión en las salas de cine de nuestro país, algo nada infrecuente en el panorama cinematográfico de aquellos años. Antoine Jaime da cuenta, en cambio, del éxito que tuvo el filme en Francia donde fue objeto de varias reposiciones.⁶¹

Como otros cineastas de su generación, Páramo se había iniciado en el terreno del cortometraje aunque pronto se consagra por entero al trabajo en TVE donde llegó a ser uno de sus realizadores más reputados y conoció a fondo las presiones de la censura. Dirigió importantes series documentales (*La víspera de nuestro tiempo*), espacios dramáticos (*A Electra le sienta bien el luto*, de Eugene O'Neill) y numerosas versiones de obras narrativas (*Santa Olaja de acero* de Ignacio Aldecoa, *Instrucciones para John Howell* de Julio Cortázar, *La mortaja* de Miguel Delibes...) a las que siempre otorgó un interesante sello personal.

Refiriéndose a los aspectos que más le atrajeron de *El rey y la reina*, José Antonio Páramo destacó su carácter de narración parabólica, “que se adapta particularmente bien a mi estilo”, y el hecho de que presentase la guerra civil española, “tema que me obsesiona desde hace mucho tiempo y del que creo que es necesario hablar”:

El guión transcurre en dos vertientes completamente distintas. Por una parte, el discurso de la novela de carácter lírico. Pero además, el texto de la película... desarrolla la otra parte que está sólo esbozada, con un tono épico. En ella se presenta un pueblo que se está convirtiendo en un ejército. Estas dos partes ensambladas por la película quizá contribuyan a dar una nueva visión de la novela.⁶²

Y es cierto que el filme no sólo amplía el desarrollo visual de episodios que no se ponen “en escena” en el texto de Sender sino que recombina y reestructura muchos elementos de la acción y de su universo simbólico para orientarlos hacia otros sentidos. Novela simbólica, parábola, “apólogo en la guerra civil”..., *El rey y la reina* se ha considerado un relato “en” la guerra y no “de” la guerra. El acontecer externo de la con-

61. *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 161.

62. Declaraciones recogidas en la entrevista sin firma “*El rey y la reina*, otra novela convertida en largometraje para TV”, *El Día*, 6 de marzo de 1985, p. 29.

tienda bélica condiciona sin duda la situación de los protagonistas pero como un telón de fondo sobre el que se construye el asunto principal, centrado en las relaciones (de poder) y en el proceso de introspección que viven el humilde jardinero Rómulo y la altiva duquesa de Arlanza, siempre en un espacio cerrado, claustrofóbico y cada vez más irreal.



Nuria Espert, en *El rey y la reina*, de José Antonio Páramo

El episodio inicial en el que Rómulo lleva un mensaje a la duquesa que está bañándose desnuda en la piscina y en el que, ante la sorpresa de una criada (“Señora, es un hombre”), aquélla permite su entrada replicando displicente (“¿Rómulo un hombre?”) despiertan al jardinero de un “letargo” que lo devuelve a su juventud y generan tanto una obsesión amorosa, protectora y fetichista, como un cuestionamiento sobre su identidad masculina que debe reconquistar. El texto de Sender permite diversas lecturas debido en buena parte al hecho de que en la pregunta de la duquesa existe a la vez una ofensa “de clase” (un criado no es “una persona” para los señores) y una ofensa “de género” (el desprecio que procede de una mujer, aunque sea de alta alcurnia, es un reto para cualquier hombre que pueda despojarla de su ser social devolviéndola a la condición de lo femenino simbólico). Y en este sentido, los acontecimientos de la guerra, con la milicia republicana instalada en el palacio, la duquesa

oculta en la torre (“sintiéndose acorralada por la fatalidad”, p. 90) y Rómulo convertido en amo de la casa, servidor y a la par dueño del destino de la mujer instauro una inversión de papeles —no exenta de resistencias— que irán rebajando poco poco la posición de la duquesa, desde lo alto de la torre hasta las habitaciones inferiores que la aproximan a Rómulo.

En este trayecto y en su desenlace puede verse, como efectivamente se ha hecho, una parábola según la cual la duquesa sería el símbolo de una España aristocrática, tradicional, eterna, y Rómulo el pueblo fiel y enamorado que destruye su ideal cuando intenta poseerlo. Pero, como advierte muy bien José-Carlos Mainer, más allá de la Historia, la novela se adentra en la propuesta de “un sugestivo arquetipo antropológico: la Mujer como enigma moral, confeccionado de egoísmo y pasividad, de inocencia y perversión, succulenta y difícil pieza de caza, frágil y a la vez fortísima”.⁶³ Esto es, añadiríamos, se trata de una acabada metáfora de la paradójica posición de la mujer en el mundo de héroes senderianos: excluida como sujeto social, será “inventada” como objeto del sueño y del deseo de los hombres; será el motor de sus acciones y el necesario espejo que les devuelve la imagen narcisista de su masculinidad (algo que logra Rómulo cuando escucha de los labios de la duquesa moribunda estas palabras: “Rómulo, tú... Tú eres el primer hombre que he conocido en mi vida”). En las relaciones entre ambos personajes y en la propuesta “igualadora” que hace el jardinero a la duquesa para que se reconozcan en la desnudez de su destino —como “hombre” y “mujer”, “rey” y “reina”— no sólo se añora un paraíso dual instaurado sobre bases jerárquicas, sino que el “crecimiento” de Rómulo, la afirmación de su virilidad (y con ella el deseo de poseer, de expropiar) entrañan paralelamente la negación de la mujer como sujeto histórico, como voluntad activa (reducida al deseo de ser deseada) y su transformación en un sueño (de él) que a ella la sumerge en el silencio y la muerte: convertida en pura representación, como la famosa ciudad de Zobeida que imaginó Ítalo Calvino en uno de los relatos de *Las ciudades invisibles*.

63. José-Carlos Mainer, “La antropología del mito: *El rey y la reina* de Ramón J. Sender”, en *Letras aragonesas (siglos XIX y XX)*, Zaragoza, Oroel, 1989, p. 216.

Este planteamiento no tendrá una formulación semejante (¿se trata de una gran pérdida?) en el filme de José Antonio Páramo, en el que se modifican también algunos elementos de la trama —desaparece, por ejemplo, Balbina, la esposa-doméstica de Rómulo— y se difumina la mágica teatralidad que atraviesa la novela incluyendo la representación de cristobillas que organiza Rómulo para la duquesa. Diríamos que si la acción senderiana se proyecta hacia dentro, hacia los abismos interiores de la conciencia (y el dilema de la diferencia sexual), el filme se vuelca hacia el exterior, con unos personajes que no pierden el contacto con lo histórico (salvo en la muerte final de la duquesa) y cuyos avatares introspectivos se entrelazan con una ampliación considerable de la acción externa y de los episodios de la guerra civil.

Desde el comienzo de la película se plantea esta imbricación de lo lírico y lo épico a la que aludía José Antonio Páramo. Las imágenes en blanco y negro que acompañan a los créditos muestran una serie de amenas estampas del parque de El Retiro madrileño. Como ya ocurría en *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chávarri, 1983), se insiste en presentar la vida alegre y despreocupada de los españoles, si bien un movimiento de cámara encuadra a alguien durmiendo plácidamente en un banco con el rostro cubierto por un periódico en el que, amén de una referencia a la censura, leemos la noticia del asesinato de Calvo Sotelo. Pasamos al color y a una trama de conspiración, de llamadas telefónicas y de mensajeros sin rostro que nos traslada a la verja del palacio donde Rómulo recoge la carta que debe entregar personalmente a la duquesa. Así, el impacto que tendrá en él su desnudez y su humillante pregunta (¿Rómulo, un hombre?) aparece ya envuelto, para el espectador, en un conflicto político.

Por otra parte, la línea épica, que culmina con la marcha de Rómulo al frente de batalla, encuentra una vía de desarrollo una vez que el palacio se ha convertido, tras el estallido de la guerra, en campo de adiestramiento de voluntarios. En el guión de Páramo y Ariño se concede a éstos un protagonismo coral que busca destacar la heterogeneidad de quienes, sin ser héroes, se adhieren con entusiasmada urgencia (algunos llevan las cartucheras encima de un traje civil) a la defensa de la causa republicana. En cómo se presenta su ignorancia de la disciplina militar o su inexperiencia con las armas, en los discursos del capitán Ordóñez (Xavier Elorriaga) y la caracterización del sargento (Álvaro de Luna); también en las fases por las que va pasando su formación, con peleas que se resuel-



Un grupo de milicianos en *El rey y la reina*, de José Antonio Páramo

ven en camaradería o el modo de afrontar la muerte..., en todo este entramado de vida y milicia no podemos dejar de notar el sello del cine clásico norteamericano, y especialmente de algunos westerns de John Ford, en su visión de ese heroísmo que brota de manera natural cuando le asiste el deber o la fe en firmes ideales.

También la forma —un tanto confusa— en que presenta el filme las arriesgadísimas entradas y salidas del esposo y del amante de la duquesa cuando la visitan de noche en el torreón parece querer apuntar el problema del enemigo interior como amenaza para el triunfo de la causa republicana. Mientras vemos al duque moviéndose furtivamente por el jardín, el capitán Ordóñez habla a Rómulo de que la columna verdaderamente peligrosa es la de los emboscados que pueden minar la moral necesaria en la retaguardía. Palabras que encarecen los riesgos que corre Rómulo en su deseo de proteger a la duquesa, pero que también le acusan y van a dotar de un sentido diferente a la evolución de su crisis personal. Rómulo medita, ciertamente, sobre su condición y su lugar en un mundo al que perteneció, el de la servidumbre, pero que se ha abierto a un horizonte nuevo con las palabras de la duquesa y la visión de su cuerpo desnudo (evocado varias veces a través de la estatua clásica del jardín).

Pero, al mismo tiempo, va creciendo ante sus ojos un nuevo descubrimiento —que irá oscureciendo en parte el de la duquesa—. Éste se refiere claramente en el filme a una toma de conciencia que lo arranca de su “letargo”: la entrega de los milicianos, sus inquietudes personales, el progresivo espanto de la guerra que trae la muerte hasta el palacio... discurren bajo la mirada cada vez más conmovida del jardinero, que acaba encontrando “su lugar” entre los que luchan. Será él quien, después del bombardeo, entregue a su “señora” el salvoconducto para que huya, renunciando a todo interés por conquistarla.

Hay que destacar en el filme la utilización de imágenes documentales de archivo y el empleo del blanco y negro en las escenas dedicadas a la participación de Rómulo en el combate. Sólo se vuelve al color cuando el inofensivo jardinero —único superviviente del grupo de voluntarios— se vea obligado a una marcada agresión. Cuando cae herido, el montaje de planos oníricos —que incluye elementos surrealistas tan manifiestos como patas de gallo o una mano amenazadora— delata, de todos modos, la pervivencia en su subconsciente del recuerdo de la duquesa. Como en la novela, la reencontrará en el palacio, enloquecida y moribunda.

Su condición de ensueño se pone de relieve en la escena final, cuando el jardinero reposa suave y detenidamente su cabeza sobre la de la mujer que yace inerte en el lecho. Todo ello ante la mirada de ese simbólico personaje que ha vivido en las calderas del palacio, el enano llamado *Elena*, que sale a la luz para ser testigo del fin del viejo orden de la nobleza que ha estado custodiando y que con su afán de exterminio de las “ratas rojas” vaticina un futuro de represión e intolerancia.

LAS GALLINAS DE CERVANTES

En una nota preliminar, pocas veces mencionada, que precedió a la publicación de *Las gallinas de Cervantes* en sus *Obras completas*, Sender expuso los motivos que le llevaron a escribir tan singular historia.⁶⁴ Se confiesa

64. Ramón J. Sender, *Obra completa. Tomo II*, Barcelona, Destino, 1977, pp. 317-318. La primera edición del relato se publicó en *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1967. Vid. Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, cit., pp. 163-164.

“un lector entusiasta de Cervantes”, profundamente “ofendido” al descubrir que en el acta de matrimonio del escritor con doña Catalina de Salazar figuraba el número exacto de gallinas aportadas por la esposa dentro de la dote. Semejante “ignominia a la que el hombre de imaginación ha estado siempre expuesto en España” es lo que le lleva a “hacer justicia con Cervantes en las cosas pequeñas al menos” y a convertirse en cronista de su vida privada dando cuenta de “la estupidez de aquella pobre señora”. Para Sender —que adoptará la *manera surrealista*—, “por ese afán de simetría que existe en la vida moral [...] le correspondió a Cervantes (que buscaba en vano a su Dulcinea) la esposa más tonta —ella nos perdone— de la Mancha”.

Desde estos presupuestos, un tanto irónicos y misóginos, y aprovechando los escasos datos existentes sobre la vida del autor del *Quijote*, Sender inventa un narrador-cronista que, acusando a biógrafos como Cejador y Rodríguez Marín de callar lo que “se puede demostrar con documentos de la época”, encuentra el origen del “misterio en las relaciones conyugales de Cervantes” en el prodigio “un poco raro al principio, más tarde alarmante y luego fabuloso e increíble” de la progresiva transformación en gallina de su esposa: ante la estupefacción del escritor, doña Catalina experimenta grotescos cambios en voz, gestos y carácter, para pasar luego a una completa metamorfosis física. Paralelamente, Cervantes acusa el aburrimiento de la vida en el pueblo de Esquivias, y su dependencia económica de la familia de su mujer, en cuyos miembros va descubriendo la sordidez de un hermano, familiar del Santo Oficio, y la extravagancia de un tío, el hidalgo don Alonso de Quesada, a quien Sender confiere rasgos quijotescos. El choque entre las ansias de libertad del genio creador, simbolizadas en la nobleza de un halcón que Cervantes recoge malherido y cuida antes de devolver a la libertad, y las servidumbres de la vida doméstico-gallinácea que impera en su entorno, se resuelve con la huida del escritor de ese ambiente opresivo.

Este atípico y no muy conocido relato de Sender inspiró la última de las recreaciones de su obra en la pantalla, *Las gallinas de Cervantes*, largometraje producido por TVE en 1987, dirigido por Alfredo Castellón según un guión propio y del dramaturgo Alfredo Mañas. El director ha explicado los esfuerzos que tuvo que hacer para obtener respaldo financiero a su proyecto (según él un filme “diferente”, en el que los ejecutivos de TVE únicamente veían “una patochada”) y cómo, invocando el nombre de Luis

Buñuel, solía poner el énfasis en los elementos surrealistas del relato de Sender: “enseguida me atrajo —ha declarado— su aire esperpéntico, su tajante crítica, el humor, la corrosiva y subterránea socarronería que se desprendía del texto... Buñuel —añade— no debió de conocer esta obra, de lo contrario la habría filmado”.⁶⁵ Su trabajo se vio galardonado con el Premio “Europa” en el Festival de Berlín de 1988.

Alfredo Castellón había dirigido varios documentales y el largometraje *Platero y yo* (1965), aunque su figura está vinculada sobre todo a la televisión, donde su prestigio como realizador de numerosas series y adaptaciones dramáticas se cimenta en una larga y valiosa trayectoria, que compagina con una interesante labor de guionista (*San Manuel Bueno, mártir*).



Las gallinas de Cervantes,
de Alfredo Castellón (1987)

En esta faceta ha destacado asimismo su colaborador en este filme, el escritor Alfredo Mañas, (*Los Tarantos*), cuyos argumentos se han inspirado frecuentemente en obras de la literatura clásica y moderna (*El diablo cojuelo*, *Marianela*, *Fortunata y Jacinta*, *Bodas de sangre*), dotándole de un conocimiento de la lengua española que explica su notable habilidad en la construcción de diálogos y en la recreación de épocas pasadas, algo bien patente en el léxico utilizado en *Las gallinas de Cervantes*.⁶⁶

La trama de Sender, centrada en la metamorfosis de doña Catalina de Salazar (Marta Fernández-Muro) y el malestar de Cervantes (Miguel Ángel Rellán) en el entorno mediocre de

65. Alberto Sánchez, “*Las gallinas de Cervantes*, de Sender, al cine. Entrevista”, *Cine Nuevo*, 7 (marzo-abril de 1987), pp. 58-59. Vid. Alfredo Castellón, “*Las gallinas de Sender*”, *Turia*, 55-56 (febrero de 2001), p. 241.

66. Ya Sender se había preocupado mucho del lenguaje en este relato, en el que utiliza un vocabulario “rico y plagado de connotaciones simbólicas” y algunos modismos aragoneses. Vid. Ángeles Pons Laplana, “Autobiografismo en *Las gallinas de Cervantes*”, en *El lugar de Sender*, cit., pp. 491-492.

partidas de guiñote y escasas luces de Esquivias, fue sensiblemente enriquecida por Castellón y Mañas, que trabajaron desde una independencia y atrevimiento muy alejados del “imperativo de fidelidad” al que, como hemos visto, otras adaptaciones senderianas se plegaron. No sólo incorporan un buen número de episodios nuevos sino que se sirven de otras fuentes de la biografía de Cervantes (su relación con El Greco),⁶⁷ inventan motivaciones que no estaban en Sender (el consumo de *terra sigillata* como causa del trastorno de doña Catalina), y profundizan más en el universo cervantino (el juego metafictivo de la aparición del propio Sender tras la ceremonia de la boda o la exploración de los límites del disparate dentro de la ficción verosímil) y en los elementos surrealistas, que remiten claramente a Buñuel. A ello se añade el cuidado trabajo iconográfico deudor de la pintura del Siglo de Oro (Velázquez, Zurbarán), citas y referencias léxicas procedentes de fray Luis y los oradores sagrados, el Lazarillo, el *Viaje de Turquía*, o Quevedo, así como del teatro, especialmente el tratamiento en clave de comedia de enredo de secuencias como la de la noche de bodas.

Y es que, en su conjunto, allí donde el final del siglo xvi era el fondo sobre el que Sender exponía las penosas servidumbres a que se vio sometido Cervantes recluso en una vida doméstica incompatible con su genio creador, Castellón y Mañas parecen más interesados en recrear las miserias de la España tridentina de Felipe II, y en recordar al espectador de los años ochenta el vínculo de esta época con el nacionalcatolicismo franquista, eso sí, desde una distancia jocosa de tono posmoderno.

En este sentido, las omnipresentes aves de corral no sólo simbolizan la docilidad con que los seres humanos se subordinan a las necesidades de orden económico —hasta el punto de quedar absorbidos por ellas en su quehacer diario, como ha inferido Antonio Román del relato de Sender—,⁶⁸ sino también la sumisión de las gentes a la superstición reli-

67. Sobre la hipotética relación de Cervantes con El Greco y la vida del escritor en Esquivias, véanse los nuevos datos aportados por Jean Canavaggio, *Cervantes en busca del perfil perdido* [1986], Madrid, Espasa-Calpe, 1991, pp. 147-160, donde pueden verse las inexactitudes respecto a la familia de doña Catalina.

68. Antonio Román Román, “Un homenaje de Sender a Cervantes: *Las gallinas de Cervantes*”, *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Eñe, PA, ALDEEU, 1990, pp. 560-567.

giosa, las tradiciones y ritos de la España de la contrarreforma. Es por eso que un personaje como el clérigo hermano de doña Catalina (Francisco Merino) está dotado de una relevancia de la que carecía en el relato: poseído por una suerte de “obsesión contable”, controla el patrimonio de su hermana —y la consumación de su matrimonio—, exorciza la casa y los majuelos cultivados por moriscos y somete a Cervantes a un proceso inquisitorial “familiar” (con puntada a sus orígenes judíos y cargos de ateo y presunto bestialismo) por haberse atrevido a afirmar lo que ha visto (que su esposa se ha transformado en gallina y ha volado) y que todos a su alrededor callan o niegan. Incluso el halcón alicortado del cuento de Sender será objeto en el filme de sus exorcismos, si bien en ambos casos recuperará su vuelo majestuoso gracias a los cuidados de su trasunto humano, Cervantes, convertidos ambos en símbolos del librepensamiento que no encuentra acomodo en el lugar: “vámonos de este gallinero donde la inquisición no nos deja volar, aunque en él esté esa gallina a la que amo”.

La raigambre buñuelesca de esta temática es perceptible en otros momentos que Castellón y Mañas incorporan a su guión. Así, la secuen-



Escena de la boda entre Cervantes y doña Catalina

cia-prólogo que antecede a la aparición del propio Sender (Pedro Sempson) saliendo de un confesionario: en la iglesia de Esquivias, las cacareantes aves de corral, “a modo de amigos y testigos de la boda de Cervantes y doña Catalina”, se pasean por la iglesia mientras el párroco endilga a los contrayentes un sermón desde un púlpito decorado a su vez con “espíritus santos” que son, en lugar de palomas, inequívocas gallinas con las alas desplegadas. O el tono de la conversación que mantiene el clérigo con el barbero acerca de un caso de posesión diabólica (“—A la panadera se le metieron tres. —¡Coño! ¿Y cómo lo harán? —Pues no sé, es que a esa se le pueden meter hasta cuatro”). O la llegada al pueblo de Esquivias de las reliquias concedidas por Felipe II, en concreto un peroné, con certificación de procedencia humana (“de un santo de aventajada estatura”) y no animal, expedida por el albéitar de la villa. Momentos de *Las gallinas de Cervantes* que, sumados a la frecuente presencia de gallinas en las películas del cineasta calandino,⁶⁹ cabe relacionar con el peculiar imaginario que presentan filmes como *Simón del desierto*, *La vía láctea* o incluso *El gran calavera*.

El tratamiento de los diálogos —que tienen la virtud de sonar “cervantinos”— y la soltura con que los enuncian los actores, transmite una curiosa impresión de cercanía costumbrista, y propicia que la deliberada presencia de ciertos anacronismos no resulte chirriante, sino altamente jocosa. Su aire surrealista puede advertirse, por ejemplo, en la escena en que Cervantes, sostenido por dos enanos, posa en la incómoda postura del difunto conde de Orgaz para el pincel de El Greco, mientras conversan acerca de las plumas que le crecen a doña Catalina, si ya pone huevos o si hay que darle maíz. O cuando, más tarde el pintor afirma: “yo a mi mujer, doña Jerónima, puedo consentirle que se adorne con plumas, que cacaree y que se dé unos vulecitos, siempre que sea dentro de la casa. Pero si se me encela con el gallo, si se me encela con el gallo le retuerzo el pescuezo como... —Como lo que es, como a una gallina”.

Este comentario refleja bien la concepción de la mujer que en el filme se atribuye incluso a los espíritus más excelsos de la época. A diferencia del relato de Sender, que focaliza la idea de mediocridad en la transformación del cuerpo femenino, la película de Castellón subraya mucho más

69. Agustín Sánchez Vidal, *El mundo de Luis Buñuel*, Zaragoza, CAI, 1993, pp. 128-141.



Miguel Rellán, el asombrado esposo de *Las gallinas de Cervantes*

cómo esto es el fruto de unas imposiciones y restricciones que se aplicaban a toda mujer en ese momento. Ya en la primera secuencia, las amonestaciones que dirige el cura a la recién desposada en su prédica (y que se compone íntegramente de fragmentos de *La perfecta casada* de fray Luis de León) apuntan a una “gallinización” generalizada, con lo cual, lo que Sender presenta como caso anómalo y particular es legible en el filme como expresión metafórica de una posición social degradada: las mujeres de la casa, se dice, “como es tradicional en estas católicas tierras” comen en el suelo, y sólo por excepción en día de bodas, banquete o festín se les invita a sentarse en silla como los varones.

Por otra parte, la Catalina de Castellón y Mañas resulta un personaje más activo y deseante que el de Sender: intenta también “volar”, protesta airadamente ante la marcha de Cervantes a Toledo pues sospecha una aventura amorosa de éste con la cómica Ana Franca (“claro, gallina todos los días por muy rica que sea cansa”) y mantiene una ambigua relación con el gallo Caracalla.

El proceso de su gallinización se inicia como efecto “secundario” de una droga, la tierra sigilata, que suele mascar porque “anima mucho” y

está de moda entre las mujeres. Esta droga le hace entrar en un trance catatónico justo en la noche de bodas que da lugar a una escena configurada en clave de comedia lopesca, con efectos de iluminación muy conseguidos. Estos detalles, unidos al hecho de que la interpretación del personaje haya recaído en la actriz Marta Fernández-Muro, que el espectador había podido conocer en filmes como *Arrebato* o *Laberinto de pasiones*, confieren a la Catalina de la película una personalidad y una gracia “almodovariana” que no se desprenden del texto de Sender.

También hay que destacar el modo en que se plantea en el filme el juego entre realidad y ficción, entre la vida de un escritor y sus creaciones. Aparte de las charlas que mantienen Cervantes y El Greco sobre la capacidad de los artistas para deformar lo real, el personaje de don Alonso de Quesada (José María Pou) apunta, como en el relato, la idea de que Cervantes se hubiera inspirado en alguien de carne y hueso para su don Quijote. El filme conserva la caracterización que le otorga Sender como hidalgo alucinado, portador de un gran espadón, lector de novelas de caballerías, envuelto en trances risibles..., e incluso se le hará aparecer en cierto momento armado a lomos de un “rocín flaco”, según la iconografía quijotesca más habitual. Pero lo interesante es que el filme rechaza los tópicos propios del género “biografía del artista”, haciendo que, justo entonces, Cervantes esté más interesado en las viandas que va a transportar en su viaje a Toledo que en manifestar deslumbramiento alguno ante el hallazgo de su “criatura”.

FILMOGRAFÍA

EL DIANTRE

Producción: TVE, S. A., 1972.

Espacio: "Teatro de siempre". Según la obra de Ramón J. Sender.

Fotografía: Ricardo Torres.

Dirección: JAIME AZPILICUETA.

Duración: 100 minutos.

Intérpretes: Paco Morán, Ramón Corroto y Luisa Sala.



Cubierta de la obra de Ramón J. Sender, publicada por Destino en 1969

LA LLAVE

Producción: TVE, S. A.

Espacio: "Pequeño estudio". Según la obra homónima de Ramón J. Sender. Adaptación de Hermógenes Sainz.

Realización: PEDRO AMALIO LÓPEZ.

Montaje musical: Francisco Garrido.

Decoración: Sanabria.

Iluminación: José L. Manto.

Títulos: Andrés Parramón.

Cámaras: Romay, García Lorente, Garduño.

Ambientación y vestuario: Julio Vier.

Atrezzo: Chano.

Control cámaras: Berrón.

Mezclador imagen: Cristia.

Sonido: De Miguel, Jovellar, Carpintero, Collar.

Control vídeo: Callado – Vilches.

Regidor: Isidro Serrano.

Ayte. de realización: Alfredo Muñiz.

Producción: Ramón Moreno.

Duración: 40 minutos.

Interpretes: Manuel Dicenta, Mercedes Prendes, Nuria Carresi y Ricardo Palacios.



Cubierta de la novela de Sender, publicada en Montevideo en 1960



Manuel Dicenta, en *La llave*

ENTREVISTA A RAMÓN J. SENDER

Presenta: RTVE.

Espacio: "A fondo. Joaquín Soler Serrano entrevista a...".

Producción: Jesús González.

Dirección y presentación: JOAQUÍN SOLER SERRANO.

Realización: RICARDO ARIAS.

Grúa: José A. Fernández Escobar, Simón García.

Montaje: Olivo Mayoral, Juan M. Ramiro, José López.

Decorados: M. Cubero, R. San Julián.

Auxiliar de producción: Gonzalo Esquíroz.

Atrezzo: V. Cerca.

Cámaras: Germán Valero, Eduardo Zalduendo, Pedro Garduño, Guillermo Martín de Inés.

Coordinación estudio: Justo Carballo.

Control de cámaras: José A. Alcobendas.

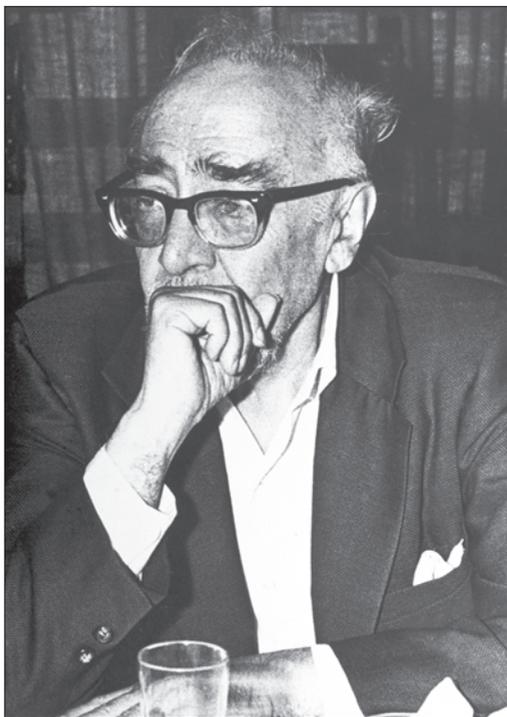
Mezcla de imagen: Carlos Fernández Alonso.

Iluminación: Juan A. Corrales.

Regidor: M. Fuster.

Ayte. de realización: Eusebio Moreno.

VRT: Sainz Pardo.



Ramón J. Sender, fotografiado durante uno de sus viajes a España. Foto: Juan G. Misis (*Heraldo de Aragón*)

CRÓNICA DEL ALBA

Serie televisiva. Dividida en dos partes resumidas para salas:

Primera parte: VALENTINA.

Segunda parte: 1919.

Duración de ambas: 85 minutos.

Presentada por TVE, S. A.

Producción: Ofelia Films, S. A., Carlos Escobedo, Kaktus Prod. Cinematográficas, 1982.

Guión: Lautaro Murúa, Antonio J. Betancor, Carlos Escobedo, Javier Moro.
Basado en la obra homónima de Ramón J. Sender.

Dirección: ANTONIO J. BETANCOR.

Supervisor de TVE: Julio Sempere.

Maquillaje: Dolores Merlo.

Ambientación: Javier Artiñano.

Director artístico: Félix Murcia.

Montaje: Eduardo Biurrun.

Música compuesta y dirigida por Riz Ortolani.

Arreglos musicales: Manuel Santisteban.



Anthony Quinn y Jorge Sanz, en *Crónica del alba* (Valentina)



Cristina Marsillach y Miguel Molina,
en *Crónica del alba*, (1919)

Director de fotografía: Juan Antonio Ruiz Anchia.

Director de producción: Carlos Orenge.

Productores ejecutivos: Carlos Escobedo y Javier Moro.

Grabación musical: Trafalgar Recording Studios.

Sonido: EXA.

Títulos: Story Films. Pablo Núñez.

Intérpretes: Jorge Sanz (Pepe Garcés, niño), Paloma Gómez (Valentina, niña), Miguel

Molina (Pepe, joven), Cristina Marsillach (Valentina, joven), Anthony Quinn (mosén Joaquín), Saturno Cerra (don José), Conchita Leza (doña Luisa), Alfredo Luchetti (don Arturo), Marisa de Leza (doña Julia), Walter Vidarte, Fernando Sancho, Concha Hidalgo, Luis Ciges, Cristina Durán, Felipe Castellanos, Javier Gómez, Teresa Guayda, Isabel Arce, Alicia de la Maza, Margarita River, Rafael Valero, Damián Jareño, Guillermo Carmona, Emilio Fonet, Emma Suárez, Juan José Otegui, Rosa Fontana, Aurora Pastor, José María Lavernie, Claudio Rodríguez, Pedro Martínez, Antonio Betancourt, Raúl Fraire, Fernando Mancebo, Dolores Mateo, Manuela Madrid, Francisco Catalá, etc.

Narrador: Eusebio Poncela.

Serie de televisión rodada en Huesca, Teruel, Zaragoza, Madrid y Guadalajara.

Dedicada a Ramón J. Sender.



Cubierta de uno de los tomos
de la edición de Delos-Aymá (1966)

EL REGRESO DE EDELMIRO

Producción: Radio Televisión Española, RTVE.

Nacionalidad: Española.

Guión: Eduardo Delgado. Basado en un cuento de Ramón J. Sender.

Dirección: ALFONSO UNGRÍA.

Fotografía: Francisco Fraile.

Cámara: Ramón Fernández Prestamero.

Ayde. de dirección: Rafael Feo.

Script: Antonio Grigori.

Jefe de producción: Juan Mauricio.

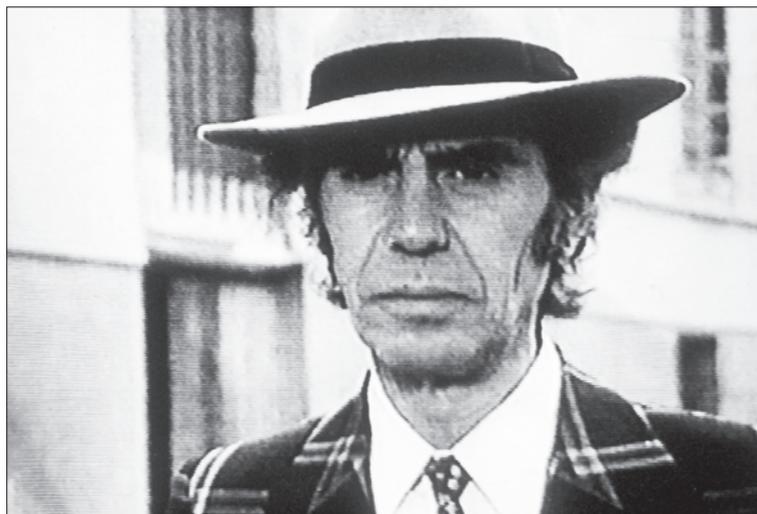
Ayde. de producción: Eulogio García Arias.

Decorador: Ricardo Vallespín.

Figurista: José Manuel Ponce.

Montaje: José Luis Anglés.

Intérpretes: Carlos Otero, Roberto Camardiel, Luis Ciges, Carlos Mendi, Enrique Vivó, José Riesgo, Enrique Fernández, Pablo García, Pilar Bardem, Ana Marzosa, Asunción Molero, Concepción Gómez Conde.



Carlos Otero, en *El regreso de Edelmiro*

RÉQUIEM POR UN CAMPESINO ESPAÑOL

Producción: Nemo Films, s. A., y Venus Producción, s. A., con la colaboración de TV 3, 1985.

Nacionalidad: Española.

Guión: Raúl Artigot, Gustau Hernández, Francesc Betriu. Basado en la novela de Ramón J. Sender.

Dirección: FRANCESC BETRIU.

Productor: Ángel Huete.

Director de fotografía: Raúl Artigot, en *eastmancolor* y pantalla panorámica.

Director artístico: Julio Esteban.

Montaje: Guillermo S. Maldonado.

Música: Antón García Abril.

Productores asociados: Juan Moser, Germán Lorente, P. C. Ikiru Films.

Jefe de producción: Vicente Ortega.

Cámara: Antonio Saiz.

Ambientador: Josep Rossell.



Ana Gracia y Antonio Banderas, en *Réquiem por un campesino español*

Maquillaje: Mariano García Rey.

Sonido: Ricardo Steinberg.

Duración: 95 minutos.

Intérpretes: Antonio Ferrandis (mosén Millán), Antonio Banderas (Paco, el del Molino), Fernando Fernán Gómez (don Valeriano), Terele Pávez (la Jerónima), Simón Andreu (don Cástulo), Emilio Gutiérrez Caba, Francisco Algora, Eduardo Calvo, María Luisa San José, Antonio Iranzo, Alberto Rincón, Ana Gracia, Conrado San Martín, José Antonio Labordeta, María Isbert, Tony Fuentes, Manolo Zarzo, Juan Torres, Elisenda Ribas, Pilar Delgado, José María Resel, Rafael Izuzquiza, Yelena Samarina, María Álvarez. Y los grupos de teatro “La Taguara”, “La Ribera” y “Teatro del Alba”, así como la rondalla “Alegría” de Alcañiz.

Exteriores filmados en Embid, Chodes y Arándiga, en la provincia de Zaragoza.



Antonio Ferrandis en su papel de mosén Millán

EL REY Y LA REINA

Presentada por TVE.

Producción: TVE, S. A., en asociación con Channel Four TV, Film Four International, Sacis con la participación de RAI 1, 1985.

Guión: José Antonio Páramo y Luis Ariño. Basado en la novela de Ramón José Sender.

Dirección: JOSÉ ANTONIO PÁRAMO.

Figurinista: Rafael Bosque.

Escenografía: Fernando Sáenz.

Música: José Nieto.

Montaje: Nieves Martín.

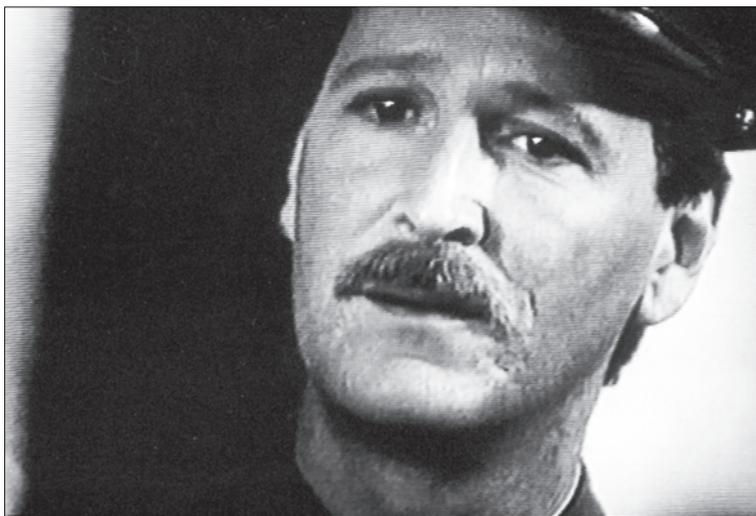
Fotografía: Francisco Fraile.

Producción: Fernando Quejido.

Cámara: Curro Mendi, Javier Larraondo, Lorenzo Cebrián, Eduardo López, Manuel Úbeda.

Sonido: Antonio Cardenal, José Lumbreras, Enrique Viñuales.

Mezclas: Enrique Molinero.



Xavier Elorriaga, en *El rey y la reina*

Decorador: Carlos Dorremocha.

Ambientación: José Luis Maestro, Joaquín Ortiz, Vicente Cerca, Federico Vázquez.

Vestuario: Carmen Moya.

Peluquería: Esther Martín.

Maquillaje: Josefina Flores, Juan Luis Farsack, Pilar Parrilla.

Regidor: Germán Quejido.

Efectos especiales: Antonio Bueno.

Foto fija: Rafael Onieva, Salvador Baños.

Ayte. de montaje: Leopoldo González.

Laboratorio: Madrid Films.

Aytes. de dirección: Carlos Martínez, Isidro Serrano.

Script: Carmen Guarido.

Intérpretes: Omero Antonutti, Núria Espert, Xavier Elorriaga, Víctor Valverde, Ramiro Oliveros, Álvaro de Luna, Daniel Dicenta, José Manuel Cervino, Walter Vidarte, Francisco Algora, Quino Pueyo, Enrique San Francisco, Rafael Izuzquiza, Antonio Gamero, Francisco Nieto, Braulio Dorado, Paloma Pagès, Helena Fernán Gómez, Margarita Lascoitti, David Rocha, Vicente Vega, José María Tasso.

LAS GALLINAS DE CERVANTES

Presentación y producción: TVE, S. A., 1987.

Nacionalidad: Española.

Guión: Alfredo Castellón y Alfredo Mañas. Basado en un cuento de Ramón J. Sender.

Dirección: ALFREDO CASTELLÓN.

Fotografía: Rafael Casenave.

Música: Miguel Asins Arbó.

Sonido: Agustín Peinado, Manuel Rubio.

Escenografía: Fernando Sáenz.

Montaje: Carmen Frías.

Producción: Luis Reneses.

Caracterización: Juan Sánchez.

Figurines: León Revuelta.

Cámara: Curro Mendiri.

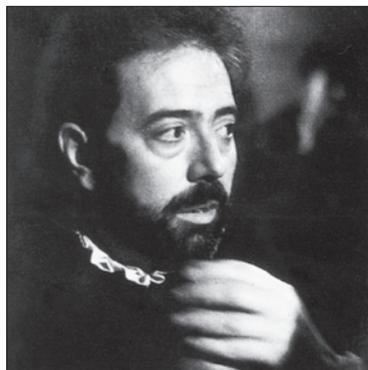
Peluquería: Esther Martín.

Efectos especiales: José María Martínez.

Duración: 95 minutos.

Intérpretes: Miguel Rellán (Cervantes), Marta Fernández-Muro (Catalina), José María Pou (don Alonso), Francisco Merino (clérigo), Fernando Valverde, Pedro del Río, Fabio León, Pedro Sempson, José Lifante, Paloma Pagés, Laura Hormigón, Emilio Mellado, Víctor Rubio, Braulio Dorado, Alfredo Mañas, Alberto Querol, Fernando Ramsanz, David Zarzo, Mario Siles, Mina Alami, Sara Halioua.

Rodada en La Mancha.



Miguel Rellán y Marta Fernández-Muro, en *Las gallinas de Cervantes*

RAMÓN J. SENDER, MIRADAS DE UNA VIDA

Guión y dirección: EUGENIO MONESMA.

Asesor: José Domingo Dueñas.

Ayres. de dirección: José Luis Blasco y J. Ramón DÍA.

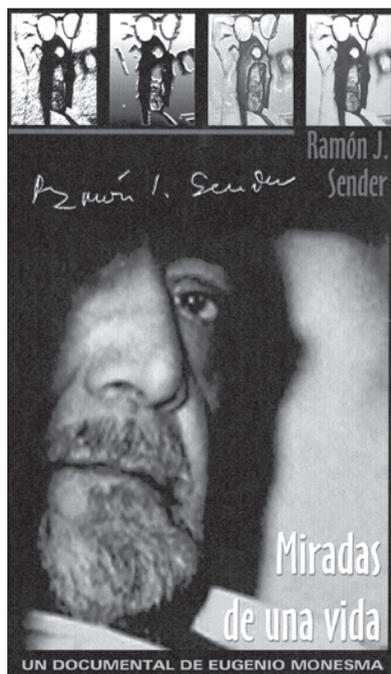
Música original: Kike Lera, Nano Bermúdez.

Piano: Aurora Gabarre (selección), Gemma Bercero (interpretación).

Música tradicional: Fagüeño.

Duración: 57 minutos.

Producción: PYRENE, p. v. Con la colaboración del Centro de Estudios Senderianos y el apoyo económico del Instituto de Estudios Altoaragoneses y las Diputaciones Provinciales de Huesca y Zaragoza.



Carátula del vídeo

EL SENDER DE LOS JARDINES QUE SE BIFURCAN

JOSÉ ANTONIO PÁRAMO

NOTAS SOBRE EL CINEMA SOVIÉTICO

Ramón J. Sender, uno de nuestros primeros escritores que ha puesto su pluma al servicio de la cultura y la clase proletaria, ha realizado últimamente un viaje de estudios por la Unión Soviética. Sus impresiones objetivas y subjetivas, su entusiasmo por la obra que están llevando a cabo los soviets en la URSS, han quedado grabados en el diario madrileño La Libertad y han merecido el aplauso unánime y justo del proletariado español que ha visto en Sender a un defensor de su clase.

A su regreso de la Unión Soviética, Ramón J. Sender nos ha visitado en París: NUESTRO CINEMA ha solicitado sus impresiones sobre el cine soviético y Sender ha correspondido a nuestro deseo y nos ha concretado estas notas que tanto le agradecemos y con tanto placer ofrecemos a nuestros lectores. N. C.

El cinema soviético podía ser un elemento de primer orden en la balanza comercial soviética si cuidara más la producción para los mercados de los países capitalistas. Yo he visto obras sencillamente magníficas que no pueden exhibirse fuera de Rusia por razones políticas. Y es una lástima, porque en ellas hay lecciones técnicas a veces formidables.

—De modo general, lo característico, a mi juicio, es que han eliminado los factores eróticos o los han reducido a segundo o tercer término. Coincide con lo que acabamos de decir, la ausencia de lo sentimental en todos los aspectos. Se sustituye por la pasión social y política. Pero también esto está limitado cuidadosamente para evitar el peligro del “monumentalismo”. Ya se ha visto que en esa manía de lo monumental cae de lleno el cine fascista.

—Con estos elementos y la casi eliminación del actor profesional, se logran films soberbios en las películas “de composición”. En los documentales “de masas” no pueden ser igualados por ningún país, y eso no hace falta explicarlo. Esos dos géneros, en los que el cine soviético como el cine comercial burgués se divide, se consideran en la Unión como un arma más de la lucha de clases. Los realizadores jóvenes, Trauberg, Youtkevich, Ermler, han dado obras maestras, algunas de las cuales son conocidas fuera de Rusia. Los viejos, como Eisenstein, son ya solera clásica.



Ramón J. Sender en Madrid en 1931

—Se proyectan también en los cines de Moscú y de las grandes ciudades algunos films de importación. Hemos visto en el cine Udarnic una película americana que hace años vimos aplaudir a la pequeña burguesía madrileña. La película era una “alta comedia”. Gentes de frac, salones, conflicto sentimental y boda con los tipos característicos: el viejo soltero y cínico, la dama de alcurnia, el hijo heroico que vuelve de la guerra. El público lo componían obreros, soldados y campesinos —todos son una de esas tres cosas, en la Unión—, y ante las escenas más sentimentales y más patéticas reían como si se tratara de un film de Charlot. Hasta tal punto ha sido educada ya la sensibilidad del espectador de cine por la producción soviética.

—Técnicamente, el contraste de las películas americanas que se exhiben allá con las soviéticas, el contraste no puede ser más desfavorable para aquéllas. El público lo percibe con fruición.

—Hay una crítica rigurosa de los films desde todos los puntos de vista. Se desperdicia mucho celuloide porque, con justicia, se considera la pantalla como un formidable elemento educador. Las películas documentales son expuestas a una “crítica de masas”. Yo recuerdo un documental de la guerra en la frontera china, en donde hubo que cortar todo lo que significaba “composición”. El documental debía ser un reflejo fiel de los hechos. Había también cierta fruición heroica que por indicación de los espectadores hubo que suprimir porque se prestaba al “monumentalismo”. El sentido crítico de las masas de cine, allí, es cada día más agudo y se le educa técnicamente desde la Prensa profesional. Yo he visto en el cine soviético reflejadas todas las modalidades de la organización social soviética. En especial la altura técnica y el sentido de la eficacia política.

—Dentro de la Unión el cine representa un triunfo artístico que recuerda aquella certera previsión de Lenin: “El cine será el nuevo arte soviético”. Esa previsión está totalmente realizada. Yo creo, sin embargo, que ahora que el mercado europeo está amenazado por el cine fascista el cinema soviético debía salir de las fronteras y dar la batalla fuera. Su triunfo sería seguro.¹

Ramón J. Sender

1. *Nuestro Cinema*, 13 (octubre de 1933), pp. 219 y 220. El artículo está gentilmente cedido al Festival de Cine de Huesca por Jesús Vived.

In memoriam Fernando Moreno Viñuales,
un amigo a carta cabal

NI escritor ni crítico ni investigador ni erudito. Apenas soy un buen lector que admira algunas obras de Ramón J. Sender, una de las cuales —*El rey y la reina*— adapté para el cine con el ánimo de exorcizar de una vez por todas el fantasma de la última guerra civil española, que de manera obsesiva se había convertido en la melaza de cada día para la generación a la que pertenezco, prisionera engeguada de un tiempo de silencio. Al parecer, ésa es razón suficiente para que Pepe Escriche me exhortase a participar dentro del marco del XXIX Festival de Cine de Huesca con el expresionismo barroco de mi pesado estilo literario en la conmemoración del centenario del nacimiento del prolífico escritor altoaragonés. A pesar de haber perpetrado todo tipo de disculpas y razonamientos, acabé por sucumbir al irreductible empecinamiento de quien utiliza como garlito el lazo inquebrantable de la amistad.

Creo que el único sentido que tiene homenajear a Sender en el marco de un festival de cine es llamar la atención de los no avisados sobre las posibilidades de adaptación cinematográfica que tienen muchas de las historias² relatadas por uno de nuestros mejores escritores, que, aun en el vórtice de los más feroces avatares, utilizó todos los géneros literarios con la compulsión del grafómano, en un desvivirse que era a la vez manera de conocerse; deseo de desentrañar cuanto de humano, telúrico y divino creyese que estaba al alcance de su entendimiento; divulgación enardecida de las reflexiones que zaherían su holgado talento; solicitud del aplauso y respeto. Por tanto, mi liminar consejo a espectadores y participantes

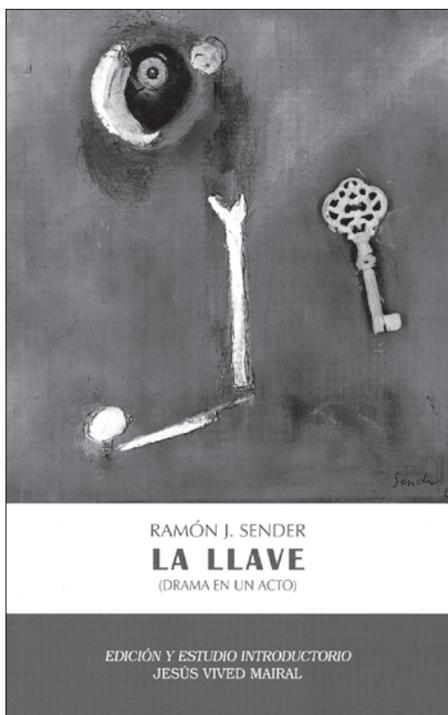
2. Quizá convendría aclarar que empleo el concepto de “historia” en sentido formalista, refiriéndome a la suma total de sucesos que van a ser relatados en la narración, diferenciándolo del concepto de “argumento”, que alude a la manera de ordenar y enlazar los sucesos. Mientras que la “historia” es el qué se va a narrar, el “argumento” supone el cómo se cuenta.

de este certamen es que se deleiten durante algunas horas del verano que ya se proclama con la lectura de algún libro de la multilátera, ardida, vasta y magnífica obra de quien sin duda es uno de los mejores novelistas españoles de todos los tiempos. Estoy convencido de que el contacto con esa primera luz les abrirá como ramas las emocionantes calles que conforman el frondoso jardín cultivado por Ramón J. Sender.

Puesto que conozco la liviandad de mi peso intelectual para que tal recomendación espolee la curiosidad de nadie, recorro gustoso y urgente a indicar una precisa topografía donde el más renuente puede encontrar una caterva de convincentes argumentos: el monográfico correspondiente al nº 4 de la revista de filología *Alazet*, coordinado por Francisco Carrasquer y publicado por el Instituto de Estudios Altoaragoneses en ocasión del décimo aniversario de la muerte de nuestro autor; los números casi monográficos que las revistas *Trébede* y *Turia* le han dedicado exactamente en la fecha en que se hubiera celebrado el centésimo aniversario de su nacimiento. En estos documentos inmejorables, algunos de los más rigurosos y sensibles exegetas senderianos han trazado de forma indeleble, exhaustiva y brillante un perfil de la vida y obra del novelista que resulta imprescindible. A quien desee adentrarse en mayores profundidades como quien camina por una insospechada heredad, le recuerdo que en la última semana de marzo se acaba de celebrar en Huesca el *II Congreso sobre Ramón J. Sender (Sender y su tiempo. Crónica de un siglo)*, cuyas actas —sin duda tan esclarecedoras, incisivas y matizadas como las del celebrado en abril de 1995— serán publicadas por el Instituto de Estudios Altoaragoneses y el Departamento de Cultura y Turismo del Gobierno de Aragón. Para los que prefieran que la crítica, el ensayo y la noticia pormenorizada se impliquen en la magia del relato, sugiero la lectura de *Ramón J. Sender. In memoriam. Antología crítica*, de José-Carlos Mainer, editada por la Diputación General de Aragón; la edición crítica de *Mr. Witt en el cantón* publicada por Castalia, con introducción y notas a cargo de José María Jover; la de *Cabrerizas Alias*, realizada por el Ayuntamiento de Melilla, que, además de contener dos apéndices con artículos que el soldado *ceriñolo* Sender publicó en los años 1923-1924 en el diario *El Telegrama del Rif*, cuenta con una introducción de Vicente Moga y unas notas históricas a cargo de Francisco Saro; y las obras publicadas por el encomiable Instituto de Estudios Altoaragoneses en su colección “Larumbe” —*Imán*, con introducción y notas de Francisco Carrasquer; *El lugar de un hombre*, con introducción y notas de Donatella Pini; *Primeros escritos (1916-*

1924), con introducción y notas de Jesús Vived Mairal—, así como la edición de la recién hallada *La llave* (*drama en un acto*), con estudio introductorio de Jesús Vived. En todas ellas, quien ya haya sido seducido por la alucinación tirante y distinta que impone al lector la obra senderiana podrá encontrar, además, las más satisfactorias referencias bibliográficas, entre las que no me resisto a dejar de indicar los rigurosos y atractivos ensayos de Muhammad Abuelata, Francisco Carrasquer, José-Carlos Mainer, Joaquim Marco, Michiko Nonoyama, Marcelino C. Peñuelas y Jesús Vived Mairal, además de los ya clásicos artículos sobre Sender incluidos en obras más generalistas de Juan Luis Alborg, Eugenio G. de Nora, José Ramón Marra-López y Domingo Pérez Minik.

Decía Oscar Wilde que siempre es una necesidad dar consejos pero que dar un buen consejo es absolutamente fatal. Como necesidad y fatalidad son frutos que participan de mi diario desayuno y desear es algo que ni la naturaleza inexorable podrá quitarme, hago votos para que en años próximos el Festival de Cine de Huesca pueda proyectar alguna nueva película basada en una obra del escritor español acaso más traducido después de Cervantes. Siempre he pensado que al menos una docena de sus relatos están pidiendo a gritos una adaptación cinematográfica, que, estoy convencido, serían éxitos populares. Y se lo digo fundamentalmente a los productores, actuales o futuros. Porque, francamente, no resulta



Cubierta de la edición de *La llave* (*drama en un acto*), recientemente recuperada por Jesús Vived Mairal

de recibo que las únicas películas filmadas sobre narraciones senderianas hayan sido proyectos personales de directores que, en casi todas las ocasiones, han tenido que utilizar la testarudez, la picardía y aun el incierto azar para sacarlos adelante. Mi venturoso augurio está basado en que temática, personajes, ambientes, argumento, ritmo y ética de los relatos a los que me he referido coinciden plenamente con mis gustos. Pero como al fin y al cabo toda obra narrativa es sólo autobiografía, no excluye a quienes, difiriendo de su tejido argumental, ambientación, estilo, recursos formales e incluso de sus presupuestos morales, quieran apropiarse de historias empleadas por Sender. La bizantina discusión cine *versus* literatura soy partidario de cancelarla a la manera magistral de Dudley Nichols: arrojando a la papelera la recién leída *Boule de suif* de Guy de Maupassant para reinventar sobre su memoria el guión de *La diligencia*. Si alguien considera que estoy inclinando la balanza hacia el lado filibustero, me apresuro no sólo a darle la razón sino a recordarle que es el talento y no el asunto el que hace a un artista maestro, y a significarle que precisamente a la generosa sombra del narrador altoaragonés se halla el paraje más idóneo para tal proclama. En primer lugar, porque me consta que jamás creyó en la inmutabilidad de los derechos de autor (de otro modo nunca hubiera yo realizado *El rey y la reina*), aunque viviera en buena medida gracias a ellos: “me importa un comino mi supervivencia. Pueden olvidarse de mí, de mis huesos, de mi nombre. Me da lo mismo”.³ En segundo porque, a pesar de ser uno de los novelistas más evidentemente autobiográficos y haber tenido una vida albriciada de luz y pródigo espacio —en el que cupieron ídolos, muladares, hierros, exaltaciones, caminos de sangre, arduos bosques y calaveras—, se concedió cien veces patente de *corso* para entrar al abordaje en el ingente botín de las obras ajenas, la actualidad y la Historia. Sabedor de que la originalidad consiste en decir las cosas como si nunca hubiesen sido dichas por otro, en 1965 hendió su despierto hierro de almogávar legítimo en las ascuas de las películas que King Vidor, David Miller, Howard Hughes y Arthur Penn habían realizado sobre el asesino desinteresado, *Billy el Niño*, para escribir *El bandido adolescente*.

3. Ramón J. Sender, en entrevista a Vicente Verdú, publicada en Cuadernos para el Diálogo el 11 de septiembre de 1976.

EL BANDIDO ADOLESCENTE

William Harrigan Bonney había nacido en un subterráneo de Nueva York y era esmirriado, arisco, soez. A los doce años militaba en la pandilla de los *Swamp Angels* (Ángeles de la Ciénaga), divinidades que operaban entre las cloacas. En las noches con olor a niebla quemada emergían de aquel fétido laberinto, seguían el rumbo de algún marinero alemán, lo desmoronaban de un cascotazo, lo despojaban hasta de la ropa interior y se restituían después a la otra basura. No desdeñaba las ficciones teatrales; le gustaba asistir —acaso sin ningún presentimiento de que eran símbolos y letras de su destino— a los melodramas de *cowboys*. No es pues extraño que tras asesinar a un primer hombre huyese al Oeste para evitar el acogimiento de una celda rectangular. Detrás de los ponientes del Oeste estaba el hacha demoledora de cedros, las ceremonias y la ira del hombre rojo, el aire despejado de los desiertos, la desafortada pradera y



La banda de *Billy el Niño*, en versión de King Vidor

el oro de las montañas. *Billy* aprendió a estribar derecho sobre el caballo, a la manera de Texas, y el arte vagabundo de los *cowboys*. Un día, cuando está apurando su segundo *whiskey* en la luz alargada de una taberna, entra un mejicano que abunda en un desaforado sombrero y dos pistolas laterales. En un duro inglés desea las buenas noches a todos los *gringos* hijos de perra que están bebiendo. *Billy* dispara sobre el intruso. El mejicano no necesita otra bala. De esta feliz detonación *Billy el Niño* asciende a hombre de frontera. Durante siete arriesgadísimos años sería el más temido ladrón de haciendas y buen frecuentador de burdeles y guitarras de Méjico. Hasta que su amigo Pat Garrett le encajó dos balazos en el vientre.

El *Billy el Niño* que rodó Vidor en 1930 está a años luz de la deseable dignidad de sus mejores filmes anteriores, tales como el elegante y ambicioso *El gran desfile*, el apasionado y vibrante *La Bohème*, el estilizado y grato ... *Y el mundo marcha* o el memorable musical *Aleluya*. También carece de las virtudes esperadas y antiguas con que se adornaron las más destacadas de sus películas posteriores, como *Stella Dallas*, realizada con la contundente limpidez de las lágrimas; *Cenizas de amor*, ardida y magistral; *Un sueño americano*, reflexiva, honda y valiente, o *La pradera sin ley*, un crepuscular *western* de viril y



Cartel de la película *Billy el Niño*, de King Vidor, rodada en 1930

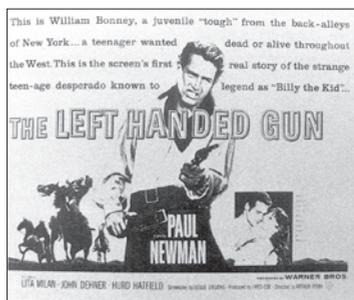
bruñido lirismo. Su tan innecesario como trivial *Billy el Niño* no es más que una púdica historización de las veintiuna muertes (sin contar mejicanos) del más mentado peleador de Arizona: el jinete clavado sobre el caballo, el joven de los duros pistoletazos que aturden el desierto, el emisor de balas invisibles que matan a distancia, como una magia. La película había sido un encargo en medio de la gloria de *Aleehya* y la adaptación de una comedia del gran escritor expresionista Elmer Rice; quizá por ello la dirigió sin otro mérito que el acopio de panorámicas y la metódica prescindencia de primeros planos para significar las tierras con blanco resplandor de esqueleto pelado por los pájaros y el desierto veteado de metales, árido y reluciente.

Como a veces el arduo y plural arte cinematográfico descifra su laberinto de manera insospechada, once años más tarde Frank Borzage, uno de los directores más líricos del cine americano, es el encargado de llevar a cabo una versión de la vida del muchacho que, mientras no le falló el dedo en el gatillo, fue el hombre más temido de la frontera con Méjico. Pero la depresión que le causa su divorcio hace que a las cuatro semanas de rodaje tenga que ser sustituido por el debutante David Miller, que filma y monta supervisado discretamente por el veterano Norman Taurog. Del primitivo filme de Borzage quedan tres detalles significativos: el rodaje en *technicolor* del espléndido escenario natural que es el Monument Valley; la libertad con que está tratada ya en el guión la biografía de *Billy el Niño*, donde el amigo del forajido y más tarde su asesino se llama Jim Sherwood, o la inclusión de algunos símbolos esotérico/alegóricos a los que tan aficionado era el director de *Adiós a las armas* —la estampida nocturna, el hecho de que el granjero protector del pistolero sea un místico que toca el piano y repudia llevar arma alguna y la forma de vestir de *Billy el Niño*, siempre de negro, como cuenta la imaginería islámica que viste Azrael, el ángel de la muerte. El sentido pictórico de Borzage dejará su impronta en las escenas de exteriores y la película se ve con agrado e incluso emoción. Posee para ello tres aspectos importantes: bellos exteriores en color, un buen guión y una sólida interpretación por parte de Robert Taylor (como *Billy*) y de Brian Donlevy (como Sherwood).

Ese mismo año, con el fin de lograr que su amante Jane Russell se instalase al frente del follaje de estrellas que oprimía el cielo de Hollywood, el magnate Howard Hughes encarga la realización de *El fora-*

jido a Howard Hawks, quien a las dos semanas abandona el rodaje, harto de la vigilancia y exigencias del millonario, que acabará por dirigir el filme. La larga complicidad entre Hawks y Jules Furthman —el espléndido escritor de Chicago había sido responsable de los guiones de *Rivales* y *Sólo los ángeles tienen alas*— impulsó a esta versión de la biografía de *Billy el Niño* una feroz misoginia y un elegante sentido de la comedia, que no pudo evitar un Hughes preocupado casi exclusivamente de que el magnífico director de fotografía Gregg Toland revelara al mundo entero el secreto talismán de belleza que el excéntrico adinerado había descubierto en Jane Russell. Resuelta en grandes escenas de abundantes y sabrosos diálogos, en detrimento de la acción que podría esperarse en un *western*, *El forastero* es una atípica película de aventuras que se inclina hacia el lado sexual. En ella priman las ambiguas relaciones masculinas, con su secuela de celos mutuos, y sobre todo el retrato de un *Billy el Niño* revestido de una diáfana ausencia de sentimientos hacia las mujeres, a quienes desdeña prefiriendo la seguridad que le proporciona su revólver, la equívoca amistad de Pat Garrett (Thomas Mitchell) y Doc Holliday (Walter Huston) y la posesión de *Red*, el caballo de éste.

Tras diversas y olvidables versiones cinematográficas de la aventura humana de William H. Bonney, Arthur Penn, un neoyorquino con sólida experiencia teatral y resonantes éxitos como realizador de televisión es tentado por Hollywood en 1958 para realizar su primera película: un



El zurdo, de Arthur Penn, rodada en 1958

western. Sabe por su formación intelectual que dicho género tiene sus convenciones, un ritual y una simplicidad mítica que lo convierten en un maravilloso molde mágico. Y acepta el reto, con la intención de lograr que la biografía de *Billy el Niño* se convierta en una versión del mito de Edipo en tierras de Arizona. Con esa intención filma *El zurdo*. Pero, a pesar de conseguir el equilibrio entre la claridad del relato, la representación predominantemente física, la tensión sostenida y la explotación al máximo del sentido del espacio, su montañosa, abrumada e indescifrable coreografía de símbolos, que se alía con una interpretación actoral que pretende ser psicológica cuando sólo resulta compulsiva y grandilocuente, lastran la película. Y el bien intencionado Penn comprueba, a través del rechazo con el que el siempre temible público recibe su filme, que sigue vigente el aserto shakespeariano de que, si hacer fuese tan fácil como saber lo que es preferible hacer, las capillas serían iglesias y las cabañas de los pobres palacios de príncipes.

El *Pat Garrett y Billy el Niño* de Sam Peckinpah huye absolutamente de la biografía, que da por sabida en el espectador, y se plantea el filme como un duelo entre dos seres crepusculares que, a su vez, son metáfora del último coletazo, de la disolución del género cinematográfico del *western*.



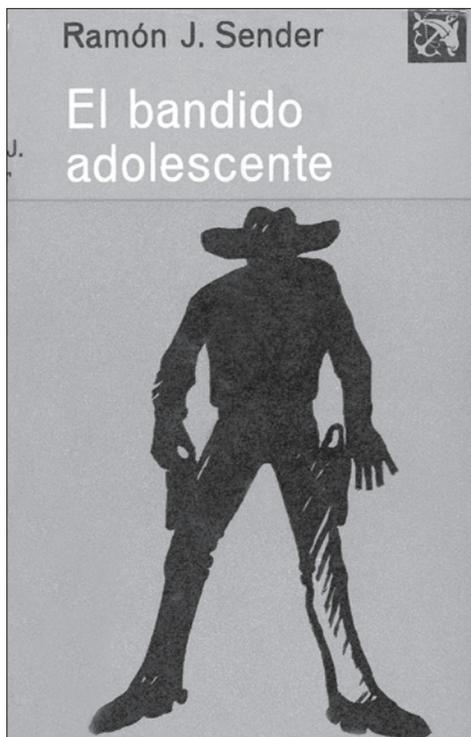
Pat Garrett y Billy el Niño, de Sam Peckinpah

Garrett es un hombre acabado, melancólico, sin convicción y vendido. *Billy*, por su parte, es un turbio reflejo de sí mismo, alguien que ya ni soporta su propia realidad ni el paso de los años. Ambos son simples supervivientes desplazados y acosados que están abocados al fracaso. El duelo entre ambos es el combate entre dos opciones sin salida, porque su tiempo ha quedado atrás. Tienen que destruirse necesariamente porque se conocen demasiado y la existencia del otro constituye un reproche y un recuerdo de la falsedad de su propia impostura y falsedad. El rechazo de la alternativa escogida por Garrett es lo que auténticamente pondrá fin a la trayectoria de *Billy*. Esa visión crepuscular del *western* se refleja en el barroquismo de los encuadres y de la puesta en escena, en los juegos de luces, la lividez de los amaneceres y el desangrar de los ocasos, los premonitorios nubarrones, la pertinaz lluvia, los árboles retorcidos, las llanuras rojas como heridas abiertas, la madera reseca, las paredes desconchadas. Los planos se hacen amplios, insoportablemente largos y aquejados de ritmo ceremonioso, majestuosamente dilatado por la dispersión y reiteración ritual de las situaciones narrativas. Peckinpah dice adiós al *western* exacerbando el patetismo ya iniciado en *Duelo en la alta sierra* y *Mayor Dundee*, convirtiendo a *Pat Garrett y Billy el Niño* en un canto fúnebre y fantasmagórico.

Embeleso ante la inocente apariencia, asesinato del padre espiritual, lucha violenta contra la injusticia, perseverancia en la venganza, corazón secreto en medio de un intolerable universo, porfía de la diestra viril persistiendo en el arma, traición de quienes parecen tácitos amigos, duelo fatal e infinito: he aquí la panoplia de temas que anidan en la trágica historia de *Billy el Niño*. Y que, salvando la ausencia de otros no menos obsesivos, se pueden rastrear con diafanidad de espejo en las emocionantes y violentas hogueras que arden en las páginas que configuran hasta 1965 la obra del escritor, que afirma rotundamente que “sólo los seres caídos en el más bajo nivel de humillación, considerados por todo el mundo como desprovistos de la primera señal de dignidad humana (la razón), sólo ellos tienen realmente la posibilidad de decir alguna verdad. La tristeza que vemos en los ojos de todos ellos es la amargura de poseer la verdad, de tener a costa de una degradación sin nombre la posibilidad de decir esa verdad sin ser comprendidos”.⁴ Nada hay más coherente, por

4. Ramón J. Sender, *La mirada inmóvil*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.

tanto, que el hecho de que Sender se adentre en esa historia y escriba *El bandido adolescente*. Lo que sí resulta más singular es la sobria sencillez, la extrema economía verbal, el ritmo trepidante y la transparencia expresiva del estilo con que lo hace. De no conocer la desgana y desconocimiento absoluto que exhibía como un trofeo con respecto a la escritura de un guión cinematográfico, yo afirmarí que ha apurado su propio estilo anterior para ofrecer su libro como guía que pudiera utilizar cualquier director para realizar una película con él. Es mucho más probable que —a pesar de recordarnos que se basa en *The Authentic Life of Billy the Kid*— el distanciamiento emocional, el trepidante ritmo y la levedad aparente, que han causado en algunos de los mejores críticos la sensación de hallarse ante una novela menor, sean debidos a evidente influencia cinematográfica.



Cubierta de la primera edición (Barcelona, Destino, 1965)

En mi lega opinión, creo que en *El bandido adolescente* recupera Sender para la novela un lenguaje colectivo e histórico. Lo que únicamente han conseguido el cine ruso de la revolución, el cine francés de los años 30, el *western*, el neorrealismo italiano, el cine negro de los años 40 y el cine japonés de los 50. En esta obra, Sender se convierte en un artista *folk* que confiere a su relato la estructura y falta de psicologismo de una elegante balada sobre la vida del hombre en una tierra asilvestrada. Como el mejor director cinematográfico haría, sus personajes se revelan por su presencia y sus actos; la ambientación descriptiva posee siempre un carácter vital y dinámico, adherido a los personajes; en los diálogos hay más sensibilidad para el color que para el sonido, y nunca falta un sentido del humor *naïf*. La narración directa y realista se remansa a veces en la exposición minuciosa de detalles, en donde el afán de precisión descriptiva apunta hacia la matizada fijación de la realidad invisible del alma de los personajes, que se refleja en sus hechos produciendo un efecto parecido a la cámara lenta. Convierte el obligado individualismo de la historia en la odisea de un grupo —los mejicanos— y, cuando no le queda más remedio que recoger la temática biográfica, ésta casi desaparece tras la visión unánime de las peripecias. Su héroe no tiene necesidad de probarse a sí mismo que es capaz de llegar hasta el final; simplemente lo hace, llevado por el colectivo, que le invita a ignorar la duda. Sender no se plantea aquí ninguna cuestión moral y su ética sólo existe en relación con un sentimiento de orden colectivo. Lo que nos narra son los principios de la democracia americana y los problemas que ello conlleva; el esfuerzo de unos individuos por permanecer fieles a ellos mismos, a su manera de pensar y de vivir, que se encuentra amenazada por las conmociones históricas. Claro que el escritor altoaragonés, como Whitman o John Ford, busca menos la verdad literal que la verdad de la leyenda. Por eso, tras convertir a un sanguinario asesino en un héroe, al final de la novela no nos cuenta cómo, tras el disparo fatal del *sheriff* Garrett, la gente de Fort Summer atrancó las ventanas y dejó a *Billy el Niño* agonizando, blasfemando y desangrándose hasta que la hornilla del sol volvió a hervir a mediodía del día siguiente; cómo sólo entonces se fueron acercando y acabaron por desarmarlo, para luego afeitarse y exhibirle, durante cuatro días, al espanto y las burlas en el escaparate del mejor almacén, antes de enterrarlo con júbilo. En su lugar, y con la eficaz naturalidad del reportaje periodístico, Sender nos brinda dos de sus más antiguos, queridos y simbólicos motivos: el cumplimiento urgente por parte de Jess Evans de la

debida venganza que impone el “ojo por ojo” para un fiel amigo; la decapitación ritual del héroe, para convertir su calavera en símbolo victimario de los oprimidos, en talismán que recuerde a las vidas que arden como velas aisladas que todo inmeditado paso nuestro camina sobre Gólgotas. Es exactamente en esa última vuelta de tuerca donde aparece el escritor acostumbrado a proporcionar al lector que se ha adentrado en su obra con la esperanza de aclarar el sentido de las cosas un nuevo misterio, que “se hace más espeso, porque presenta la característica paradójica de que la imagen de la realidad se hace más oscura con el discurso aclaratorio”.⁵



Cubierta de la edición holandesa de *El bandido adolescente* (Amsterdam, 1978)

EL LUGAR DE UN HOMBRE

Cuando Salvador Maldonado recibe el encargo de realizar el guión de *El crimen de Cuenca*, se procura todo tipo de información sobre el tema: las cinco crónicas que como periodista de *El Sol* realizó Sender entre el 6 y el 11 de marzo de 1926 bajo la rúbrica de “El muerto resucitado”; el artículo “Hace diez años. Recordando lo de Osa de la Vega”, que escribió para el rotativo *La Libertad*⁶ del 28 de julio de 1935; las dos versiones de *El lugar del hombre*, la de 1939 y la de 1958; *Con las manos vacías*, novela que sobre los mismos sucesos escribiera en 1964 Antonio Ferres, y, además,

- Jean-Pierre Ressayot, “La escritura simbólica de Ramón J. Sender en La mirada inmóvil”, *El lugar de Sender. Actas del I Congreso sobre Ramón J. Sender (Huesca, 3-7 de abril de 1995)*, Huesca-Zaragoza, IEA-IFC, 1997, pp. 105-120.
- Periódico que, a pesar de acoger en sus páginas a las firmas más sólidas del anarcosindicalismo, estaba financiado por Juan March, el mismo que financió el golpe militar contra la República, que desembocaría en la última guerra civil española.

todo tipo de fuentes tanto jurídicas como orales y periodísticas. Pero se decidió por la actitud ya señalada de Dudley Nichols y tiró por la calle de en medio de su particular modo de enjuiciar los hechos. Hechos que se pueden resumir así:

Una tarde de agosto de 1910, José María, natural de Tres Juncos, pastorea sus ovejas en un predio que pertenece al municipio de Osa de la Vega. Al encontrarse con León, mayoral de la finca, le cuenta que piensa marcharse a los baños de la Celadilla a gastarse los sesenta duros que acaba de obtener de la venta de unas reses. Lo mismo le acaba de decir a Gregorio, guarda del monte público donde está enclavada la finca. A los veinticinco días de ausencia del pastor, la familia pone una denuncia en el juzgado de Belmonte acusando a Gregorio y León de la desaparición de José María. El juez no encuentra motivos de acusación y sobresee el caso. Pero, a los tres años, un nuevo juez lo resucita y encarcela a Gregorio y León. Éstos, tras brutales interrogatorios, confiesan haber matado a José María, por lo que son condenados a cadena perpetua, ya que no puede hallarse rastro alguno del cadáver del pastor. Dieciséis años más tarde, cuando los dos acusados se han reintegrado al pueblo tras cumplir su condena, vuelve José María tranquilamente a su casa de Tres Juncos, dispuesto a casarse, ya que tiene tres hijos y el cura le ha dicho que así no debe estar.

Pretendiendo conectarse a la longitud de onda de Amidei, Barbaro, Cecchi de Amico y Giannini, que marcaron con sus guiones la impronta del exitoso cine de denuncia italiano, el guión de Salvador Maldonado se caracteriza por una meticulosa fidelidad a los hechos, un veraz tratamiento del patético miedo de los hombres en trance de sempiterno degüello y una implicación en la esperanza de “que ni el presente ni el futuro, verdad o mentira puedan ser obtenidas por el medio infamante de la tortura”.⁷

La realización cinematográfica que lleva a cabo Pilar Miró no se resigna a calcar como en un espejo los fuertes mimbres de esta pieza forense, sino que los quiebra con sus manos —como no podía ser menos, dada su enérgica personalidad— hasta transmutarlos en parábola de la cruel

7. Salvador Maldonado, en el “Agradecimiento” que antecede a *El crimen de Cuenca*, Madrid, 1979.

insania totalitaria, cuya cabeza debe ser imaginada como cambiante. Con la ferocidad de un juego preciso de vigilancias, ecos y afinidades, el escalpelo pertinaz de su cámara persuade al espectador contra los individuos que asumen el trono de ese vesánico reino. Deja de lado las ilustres incertidumbres, los pormenores simbólicos y la conmovedora emoción del arte, porque siente que le ha llegado la hora de advertir que es una armada pretoriana dispuesta a rubricar un acta de audacia que pueda codearse con las acciones de los héroes que la hicieron soñar desde la pantalla. Su abducción de Lang y Buñuel y su experiencia de avezada luchadora con la censura le permiten, sin tocar una coma del guión ni faltar a la verdad esencial de los hechos, concitar una epifanía de obsesiones particulares: obstinada sinceridad de viviseccionadora, ferocidad minuciosa en su odio de la estupidez humana, curiosidad por las raíces de la crueldad, exaltación de la honestidad y la amistad. Con la impiedad de la pantera prisionera que ha repetido demasiadas veces jornadas prefijadas tras fuertes barrotes, arremete contra los verdugos que ostentan pornográficos sus medallas, su charol, sus botas de anca de potro, su apego a las ordenanzas, su mala leche y su tercerola; contra los *ponciopilatistas* que en salas de decente blancura ponderan el *bouquet* de un vino con reflejos de oro, mientras una manicura les limpia de los dedos la tinta con que han firmado las más infames sentencias; contra el poder que usa la ley para tejer redes de pesadillas, comprar conciencias con las doce monedas del engaño y la ignominia, lavar con sangre inocente las manos de la ambición y resignarse a la infamia, en un anhelo de que el horror sea perfecto. Le basta para esa recreación —que cambia la contundencia de la denuncia por el inmisericorde ajuste de cuentas— alargar hasta lo insufrible el montaje de las pormenorizadas escenas de sádica tortura; recurrir a los planos de detalle para que adquieran carácter de fetiche los emblemas del poder, las pistolas, las calaveras, los gestos y objetos de la burguesía cobardemente silente y de los funcionarios culpables; exigir la complicidad de los actores para extraer de unos la contención y de otros la brutalidad, el odio en éstos y la perplejidad en aquéllos, el cinismo en éste y la desesperación en aquélla. Con la impávida gelidez de la venganza, pretende rescatar lo efímero, hacer perdurable lo fugaz y otorgar a lo cotidiano la dignidad de lo desconocido. Al final, con el sabor agrio de la muerte en la lengua, las dos víctimas —dos hombres de verdad, acostumbrados a ganarse la vida uncidos al agotamiento en el estiércol y los fangales, duros como pedernal, incansables como los perros que vigilan



El crimen de Cuenca, de Pilar Miró (1980)

el ganado de sol a sol— buscan su propia sombra en la sombra del otro, se confunden en un abrazo sobre el brillo atroz que herrumbra la llanura entre zanjones y sierras ásperas y se besan con la desesperación de la amistad viril que ha bordeado el espantoso rostro del abismo.

Esa voluntad incendiaria de Miró es la misma que tiene Sender cuando, con veinticuatro años, publica su artículo en *La Libertad*. En esas fechas, está participando en la lucha revolucionaria de la II República, comienza a ser un escritor respetado que vive con una compañera estable, Amparo Barayón, con la que tiene un hijo de seis meses, y se siente en la obligación de puntualizar a sus lectores la verdad del asunto de Osa de la Vega, que la censura de la dictadura de Primo de Rivera le había impedido exponer lisa y llanamente hacía diez años. Cuando Pilar Miró realiza su película tiene los mismos años que tenía Ramón J. Sender cuando escribió *El lugar del hombre*; pero sus experiencias vitales difieren ya ostensiblemente. Ella se siente enardecida: por fin ha muerto el dictador, España se ha dado una nueva Constitución, el Parlamento acoge en el terciopelo del banco de la vicepresidencia a *La Pasionaria*, acaba de salir indemne de una temible operación a corazón abierto, está pensando seriamente en la posibilidad de tener un hijo, uno de los productores más importantes del cine nacional le ha encargado un filme para el que se

requiere un vigor que nada tiene que ver con lo que se presupone como “sensibilidad femenina”, es una influyente militante del PSOE y confía en que su partido, si la memoria histórica existe, se alce inmediatamente con el poder ejecutivo. En cambio, Sender es un exiliado forzoso que ha perdido la guerra, en la que la derecha ha impuesto la noche propicia para que las larvas hostiguen a los muertos y la izquierda se ha convertido en un ávido puñal para sus propios epígonos; su hermano y su compañera han sido fusilados por los fascistas; se ha tenido que desprender de sus hijos; ronda obsesiva por su cabeza la decisión de borrar de una vez por todas la acumulación del pasado, y ha abandonado en un campo de concentración de Francia su incondicional entusiasmo revolucionario por edificar una sociedad nueva.

La novela —para mí, una de las más perfectas de su autor— está acometida como una alegoría sobre el chivo expiatorio. Su propósito es penetrar en los turbios y paradójicos laberintos del alma humana para tratar de alcanzar los gérmenes morales de las motivaciones y consecuencias del comportamiento del hombre. Es la reescritura de la parábola evangélica del hijo pródigo que destapa sin darse cuenta la caja de Pandora con su huida y su inopinado regreso. Puesto que Sender sabe que todo cuanto el hombre vive en el presente es, además, pasado que subsiste como eco y reminiscencia, que crean en torno al presente una especie de aura simbólica, recurre a la memoria para organizar una trama que confiera sentido nuevo a lo que fue la realidad primaria y, al mismo tiempo, la transporte a una nueva dimensión. Nada mejor para ello que echar mano de sus recuerdos de infancia: esa ebriedad en la que no conocemos lo que significa la palabra imposible; en la que no renunciamos a la realidad y preferimos la sombra a la sustancia; en la que gritamos o cantamos todo lo que pedimos, acariciamos o rompemos todo lo que tocamos y lloramos cuanto perdemos; en la que tan pronto como asumimos una pasión le damos salida; en la que el juego lo es todo y no se puede ni dar un paseo sin representar un personaje. O sea que cambiará el escenario conquense por el somontano aragonés, donde de manera confiada y presocrática pudo tomar posesión de la constante novedad, extensión y misterio del mundo, como si fuese algo que residía en su alma y prolongaba su ser: los *tozales* a cuya planta está anclado el pueblo, de casas que a medida que se alejan hacia las afueras son más pobres y al final se convierten en simples chozas; las cuevas donde se dice que vive el rey moro que sale de noche a pasear con unos grandes zancos; el

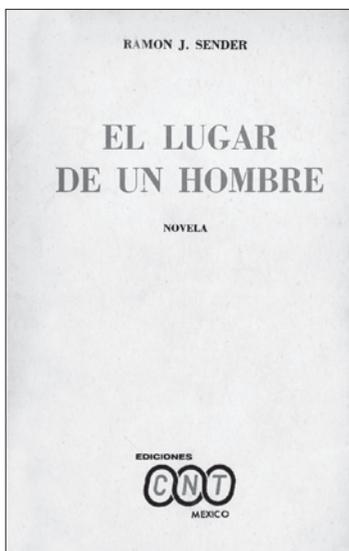
cristal del río por el que un par de veces al año, armados de gigantescas pértigas, navegan los cíclopes a bordo de sus *nabadas*; el penetrante olor del ganado con sus esquilas deshaciéndose de los redondos sonidos; el cierzo que silba feroz en los arcos y recodos de las calles estrechas antes de azotar inclemente la amplitud del *saso*; la huerta cuajada de frutales en la trémula inmortalidad del estío; el sexo alegremente abrupto y expeditivo de los animales domésticos; el silencio eterno y profundo de la materia; la tormenta y su furor, siempre anterior al hombre; la concordia biológica de saltamontes, abejas, insectos y animáculos obstinados en persistir; la tenacidad de los perros que rastrean en la escarcha que escafófría la maleza para alertar con servil fidelidad del temblor de la liebre que duerme con el ojo abierto, del inmediato vuelo hacia los olmos de los tordos de librea castaña, las perdices de patas cardenalias o las codornices cuyos ecos de ametralladora rebotan en las *ripas*, desvelando incansables a la mañana. Ése es también el ámbito mitológico donde dio sus primeros pasos el José Garcés de ese resplandor que es *Crónica del alba*; donde nació, trabajó, fue perseguido y asesinado Paco el del Molino en *Réquiem por un campesino español*, ese relato perfecto que Sender escribió con lucidez de pesadilla. En *El lugar de un hombre*, es el espacio que habitan unas personas mayores que son, para la mirada del niño narrador, unos seres hieráticos y lejanísimos, a la manera de antiguas obras de arte. Su padre es uno de ellos. Otros son los terratenientes: esos seres convencidos de que sólo en el cielo tienen que dar cuenta de sus arrendamientos y de que su misión providencial de propietarios rurales permite a los pobres colonos cultivar tierras y vivir.

En una partida de caza, es precisamente el más rico de ellos quien descubre al “monstruo”, que en realidad no es más que Sabino, el pobre de solemnidad que, obedeciendo a un barrunto que le dio, había huido al monte hacía quince años. Que su mujer le hubiera *puesto los cuernos* suponía para él haber llegado al colmo de la frustración social y moral; por eso se había internado en la encrucijada del sol, del *saso* y de lo desconocido. Los últimos que le vieron fueron Juan y Vicente, dos jornaleros que tomaron con él unos tragos en la Venta del Fraile. En esa España de alternancia bipartidista, los dos jornaleros votaban a favor de los liberales y, por tanto, el cacique del partido conservador había visto en la fuga de Sabino la ocasión de poner en marcha el mecanismo de persecución que daría con los huesos de los dos humildes trabajadores en la cárcel. Como la revancha electoralista obligaba a buscar culpables, los desdichados

Juan y Vicente fueron torturados bárbaramente hasta confesar haber matado a Sabino y tirado el cadáver a los cerdos, lo que les acarreó la condena a cadena perpetua; y eso porque fue imposible encontrar la certeza del cuerpo del delito. Quince años más tarde, Juan y Vicente, después de tantas desventuras, pasan ahora por la experiencia de la rehabilitación. Mientras Juan muere y Vicente vive feliz y desentendido de todo, el *resuscitado* Sabino es manipulado por los liberales, que lo exhiben por la comarca para hacer pública la mentira de su *muerte* montada antaño por los conservadores. Restituidos los liberales en el poder, el hombre que “por irse a vivir entre los lagartos hizo la desgracia de medio pueblo” es nombrado por el Ayuntamiento guardia auxiliar de acequia, consiguiendo así por primera vez la consideración de sus vecinos. A causa de que el cacique liberal ha dicho que su padre había tenido relaciones amorosas con la madre del cacique conservador —la anciana de blancos cabellos que ameniza las reuniones sociales cantando la “Oración de una virgen”—, ambos se enfrentan en un incruento duelo a primera sangre. Y, mientras el horizonte se perturba con el incendio de las tierras del cacique conservador, Sabino consigue el amor de su mujer, con la que volverá a empezar una nueva vida.

Entre *El lugar del hombre* de 1939 y *El lugar de un hombre* de 1958 existen al menos dos diferencias significativas. En primer lugar, claro, el cambio del artículo, como resumen del comentario que Sender pone en la última versión en labios del abuelo del niño/narrador: “cada hombre, hasta el más miserable, ocupa un lugar en el mundo”. Lo que supone en el escritor altoaragonés una actitud ética similar a la de los heterodoxos del comunismo dogmático como Camus, Koestler, Orwell o Silone.⁸ La segunda diferencia es que en la última versión de la novela es Sabino quien únicamente huye, acatando un reflejo instintivo, irracional, visceral —“un barrunto que me dio”—, nacido de la necesidad de poner fin a su insostenible situación individual y social, mientras que en la primera versión esa ansia de fuga que obsesiona a quien está acosado por las adversidades la sufren también Juan y Antonia, la madre de Sabino, esta última en forma de la huida definitiva: el suicidio. Inopinadamente, omite Sender

8. Acertada clave de lectura propuesta por José-Carlos Mainer en su excelente “Resituación de Ramón J. Sender”, Ramón J. Sender. In memoriam. *Antología crítica*, Zaragoza, DGA et al., 1983, pp. 7-23.



Las dos ediciones de la novela, publicadas en México en 1939 y 1958, respectivamente

de la versión de 1958 un episodio en el que patentizaba su concepción de la mujer como molde, reserva, elemento de conservación de la especie, con la generosidad sin límites del mar: aquel en que Antonia —que había prometido al Cristo ofrecerle su vida si su hijo Sabino aparecía vivo— es hallada “a la orilla del río, cubierta de barro, flotando entre los juncos”. Una abnegada oblación que ya no es medio de liberación sino cumplimiento de un débito que, desgraciadamente, supondrá el más vergonzante baldón para su hijo, pues el suicidio deshonorra y la Iglesia no permitirá que quien se ha dado a sí misma la muerte sea enterrada en el cementerio del pueblo.

Si comparamos la novela de Sender con la película de Miró, salta a la vista que con su diferente punto de vista sobre los hechos —que inclina el fiel del protagonismo hacia la figura de Sabino— el escritor trata de presentar la completa despersonalización de un hombre, la absoluta anulación de su presencia entre los demás, la invalidación de su lugar en el mundo. La solución que se ve obligado a tomar Sabino es la de la impulsiva, muda y radical protesta. Y, aunque nadie se da cuenta de su ausencia, todos sufrirán sus consecuencias. El tema de la fuga ha sido para

Sender desde niño la “expresión de su sentimiento edípico, como solución sustitutiva de la muerte de su padre”.⁹ Sin entrar en asentimiento o disentimiento de esta opinión, la evidencia de los hechos es la siguiente: harto de soportar las palizas de su progenitor, a los diez años se evade de su familia y termina refugiándose en casa de Valentina; a los dieciséis, se aleja de Isabel, su amante alcañizana, en trance de abortar; a los diecisiete, escapa a Madrid para ver de cerca a los “grandes responsables de lo bueno o lo malo”;¹⁰ en la guerra civil, siendo uno de los mandos del Quinto Regimiento, abandona el frente de Madrid y se expatría a Francia, mientras su mujer, su hermano y muchos de sus camaradas saben aceptar las balas enemigas con valor de héroes; al exilarse a América deja a su suerte a Elixabete Altube, la refugiada mondragonesa con la que acaba de tener un hijo; en Nueva York abandona para siempre en los generosos brazos de Julia Davis a los dos hijos habidos con Amparo Barayón, y se asila en Méjico. Tal rosario de decisiones, engarzadas entre la trémula esperanza, el asombro del goce y el milagro implacable del dolor, parecen una decidida y extravagante costumbre. Así que no debe de ser casual que la selva de pasiones que conforman la obra senderiana esté asediada e iluminada por sombras fugitivas; como ocurre, además de en *El lugar de un hombre*, en *La esfera*, *Mexicayotl*, *El verdugo afable*, *Los cinco libros de Ariadna*, *El regreso de Edelmiro*, *El fugitivo* y *Monte Odina*.

EL ARTE DE LA NARRACIÓN

Que los hechos acaecidos en Osa de la Vega hayan ido acumulando en manos de Salvador, Miró o Sender tan importantes variaciones como para ir abriendo cada vez más el abanico de temas suscitados por experiencias, reacciones y percepciones que podían inferirse de la historia sin estar en ella, responde a la diferencia que existe entre la voluntad de información y la de persuasión; vale decir, entre reproducción y lirismo.

9. Jaime Lluís y Navas, “Los sentimientos edípicos en la novelística de Ramón J. Sender”, *Boletín Informativo del Instituto de Medicina Psicológica*, 49 (diciembre de 1963), pp. 9-23.

10. Ramón J. Sender, “Cuestionario de Francisco Carrasquer a Ramón J. Sender”, *Alazet* [Huesca], 3 (1991), p. 175.

El excesivo apegamiento a lo real, cualquiera que sea su virtud, está en oposición a cualquier acercamiento al arte. Y quien se empeña en reclamar la atención de los demás no puede abdicar del arte, aunque sólo sea por utilidad; ya que el arte, por sí mismo, estimula el pensamiento, afecta a la imaginación y engendra el descontento con relación a las cosas como son: “de esta realidad irracional nosotros tratamos de crear alguna forma de permanencia en la belleza. Es decir, crear algo que supere a las incongruencias y a las dificultades y a la transitoriedad del tiempo. Como decía Valle-Inclán, el artista es el que inmoviliza y eterniza un momento de la realidad. Ahora bien, la realidad objetiva no existe. La realidad que existe es la que él mismo crea. La que usted mismo crea cuando usted escribe”.¹¹ Para que la revelación de la realidad se haga verosímil y se convierta en arte —mediante la elaboración final de la realidad en concepto— es necesario que el narrador emocionalice los elementos reales; sólo así podrá fascinar y/o desesperar a quien se adentre en su obra. Como diría Orson Welles en *F de fake*, “el arte de narrar es un trabajo de prestidigitador; mejor aún, de encantador de serpientes”.

Creo que fue a Jacques Cazotte a quien por primera vez vi comparar felizmente el poder de fascinación que debe convocar todo artista con la magia desplegada por los encantadores de serpientes. El esotérico y humorista galo desliza esta afortunada metáfora en “Doutes proposés aux philosophes sur l'ordre essentiel de la vie et de la mort”, el prólogo que escribió para la traducción que Petit de la Croix había hecho de los relatos que Mujlis, derviche y jefe de los sufíes de Ispahán, compilara bajo el título *Hasar ve yek Rus* o *Los mil y un días*. Cazotte —que no conocía el Oriente y escribía tendido en una hamaca a la tibia sombra de las palmeras de La Martinica— utiliza el símil para desvelarnos que las narraciones de los persas y árabes se generaban y transmitían de generación en generación a través de la *mekama*: esa sesión que se lleva a cabo en el clemente crepúsculo de los oasis, cuando los jinetes avezados en la paciencia con que se deben conducir las caravanas por la arena innumerable del desierto se sientan en círculo y, mientras toman un bocado antes de deslizarse en la inexplicable hondura del sueño, escuchan lo que relata un *fadúbum*, un cuentista poseedor de un verbo ardido por la rimada prosa alcoránica. El

11. Ramón J. Sender, en entrevista a Vicente Verdú, publicada en *Cuadernos para el Diálogo* el 11 de septiembre de 1976.

fadihum que desee cifrar su prestigio en la capacidad de encandilar a extenuados hombres de rostros abrasados por el resplandor del polvo y cuya vida se rige por la diáfana geometría de las estrellas —continúa diciéndonos el autor de *El diablo enamorado*— deberá extremar la manera de hacer vivo y emocionante cuanto relata. Para ello tendrá que reunir toda suerte de cadencias rítmicas, recursos gestuales, variaciones tonales y tímbricas, perlas de dicción, rarezas retóricas y citas tomadas de los filósofos, poetas y prosistas más famosos y excelentes; en definitiva, desplegar unas artes tan seductoras como las que exhiben los encantadores de serpientes.

Cincuenta años después de que la impaciente guillotina de la *place du Carrousel* segase la anciana cabeza de Cazotte, el proteico Richard Francis Burton nos da exacta cuenta de quiénes son estos encantadores de serpientes, en su “Terminal Essay of The Thousand Nights and a Night”, el epílogo de su traducción de *Las mil y una noches*. Según él, no existe plaza alguna de la India en la que no exhiba sus hechiceras artimañas un *sanyasi*. Son éstos hombres para quienes el más íntimo yo del santo y del sabio no es menos divino que el más íntimo yo del libertino, del cobarde o del lunático; y toda vida no es sino una función o tarea en la que se impregna la mente de Dios, más o menos como un actor se absorbe a sí mismo en ser Hamlet y olvida que en la vida real es Mr. Smith. Las artimañas y continente de estos *sanyasi* —sigue informándonos el descubridor del lago Tanganika— provienen del desbordamiento de la energía iluminada que habita en sus almas y puja misteriosamente por transmitirse a lo demás (sea ello hombre, animal, mineral o planta), como si sólo pudiesen vivir desviviéndose. Así logran que la indomable y peligrosa serpiente detenga su mirada en un signo trazado en el polvo o en el aire, inmovilice su anillado cuerpo para escuchar, hechizada, una letanía de cabalísticas palabras o la melodía de una flauta a cuyo ritmo puede terminar bailando, o girando la cola para taponar sus oídos a los conjuros susurrados, o arrastrándose en veloz huida hacia su madriguera, sin herir ni envenenar a nadie con su ponzoñosa mordedura. El pueblo venera a estos encantadores y les admira de tal modo que les concede el raro privilegio de que sus cadáveres puedan pudrirse en una lóbrega sepultura, en vez de ser consumidos por la deslumbrante voracidad de las llamas, como les sucede al resto de los hindúes.

Como les ocurre a esos *sanyasi*, la labor de un narrador da la medida de su pensamiento y no la de sus sentimientos. Y, si damos por aceptable la comparación entre *sanyasis* y narradores, ¿en qué consiste esa *energía iluminada que habita en sus almas y puja misteriosamente por transmitirse a lo demás*? Mi respuesta es: en el poder de su mirada y de su memoria, los dos elementos esenciales con que cuenta. La energía de su memoria reside en su cualidad de seleccionar y organizar los materiales de la experiencia de manera que no retiene todo cuanto percibe, sino que almacena únicamente lo que su talento e imaginación pueden dotar de potencia. Si el hecho mismo de percibir es de orden selectivo y toda atención comporta una deliberada omisión de lo no interesante, para el narrador toda visión se trueca en contemplación, toda contemplación en reflexión y toda reflexión en asociación; y así puede decirse que cada vez que mira atentamente teoriza ya sobre el mundo. Vemos y oímos a través de recuerdos, de temores, de previsiones. Por tanto, siempre que narramos un hecho —aun el más simple y con el que queremos ser más absolutamente fieles a la realidad— añadimos nuestra manera de percibirlo; es decir, añadimos nuestro punto de vista.

Es precisamente en la elección del punto de vista donde el narrador se juega la bondad o la ineficacia de su relato. El punto de vista le dictará lo que hay que revelar y lo que hay que ocultar de cuanto haya visto, sepa o recuerde de un hecho o una historia; y en qué grado y cómo hay que hacerlo. Así como el científico es un observador objetivo, la cobaya del narrador es él mismo. Mientras que el científico se encierra en el ámbito de los hechos, el narrador mezcla lo real y lo imaginario hasta confundirlos. A la inversa que el biólogo, que conoce el número exacto de huesos, la estructura muscular, la naturaleza de la sangre, la función de cada órgano que hay debajo de la piel humana, el escalpelo del narrador se preocupa menos de lo visible que de diseccionar los instintos y las emociones que ascienden a la superficie del cuerpo. Si el científico procede lentamente y con cuidado, el narrador puede pasar de un salto a la conclusión; pero tanto uno como otro pueden llegar al mismo objetivo.

Sospecho que un narrador tan habilidoso y de raza como Ramón J. Sender poseía el dominio de la artimaña con que contaba el arquero de la antigua leyenda bohemia en la que el rey había ofrecido la ciudad de Praga a un maravilloso tirador si éste accedía a enseñarle a colocar siempre la flecha en el centro exacto de un círculo de tiza, como el arquero

hacia. “Guardaos la hermosa Praga, majestad —contestó el arquero—. Yo primero tiro y luego trazo el círculo”.

Y ya que estas líneas se han bifurcado en meandros insospechados, con el fin de retomar el hilo más puntualmente senderiano recordaré el momento en que de manera más sucinta y precisa he visto definir las características del arte narrativo. Corresponde a un plano de la película *Tale of the Genji*, que dirigió para televisión en 1966 Kon Ichikawa, adaptando un fragmento de la voluminosa y primera gran novela del Japón: *Genji monogatari*, escrita hacia 1010 por Murasaki Shikibu, una de las damas de la corte Heian, que en su mayor parte eran relevantes poetisas. Naturalmente que si lo traigo a colación aquí es por el valor de su diálogo, que Ichikawa transcribe al pie de la letra de la misma escena del capítulo 25 del libro medieval:

Amplio aposento de un palacio japonés del siglo xi. Interior. Día. Plano general corto. La luz es suave y melancólica. Tras los ventanales, la lluvia cae sin tregua sobre los cerezos en flor. Genji se encuentra rodeado por ocho damas de la corte que se entretienen hojeando libros ilustrados.

GENJI

Las *Crónicas del Japón* y otras obras de Historia parecidas son sólo un fragmento de la entera verdad. A vuestras novelas deberé el que la completen en los detalles.

TORII

¿No teméis que se revele lo sucedido mediante una explicación más gráfica, aunque menos exacta?

GENJI

Las novelas no tienen por qué contar de manera exacta lo que ocurrió. Su punto de partida es que en esta vida suceden cosas que uno jamás se cansa de ver o escuchar, cosas buenas y cosas malas que uno, incapaz de mantenerlas encerradas en su interior, necesita contar y transmitir a todas las generaciones.

OKUMURA

Sin embargo, son muchos quienes califican a las novelas de algo malo, dando por supuesto que son mentira.

GENJI

Lo bueno y lo malo en una novela sólo depende de su iluminación o su confusión.

TORII

Así, pues, os interesan las obras de ficción.

GENJI

Querría imaginar que en la vida real ocurriesen las cosas como en las obras de ficción.

Ichikawa levanta acta en este plano de su adscripción a las palabras del príncipe Genji, que tienen el mismo espíritu que las empleadas por John Ford para aclarar que entre la realidad y la leyenda él se alineaba en el bando de quienes escogían la leyenda. Palabras que también hubiera podido suscribir Ramón J. Sender, un escritor a quien se ha considerado exacerbadamente realista. Porque la bondad de su arte narrativo está fundada en que cada personaje, acción, sentimiento, pensamiento, son eso mismo y, al mismo tiempo, personajes, acciones, sentimientos y pensamientos pretéritos, que subsisten como ecos y reminiscencias que crean en torno a lo narrado una especie de aura simbólica. A la manera en que la saludable emoción que en un momento delicado de nuestra adolescencia nos ha causado la lectura de un libro hace que la bondad de ese libro adquiera en nuestro recuerdo unas proporciones enormes, porque el recuerdo abre un tipo nuevo de realidad, más empapado de espontánea vida personal e interior, que complementa o sustituye o enriquece a la antigua. Quizá por eso afirma Sender que “escribir es una función compleja y consiste, para mí, en dirigirme a los que no quieren escuchar, a los que no han escuchado antes. Yo tengo que hacer uso de una facultad más o menos secreta, que carece de nombre todavía, pero merced a la cual recibo ondas de los niveles más oscuros y hondos de la vida y los transmito a esos que no quieren escuchar y que tal vez no han escuchado antes realmente a nadie”.¹²

Narrar “esas cosas malas que uno, incapaz de mantenerlas encerradas en su interior, necesita contar y transmitir a todas las generaciones” es

12. Ramón J. Sender, *Crónica del alba*, Madrid, 1971. México, Nuevo Mundo, 1942.

precisamente lo que hace el escritor altoaragonés cuando escribe para el rotativo *La Libertad*¹³ la crónica sobre el levantamiento campesino que tuvo lugar los días 11 y 12 de enero de 1933 en Casas Viejas, provincia de Cádiz, al haber decretado la CNT una huelga general revolucionaria de carácter insurreccional. Esta crónica, que transformaría Sender en *Viaje a la aldea del crimen*, la comienza a bordo de un avión, cuya velocidad será causante de que el escritor llegue a Casas Viejas cuatro días antes de haber partido; y, por tanto, a tiempo de presenciar la tragedia desde el principio. Esa aérea ucronía, además de recordarle al Gobierno que debía haber adoptado una política de previsión adelantándose a los sucesos, le sirve al escritor para describir la soledad poblada como un sueño que se remansa alrededor de los pueblos del campo andaluz. Una región que padece una endémica injusticia y adolece del hambre escarnecedora que es la fragua de la ira; “un hambre cetrina y rencorosa, de perro vagabundo”. La inocencia terrible de la resignación ha logrado del campesino andaluz que se haya convertido en un mercenario, cuyo austero oficio es el coraje, o en un pícaro: “un ser reflexivo que busca salidas ingeniosas para ir malviviendo”. Como ese *Manné* del que habla Borrow en *La Biblia en España*—libro traducido “con singular amor, por el actual presidente del Consejo de Ministros Sr. Azaña”—. El mismo que ordenó reprimir la insurrección en Casas Viejas con un lacónico mandato: “Ni heridos ni prisioneros, tiros a la barriga”. Con ese *Manné* borrowiano identifica el escritor altoaragonés a un limpiabotas recién conocido en Sevilla —donde acaba de aterrizar— y a quien describe como “un hombre sin dinero, harapiento, destrozado, de condición natural noble, honrado, de corazón puro, humilde pero digno. Una persona que sabe fantasear, que no tiene interés en la política y vive al margen de la lucha de clases; un tipo que complacería al presidente Azaña”.

El narrador Sender llega al día siguiente a Casas Viejas, un pueblo de cuatrocientas viviendas que muchos animales desdeñarían. En puridad se puede decir que en vez de casas posee guaridas. La estructura social del pueblo está compuesta por cuatro propietarios, guardias civiles de casa/cuartel, una iglesia con un sacerdote y varios centenares de obreros que viven de la caza. El servicio militar es para muchos el recuerdo de un

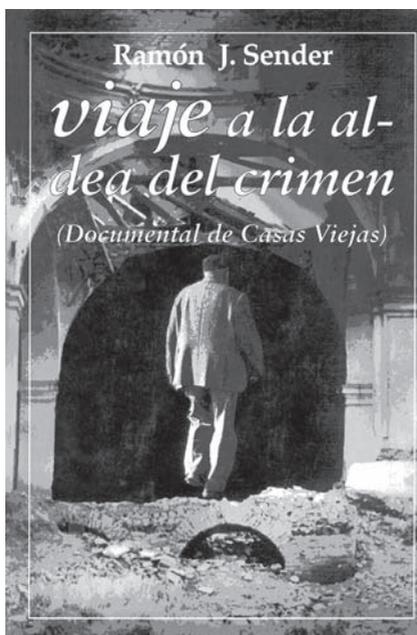
13. Ramón J. Sender, “Después de la tragedia”, *La Libertad*, 23 y 25 de febrero y 1, 9, 12 y 15 de marzo de 1933.

tiempo en que se comía dos veces por día. Los miembros de la CNT tienen “actitudes violentas pero estáticas”. Hablan bajo, pues “el hambriento tiene la voz opaca del sordo”. El mayor de ellos es el *Seisdedos*, un anciano que leyó del comunismo libertario en algún folleto donde se hablaba de tierra, de paz y de libertad. Habita con su familia (a quienes llaman *los libertarios*) una choza que tiene nueve metros cuadrados por tres de altura y su techo es de paja. Viste la guerrera militar con la que lo licenciaron en 1898. No se conduce como un fanático y cuando discute con los patronos y administradores en nombre de sus compañeros es considerado como razonable. Pero su mirada está henchida de sueños. No sabe que un rigor adamantino sujeta su albedrío y sus jornadas: la huelga ferroviaria, que era el santo y seña de la insurrección general, no se ha realizado porque la mayoría de los ferroviarios milita en UGT, el sindicato del PSOE, que apoya al Gobierno.

Pero a Casas Viejas y sus ruinosos ocasos no llega la noticia. Los anarcosindicalistas, ingenua y aisladamente, comienzan el sueño revolucionario: van a ver al alcalde republicano y le dicen que ya no tiene ninguna autoridad, pues acaban de proclamar el comunismo libertario. Desde las siete de la mañana hasta la una de la tarde el pueblo goza de la ilusión fugazmente realizada. No saben ni les importa lo que hay que hacer con los poderosos terratenientes, ahora de lo que se trata es de poner en cultivo 33.000 hectáreas de buena tierra. Piden al alcalde que les acompañe a la casa/cuartel para instar a la Guardia Civil a que entregue las armas. Pero la paciente muerte acecha en los naranjeros de la Guardia Civil; el tiroteo dura siete horas. El paraíso temporal de los campesinos no tarda en desvanecerse como el mar desdibujado por un ciego sol del ocaso. Con la incierta luz del alba llega la Guardia de Asalto, disparando. Apalean a una anciana, matan a un campesino enfermo que no ha tocado un arma desde su lejano servicio militar. *Seisdedos* y sus camaradas están refugiados en la exigua choza de paja y ramas secas, dispuestos a no entregarse. Para terminar de una vez, implacables, los guardias queman la choza y en ella encuentran la muerte la mayoría de sus defensores. La crónica termina utilizando el mismo estilo fenomenológico para darnos cuenta del debate parlamentario al que Sender califica como “una disputa entre verdugos ante los cadáveres calientes aún de sus víctimas”.

Viaje a la aldea del crimen es, siempre a mi manera de entender, una muestra paradigmática —sólo quizá superada por *Hablemos ahora de hombres famosos*

de James Agee— de lo que deber ser la literatura cuando quiere asemejarse a ese sin par género cinematográfico que es el documental. Sus páginas son tormentosas, exaltadas, violentas, sarcásticas, pero nunca tristes; antes al contrario, están animadas por un magnífico entusiasmo, una expansión placentera. Como telón de fondo, igual que siempre en su escritura, está el descubrimiento, la definición y la delación del mal: “yo he creído siempre que, aparte otras razones de orden estético, lírico, cultural, o de simple entretenimiento o amenidad, la razón que justifica sobre todo esta tarea de escribir (en nuestros turbios tiempos) es la necesidad de definir el mal y hacerlo patente en las conciencias de todos. Tal vez así un día aprendamos a atenuarlo ya que no a suprimirlo”.¹⁴ De que ésa es la piedra angular de toda su escritura, que ha premeditado el color y



Cubierta de la reciente edición de *Viaje a la aldea del crimen*, publicada en Madrid por Ediciones Vosa en mayo de 2000

14. Ramón J. Sender, “Antes de comenzar”, prólogo a *Tipac Amaru*, Barcelona, Destino, 1973.

la forma de la justicia, ha vuelto a contar en el dialecto de nuestro tiempo antiguas historias que necesitaban poner en orden sus metáforas y ha intentado justificar el mal que le han hecho: "... Desde su cumbre os espero, / negra noche o rubio día, / desde mi alcor os perdono, / mesnadas de la porfía".¹⁵

El Islam asevera que, el día inapelable del Juicio, todo perpetrador de la imagen de una cosa viviente resucitará con sus obras, y le será ordenado que las anime, y fracasará, y será entregado con ellas al fuego del castigo. Por suerte para Sender nunca ha pretendido la duplicación o multiplicación espectral de la realidad, sino que ha utilizado su imagen especular para transmutarla en parábola o alegoría que sirva de reflexión a quien está cercado por el mal sin saberlo: "tal vez la tarea más útil del escritor, hoy por hoy, consiste en aprender en el tumulto y caos de las multitudes la genuina voluntad y la voz auténtica del pueblo. Difícil y noble misión esa. Es lo mejor que los escritores podemos tratar de hacer. Hay que tratar de colaborar en la definición del mal. Y la mejor manera, creo yo, consiste en ponerse al lado de los débiles. Eso es todo. Hay que evitar que el fuerte encuentre pretextos para abusar del débil y que el débil convierta su resignación en un vicio gustoso. Los hay que cultivan y estimulan ese vicio en los otros para aprovecharse. Y también hay hombres débiles que a fuerza de dolor llegan a convencerse de que ese vicio de la desesperación es su verdadera naturaleza".¹⁶ Su estilo veraz, agresivo y contundente busca con singular celo que no se le escape nada de lo que pueda valer realmente, por disminuido, deteriorado y fragmentado que se halle, pues sabe que aun lo más muerto en apariencia, la leña seca, inerte, al ser quemada produce luz y alimenta la gran hoguera de verdad y de amor. Pero también constituye una declaración de principios sin paliativos de quien desea ser considerado como alguien que no puede admitir que se disfrace cuanto el juicio correcto ofrece como verdadero; alguien que pretende ser entre vanidosos el demiurgo que les hinche, entre hipócritas el demiurgo que les escandalice, entre neutrales el demiurgo que les implique; no sigue camino ni anda por senda de maestro conocido, pues se ríe de todos los maestros, como adicto que es a

15. Ramón J. Sender, *Ariadna*, México, Aquelarre, 1955.

16. Marcelino C. Peñuelas, *Conversaciones con Ramón J. Sender*, Madrid, Magisterio Español, 1969.

sacar conclusiones sólo desde su libertad de reflexión; alguien que piensa que la heroicidad aparece forzosamente en quienes trabajan y no ganan para desayunar; alguien que ama a quienes muerden su chusco y contemplan sencillamente el espectáculo del domingo; alguien que no siente simpatía por las buenas familias, los poderosos, los exquisitos y los adoctrinados; alguien que se ha propuesto sacar la lengua a los fariseos, filisteos y demás etcéteras, haciéndoles comprender, juicio a juicio, sin claudicaciones, sistemáticamente, que son peores de lo que ellos mismos sospechan y que nada saben; alguien que cree que la libertad es la posibilidad de realizar lo indeterminado, y la justicia, el único punto de vista posible sobre el mundo; alguien que, en fin, nos espeta: viva quienquiera en la apariencia de las cosas, para mí es una necesidad de mi naturaleza vivir en la verdadera realidad de las cosas, en comunión fervorosa con el universo.

Casas Viejas, la película que sobre los mismos hechos realiza José Luis López del Río en 1983, es una reproducción dramática que pretende seguir el camino estructuralista explorado por Rosi en *Salvatore Giuliano*. “El filme de López del Río rechaza la reconstrucción naturalista y cronológica de los hechos en favor de un esfuerzo de establecer un discurso histórico



Casas Viejas, de José Luis López del Río (1983)

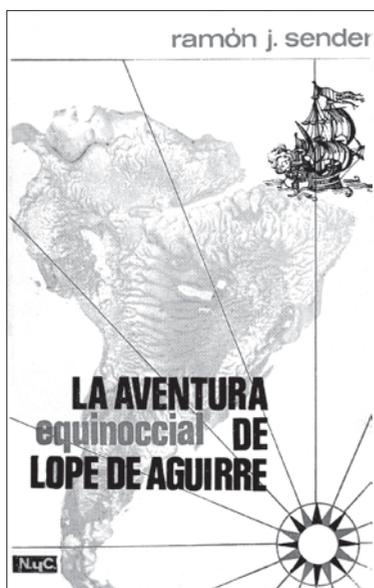
autónomo mediante las posibilidades que da el cine. Esfuerzo estimulante y con clara voluntad innovadora. Por otra parte, no rehúye las posibilidades que tiene cualquier discurso histórico para hablar del presente, *Casas Viejas* se ofrece como una referencia transparente a la actualidad. No se limita a lo que pueda haber perdurado de la situación socioeconómica del campo andaluz hasta nuestros días, sino que sobre todo se nos ofrece como un insólito, por cínico, ejemplo de contestación cinematográfica al Gobierno actual desde la izquierda, por lo que *Casas Viejas* deja de ser un discutible pero apasionante trabajo histórico para convertirse en un filme claramente político”.¹⁷ “Nos sitúa ante un cine de difícil realización, arriesgada distribución y casi nula posibilidad de visión por nuestra parte. Ha apostado fuerte, muy fuerte, con una película que no tiene ni actores famosos ni escenas de sexo ni tan siquiera color. Muchos sinsabores, amenazas, nulo caso por parte de la Junta de Andalucía, créditos impagados y un futuro no muy claro han acompañado el largo rodaje de veintidós meses de esta reconstrucción de los acontecimientos sucedidos en Casas Viejas en el bienio negro republicano. Esta película tiene tres partes muy concretas cinematográficamente hablando, una reconstrucción bastante tosca de lo sucedido, unas imágenes síntesis del Parlamento de aquellos años, donde figuras históricas atacan o defienden las actuaciones de unos y otros, y unas imágenes estremecedoras, de puro cine revolucionario, relatando aquella inenarrable masacre. La fuerza, el dramatismo de las imágenes, anula las discusiones políticas y algunos intentos de mensaje presentes en el filme no son necesarios. Se nota que el director ama tanto a su obra que no se siente con fuerzas para cortar metros de celuloide y dejar sólo esas impresionantes imágenes —ese poder de la cinta en blanco y negro— que nos llegan sin necesidad de explicaciones o elucubraciones”.¹⁸

LA AVENTURA EQUINOCCIAL DE LOPE DE AGUIRRE

Cuando se repasa la cronología de los escritos de Sender atendiendo a los temas en que se empeña, lo que llama la atención de inmediato es

17. José Enrique Monterde, en *Dirigido por...*, octubre de 1985.

18. Begoña del Teso, en *Deia*, septiembre de 1985.



Cubierta de la edición publicada en Madrid en 1967

que los dos primeros libros publicados sean dos ensayos sobre América —*El problema religioso en Méjico; católicos y cristianos* y *América antes de Colón*—, como si el altoaragonés, nada desdeñoso de esoterismos, hubiese tenido la premonición de que más de la mitad de sus días transcurrirían en ese continente ilimitado y que las pacíficas aguas del océano que baña su Poniente iban a acoger sus propias cenizas. La verdad es que resulta casi imposible no achacar a recelo culpable el que ese osado y mítico continente —su gente, su Historia, su cultura, sus sufrimientos y venturas, incluso las hazañas, locuras, crueldades, calamidades e incendios que en ese vasto confín infligieron sus conquistadores—, que ha formado parte de la Corona

española durante cuatro siglos, no haya atraído jamás a los escritores de este lado del Atlántico; si exceptuamos a los primitivos cronistas —y espléndidos prosistas—, que lo hicieron obligados para que se tuviesen en cuenta sus méritos, a algún que otro monje cuya piedad le impelía a la botánica o la antropología, media docena de olvidables dramas de Calderón, Tirso y Echegaray y una no menos ignorable novela de Blasco Ibáñez.

Ramón J. Sender corrige esta negligencia y omisión con creces y en todos los géneros literarios:¹⁹ “yo he buscado en lo histórico aquellas

19. *El problema religioso en Méjico; católicos y cristianos, América antes de Colón, Hernán Cortés, Mexicayotl, Epitalamio del prieto Trinidad, Novelas ejemplares de Cibola, Jubileo en el Zócalo, Donde crece la maribnana, Tiñpac Amaru, El alarido de Yaurí, El mechudo y la llorona, La cisterna de Chichén-Itzá, Los tontos de la Concepción y Relatos fronterizos*, además de *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*.

partes que me parecían más universales y, por lo tanto, más actuales y más vivas hoy mismo. Eso es muy fácil que despierte alguna clase de entusiasmo en el escritor, y dejándose llevar de ese entusiasmo, es muy fácil reconstruir un periodo histórico como el de Lope de Aguirre".²⁰

La historia de este arquetipo que apuró la copa hasta las heces es increíble pero ocurrió, y acaso no una vez sino muchas, con diversos actores y con pequeñas diferencias. En ella está la cifra perfecta de un imperio que fue de lanzas y de gritos y de selvas y de victorias pírricas casi secretas en lugares desconocidos hasta entonces por la humanidad y es como el reflejo de un sueño o como aquel drama del drama que se lee en Hamlet:

Santa Cruz de Capocoba (Perú), 1559. A la expedición que se está organizando con el fin de seguir la cuenca amazónica y conquistar la tierra mítica de El Dorado se une Lope de Aguirre, un domador de potros guipuzcoano con fama de loco y que a pesar de llevar ya más de veinte años en el Perú no tiene dónde caerse muerto. Manda la hueste don Pedro de Ursúa, navarro, de unos 35 años, valiente y afable, pero que comete el gravísimo error de llevar consigo a la hermosa mestiza doña Inés de Atienza, de la que está perdidamente enamorado. Aguirre tampoco va solo, lleva a su hija de trece años, Elvira, y al ama de ésta, una soriana que cuando se ve en las alturas no puede evitar arrancarse por jotas. En la confluencia del Ucayali con el Marañón les espera la avanzada de Juan de Vargas con provisiones, en cuyo reparto no está muy afortunado Ursúa, lo que produce el primer descontento grave. Malestar que va aumentando día a día, puesto que el general, embebido en sus retozos con doña Inés, se despreocupa de sus hombres más de lo conveniente. Lope de Aguirre abona el terreno para la rebelión atrayendo al capitán Montoya (a quien Ursúa ha obligado a ir en la expedición), al ambicioso Zaldueño, a La Bandera (que bebe los vientos por doña Inés) y al joven aristócrata don Fernando de Guzmán, a quien le ofrece el mando de la expedición, una vez muerto el navarro.

El día de Año Nuevo de 1561 se encuentra la expedición en un poblado abandonado por los indios. Esa noche, los amotinados acaban con la vida de Ursúa y con la de su lugarteniente, Juan Vargas. Aguirre es el

20. Ramón J. Sender, en entrevista a Vicente Verdú, publicada en *Cuadernos para el Diálogo* el 11 de septiembre de 1976.

único de los conjurados que no se ha manchado con sangre. Al llegar el nuevo día, don Fernando de Guzmán es aclamado como general y se distribuyen los nuevos cargos. Lope de Aguirre pasa a ocupar el principal cargo militar: maestre de campo. Pero La Bandera, amante ya de doña Inés y capitán de la guardia, intriga contra el guipuzcoano y hace que don Fernando le cambie el cargo de maestre de campo por el de capitán de la Caballería; cargo muy descansado, ya que, por escasez de alimentos, se están comiendo los caballos. Aguirre jura vengarse de La Bandera. Se vale de Zalduendo, que también está enamorado de doña Inés, y de Gonzalo Duarte, mayordomo de don Fernando, a quien le hacen ver que La Bandera quiere asesinarle y alzarse con el mando. Cuando el pusilánime general les pide que pongan remedio a semejante traición, obedecen sin pérdida de tiempo: ese mismo día, en la propia vivienda de don Fernando y durante una partida de cartas, matan a La Bandera de un arcabuzazo. Aguirre recupera su cargo de maestre de campo y Zalduendo es el nuevo amante de doña Inés. Aguirre les hace ver a todos que las cosas han ido tan lejos que no pueden esperar ninguna clase de perdón real. Por consiguiente, no les queda más solución que abandonar la conquista de El Dorado y negarle obediencia a Felipe II. Nombrarán rey a don Fernando de Guzmán. Desligados de España, se gobernarán ellos mismos: siguiendo el curso del río saldrán al mar e irán a Panamá, donde se apoderarán por sorpresa de la flota, y de allí marcharán al Perú, del que se harán dueños con el apoyo de todos los descontentos que allí hay.

Una noche, estando Zalduendo en el aposento de don Fernando, llegan Aguirre y varios partidarios suyos y lo matan a estacadas. Don Fernando, aterrado, exclama: “¿Qué atropello es éste, señor maestre de campo?”. Por toda explicación, Aguirre le dice: “Vuestro capitán de la guardia había conspirado para matarme a mí y a otros fieles servidores de vuestra majestad”. Muerto Zalduendo, hay que matar también a doña Inés, que, al decir de Aguirre, como aún ama a Ursúa malquista a todos contra todos para vengarse. Llamozo y Carrión amordazan a la hermosa mestiza de altos senos y cabello fogoso cuando está durmiendo y la cosen a puñaladas. No ignora Aguirre que sus muchos enemigos, con don Fernando a la cabeza, están viendo la manera de librarse de él. Así que no tiene más opción que seguir matando: Alonso de Montoya, el padre Henao, el capitán Miguel Serrano, el mayordomo Gonzalo Duarte, el piloto Baltasar Toscano y el *rey* Fernando de

Guzmán son asesinados en una misma noche. Lope de Aguirre queda dueño absoluto de la situación: “Y ahora, *marañones*, es cuando irá la guerra derecha”.

La expedición, a bordo de los dos bergantines recién construidos, pone rumbo al Perú. La principal preocupación de Aguirre es evitar que se organicen motines contra él; tiene que vivir en constante vigilancia. Comienza entonces una verdadera orgía de sangre. Antes mataba para atacar; ahora mata para defenderse. Cualquier insignificancia es razón suficiente para ser condenado a muerte. Cuando llegan a Isla Margarita, acuden a la playa las autoridades de la misma, presididas por el gobernador. Los vecinos les ofrecen todo tipo de viandas. Con palabras corteses y algunos regalos, Aguirre presta acatamiento al gobernador. Pero cuando más confiados están, hace presas a las autoridades y envía al capitán Diego Tirado con un destacamento a apoderarse de la capital. Tirado toma por sorpresa el fuerte y poco después llega Aguirre con sus *marañones*. Lo primero que hace es dar muerte al gobernador y a las demás autoridades. Como carece de un navío de guerra para tomar Panamá, propone a sus *marañones* desembarcar en las costas venezolanas, atravesar Venezuela y, por Nueva Granada y Quito, llegar al Perú. Desembarcan en Borburata y ocupan Nueva Valencia sin resistencia, pues ambas ciudades han sido abandonadas por sus moradores, aterrados ante la llegada de los *marañones*. A pesar de su ánimo indomable, Aguirre no se hace ilusiones: sabe que no podrá llegar al Perú con los doscientos hombres que tiene. Además de los indios, las penalidades y el agotamiento, presiente que las tropas reales se están organizando en número suficiente para aplastarlo: es el fin. Pero antes de morir deja constancia de su rebeldía: escribe una carta a Felipe II informándole de su rebelión y de las razones y causas que la justifican.

Azotada por un terrible aguacero, llega la hueste de Aguirre a Barquisimeto. Aumentan las deserciones y los huidos informan a los jefes realistas de la desesperada situación de los *marañones*. Todo está perdido. Pero Aguirre no piensa en él: ¿qué será de su adorada hija Elvira, sola y abandonada entre aquella soldadesca?, ¿no querrán vengar en ella las culpas de su padre?; no, eso jamás. Se dirige al aposento de Elvira: “Hija mía, encomiéndate a Dios, que te voy a matar”. Elvira le abraza sollozando. Aguirre hunde repetidamente el puñal en ese pecho inocente. Cuando Elvira expira finalmente desangrada en el suelo su padre la con-

templa con infinita ternura, murmurando: “Hija mía, hija mía, no te ultrarán”. Entran en el aposento dos *marañones*. El primero dispara un tiro que pasa rozando la cabeza de Aguirre. “Mal arcabuzazo ese, soldado, que no me acabará”, le dice el guipuzcoano, con increíble serenidad. El segundo *marañón* le dispara al pecho. Aguirre se dobla, diciendo: “Ése es buen tiro, soldado. Con él hay bastante y no hace falta más”. Hernández le alza la cabeza y se la corta de un tajo.

El estilo de la prosa de Sender, contagiado de la lengua del siglo xvi, sin caer en la reproducción o imitación ridículas, nos da clara idea de que pretende el distanciamiento notarial que adquieren los mejores escritos de nuestros cronistas de Indias: Pedro Mártir, Las Casas, Fernández de Oviedo, Bernal Díaz, López de Gómara, Bernardino de Sahún, o los de los *marañones* Francisco Vázquez y Gaspar de Carvajal, en cuyas relaciones se basa nuestro escritor. Únicamente en las descripciones de la fauna y flora de las selvas amazónicas —excelentemente documentadas desde el punto de vista botánico y zoológico—, inducidas casi siempre por las observaciones de Pedrarias, el personaje más noble de cuantos desfilan por la obra, aflora su clásico realismo documental. Pero tanto en ellas como en el resto el estilo es directo, desnudo, de realismo áspero y acción rápida, huyendo de lo poético/alegórico que caracteriza a sus novelas parabólicas.

Es evidente que a nuestro escritor altoaragonés no podía dejar de atraerle la personalidad de un traidor, ambicioso y asesino como Lope de Aguirre, tan próximo al Macbeth shakespeariano o al Calígula camusiano, con su psicopatología dostoyewskiana que desborda en sus bajos instintos y apetitos, en su desesperación inconmensurable y en su omnimoda pasión, en su moral de doble filo que trata a la muerte con el impulso sin sentimiento de las bestias. Lope de Aguirre es un héroe, un superhombre nietzscheano *avant la lettre*, enloquecido rebelde político, ético y metafísico, cólera de Dios e impiedad de un rey tan lejano como abyecto; por eso será contra ellos dos —rey y Dios— contra quien fundamentalmente se rebelará: “porque en la vida a todos les está permitido todo, menos al ruin”. Lope de Aguirre no es tanto un caso clínico como el desmesurado emblema del conquistador español que, partiendo de su frustración, se convierte en rebelde a todo acatamiento, en héroe que fuerza al azar y en busca de la gloria es capaz de atravesar con su fanfarronería la vida como si fuese un bosque encendido. La moral de Aguirre es la de cuantos



Klaus Kinski y Cecilia Rivera (Lope de Aguirre y su hija en la ficción), en *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog (1973)

le precedieron en la conquista del Caribe, de *Tierra firme*, del Perú, de Nueva España: “quien tiene la razón de la fuerza es el que vence”, y su única peculiaridad radica en que no disfraza esa razón con un motivo superior. No posee las cédulas reales que le permitan ejercer su crueldad, como las poseían los Juan de la Cosa, Nicuesa, Ojeda y Arias Dávila. En lugar de justificar teológica o patrióticamente la muerte, la envilece con su cruda realidad; “y eso se paga caro”, como le dice Pedrarias. A Aguirre no le interesa El Dorado, quiere conquistar el poder constituido cayendo sobre el Perú, afirmarse ante los hombres y la Historia, demostrar ante la faz del mundo que un hombre peque-



Helena Rojo y Ruy Guerra (como Inés de Atienza y don Pedro de Ursúa), en *Aguirre, la cólera de Dios*, de Werner Herzog (1973)

ño, enteco y cojo puede hacerse valer tanto como un paladín de sangre noble. El negativo de tan negro personaje lo constituye —como no podía ser de otro modo en Sender— la imagen virginal y de blancura radiante de su hija Elvira, por quien su padre bebe los vientos; y, al fondo, la serena figura de esa especie de santo ateo que es Pedrarias.

Werner Herzog se basa también en la crónica de Gaspar de Carvajal, pero su barroquismo romántico wagneriano le hacen decidir la puesta en escena de *Aguirre, la cólera de Dios* como un choque provocado por fuerzas opuestas que no consiguen eliminar al contrario. El resultado es la estabilidad ampulosa de una lucha sin fin que se recarga y adorna para no dejar al descubierto la falta sensible de una verdadera solución racional. Y que, como responde a una necesidad insuperable, se convierte en un modelo de vida y de belleza. Nada más comenzar la película, con esa serpiente humana que, entre nubes cegadoras de los picos de las montañas, se arrastra descendiendo por el escarpado camino que conduce a un valle lejano, relumbrando acero en sus broqueles, armaduras y celadas, portando a hombros las sillas de manos donde van sus mujeres ataviadas como una recepción cortesana, sabemos que nos encontramos ante un documental. Un documental sobre una representación alucinada y al margen de toda tentación psicologista; sobre la ritualización de una tragedia absurda, irrisoria y ruín; sobre una ópera, densa, poética, existencial y mágica como la música de Popol Vuh.

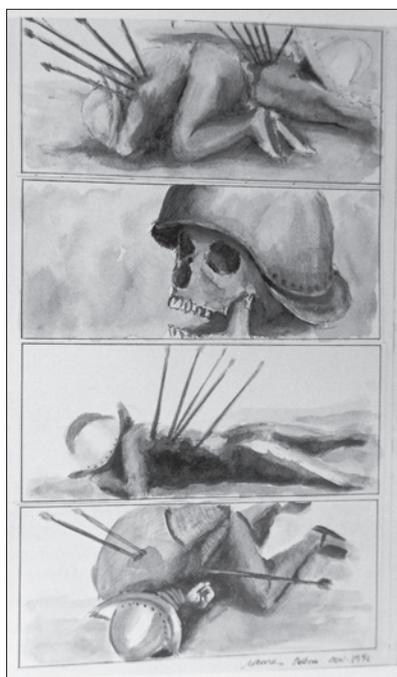
A Herzog le interesa la hondura de la soledad del conquistador español, tan propicia para la anarquía, para el cerrilismo y la meditación. Le interesa su empeño ambicioso, que apenas si tiene relación con la realidad de las cosas: un empeño de no se sabe bien qué; un empeño narcisista que se ha retraído en lo hondo de su ser con la enconada arbitrariedad de un niño. Su creencia en sí mismo, en su fe ciega, en su voluntad de iluminado. Su *Yo quiero*, donde radica su personalidad exaltada por el astro de la vanagloria. Su sed de gloria y de capricho, que linda por el lado de la intimidad con la impostura y por el de la externidad con el despotismo. Su ideal de pereza y ahínco, que pretende exaltar la vida desesperada y externa y es, a la vez, un ideal de grandeza que no perdona a nada ni a nadie, que a los estúpidos los estupidiza más, que a los preclaros los desquicia, que a los criminales los vuelve vesánicos. A Herzog le interesan el hambre y la sed eternas, que han cristalizado en ambición no tanto de conseguir como de ser,

de representar. El sentir ambicioso del conquistador español, que es un problema de hambre mal administrada; un hambre que le lleva a personificar su fe, su esperanza, su delirio y la verdad. De ahí que resulte tan obstinado y quisquilloso, de ahí que quiera gobernar el mundo y vigilarlo. Y, si es necesario, exterminarlo. Por eso, el final de la película no puede ser otro que ese vértigo fantasmal en el que Lope de Aguirre, tras su reinado de terror, vigila el orbe con sus ojos de loco verdugo, paseando ladeado sobre su pierna sana, en la balsa repleta de cadáveres y monos que giran sobre las aguas turbulentas que no conducen a ninguna parte y son mudos testigos del satánico héroe que planea un nuevo imperio.

“La historia de la ascensión al poder de Lope de Aguirre, en manos de Saura, se ha convertido en un espectáculo que pretende armonizar la simplicidad narrativa y la reflexión intimista sobre las contradicciones de un personaje ciertamente fascinante. Para el director de *La caza*, Aguirre es un soldado fracasado, que se siente injustamente tratado por la metrópoli del imperio y que vive agazapado a la espera de una oportunidad para conquistar mayores glorias. Siempre en la sombra, atento a cuanto le rodea y obsesivo protector de su hija, no tarda en adquirir un protago-



Omero Antonutti en *El Dorado*, de Carlos Saura (1988)



Dibujos de Carlos Saura para su *El Dorado* (1988)

nismo desmesurado y en formular un insólito llamamiento a la rebeldía contra el monarca hispano y en pos de la independencia de unas tierras que él mismo estaba contribuyendo a descubrir. Es cierto que existe, por lo que transmiten las crónicas y por la interpretación que de ellas hace Saura, una dimensión trágica en el personaje de Aguirre. Sin embargo, la tonalidad narrativa de la película no consigue transmitir el aliento de la tragedia y en ningún momento las imágenes llegan a convencernos de que nos encontramos ante un hombre que está por encima de la condición humana y a merced de las circunstancias. Por el retrato que de él se traza (inteligente, cauto, sigiloso conspirador y frío calculador) más bien parece que es Aguirre el que conduce la

historia y no al revés. He ahí la primera fisura de esta narración pulcra y de tonalidades académicas, que se quiere tragedia operística y se queda en medrosa ilustración, con aderezos psicologistas, de crónicas históricas. El relato transcurre en función de sucesivas escenificaciones ritualizadas, a modo de *tableaux vivants*, que ponen en escena los diferentes episodios que conducen a Aguirre desde el anonimato de las sombras hasta la luz cegadora de la locura protagónica. Así se suceden la botadura de la expedición, el encuentro amistoso de Aguirre con los indios, la celebración de la Navidad, el asesinato de Ursúa, la coronación de Guzmán y la declaración de independencia, la entronización de Aguirre como príncipe del Perú y algunas otras secuencias del filme. El eclecticismo de las soluciones visuales para cada una de ellas, carentes de una progresión interna, y la atonía arrítmica del pulso narrativo impiden que el germen de locura y alucinación que se supone inspira los hechos se patentice en las imá-

genes. La emoción y el arrastre, el ímpetu y la fuerza expresiva que hubiera necesitado una formulación como la pretendida, no aparecen a lo largo de las dos horas y treinta y siete minutos que dura la narración. La monotonía del cauce del río se contagia al diapasón interno del relato y lo que debería ser un *crescendo* de irracionalidad y demencia es filmado con el mismo aplomo, contención y frialdad con que se inicia la aventura. En la concepción de Saura, Aguirre debería haber evolucionado desde la intriga calculadora y conspirativa hasta la sinrazón desatada de su megalómana y asesina rebeldía. El proceso se sigue tal cual en función de los meandros argumentales de la historia pero ese desarrollo externo no se corresponde con la evolución interior del personaje, al que no consigue transmitir las imprescindibles dosis de descontrol y apasionamiento como para hacer *visible* (en términos de imagen cinematográfica) esa trayectoria visionaria y abismal en la que se precipita. Excesivamente atado a la recomposición escénica de una realidad que, por mucho que intente disimularlo al presentarse como naturalista, no deja de ser una interpretación personal de la misma, *El Dorado* naufraga en su intento de narrar un proceso alucinatorio y apenas aporta elementos de interés a la reflexión sobre la lucha por el poder como tema de posible abstracción. Su empaque visual y su formato narrativo alejan el filme de otros intentos existentes en la filmografía de Saura, más o menos afortunados, por hallar un lenguaje propio y por zambullirse en un universo de constantes reconocibles”.²¹

Ramón J. Sender fue un autodidacta para quien las ideas no eran palabras en los libros sino principios para vivir en la vida. Su radical individualismo le llevó a una desasosegada búsqueda de una revolución interior, una transformación del espíritu, una rebeldía contra todo lo que embota el instinto vital, contra la convención, la presunción, la hipocresía, la religiosidad, la mano muerta del pasado; aunque era consciente de que esa aspiración y emancipación conducen normalmente a la tragedia. Incómodo en el mundo de la acción y consciente del interminable conflicto entre pensamiento y flujo de vida, de fría mirada, de increíble hon-

21. Carlos F. Heredero, en *Dirigido por...*, Madrid, mayo de 1988.

radez y de grata amistad, no era un hombre atractivo en todos los aspectos: despiadado en su sinceridad, imperioso, de mal genio, rápido en sentirse ofendido, más valiente en el pensamiento que en los actos. No es extraño, por tanto, que sus obras tengan por protagonistas a simples individuos solitarios en busca del sendero del *contigo mismo sé verdadero* que, a la postre, se convierte en dador de vida y portador de muerte, como camino que conduce al aislamiento soberbio y al exceso, aunque con exigencia de coraje espiritual.

Sender era un observador ávido, un riguroso analista de comportamientos, un hombre en estrecho contacto con sus conflictos interiores, un hombre de destino comunicado, no proclamado. Todo lo que escribió estaba estrechamente ligado a lo que le había tocado vivir; cada obra que escribía era un proceso de liberación espiritual de ese sentimiento de culpabilidad y responsabilidad que compartía con la sociedad a la que pertenecía. Hubiese querido ser un árbol que hablara y, como en la leyenda mágica, se convirtió en tantos que formaron jardines de frondosa sombra que dulcifican el feroz realismo de sus bifurcaciones en todo tipo de historias, leyendas, mitos, brujas, monjas, hechiceros, misterios y temas: la Atlántida, Saturno, Cartago, Fenicia, Bizancio, Cíbola, el cristianismo embebido de las doctrinas de Filón de Alejandría, la dulzura de la virginidad, la guerra atroz de Marruecos y la locura cruel de la guerra civil, la revolución cantonalista y la rebelión lujuriosa, el sueño libertario, el frenesí del poder, la desolación honda del suicidio. Para él, la única libertad posible era la libertad social, la libertad espiritual, la libertad de pensamiento, la libertad de conciencia. Y, sin embargo, sus personajes están completamente dominados por sus nervios y su sangre, privados del libre albedrío. Son culpables perseguidos por los recuerdos del pasado —por las huellas del pretérito, por la herencia, por las ideas fenecidas que todavía pueden de alguna manera dominar el comportamiento, por los deberes y las convenciones tradicionales— que, sin embargo, repiten acciones anteriores, construyendo un nuevo drama a partir del anterior que provocará nuevas y terribles crisis. Su extraordinaria profundidad, su resonancia simbólica, les viene precisamente de ser protagonistas de acciones presentes y, al mismo tiempo, recreadores de lo que desapareció antes de ser ocultado y suprimido; esa actitud les conducirá no sólo a una prisión social sino también psicológica. El estilo de Sender, tantas veces definido como áspero y sencillo, desprovisto de todo arrequive, está basado en las moralidades que suponen la simplificación final del recuerdo, la incono-

cibilidad y el pudor de nuestro vivir, la negación de los esquemas intelectuales y el aprecio por las noticias primarias de los sentidos.

A partir de los treinta y ocho años, trabajado por el tiempo y la memoria cabal de quienes prodigaron su bélica ceniza por campos de España, forzado por el exilio, Sender tiene la sensación de vivir en un mundo en el que la antorcha de los ideales revolucionarios ha desaparecido y en el que la antorcha de la propia identidad sólo ilumina débilmente. “En el pasado hay una vida muerta cristalizada de experiencias. En el porvenir hay toda una vida virgen en la que situamos lo que ni sustancial ni esencialmente llegó a realizarse en el pasado. Pasado y porvenir se unen sin dejarle plaza al presente; pero si lo vivido está muerto y lo por venir es lo único vivo y cada día es menos lo que nos queda, no hay duda de que la muerte va creciendo con la experiencia. Nuestra muerte —que se incubaba en la persona— se va poniendo en condiciones de ‘poder más que nosotros’ y engullirnos”.²² Al ver a su alrededor sólo extranjería, contradicción, absurdo, negación, ironía cósmica, se sintió desplazado de la vida, como en un gigantesco espectáculo de marionetas, sin conexiones o explicaciones, como un pájaro sin nido: “entonces comenzó el tiempo del exilio, de la interminable busca de justificación, de la nostalgia sin objeto, de los interrogantes más penosos, más abrumadores, los del corazón que se pregunta: ¿dónde puedo sentirme en mi casa?”.²³ Ojalá en este centenario de su nacimiento, a través de la lectura de su obra y del aprovechamiento de sus historias por el cine, pudiésemos demostrar que para uno de nuestros más grandes novelistas —y desde luego el mejor escritor aragonés— el tiempo del exilio finalmente se ha acabado y que es aquí donde podría sentirse en su verdadera casa.

22. Ramón J. Sender, *La esfera*, Madrid, Aguilar, 1969.

23. Albert Camus, *El hombre rebelde*, Buenos Aires, Losada, 1982.

FILMOGRAFÍA

AGUIRRE, DER ZORN GOTTES

Título español: *Aguirre, la cólera de Dios.*

Producción: Werner Herzog Filmproduktion – Hessischer Rundfunk, 1973, Alemania.

Guión, producción y dirección: WERNER HERZOG.

Productor asociado: Daniel Carino.

Directores de producción: Walter Saxer, Wolf Stipetic.

Fotografía: Thomas Mauch, Francisco Joan, Orlando Macchiavello, en color.

Montaje: Beate Mainka-Jellinghaus.

Efectos especiales: Juvenal Herrera, Miguel Vázquez.

Música: Popol Vuh.

Sonido: Herbert Prasch.

Colaboradores: Gustavo Cerff Arbulú, Mortje Grohmann, Dr. Georg Hagemüller, Ina Fritsche, René Lechleitner, Ovidio Ore.

Duración: 94 minutos.

Intérpretes: Klaus Kinski (Lope de Aguirre), Cecilia Rivera (Flores de Aguirre), Ruy Guerra (don Pedro de Ursúa), Helena Rojo (Inés de Atienza), Del Negro (fray Gaspar de Carvajal), Peter Berling, Daniel Ades, Armando Polanah, Edward Roland, Daniel Farfan, Alejandro Chávez, Antonio Márquez, Julio Martínez, Alejandro Repullés e indios de la Cooperativa Lauramarca.



Klaus Kinski, el magnífico *Lope de Aguirre* de Herzog

EL CRIMEN DE CUENCA

Producción: Alfredo Matas, Incine, Jet Films, 1980.

Nacionalidad: Española.

Idea original: Juan Antonio Porto.

Guión: Salvador Maldonado.

Fotografía: Hans Burmann, en Eastmancolor.

Música: Antón García Abril.

Montaje: José Luis Matesanz.

Productor ejecutivo: Alfredo Matas.

Dirección: PILAR MIRÓ.

Duración: 90 minutos.

Intérpretes: Amparo Soler Leal (Varona), Héctor Alterio (Isasa), Fernando Rey (Contreras), José Manuel Cervino (León), Mary Carrillo (Juana), Eduardo Calvo, Francisco Casares, José Vivó, Félix Rotaeta.



El crimen de Cuenca, de Pilar Miró (1980)

CASAS VIEJAS

Producción: Andalusí – Cine, 1985.

Nacionalidad: Española.

Guión y dirección: JOSÉ L. LÓPEZ DEL RÍO.

Fotografía: Jusuf L. ibn Lubb an Nahari, José E. Izquierdo, Antonio Pérez Olea, en blanco y negro y color.

Música: Víctor Monge, *Serranito*.

Decorados: José L. López del Río.

Montaje: José A. Rojo, David Raposo.

Duración: 142 minutos.

Intérpretes: Los propios protagonistas de los sucesos de 1933, los familiares de las víctimas y actores de grupos de teatro andaluces.



Casas Viejas, crónica del levantamiento anarquista y de su feroz represión en 1933

EL DORADO

Producción: Iberoamericana, 1988.

Nacionalidad: Española.

Productor: Andrés Vicente Gómez.

Guión y dirección: CARLOS SAURA.

Fotografía: Teo Escamilla, en color y Cinemascope.

Director artístico: Terry Prichard.

Montaje: Pedro del Rey.

Música: Alejandro Massó.

Director de producción: Víctor Albarrán.

Efectos especiales: Reyes Abades.

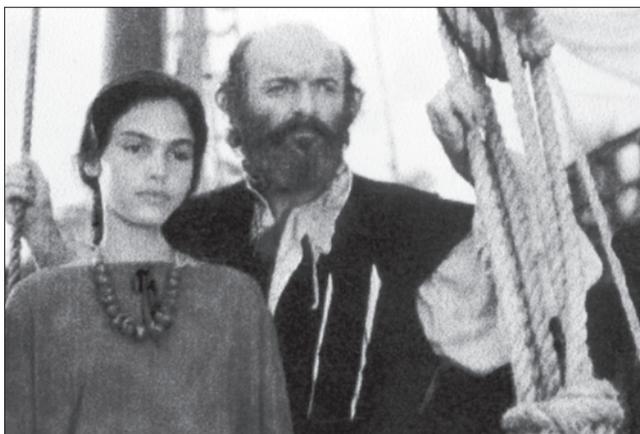
Ayres. de dirección: Carlos Saura Medrano y Josefa Salegui.

Script: Blanca Astiazu.

Duración: 155 minutos.

Intérpretes: Omero Antonutti (Lope de Aguirre), Lambert Wilson (Pedro de Ursúa), Eusebio Poncela (Guzmán), Gabriela Roel (Inés), Inés Sastre (Elvira), José Sancho (La Bandera), Patxi Bisquet, Francisco Algora, Feodor Atkine, Abel Vitón, Paco Merino, Mariano González, Gladys Catania, David González, Alfredo Catania, Luis Fernando Gómez, Rodolfo Cisneros, Manuel Ruiz.

Dedicada a Carmen Rico-Godoy.



Omero Antonutti e Inés Sastre, en *El Dorado*, de Carlos Saura (1988)

**ENSAYO DE FILMOGRAFÍA
DE *BILLY EL NIÑO***

La leyenda de *Billy the Kid*, profusamente tratada en el cine, cuenta con una filmografía amplia y variada aunque no siempre respetuosa con el original legendario y literario del personaje. Ramón J. Sender se sintió atraído por este viejo tema norteamericano y general: el del bandolero o el bandido joven, ansioso de libertad y perseguido, temas humanos constantes en la mayor parte de su obra. Su novela *El bandido adolescente* (1965) está basada en el mismo personaje y no hay duda de que, dado el tiempo que vivió en Estados Unidos, pudo conocer una buena parte de esta filmografía, películas producidas y programadas tanto en las salas cinematográficas como en televisión.

La filmografía que presentamos no es completa, faltan otras obras especialmente realizadas para televisión, medimetrotrajes, trabajos independientes, animación, etc. Asimismo, no hemos podido acceder a una información más completa en algunas de ellas, a lo que no hemos dado mayor importancia ya que el tema se sale de los fines de esta publicación. No obstante, creemos que se ofrece suficiente material como para que cualquier estudioso o interesado pueda trabajar en el tema.

BILLY THE KID

Nacionalidad: USA, 1911.

Blanco y negro. Muda.

Guión: Edward J. Montagne.

Director: LAURENCE TRIMBLE.

Intérpretes: Teft Johnson (*Billy the Kid*), Edith Storey, Ralph Ince, Julia Swayne Gordon.

BILLY THE KID

Título español: *Billy el Niño, el terror de las praderas.*

Producción: MGM, USA, 1930.

Título de TV: The Highwayman Rides.

Guión: Charles McArthur, Laurence Stallings y Wanda Tuchock. Basado en el libro *Saga of Billy the Kid*, de Walter Noble Burns.

Fotografía: Gordon Avil, en blanco y negro.

Montaje: Hugh Wynn.

Director artístico: Cedric Gibbons.

Vestuario: David Cox.

Dirección y producción: KING VIDOR.

Rodada en Nuevo México.

Duración: 95 minutos.

Intérpretes: Johnny Mack Brown (William H. Bonney, *Billy el Niño*), Wallace Beery (Pat Garrett), Kay Johnson (Claire Randall), Karl Dane (Swenson), Wyndham Standing (John Tunston), Russell Simpson, Blanche Frederici, Aggie Herring, John Beck, James Marcus, Chrispin Martin, Nelson McDowell, Marguerita Padula, Warner P. Richmond, Roscoe Ates, Jack Carlyle, King Vidor.



Billy the Kid, de King Vidor (1930)

BILLY THE KID RETURNS

Producción: Republic. USA, 1938. Producida por Charles E. Ford.

Guión: Jack Natteford.

Fotografía: Ernest Miller, en blanco y negro.

Canciones: Smile Burnette y Edward Cherkose.

Dirección: JOSEPH KANE.

Rodada en *Wild West*.

Duración: 54 minutos.

Intérpretes: Wade Boteler (Garrett), Smile Burnette (Frog), Joseph Crehan (Conway), Robert Emmett Keane (Page), Fred Kohler (Matson), Horace Murphy (Moore), Lynne Roberts – Mary Hart (Ellen), Roy Rogers (*Billy the Kid*), Edwin Stanley (Miller), Morgan Wallace (Morganson), Art Dillard, George Hayes, Jack Kirk, Betty Roadman, Rudy Sooter y Al Taylor.

BILLY THE KID OUTLAWED

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1940.

Guión: Oliver Drake.

Fotografía en blanco y negro.

Dirección: PETER STEWART (Sam Newfield).

Duración: 52 minutos.

Intérpretes: Bob Steele (*Billy the Kid*), Al St. John, Louise Currie, Carleton Young, John Merton, Joe McGuinn, Ted Adams, Walter McGrail, Hal Price, Kenne Duncan, Reed Howes, George Chesebro, Steve Clark, Budd Buster.

BILLY THE KID'S GUN JUSTICE

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1940.

Dirección: SHERMAN SCOTT (Sam Newfield).

Fotografía en blanco y negro.

Duración: 59 minutos.

Intérpretes: Ted Adams, Al St. John, John Merton, Dave Tex O'Brien, Bob Steele.

BILLY THE KID IN TEXAS

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1940.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: Joseph O'Donnell.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección musical: Lew Porter.

Dirección: SAM NEWFIELD y PETER STEWART.

Rodada en Texas.

Duración: 52 minutos.

Intérpretes: Louise Currie, Al St. John, John Merton, Bob Steele, Carleton Young.

BILLY THE KID

Producción: MGM, USA, 1941.

Productor: Irving Asher.



Billy the Kid, de David Miller (1941)

Guión: Bradbury Foote, Gene Fowler, Howard Emmet Rogers. Basada en el libro de Walter Noble Burns.

Fotografía: William Skall, en Technicolor.

Cámara: Leonard Smith.

Música: Albert Mannheimer, Ormand Ruthven y David Snell.

Montaje: Robert J. Kern.

Vestuario: Gile Steele y Dolly Tree.

Dirección: DAVID MILLER.

Duración: 94 minutos.

Intérpretes: Robert Taylor (William *Billy the Kid* Bonney), Brian Donlevy (Jim Sherwood), Ian Hunter (Eric Keating), Mary Howard (Edith Keating), Gene Lockhart (Dan Hickey), Lon Chaney Jr. (*Spike* Hudson), Henry O'Neill, Guinn *Big Boy* Williams, Cy Kendall, Ted Adams, Frank Conlan, Frank Puglia, Mitchell Lewis, Dick Curtis, Grant Withers, Joe Yule.

BILLY THE KID WANTED

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1941.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: Fred Screenwriter.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Montaje: Holbrook Todd.

Director: SAM NEWFIELD y SHERMAN SCOTT.

Duración: 62 minutos.

Intérpretes: Charles King (Saunders), Larry *Buster* Crabbe (*Billy the Kid*), Frank Ellis (Bart), Charles *Slim* Whitaker (*Sheriff*), Curley Dresden, Al St. John, Budd Buster, Howard Masters, Dave *Tex* O'Brien, Glenn Strange, Wally West.

BILLY THE KID'S FIGHTING PALS

Otros títulos: *Billy the Kid Trails West*, *Trigger Men*, *Trigger Pals*.

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1941.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: George Plympton.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección musical: David Chudnow.

Dirección: SAM NEWFIELD y SHERMAN SCOTT.

Duración: 59 minutos.

Intérpretes: Bob Steele (*Billy the Kid*), Al St. John (Fuzzy), Phyllis Adair (Ann), Carleton Young (Jeff), Charles King (Badger), Curley Dresden, Edward Peil Sr., Hal Price, George Chesebro, Forrest Taylor, Budd Buster, Julián Rivero.

BILLY THE KID IN SANTA FE

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1941.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: Joseph O'Donnell.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección musical: Johnny Lange y Lew Porter.

Dirección: SAM NEWFIELD y SHERMAN SCOTT.

Rodada en Santa Fe.

Duración: 66 minutos.

Intérpretes: Bob Steele (*Billy the Kid*), Al St. John (Fuzzy), Steve Clark, Curley Dresden, Kenne Duncan, Frank Ellis, Karl Hackett, Charles King, Rex Lease, Dennis Moore, Dave *Tex* O'Brien, Hal Price, Marin Sais.

BILLY THE KID'S RANGE WAR

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1941.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: William Lively.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Música: Lew Porter.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección: SAM NEWFIELD y PETER STEWART.

Duración: 60 minutos.

Intérpretes: Bob Steele (*Billy the Kid*), Ted Adams (*sheriff*), Joan Barclay (Ellen), Alden Chase (Dave), Karl Hackett (Williams), John Ince (Hasting), Al St. John (Fuzzy), Milt Kibbee, Rex Lease, Howard Masters, Ralph Peters, Julián Rivero, Buddy Roosevelt, Carleton Young.

BILLY THE KID'S ROUNDUP

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1941.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: Fred K. Myton.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección: SAM NEWFIELD y SHERMAN SCOTT.

Duración: 55 minutos.

Intérpretes: Larry Buster Crabbe (*Billy the Kid*), Al St. John (Fuzzy), Charles King (Ed), Glenn Strange (Vic), John Webster, Charles *Slim* Whitaker, Carleton Young.

BILLY THE KID TRAPPED

Producción: Producers Releasing Corp., USA, 1942.

Productor: Sigmund Neufeld.

Guión: Oliver Drake.

Fotografía: John H. Greenhalgh, Jr., en blanco y negro.

Música: Johnny Lange y Lew Porter.

Montaje: Holbrook Todd.

Dirección: SAM NEWFIELD y SHERMAN SCOTT.

Duración: 59 minutos.

Intérpretes: Larry Buster Crabbe (*Billy the Kid*), Ted Adams (*sheriff*), Budd Buster (Montana), Jack Ingram (Harton), Anne Jeffreys (Sally), Al St. John (Fuzzy), Milt Kibbee (juez Clarke), Jimmy Aubrey, Hank Bell, Horace B. Carpenter, George Cheseboro, James Mason...

BLAZING FRONTIER

Otro título: *Billy the Kid in Blazing Frontier.*

Producción: Producers Releasing Corp., 1943 (USA).

Guión: Patricia Harper.

Dirección: SAM NEWFIELD.

Fotografía en blanco y negro.

Duración: 59 minutos.

Intérpretes: Buster Crabbe (*Billy*), Al St. John (Fuzzy), Marjorie Manners, Milton Kibbee, I. Standord Jolley, Kermit Maynard, George Chesebro, Frank Ellis.

THE OUTLAW

Título español: *El forajido.*

Producción: USA, 1943.

Guión: Jules Furthman.

Fotografía: Gregg Toland, en blanco y negro.

Montaje: Wallace A. Grissell y Otho Lovering.

Música: Victor Young.

Producción y dirección: HOWARD R. HUGHES.

Duración: 123 minutos.

Intérpretes: Jack Russell (*Billy the Kid*), Jane Russell (Río), Thomas Mitchell (Pat Garrett), Walter Huston (Doc Hollyday), Mimi Aguglia, Joe Sawyer, Gene Rizzi, Nena Quartero, Julián Rivero...

ALIAS BILLY THE KID

Producción: USA, 1946.

Guión: Betty Burbridge y Earle Snell.

Fotografía en blanco y negro.

Dirección: THOMAS CARR.

Duración: 56 minutos.

Intérpretes: Sunset Carson (él mismo), Peggy Stewart (Ann Marshall), Tom London (Dakota), Roy Barcroft (Matt Conroy), Tex Terry, Tom Chartterton, Russ Whiteman, Pierce Lyden, Stanley Price, James Linn, Ed Cassidy.

SON OF BELLY THE KID

Producción: USA, 1949.

Guión: Ron Ormond e Ira Webb.

Fotografía en blanco y negro.

Dirección: RAY TAYLOR.

Intérpretes: Lash La Rue (Jack Garrett), Al St. John (Fuzzy), June Carr (Betty), John James (Colt), Marion Colby, Terry Frost, George Baxter, Clarke Stevens.

I SHOT BILLY THE KID

Producción: USA, 1950.

Guión: Ford Beebe y Orville H. Hampton.

Dirección: WILLIAM A. BERKE.

Intérpretes: Don Red Barry (*Billy*), Richard Farnier (McSween), Jack Geddes (*sheriff*), Bill Kennedy (Poe), Spade Cooley, Wendy Lee, Robert Lowery, Henry Marco, John Merton.

CAPTIVE OF BILLY THE KID

Producción: USA, 1952.

Guión: M. Coates Webster y Richard Wormser.

Fotografía en blanco y negro.

Dirección: FRED C. BRANNON.

Duración: 84 minutos.

Intérpretes: Allan Lane (Rocky Lane), Penny Edwards (Nancy), Grant Withers (Stanley), Clem Bevans, Roy Barcroft, Clayton Moore, Mauritz Hugo, Gary Goodwin.

THE LAW VS. BILLY THE KID

Producción: USA, 1954.

Guión: Janet y Philip Stevenson.

Fotografía en Technicolor.

Dirección: WILLIAM CASTLE.

Duración: 72 minutos.

Intérpretes: Scott Brady (*Billy the Kid*), Betta St. John (Nita), James Griffith (Pat Garrett), Alan Hale Jr. (Bob), Paul Cavanagh, William *Bill* Philips, Benny Rubin, Steve Darrell, George Berkeley, William Tannen, Martín Garralaga.

THE LEFT HANDED GUN

Producción: USA, 1958.

Título en España: *El zurdo.*

Productor: Fred Coe.

Argumento: Gore Vidal.

Guión: Leslie Stevens.

Fotografía: Peverell Marley, en blanco y negro.

Música: Alexander Courage.

Montaje: Folmar Blangsted.

Dirección: ARTHUR PENN.



El zurdo, de Arthur Penn (1958)

Intérpretes: Paul Newman (*Billy the Kid*), Lita Milan (Gelsa), John Dehner (Pat Garrett), Hurd Hatfield (Moultrie), James Congdon (Charlie Boudre), James Best (Tom), Colin Keith-Johnson, John Dierkes, Bob Anderson, Wally Brown, Ainslie Pryor, Martín Garralaga, Denver Pyle, Paul Smith, Néstor Paiva.

A BULLET FOR BILLY THE KID

Producción: México, 1963.

Guión: Ramón Obón.

Fotografía en Eastmancolor.

Dirección: RAFAEL BALEDÓN.

Duración: 61 minutos.

Intérpretes: Gaston Sands, Steve Brodie, Lloyd Nelson, Maria Blaine, Richard McIntyre, Gilbert Cramer, Rita Macedo, Peter Gillon.

FUERA DE LA LEY

Producción: España, 1964.

Subtítulo: *Billy the Kid.*

Guión: Ángel del Castillo.

Fotografía en color.

Dirección: LEON KLIMOVSKY.

Duración: 91 minutos.

Intérpretes: Jack Taylor, Tomás Blanco, George Martin, Tota Alba, Simón Arriaga, Juny Brunell, Margot Cottens, Alberto Dalbés, Claudio Denis, Gaspar *Indio* González, Esther Grant, Luis Induni, Henri Macedo, Enrique Núñez, Lorenzo Robledo, Aldo Sambrell, José Luis Zalde.

BILLY THE KID VS. DRACULA

Producción: Embassy, usa, 1966.

Productor: Carroll Case.

Guión: Carl Hittleman.

Fotografía: Lothrop B. Worth, en color.

Música: Raoul Kraushaar.

Montaje: Roy Livingston.

Dirección: WILLIAM BEAUDINE.

Duración: 95 minutos.

Intérpretes: Chuck Courtney (*Billy the Kid*), Melinda Plowman (Betty), Virginia Christine (Eva Oster), Walter Janowitz, Bing Russell, Charlita, Olive Carey, George Cisar, Roy Barcroft, William Forrest, Marjorie Bennett.

EL HOMBRE QUE MATÓ A BILLY EL NIÑO

Producción: España-Italia, 1967.

Guión: Julio Buchs y Lucio Fulci.

Fotografía en Eastmancolor.

Dirección: JULIO BUCHS.

Duración: 100 minutos.

Intérpretes: Peter Lee Lawrence (*Billy the Kid*), Fausto Tozzi (Pat Garrett), Dyanik Zurakowska (Helen), Gloria Milland (madre de *Billy*), Carlos Casaravilla, Antonio Pica, Enrique Ávila, Orlando Baralla, Francisco Sanz, Luis Rivera, Tomás Blanco, Luis Induni, Luis Prendes, Milo Quesada, Miguel de la Riva.

DIRTY LITTLE BILLY

Producción: Columbia, Jack L. Warner, WRG-Dragoti Production, 1972, USA.

Guión: Charles Moss.

Fotografía: Ralph A. Woolsey, en color.

Montaje: David Wages.

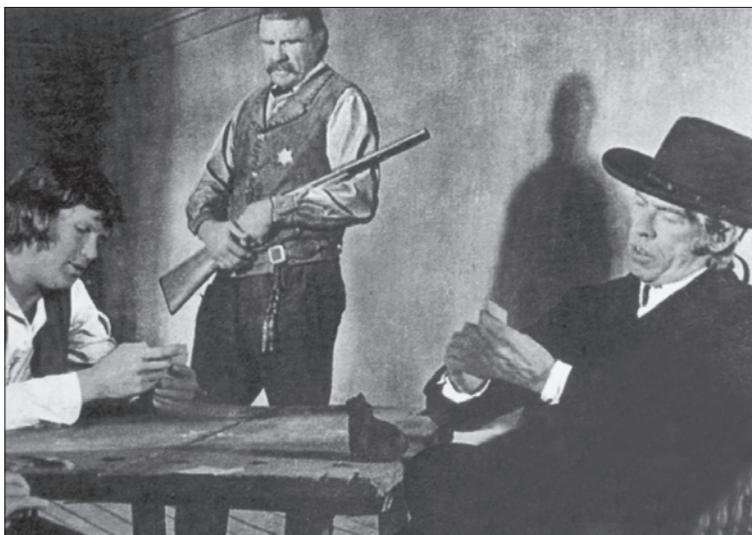
Director artístico: Malcolm C. Bert.

Música: Sascha Burland.

Dirección: STAN DRAGOTI.

Duración: 108 minutos.

Intérpretes: Michael J. Pollard (*Billy*), Lee Purcell (Berle), Willard Sage (Henry), Henry Proach (Lloyd), Len Lesser, Mills Watson, Frank Welker, Richard Stahl, Scott Walker.



Pat Garrett and Billy the Kid, de Sam Peckinpah (1973)

PAT GARRETT AND BILLY THE KID

Producción: MGM, USA, 1973.

Productor: Gordon Carroll.

Guión: Rudy Wurlitzer.

Fotografía: John Coquillon, en Metrocolor.

Dirección: SAM PECKINPAH.

Productor ejecutivo: Ted Haworth.

Montaje: Roger Spottiswoode.

Música: Bob Dylan.

Duración: 122 minutos.

Intérpretes: James Coburn (Pat Garrett), Kris Kristofferson (William H. *Billy the Kid* Bonney), Richard Jaeckel (*sheriff*), Katy Jurado (Mrs. Baker), Chill Wills, Barry Sullivan, Jason Robards, Bob Dylan, R. G. Armstrong, Luke Askew, John Beck, Richard Bright, Matt Clark, Rita Coolidge, Jack Dodson.

BILLY THE KID AND THE GREEN BAIZE VAMPIRE

Producción: ITC, Reino Unido, 1985.

Producción: Jamie Leonard.

Guión: Trevor Preston.

Fotografía: Clive Tickner, en color.

Música: George Fenton.

Dirección: ALAN CLARKE.

Duración: 121 minutos (versión completa), 93 minutos (versión reducida).

Intérpretes: Phil Daniles (*Billy the Kid*), Alun Armstrong (Maxwell Randall), Bruce Payne (*The One*), Louise Gold (Miss Sullivan), Eve Ferret, Richard Ridings, Don Henderson, G. B. Zoot Money, Neil McCaul, Johnny Denis, David Foxe, Daniel Webb, Trevor Laird, Paul Cooke, Ben Cole.

BILLY THE KID

Producción: USA, 1989. TV.

Otro título: Gore Vidal's *Billy the Kid*.

Guión: Gore Vidal.

Fotografía en color:

Dirección: WILLIAM A. GRAHAM.

Duración: 96 minutos.

Intérpretes: René Auberjonois, Wilford Brimley, Julie Carmen, Tom Everett, Val Kilmer, Michael Parks, Duncan Regehr, Albert Salmi, Ned Vaughn.

YOUNG GUNS II

Producción: USA, 1990.

Otro título: *Young Guns II: Blaze of Glory*.

Guión: John Fusco.

Fotografía en color: *De Luxe*.

Dirección: GEOFF MURPHY.

Duración: 105 minutos.

Intérpretes: Emilio Estévez (William H. Bonney), Kiefer Sutherland (Josiah Gordon *Doc* Scurlock), Lou Diamond Phillips (José Chávez), Christian Slater, William L. Petersen, Alan Ruck, R. D. Call, James Coburn, Balthazar Getty, Jack Kehoe, Robert Knepper, Tom Kurlander, Viggo Mortensen, Leon Rippy, Tracey Walter.

OTROS TÍTULOS

Billy the Kid's Smoking Guns, Sam Newfield, 1942 (USA).

Billy the Kid, Sheriff of Sage Valley, Sam Newfield, 1942 (USA).

Law and Order, Sam Newfield, 1942 (*Billy the Kid's Law and Order*) (USA).

The Kid Rides Again, Sam Newfield y Sherman Scott, 1943 (USA).

Une aventure de Billy Le Kid, Luc Moullet, 1971 (Francia).

Billy the Kid (Wild West Show: Billy the Kid), TV, 1975 (Reino Unido).

Revenge of Billy the Kid, Jim Groom, 1991 (Reino Unido).

The Legend of Billy the Kid, Todd Robinson, TV, 1994 (documental) (USA).

Billy the Kid in Lincoln County, ¿Sam Newfield? (USA).

Billy the Kid, Stan Thompson, 1991 (USA).

Cattle Stampede (Billy the Kid in Cattle Stampede), Sam Newfield, 1943 (USA).

LAS GALLINAS DE CERVANTES

Una historia insólita
inspirada en un relato de
RAMÓN J. SENDER

Dirigido por
Alfredo Castellón

Para
Televisión Española

Duración aproximada: 95'

GUIÓN Y DIÁLOGOS
Alfredo Castellón
Alfredo Mañas

FICHA TÉCNICA

Una producción de Televisión Española, S. A.

35 mm, color

Duración: 93' 46''

Guión	<i>Alfredo Castellón</i>
	<i>Alfredo Mañas</i>
Basado en un cuento de	<i>Ramón J. Sender</i>
Ayudantes de dirección	<i>Ignacio Gutiérrez Solana</i>
	<i>Ana Martínez Álvarez</i>
Música	<i>Miguel Asins Arbó</i>
Escenografía	<i>Fernando Sáenz</i>
Montaje	<i>Carmen Frías</i>
Fotografía	<i>Rafael Casenave</i>
Producción	<i>Luis Reneses</i>
Dirección	<i>Alfredo Castellón</i>

FICHA ARTÍSTICA

Cervantes	<i>Miguel Rellán</i>
Catalina	<i>Marta Fernández-Muro</i>
Don Alonso	<i>José María Pou</i>
Clérigo	<i>Francisco Merino</i>
Teniente cura don Juan de Pacheco	<i>Pedro del Río</i>
Barbero	<i>Fernando Valverde</i>
Ramón J. Sender	<i>Pedro Sempson</i>
El Greco	<i>Fabio León</i>
Veterinario	<i>José Lijante</i>
Casilda	<i>Paloma Pagés</i>
Sobrinita	<i>Laura Hormigón</i>
Cejador	<i>Víctor Rubio</i>
Mendocilla	<i>Branlio Dorado</i>
Rústico	<i>Emilio Mellado</i>
Alcalde	<i>Alfredo Mañas</i>
Medinilla	<i>Fernando Ramsanz</i>
Labrador	<i>Mario Siles</i>
Jorge Manuel	<i>David Zarzo</i>
Sacristán	<i>Alberto Querol</i>
Criada mora	<i>Mina Alami</i>
Criada mora	<i>Sara Haliona</i>

1. IGLESIA DE ESQUIVIAS. INT. DÍA

Esquivias, 12 de diciembre de 1584. El teniente cura don Juan de Pacheco, tío carnal de la novia, está casando a ésta, doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano, con Miguel de Cervantes Saavedra. Cervantes es manco de la mano izquierda y tiene 37 años. La novia, doña Catalina, tiene 19 años. Asisten a la boda los más íntimos familiares de la novia, y ni un solo familiar de Cervantes. Los familiares más íntimos de doña Catalina son el tío de la casa, don Juan de Palacios; su hermano, el clérigo de Seseña y familiar del Santo Oficio, Francisco de Palacios y Salazar de Vozmediano; otro tío hermano de su difunta madre, don Alonso de Quesada o Quijada, personaje singular, seco, negro, que viste mitad de caballero y mitad a la soldadesca, con un sombrero en forma de alcachofa en la cabeza, y la sobrinilla, Esperancilla Pacheco, de unos diez años. Hay cuatro amigos de la familia de la novia, testigos de la boda y personajes principales de la villa de Esquivias. Son el barbero, el alcalde, el médico y el albéitar o veterinario. Nadie más. La boda es tan sobria, tan austera, tan de negro —sólo son blancos en esa boda los cuellos de gollera— que podría escandalizar a la mismísima y famosa austeridad castellana y definirla como una boda de “negro sobre negro”.

Sin embargo, hay una nota de color en la que nadie repara en esa negra boda: son unos extraños invitados llamados gallinas acompañadas del mariscal del amor: un gallo. A las 29 gallinas y el gallo, pues son 29 gallinas y un gallo, nadie les hace caso: las 29 gallinas y el mariscal del amor pululan por las gradas del templo, por el altar mayor, por la nave de la iglesia, entre las piernas del cura que oficia misa y boda, por entre los novios que se casan y por entre las piernas de fami-

liares e invitados. Nada, nadie repara en ellas, nadie les da la más mínima importancia.

En este momento los novios, Miguel y Catalina, están arrodillados y puestos hacia el púlpito donde se halla el tío teniente cura que los casa, don Juan de Pacheco, que lleva en sus manos un libro de *La perfecta casada*, de fray Luis de León. Miguel y Catalina llevan sobre sus hombros y cabeza mantos, cordones de oro, paños, tisús y terciopelos bordados, que son prendas que simbolizan todo el peso y la responsabilidad que cae sobre aquellos que se unen al yugo del matrimonio.

El teniente cura don Juan de Pacheco se dirige a doña Catalina Pacheco y Miguel de Cervantes.

DON JUAN DE PACHECO

En el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo.

TODA LA BODA

¡Amén!

DON JUAN DE PACHECO

Señora doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano.

Señor don Miguel de Cervantes Saavedra.

La cámara toma un primer plano de doña Catalina y Cervantes.

DON JUAN DE PACHECO

Señor hermano de la novia. Señor su tío. Señora sobrina.

La cámara toma primeros planos del clérigo, de don Alonso Quijada o Quesada y doña Esperancilla.

DON JUAN DE PACHECO

Excelentísimas autoridades de Esquivias y amigos y testigos de esta boda.

La cámara toma al barbero, al alcalde mayor, al albéitar.

DON JUAN DE PACHECO

Amados feligreses todos...

La cámara toma primeros planos y *travelling* de Caracalla, el gallo, y las gallinas que se pasean tras él por la nave de la iglesia.

DON JUAN DE PACHECO

Mi muy amada sobrina: con este santo matrimonio que acabas de celebrar, inicias hoy una nueva andadura en la que Dios Nuestro Señor será tu guía, para lo cual todos rogamus (pausa).

Andadura real es esa más abierta y menos trabajosa que otras pero no por eso carente de dificultades y tropiezos, porque el seguir al marido, gobernar la familia y criar a los hijos obras son que cada una por sí piden muchos cuidados y que todas ellas juntas no se pueden cumplir sin favor particular de los cielos.

Por eso se engañan muchas mujeres cuando piensan que el casarse no es más que, dejando la casa del padre y marchándose a la del marido, salir de servidumbre y venir a libertad y regalo.

Téngase en cuenta que la mujer es, de natural, más que ningún otro animal de costumbres y de ingenio, una cosa quebradiza y melindrosa; son palabras del maestro fray Luis de León a doña María Varela, pero válidas para toda mujer casada que aspire a la perfección, por lo que proseguiré con ellas y diré que la mujer diligente deleitará a su marido e hinchará de grosura sus huesos, que los fundamentos de la casa son la mujer y el buey: el buey para que are y la mujer para que guarde; que por su natural las necesidades de las mujeres son mucho menores que las de los hombres; porque, en lo que toca a comer, es poco lo que les basta, por razón de tener mucho menos calor natural, y así, en ellas, es muy feo ser

golosas y comedoras, y ni más ni menos cuando toca al vestir, la naturaleza las hizo por una parte ociosas, para que rompiesen poco, y por otro aseadas, para que lo poco les luciese mucho; y las que piensan que, a fuerza de postura y de vestido han de hacerse hermosas, de ninguna manera lo son ni lo parecen y, cuanto más se atavían, más feas son.

La mujer, si da en golosear, toda la vida es almuerzo y merienda, y la huerta y la comadre, y el día bueno, y si da en galas llega a increíble desatino y locura, porque hoy un vestido, y mañana otro, y cada fiesta con el suyo; y lo que hoy hacen mañana lo deshacen, y cuanto ven tanto se les antoja.

Debajo de las prendas de volados Cervantes y doña Catalina miran al teniente cura, que sigue hablando desde el púlpito cada vez más apasionado y tronante en sus advertencias.

DON JUAN DE PACHECO

La mujer bien casada, en cambio, debe ser honesta y diligente y, en levantándose mucho antes de que raya el día, ha de proveer las cosas de la casa y poner orden en ella, como Dios manda..., y que no ha de hacer lo que agora muchas hacen, que unas, en poniendo los pies en el suelo, o antes que los pongan, estando aún en la cama, negocian luego con el almuerzo, como si hubieran pasado la noche cavando de cabo a rabo. Y luego se asientan con su espejo a la obra de la pintura, y aquesta perdición de mujeres, llegan, pasan, tornan, no pasan, vienen, paran, se van, límpianse, revuélvense, relímpianse, péinanse, lávanse, espónjanse y negocian a todas horas con el espejo, y cacarean viéndose así, y se quedan enclavadas mañana y tarde en él, pavoneándose, y viene del campo el marido, y sacatemarruscles, no hay nada en concierto, y allí viene la zarabanda y el chirichape, hala, de gritos y de allá va la gresca.

Esta malcasada, partera y vagabunda no sufre estar quieta, ni sabe tener los pies en su casa: ya está en la puerta, ya en la ventana, ya en la plaza, ya en los cantones de la encrucijada, y tiende por doquier sus lazos... Ve a un mancebo y, llegándose a él, le prende y dícele con cara relamida y henchida de blanduras: hoy hago fiesta y he salido en tu busca porque no puedo vivir sin tu vista. Ven y bebamos la embriaguez del amor y gocemos de dulces abrazos hasta que apunte la aurora... Y para que eso no suceda los chinos, en naciendo, les tuercen los pies, para que cuando sean mujeres no los tengan para salir fuera y porque, para andar por casa, aquellos torcidos les bastan. Como son los hombres para lo público, así las mujeres para el encerramiento; y como es de los hombres el hablar y el salir a la luz, así de ellas el encerrarse y encubrirse. Que, así como a las aves les es natural volar, así las casadas han de tener por dote natural, en que no pueda haber quiebra, el ser buenas y honestas... como tú lo serás y pongo a Dios por testigo, y las manos al fuego por ti, mi querida sobrina desposada, para que, con la honestidad, y a pesar de la herida del tiempo, no se caiga el edificio del matrimonio, que está fundado en el Cielo, como dice fray Luis, sino que será una viva y perpetua alabanza a Dios, a quien sólo se debe eternamente el ensalzamiento y la Gloria. ¡Amén!

TODA LA BODA

¡Amén!

DON JUAN DE PACHECO

¡Y ahora pasemos, familiares y testigos, con los desposados a la sacristía a firmar el acta matrimonial y el contrato de bodas!

El teniente cura baja del púlpito. A Cervantes y a doña Catalina les quitan los arreos de los velados. Todos siguen al cura por

el altar mayor y se introducen por la puerta de la sacristía en fila sin hacer maldito caso de las gallinas que cacarean por doquier.

Cervantes lleva a doña Catalina de la mano y es el único que mira al pasar a las gallinas. Entran en la sacristía. La puerta queda entreabierta.

La iglesia se ha quedado vacía. Sólo las gallinas y el gallo escarbando y picoteando. Detrás de un confesionario, con su barbita mefistofélica, con su asma que le hace entreabrir la boca trabajosamente, hablando con su recio acento aragonés, vestido con traje actual, aparece el novelista Ramón J. Sender. Se dirige al público.

RAMÓN J. SENDER

Acaban de asistir ustedes, hoy 12 de diciembre de 1584 en esta humilde parroquia de Esquivias, a la boda del Fénix de los Ingenios y Príncipe de las Letras, Miguel de Cervantes Saavedra, con doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano de Cervantes. Boda por la que pasan como sobre ascua historiadores y cervantistas.

Las gallinas y el gallo rodean a Ramón J. Sender, el cual saca del bolsillo de su chaqueta un puñado de maíz y se lo echa a las aves de corral.

RAMÓN J. SENDER

Siempre hubo un misterio en las relaciones conyugales de Cervantes, y eso nadie lo niega, y creo que ha llegado el momento de desvelar ese misterio y contar la verdad, esa verdad que, en vano, han ocultado los más egregios cervantistas queriendo preservar y salvar el decoro de la familia.

Sender saca un aparatito evaporante contra el asma y se pulveriza la garganta.

RAMÓN J. SENDER

¿Qué ocurrió después de esta boda? ¿Por qué Cervantes huyó a los pocos meses de celebrarse y no volvió a Esquivias hasta veinte años después? ¿Por qué no llevó Cervantes con él a doña Catalina mientras fue alcabalero en Andalucía? ¿Por qué no la lleva a vivir a Madrid? ¿Por qué no aparece con él en Valladolid?

Sender mira al suelo de la iglesia y ve al gallo y las gallinas agazapados en el suelo como si fueran un auditorio de boquiabiertos campesinos que escuchan una conseja.

RAMÓN J. SENDER

¿Qué le pasaba, pues, a doña Catalina para que siendo tan joven y agraciada Cervantes la dejase como recatada en la media sombra de la aldea? ¿Qué le pasaba? ¿Qué? Lo que le pasaba a la mujer de Cervantes, doña Catalina, era un poco raro al principio, más tarde llegó a ser alarmante y luego fabuloso.

Sender da muestras de que le aprieta el asma, hace un gesto y se vuelve a pulverizar la garganta.

RAMÓN J. SENDER

Si no hubiera testimonios sería impertinente y cruel hablar de lo que le sucedió a la esposa de Cervantes. Un crimen sería, digo, hablar gratuitamente, por conjeturas, pero era verdad, y puedo comprobarlo con documentos de la época. Lo que le pasaba a la mujer de Cervantes, doña Catalina, prodigio infausto, era que desde el día en que se celebró la boda empezó a transformarse en gallina, y si los cervantistas no lo han llegado todavía a explicar lo harán algún día, y a partir de ahora, con los documentos que yo he podido exhumar para estupor de legos y satisfacción de estudiosos.

Sender se ríe mefistofélicamente, sin que se oiga su carcajada. Se ríe como los conejos..., como los conejos aragoneses.

RAMÓN J. SENDER

Decirlo así parece un poco chocante, sobre todo recordando lo que la gente suele entender cuando se asocia a esa ave con la conducta de la mujer. Aunque doña Catalina era una mujer casta y, sobre todo, fiel.

Sender mira al suelo de la iglesia y ve al gallo, que está montando a una gallina. Dice que no con el dedo.

RAMÓN J. SENDER

La verdad ante todo..., al menos la verdad que yo, Ramón J. Sender, he comprobado.

Sender ve cómo el gallo y las gallinas lo siguen por la nave de la iglesia, cruzan el altar mayor, la puerta de la sacristía se abre, las gallinas y el gallo entran y luego se cierra la puerta con misterio.

RAMÓN J. SENDER (muy confidencial, al público)

¡Ah! Cervantes no habló nunca de esta transformación o metamorfosis que empieza a revelarse ante sus ojos, ahí, en la sacristía, cuando su cuñado, el clérigo y familiar del Santo Oficio, lee el contrato matrimonial.

Sender se quita el sombrero y nos saluda. Las gallinas van entrando en la sacristía.

Corte A:

2. SACRISTÍA. INT. DÍA

La boda en la sacristía. El teniente cura don Juan de Pacheco de pie al lado de la mesa de firmar. El hermano de la novia, el clérigo y familiar del Santo Oficio, lee el contrato matrimonial.

EL CLÉRIGO

Don Miguel de Cervantes Saavedra aporta al matrimonio 37.500 reales de vellón, décima de sus bienes obtenidos por la venta de su novela intitulada *La Galatea*. No hay más. Doña Catalina aporta como bienes una casa con corral y granero, cuadra con seis pares de mulas, cinco asnos, muebles, enseres y aperros de labranza, el ajuar, cinco colchones de lana, seis jergones de estigmas de maíz, 69 pliegos de papel de estracilla, un majuelo de viña en el camino de Seseña, un pejugal en la linde del término de Esquivias con Valdemoro y un barbecho en el llano de Illescas. Firmen aquí testigos y contrayentes.

Cuando doña Catalina está a punto de firmar con una lujosa pluma de ave, don Alonso de Quesada, personaje alto, flaco, membrudo y de expresión noble y un poco alucinada, vestido mitad caballero a la soldadesca y mitad cortesano, con un sombrero semejante a una alcachofa, interrumpe diciendo:

DON ALONSO DE QUESADA

Que se cuenten las gallinas y se pongan en el papel.

DOÑA CATALINA

¿Contar las gallinas ahora, tíooo?

DON ALONSO DE QUESADA

¡Que se cuenten las gallinas!

Las gallinas son la conciencia conyugal de este matrimonio.

LA SOBRINILLA

Son 29 gallinas, las acabamos de contar en casa, tío.

DON ALONSO DE QUESADA

Pero no estaba presente el novio. Hay que contarlas en presencia del novio. Las gallinas son parte del contrato matrimonial, el contrato matrimonial es una parte de las capitulaciones y las capitulaciones son parte del sacramento. Que se cuenten las gallinas y se ponga en el papel.

Hay una perplejidad en toda la boda ante la insistencia del tío en que se adjunten las gallinas al contrato matrimonial. Cervantes mira al tío, que parece que está dirimiendo una batalla, y rompe el silencio y la tensión con una ironía.

CERVANTES

Puestos a escribirlo todo, señor don Alonso, faltaría el gallo.

DON ALONSO DE QUESADA

Sea, que se cuente también el gallo y se le escriba luego. A contar.

Toda la boda se pone a contar las gallinas que están en la sacristía. Se oyen voces *ad libitum* que dicen: “veintinueve”, “son veintinueve”, “justas: veintinueve y el gallo”...

EL CLÉRIGO

¿Estamos todos de acuerdo?

LA BODA

Veintinueve y el gallo.

EL CLÉRIGO

Que se firmen, entonces, las capitulaciones.

Doña Catalina toma la pluma y firma el acta matrimonial. Cervantes firma también. Luego lo hacen los testigos. Mientras éstos firman, Cervantes se lleva a doña Catalina a un aparte y la levanta el velo de novia. Cervantes mira largamente a doña

Catalina, con sensualidad. Al verse así mirada, doña Catalina junta los ojos levemente como las gallinas y se oye un lejani-simo cacareo. Cervantes mira con inquietud enamorada a doña Catalina cuando oye...

DOÑA CATALINA (cacareando levemente)

Está un poco fuurris. No le hagáis caso.

Cervantes no reacciona. Doña Catalina insiste.

DOÑA CATALINA

Mi tío. Está un poco fuurris.

CERVANTES

¿Fuurris?

DOÑA CATALINA

Sí, un poco “alcachofoo”. Un pocoo alcachofoo.

Cervantes oye los primeros cacareos de doña Catalina como si oyera los primeros truenos lejanos de una tormenta que se acerca... Los oye con estremecimiento. Los familiares de la boda van saliendo de la sacristía. Los últimos en salir, los últimos invitados, son el gallo y las 29 gallinas, que salen de la boda siguiendo a Cervantes, doña Catalina y los invitados.

Corte A:

3. MAJUELO EN EL CAMINO DE SESEÑA. EXT. DÍA

Rótulos sobreimpresionados con el P. G. de la procesión en paisajes diversos.

Cervantes, doña Catalina, don Alonso de Quesada, la sobri-nilla, el clérigo y familiar del Santo Oficio y el barbero van por

la orilla del majuelo de la viña. Les siguen dos moriscas campesinas. Dos criadas o esclavas que llevan sobre la cabeza seis sillas, tres cada una, con el respaldo de la primera delante de los ojos. Van por parejas: delante Cervantes y doña Catalina; les siguen formando guardia inquisitorial el clérigo y la sobrina, y detrás don Alonso y el barbero cerrando la procesión, que más que boda parece que llevan a Cervantes a las mazmorras del Santo Oficio. Las esclavas moriscas, con las sillas en la cabeza, van detrás. El paisaje a la ida es floreado, hermoso, esperanzador, en contraste con el de regreso. Es como si al volver la espalda Cervantes se hubiera hecho el invierno.

DON ALONSO DE QUESADA

Este majuelo de cepas jóvenes, señor Cervantes, es el que quedó anotado en el contrato matrimonial. Tiene 450 cepas, 225 olivos, y tuvo, hasta hace poco, más de veinte nidos de cuco, 15 de tórtolas, 12 de culirrojos, 16 de verderones, 20 de cardelinas y 8 de ruiseñores, pero dimos en la mala andanza de hacerlo cultivar a moriscos y acabaron con ellos, pues trajeron al maligno y astuto Luzbel tras de sí, echando fuera de aquí a unas criaturas aladas de Dios. Porque todo ser del aire vuela y ellos sólo quieren que lo haga su Dios del brazo de su profeta Mahoma. Así que intervino el Santo Oficio y acabó con esos malandrines de moriscos. Y en verdad que el Santo Oficio, en la figura de su familiar, mi sobrino, estuvo suave con ellos, pues sólo les mandó dar diez azotes por cada pajarico de Dios que desapareció.

Cervantes oye aquella charla delirante inquisitorial con cierta perplejidad e inquietud, mientras le tiende su mano a doña Catalina, que, vestida con guarda infante, sorteaba los pámpanos de las viñas con un cierto trabajo. Para inquietar más a Cervantes, se oye al clérigo.

CLÉRIGO

El temible y astuto Luzbel, señor barbero, gusta de albergarse, o albergar a sus secuaces, los espíritus malignos, en cuerpos humanos, y así resultan entonces las personas posesas, endemoniadas o energúmenas, y es necesario extraerles al maligno a fuerza de conjuros y exorcismos. Los diablos codician a los mortales y les sorprenden en sus lechos, tomando forma masculina o femenina, según a quién tengan que conocer somáticamente. Los que gozan a las mujeres se llaman ícubos y a los que tienen tratos con los hombres somáticamente los llamamos súcubos.

EL BARBERO

¡Dios nos libre de ellos!

TODOS

¡Amén!

Cervantes sigue alarmándose y aquella familia no habla más que de cosas infernales y del Santo Oficio.

CERVANTES

Cambiando de conversación, doña Catalina, decidme, ¿por qué hay siempre un olivo entre dos cepas?

DOÑA CATALINA

Porque las cepas suelen abrazarse entre sí con lascivia y el olivo, como un santo inquisidor, se opone, impidiendo ese acto de satánica concupiscencia... Sí, de satánica cocococoncupiscencia.

Cervantes sale del trueno y se mete en el relámpago con aquella familia que pasa de lo inquisitorial y el terror al asombro del cacareo cada vez más claro de su mujer.

Corte A:

4. BARBECHO EN LLANO DE ILLESCAS. EXT. DÍA

El barbecho es un desierto lunar sólo que más triste, porque las piedras lunares dan un poco de variedad al paisaje. Aquí nada: sólo la llanura manchego-toledana. El sol cae perpendicular. Las personas no dan sombra. Parece el vértice solitario de la tierra. A lo lejos, muy a lo lejos, unas montañas blancas. Lo demás: tierra y cielo hasta el infinito. En el centro del barbecho, sentados en dos sillas, Cervantes y doña Catalina. Doña Catalina lleva guardainfante y el velo echado sobre el rostro. Son dos figuras surrealistas en la solitaria llanura manchega.

Al fondo, al final del barbecho, en una esquina, están los familiares y las dos moriscas. Están exorcizando las cuatro esquinas del barbecho. Todos de rodillas. El clérigo bendice, rezan y, de tanto en tanto, se santiguan.

CERVANTES (oyendo masticar a su mujer)
¿Qué masticáis?

DOÑA CATALINA (habla bajo el velo)
Una tierra aromática que traen de las Indias. Anima mucho.

CERVANTES
Y que la necesitáis para pasar el trago del primer día de vuestra boda. ¿No es eso?

DOÑA CATALINA
Estoy asustada cococomo un popollito.

CERVANTES
Nada temáis.

DOÑA CATALINA
Nada temo. Os amo y sé que vos me amáis también.

CERVANTES
Desde luego (pausa).

Un amigo mío decía que el amor es una peligrosa locura que se cura con el matrimonio.

DOÑA CATALINA

A mí eso no me ocurrirá nunca, estoy convencida.

La familia va andando por el barbecho. Las siervas moriscas detrás llevando las sillas, camino de la otra esquina del barbecho.

DOÑA CATALINA (bajo el velo)

Sé que sufristeis mucho en vuestro cautiverio en Argel.

CERVANTES

Sí, mucho. Ahora con la felicidad de vuestra presencia es más difícil recordar todas aquellas calamidades. ¿Pero cómo hace uno para no recordar? ¿Para borrar la huella de lo que se ha sufrido? Ésa era mi obsesión en Argel, no recordarme. Prefería el presente, aunque fuera tortuoso y duro, a mi pasado, que quizá no volvería a ver. ¿No habéis sentido alguna vez la necesidad de voltear el cuerpo en el camino y continuar de espaldas, grabando en vuestra memoria lo que se aleja?

DOÑA CATALINA

De niña solía hacerlo y es muy divertido.

CERVANTES

Se adivina el camino que has de volver, se marca el regreso o el recuerdo, que viene a ser lo mismo. En Argel, en los siete u ocho intentos de fuga que realicé, no recuerdo haber vuelto la cabeza jamás, era tan triste, tan tenebroso, que quería perderme, morir, antes que volver a aquella calamidad. Y, uno tras

otro, todos los intentos fallaron y volvía al sufrimiento y al dolor. Es un cautiverio en el que esperas la vejez mirándote en el agua de aquellas cloacas como si fueran espejos. La mayor parte de los prisioneros terminaban locos. Recuerdo a uno, que nos acompañó en una de las fugas, que aseguraba haber tenido amores con una sirena y afirmaba que, en cuanto llegase a la orilla del mar, lo salvaría. Y llegamos a la orilla del mar y nos descubrieron. El primero en caer fue él. Lo alcanzaron cuando, metido en el mar, llamaba a su sirena.

DOÑA CATALINA

¿Y es verdad que cada vez que os cogían en vuestras fugas os encadenaban durante meses en tenebrosas mazmorras?

CERVANTES

Cierto.

DOÑA CATALINA

¿Entonces, para vos, ese cautiverio ha sido noche años y más años?

CERVANTES

Sí, porque en aquellas mazmorras los días también eran noches. Tanta sombra en aquel país de luz. En las últimas evasions sólo pensaba en ver la luz a sabiendas de que la fuga hasta España era imposible. Lo peor de todo fue la mala suerte que tuvimos en las fugas con los guías. Todos terminaron abandonándonos y en algunos casos nos delataron.

DOÑA CATALINA

¿Y cómo hacíais cuando os abandonaban?

CERVANTES

Confiar en la suerte o en algún iluminado. Uno de ellos decía que en el campo, cuando se camina por un sendero, la mejor orientación la proporcionan los trinos de los pájaros. Los trinos cortos se escuchan a la izquierda, los largos a la derecha, de esta forma se crea un equilibrio que nos orienta, porque los pájaros eran cristianos. Cuando eso no sucede, o los pájaros trinan todos del mismo lado, es que hay peligro, decía el infeliz.

DOÑA CATALINA

Es como un sueño.

CERVANTES

Sí, soñar, se sueña mucho, pero hay sueños tan reales que ofenden hasta al mismo Dios.

DOÑA CATALINA

¿Es verdad que muchas veces os delataron vuestros propios compañeros de cautiverio?

CERVANTES

En esos países africanos el término medio entre el calor y el frío no existe, ni el del pensamiento y nuestros actos tampoco. Veis compañeros que en un momento determinado darían la vida por ti y, al poco tiempo, son ellos mismos los que están dispuestos a apuñalarte por la espalda.

En una esquina del barbecho, a lo lejos y bajo el sol, vemos a la familia rezando y haciendo exorcismos a la tierra.

DOÑA CATALINA

¿Y qué sentíais?



CERVANTES

Sentir es una palabra que, en cierto momento, sólo va asociada al miedo. Sentía miedo, eso es todo, ni calor ni frío ni hambre ni sed, sólo miedo. Después nada. Es una inercia que te va arrastrando, una abulia que si no la superas termina por conducirte a la muerte. Te acercas a un árbol, te apoyas en él y el árbol se mueve, te desplaza, te zarandea y se inclina hacia ti, y sientes cómo de cada hoja parece llegarte una caricia dolorosa y, de cada rama, un abrazo mortal. A esas, y a otras locuras, es a las que se llega en aquel infierno. Lo peor del cautiverio son esas prisiones sin retorno, en las que pierdes la orientación. El túnel se te va haciendo cada vez más oscuro a medida que las fugas fallan. Yo siempre soñaba con cielos limpios en los que volaban pájaros de grandas alas, pero con unas patas casi inexistentes, atrofiadas, que les impedían posarse en tierra, por lo que se veían condenados a vivir en el aire, a dormir acurrucados en las corrientes que encuentran en su camino, en un ir y venir monótono y tonto.

A lo lejos la familia de la novia y las dos esclavas moriscas siguen rezando y haciendo exorcismos a la tierra bajo el sol de Castilla. Cervantes se da cuenta.

CERVANTES

¿Qué hacen?

DOÑA CATALINA

Exorcizan la tierra.

CERVANTES

¿Por qué?

DOÑA CATALINA

Es que la cultivaron moriscos y mi tío siempre que viene lo hace. Da mejores cosechas, dice.



Pedro del Río, en *Las gallinas de Cervantes*

Llega el sacristán montado en un borriquillo.

EL SACRISTÁN

¡Señor vicario, señor vicario!...

EL CLÉRIGO

¿Qué ocurre?

EL SACRISTÁN (señalando)

El carro con los huesos y reliquias de Roma ha llegado a Esquivias, señor clérigo. Os esperan para la firma y la entrega.

EL CLÉRIGO

¿No hará mucho que esperan? ¡Por Dios!

EL SACRISTÁN

No, no, acaban de llegar.

EL CLÉRIGO

¿Y qué hueso nos ha tocado en suerte?

EL SACRISTÁN

Un peroné.

EL CLÉRIGO (a la boda)

Seguid a casa y comed, yo llegaré enseguida.

El clérigo se arremanga la sotana, toma carrerilla, salta a lomos del borriquillo y sale al trote hacia la plaza.

5. PLAZA DE ESQUIVIAS. EXT. DÍA

En la plaza vemos a todo el pueblo de Esquivias mirando boquiabiertos el carro con los huesos. Se oyen cantos del Apocalipsis.

El cura y el sacristán llegan a la plaza de la iglesia. En la puerta de la iglesia, allá, al fondo de la plaza, hay un carro adornado con telas negras, cruces y símbolos papales. Un extraño cortejo de frailes y guardias vaticanos lo custodian. Los frailes echan humo con los incensarios por los alrededores del carro. Se oyen cánticos de salmos. En la claridad de Castilla, y en la pobreza de Esquivias, aquel carro lujoso incensado tiene todo el aire de un sueño.

HOMBRE (*off*):

Silencio, silencio, que habla el señor alcalde.

ALCALDE

¡Ciudadanos, escuchadme, ciudadanos!

De Italia vienen los huesos,
cargados en este carro.

Son de santos que murieron
mártires de los romanos.
Por no abjurar de su fe
leones los devoraron
y estos huesos que aquí llegan
de ellos son y son muy santos.
En porfía con leones
murieron estos cristianos
por defender nuestra fe
de infieles y desalmados.
De rodillas ante ellos
os quiero ver, ciudadanos.

VETERINARIO

Examinado este hueso peroné que su católica y graciosa majestad Felipe II, y rey nuestro, ha regalado como reliquia a la parroquia de Esquivias, puedo certificar y así lo hago como albéitar de esta villa que el tal hueso no pertenece a bruto animal ni fiera alguna sino que es...

Sino que es de persona racional y, añadiría aún más, el tal santo era de aventajada estatura..., era de aventajada estatura digo. Por lo tanto proclamo en mi nombre y en el de todo el pueblo bienvenido sea el hueso.

ALCALDE

¡Viva el hueso!

TODOS

¡Viva!

Corte A:

6. SOLANAR CON VISTAS AL GALLINERO. EXT. DÍA

En el solanar, como si fuera un aparte de amor, están doña Catalina, vestida aún con el guardainfante de novia, y Cervantes. Pero no hay tal aparte solitario de amor; detrás, un poco alejados pero vigilantes, están don Alonso de Quijada, la sobrinita y el barbero. El barbero le está enseñando a la sobrina el nombre y el porqué de los dedos de la mano.

BARBERO

Éste es el pulgar, se llama así porque es con el que las viejas cazan las pulgas; el índice, que indica las rutas; el corazón, por estar en el centro; el anular, porque es nulo —mira, ¿ves?, así no lo podemos mover—, y el meñique, porque es pequeñico.

La niña lo repite.

LA SOBRINITA

Tío Alonso, ¡cuánto tardan el tío clérigo y el tío cura en venir al banquete de bodas! Tengo hambre.

DON ALONSO DE QUIJADA

Paciencia, Esperancilla, pero es que encontrar en un carro de santos huesos el peroné que corresponde como reliquia a Esquivias es una faena prolija y delicada, que requiere tiempo.

LA SOBRINITA

¿Tan difícil es encontrar ese peroné?

DON ALONSO DE QUIJADA

Parece fácil, pero no.

LA SOBRINITA (suspirando)

¡Ayyyy!...

Entretanto vemos a las 29 gallinas y al gallo picoteando en el gallinero.

DOÑA CATALINA (explicando a Cervantes)

Aquella es la Clueca, que lleva una venda atada al pie, y la que se rasca ahora con el pico en el alón es la Pita, hermana de la Gallipava de al lado, nació en la misma cobada. ¿Veis esa que bebe un poquito y levanta la cabeza para que el agua le entre en el papo? Es la Pintada, que pone huevos con motitas amarillas y verdes, como una perdiz. Luego la Papuda es esa, ¿la veis?, que forma corro con la Coquita y la que llamamos la Gallineta Viuda.

CERVANTES

¿Y quién las llama así?

DOÑA CATALINA

Todos en la casa. Incluso don Alonso.

La sobrinita, pizpireta y fisgona, pregunta al tío abuelo, don Alonso de Quijada.

LA SOBRINITA

Tío, ¿cuándo estarán solos los desposados?

DON ALONSO DE QUIJADA

Cuando penetren en la alcoba nupcial. ¿Verdad, señor barbero?

EL BARBERO

Allí será, pues sí, señor.

DON ALONSO DE QUIJADA

Hasta tanto no estén en el tálamo están, ineluctablemente, bajo “sub judice” familiar. ¿Voy bien, señor barbero?

EL BARBERO

Pues sí, señor.

LA SOBRINITA (suspirando)

¡Ayyy!...

Entretanto doña Catalina sigue nombrando a Cervantes como en un rosario amoroso el resto de las 29 gallinas. Cervantes la mira entre dolorido y asombrado.

DOÑA CATALINA

Aquella es el Gallino, porque, siendo gallina, se pone a veces tontamente encima de otra para cubrirla, y, más lejos, ¿la veis?, está la Buchona, que es la que duerme al lado derecho del gallo. A la izquierda duerme la Barbeta, que, con la Buchona, son las más gordas. Hasta hace poco lo eran la Marcolfa y la Moñigona, pero las dos nos esperan ya en la olla. Las gallinas que duermen al lado del gallo son siempre las más gordas del gallinero y tienen media onza más de peso que las otras. ¿No las veis?

CERVANTES

¿Las conocéis a todas?

DOÑA CATALINA

Pues..., tantos años aquí... sin otro quehacer que el rosario de los sábados, hasta queeee, queeeee cocococon vooooos se ha lleeeenadoooo mi vidaaaa... Pero allí llega la Escarbona, siempre bailoteando hacia atrás, hacia adelante... ¿Sabéis, señor Cervantes, que las gallinas bailan para expresarse?

Vemos bailar en el gallinero a la Escarbona hacia adelante y hacia atrás ante el gallo como una coquetísima y putísima bayadera... Música.

DOÑA CATALINA

... y allá llega la Polainuda, que es de otra raza. Mi abuelo tenía de esas hasta 500 cuando yo era peque-



Laura Hormigón, en *Las gallinas de Cervantes*

ña y las vendió todas para la cría a varios compradores de Valvaldemoooooriiillooo.

La sobrinita, pícara y morbosilla, pregunta al tío Quijada.

LA SOBRINITA

Tío Quijada, ¿qué es el tálamo?

EL BARBERO

¡Qué agudica es!

DON ALONSO DE QUIJADA

El tálamo es la cama de comatrimoniar.

LA SOBRINITA

¿Y qué es comatrimoniar, tío Quijada?

EL BARBERO

¡Qué agudica es!

DON ALONSO DE QUIJADA

Comatrimoniar, ¡voto a tall!, es esto.

Y el tío cierra el puño y, sobresaliendo el nudo de la falange, le da a la sobrina un cuesco que le hace sonar la cabeza como una calabaza grande y hueca.

LA SOBRINITA

¡Oooaaayyyy!

EL BARBERO

Sí, pero qué agudica es.

Doña Catalina sigue a lo suyo, que es nombrarle a Cervantes las 27 gallinas, que no 29, que ahora hay en el corral y gallinero.

DOÑA CATALINA

Esas que están en corro son la Porcelana, la Overa y la Pechugueta. Esa otra es la que llamamos la Pechugona, que no hay que confundirla porque tiene mucho papo, y a esa otra que lo tiene medio desnudo la llamamos la Otra Pechugueta, que es distinto. La Caparazona es aquella, ¿veis?, que viene detrás, que parece que lleva un capisayo de aguas como los gallegos, y la Cobadora, que es la madre mejor de todas, siempre buscando huevos para cobar, propios o ajenos. Detrás está la Pepita (estuvo mala hace poco) y aquella que brinca encima del cesto de mimbre es la Poooolleeraaa, que se ocupa de los poooo-llooooos tooootoomateros hasta que los cascaapoooolaaamoos. Ésa es muy amiga de la Mantuuuda, que parece que tiene siempre frío y esconde la pata contra las plumas de la tripa.

Doña Catalina mira a Cervantes, que está asombrado y boquiabierto.

DOÑA CATALINA

¿Qué os pasa?

CERVANTES

¡Cocococococonocéis...!

Doña Catalina se ríe y mira a la sobrinita y al tío...

DOÑA CATALINA

Esperancilla, mirad qué raro habla el tío Cervantes.

Cuando todos dejan de reírse, Cervantes le dice a doña Catalina:

CERVANTES

¡Dios mío! Conocéis a las 29 gallinas por sus nombres, pelaje, costumbres, vicios, manías y rarezas... ¡A las veintinueve!

DOÑA CATALINA

¿De qué os extrañáis tanto? En tiempos de mi abuelo, y siendo niña, me conocía pelos, costumbres, vicios y plumajes de las 600 que había en el gallinero... Yo he vivido siempre entre gallinas. Siempreee, siempreee, siempreee.

En este momento, por encima de las bardas del corral, se ve llegar el carro de los huesos y reliquias del santo, con incensarios movidos por los frailes y cánticos del Apocalipsis cantados por los vecinos de Esquivias. Se arrodillan todos. El cortejo del carro con los huesos y reliquias pasa por las bardas del corral. El tío teniente cura va con ellos, así como el hermano cura y familiar del Santo Oficio.

El cortejo sigue hacia las afueras del pueblo.

Corte A:

7. COMEDOR DE BODAS. INT. DÍA

En el comedor, sentadas en el suelo, están doña Catalina y la sobrinita recostadas sobre almohadones a la usanza morisca. Los hombres en la mesa, como es tradicional en Castilla. El tío le dice a Cervantes.

DON ALONSO DE QUIJADA

Señor desposado, como es tradicional en estas católicas tierras, las mujeres comen en el suelo y los hombres en la mesa. Pero es también tradicional costumbre invitar a las mujeres en día de boda, banquete o festín a que se sienten en silla junto a los hombres. Como desposado y nuevo miembro de la familia, os pido que invitéis a vuestra esposa y a vuestra sobrina a que compartan la comida de bodas en la mesa.

Cervantes se levanta y se dirige a doña Catalina y a la sobrinita.

CERVANTES

Doña Catalina, ¿queréis hacernos el honor de sentaros en la mesa y rogarle a Esperancilla que lo haga también?

Doña Catalina hace una reverencia y la sobrinita la imita.

DOÑA CATALINA

Esta humilde sierva de vuesa merced acepta y agradece hasta el infinito semejante honor.

LA SOBRINITA

Tío, no voy a saber comer en silla, no estoy acostumbrada.

CERVANTES

Ahora verás (la sienta).

Doña Catalina y la sobrinita cogen sus platos y cubiertos y se sientan en la mesa. Doña Catalina al lado de Cervantes y la sobrinita al lado del tío.

Desde la puerta.

DON ALONSO DE QUESADA

Ya están llegando los curas de la casa, señor Cervantes. ¿Queréis hacernos el honor de demandar la colación? Así.

Don Alonso da palmadas sonoras y pega voces hacia la cocina.

DON ALONSO DE QUIJADA

Casilda, sea servida la colación en honor de los novios.

CERVANTES

Bueno, me excuso de pedirla: ya está hecho.

DON ALONSO DE QUIJADA

¡Por vida del caballero andante don Kirieleison de Montalbán, pero ineluctablemente no la traerán si vos no la demandáis! ¡Y ay de ellos si os negaren ese honor de traerla a vuestras voces!

CERVANTES

Sea pues: Casilda, servid la colación.

CASILDA

Tendréis que esperar un poco, pues las llaves de las ollas están en la faltriquera del señor vicario. Mientras tanto conformaos con esos entremeses.

Viene la criada y las dos siervas moriscas que la ayudan. La sopera de plata tiene una barra sujetando la tapa con un candado para que no se pueda abrir. Cervantes la mira asombrado.

DON ALONSO DE QUIJADA

Ya ve, cerradas con candado y barra. Así no se tiente la gula de los criados. Ahora vendrá mi sobrino, el clérigo y vicario de Seseña y familiar del Santo

Oficio, que es quien tiene las llaves, como cabeza de familia, y la abrirá. Ahí está.

Entran el clérigo y el teniente cura.

EL CLÉRIGO

Alabado sea Dios.

TODOS

Sea por siempre alabado.

El clérigo y el teniente cura toman asiento. El clérigo saca unas llaves de la sotana. Busca una. La encuentra.

Y abriendo el candado quita la barra y levanta la tapa de la sopera.

EL CLÉRIGO

Tío Juan, vos habéis desposado a mi hermana y al señor Cervantes, bendecid este banquete de bodas.

EL TENIENTE CURA

Señor, bendice los condimentos de esta boda. En el nombre del Padre...

TODOS

¡Amén!

Casilda y las dos moriscas sirven la comida. El tío don Alonso de Quijada, que tiene asombrado a Cervantes con su figura y sus frases, sirve el vino en los vasos. Cervantes lo mira. Al tercer vaso dice:

DON ALONSO DE QUIJADA

Por vida de don Palmerín de la Borgoña, señor Cervantes, ¿habéis observado que el vino de Esquivias, cuando cae sobre vino, nunca repite el mismo sonido? Nunca canta el mismo cantar. ¿No lo habéis notado? Escuchad, escuchad.

Cervantes lo mira y mira. Don Alonso va sirviendo el vino haciendo escuchar a todos.

Las manos de las criadas dejan dos soperas en la mesa. Las manos del clérigo abren con sus respectivas llaves las dos soperas. Dentro hay dos gallinas guisadas en pepitoria.

DOÑA CATALINA

¿Has matado las dos que te dije?

CASILDA

Ésas maté.

DOÑA CATALINA

Las dos más lucidas, la Marcolfa y la Moñigona. Las dos dormían a derecha e izquierda del gallo.

DON ALONSO DE QUIJADA

Santa pepitoria será con esas dos glorias de Dios, que no gallinas. Que sirva la desposada.

Doña Catalina, a punto de servir, pregunta a don Alonso de Quijada.

DOÑA CATALINA

¿De cuál os sirvo, tío? ¿De la Marcolfa o de la Moñigona?

DON ALONSO DE QUIJADA

Mejor que tú, sobrina, nadie conoce qué bocado es mejor y a qué gallina pertenece. Tú me sirves, a tu arbitrio lo dejo.

Doña Catalina mientras sirve va cantando las delicias de las dos gallinas.

DOÑA CATALINA

Yo, tío, de la Marcolfa tomaría la pechuga, que es más sabrosa que la de la Moñigona, que estará como

la gloria pero un poco más grasosa, es la verdad; en cambio, de la Moñigona tomaría el muslo, que estará menos jasco que el de la Marcolfa, pues al estar un poquitín más gorda el muslo tiene las medidas justas de grasa y magro.

LA SOBRINITA

¿Y al novio qué le vas a servir, tía?

DOÑA CATALINA

Para el novio será la tajada de más enjundia.

LA SOBRINITA

La va a necesitar.

Ante tamaña frase, la novia, doña Catalina, deja de servir, se santigua mirando escandalosamente a la niña y se pone a rezar. Todos siguen el rezo. Menos Cervantes, que mira a su mujer, que reza con los ojos en blanco hacia arriba. Cervantes no oye rezos, oye el padrenuestro como un cacareo del gallinero.

Toda la boda está royendo los huesos de las gallinas en pepitoria. Silencio. No así de los dientes, que al unísono se oyen roer los huesos. Cervantes piensa que son caníbales gallináceos.

CERVANTES (que no come)

¿Qué huesos son esos que con tanta pompa llegaron a la parroquia de Esquivias, señor vicario de Seseña y familiar del Santo Oficio?

EL CLÉRIGO

Huesos divinos.

CERVANTES

¿Cómo divinos?

EL CLÉRIGO

Así es. Esos huesos pertenecían a los santos mártires que fueron pasto de los leones en el pagano circo de Roma y que el Santo Padre ha tenido a bien regalar a nuestra católica majestad Felipe II. Y éste, con gran sentido cristiano, está repartiéndolos en las iglesias y ermitas de Castilla y Aragón.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Pero no se ha dicho siempre que aquellos paganos y feroces leones habían atacado con tal furia a estos santos mártires que no habían dejado de ellos ni los huesos?

EL CLÉRIGO

Ésas son patrañas de los heréticos. No debió de ser así, pues el comisionado de su majestad me ha confirmado que tan sólo en Castilla se han repartido cincuenta carros de huesos de santos mártires de aquel Coliseo enviados por el Santo Padre. ¿No es así, don Juan?

DON JUAN DE PACHECO

Así es.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Y qué piezas asignaron a nuestra parroquia?

DON JUAN DE PACHECO

Una sólo: un peroné.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Y se conoce el nombre del santo a quien corresponde?

DON JUAN DE PACHECO

¡Qué cosas tenéis! Es un anónimo.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Y viene mondo o con pellejo?

EL CLÉRIGO

¡Ojo, tío! No desbarréis y caigáis en herejía.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Cómo no voy a desbarrar? ¿Cómo es posible que tengan que importar huesos de mártires a una nación como la católica España, que puede repartir huesos de santos, santas y místicos a todo el orbe, aun después de tener iglesias y catedrales y ermitas y cenobios repletos de tibias y peronés? Pero no: ¡hala!, como papanatas heréticos a abrir las fauces por cuatro huesos de mártires anónimos, que a saber de qué padre y madre serán.

DON JUAN DE PACHECO

Los manda el Papa.

DON ALONSO DE QUIJADA

Como si los manda el Papo. En tocante a huesos de santos, no transijo: ¡Santiago y cierra España!

Roen huesos y rezan al mismo tiempo. Las moriscas traen agua. Se lavan todos las manos. Se la dan unos a otros como agua bendita. Siguen rezando.

8. ANTECÁMARA Y CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Cervantes está en la antecámara nupcial en ropas de dormir con una vela grande en la mano. Habla hacia la cámara nupcial.

CERVANTES

Voy a entrar, doña Catalina. Apago la vela. Voooy...

Nadie le responde. Cervantes espera el permiso de doña Catalina. Pero doña Catalina no responde.

CERVANTES

Apago y entro, doña Catalina.

Cervantes pone morretes de soplar la vela. Cuando oye unos extraños quejidos. Cervantes deja de poner morretes de apagar y aguza el oído.

Sin apagar la vela entra en la cámara nupcial.

El guardainfante de doña Catalina está de pie, como un espan-tapájaros. Las sayas, el fustán y otras ropas interiores por el suelo. Doña Catalina, opilada, ida, sin sentido, yace en el tálamo nupcial totalmente desnuda. Tiene todo el cuerpo amarillo como si se hubiera cubierto toda con un polvillo de oro. Cervantes, al verla desnuda:

CERVANTES

¡Santo Dios! Apagaré.

Pone morretes de apagar, pero luego reacciona y se va hacia ella. La toca.

CERVANTES

Está fría. ¡Doña Catalina! ¡Doña Catalina! ¿Qué tenéis?

Cervantes corre hacia la ventana.

Corte A:

9. FACHADA CASA. VENTANA QUE DA AL CORRAL DE LA CASA. EXT. NOCHE

Cervantes en la ventana con la vela encendida.

CERVANTES

¡Favor!... ¡Favor!... ¡Favor! ¡Doña Catalina! ¡Favor!
¡¡Doña Catalina!!

Aparecen en las ventanas del patio manchego, con ropas de dormir y velas encendidas, el clérigo, el tío don Alonso, Casilda y la sobrinita.

CERVANTES

¡Favor, doña Catalina!

DON ALONSO DE QUIJADA

¡Sobrina!

LA SOBRINITA

Tía.

CASILDA

¡Señora!

EL CLÉRIGO

¿Qué ocurre con mi hermana?

CERVANTES

Se ha ido. Se ha ido.

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Antes o después del acto?

EL CURA

¿Habéis consumado?

CASILDA

¡Sabía que no lo resistiría!



LA SOBRINITA

Yo creí que sí.

CERVANTES

¡Acudid! ¡Subid! Doña Catalina está aquí, en la cama, opilada, ida, sin sentido. ¡Desnuda!

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Desnuda?

Corte A:

10. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

EL CLÉRIGO (entrando)

Os conjuro en nombre de Dios y en el mío propio como familiar del Santo Oficio. Apagad esa vela.

Corte A:

11. ESCALERA. INT. NOCHE

CASILDA

Vos no subáis, Esperancilla.

DON ALONSO DE QUIJADA

En el nombre del gigante Micomicón de Mantua.

EL CLÉRIGO (*off*)

Apagad.

Cervantes sopla por fin la vela. Todos soplan la suya.

LA SOBRINITA
Adelante, familia.

Corte A:

12. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Rodean la cama, pero de espaldas a doña Catalina, excepto Casilda, la cocinera, que está tapándola.

EL CLÉRIGO
¿Está toda tapada?

CASILDA
Tapada está, señor.

EL CLÉRIGO
¿Hasta la sotabarba?

CASILDA
Hasta la sotabarba.

EL CLÉRIGO
Señor Cervantes, encended la vela.

Cervantes enciende la vela y vemos a doña Catalina tapada hasta el cuello.

EL CLÉRIGO
¡Dios Santo!, está coloreada.

LA SOBRINITA
Está como un membrillo.

DON ALONSO DE QUIJADA
Señor Cervantes, ¿qué habéis hecho con mi sobrina?

EL CLÉRIGO

¿Se ha puesto así durante o después de consumir el acto?

CERVANTES

Señores, en nombre de Dios, preocupense de su estado y no del acto. No hubo consumación, entré a acostar y me la encontré así, opilada y toda amarilla.

CASILDA (dándose una palmada en la frente)

¡El vicio!

LA SOBRINITA

¡Qué vicio, si no han consumado!

CASILDA

¡El vicio! Le dije que no mascase más de dos puntas.



Miguel Rellán, en *Las gallinas de Cervantes*

DON ALONSO DE QUIJADA

¿Qué vicio y qué mascar es ése?

CASILDA

Tierra Sigilada: se ha pasado muerta de miedo todo el día y mascando de ocultis Tierra Sigilada.

EL CLÉRIGO

La Santa Inquisición castiga como pecado de herejía mascar esa tierra de las Indias.

CASILDA

¡Ah, sí! Pues todas las damas remilgadas la toman. Está de moda.

CERVANTES

Así es, está de moda. En la corte la toman por la mañana, por la tarde, en el estrado, cuando confiesan y hasta durmiendo. Está de moda: los caballeros regalan a sus damas jarrones hechos con esa tierra que ellas devoran y mascan a cachos. Es la moda.

EL CLÉRIGO

La Santa Inquisición prohíbe mascar esa tierra que adormece, priva de los sentidos y hace que los que la mascan se evadan de este mundo.

CASILDA

¡Ojo, señor! Y que también endurece las carnes y los senos.

DON ALONSO DE QUIJADA

Mi sobrina es demasiado joven y no necesita, para estar en sazón, de esas tierras ni de esos mastiques de todos los demonios.

EL CLÉRIGO

¿Y quién le ha proporcionado a mi hermana esas

chinas de Tierra Sigilada endurecedora de carnes y levantadora de pechos? ¿Vos, señor Cervantes?

CERVANTES

¿Qué decís, señor clérigo? Soy yo quien pregunta a vos: ¿quién proporciona a la hermana de un representante del Santo Oficio esa tierra que evade de este mundo, y cómo vos, señor inquisidor, no lo sabíais teniendo por oficio vigilar las costumbres de este católico reino?

EL CLÉRIGO

Eso quiero saber yo, ¿quién?

CASILDA

Yo lo sé. Le proporcionó esas puntas de Tierra Sigilada la mujer del médico, doña Constanza.

EL CLÉRIGO

¿Esa malandrina remilgada?

CASILDA

Pero yo le advertí que no tomara más de dos chinas.

LA SOBRINITA

Y la tía se tomó lo menos doce.

EL CLÉRIGO (a gritos)

¡No! Id a buscar en mi nombre a su marido, el médico, que es lo que necesita doña Catalina. ¡Un médico!

CASILDA

No es necesario, yo sé cómo se hace para volver en sí de esa opilación: hay que envolverla en dos sábanas empapadas en vino cocido de Esquivias puesto a la lumbre con sarmientos y, dentro del cocimiento, cogollos de romero, se le aplica en el corazón un

emplasto de camuesas cocidas y agua de azahar misturada de coral, oro y piedra bezal, y, al volver en sí, se le da un brebaje tonificante.

CERVANTES (asombrado)

¿Y tenéis todo eso?

CASILDA

Cocido y a punto, por si acaso.

CERVANTES (gritando)

Id a por ello. ¡Por todos los demonios!

Todos se santiguan al oír a Cervantes. La opilada, doña Catalina, desmayada y todo, se santigua también.

13. COMEDOR DE LA CASA. INT. NOCHE

Cervantes está en el comedor. Llega Casilda con una palangana, sábanas moradas de vino y otros emplastos.

CERVANTES

¿Cómo está?

CASILDA

Como rosa de mayo. Ya podéis subir.

Cervantes se va hacia la cámara nupcial. Lo siguen y despiden todos los familiares en comisión hasta la habitación.

Corte A:

14. ANTECÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Cervantes está de nuevo en la antecámara nupcial con ropa de dormir y una vela encendida en la mano.

CERVANTES

Voy a entrar, doña Catalina. Apago la vela. Voy.

Cervantes no oye nada y nervioso dice:

CERVANTES

¡Dios mío! Doña Catalina, ¿qué ocurre ahora?

Entra en la cámara nupcial.

Corte A:

15. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Cervantes entra. En el tálamo no hay nadie. La cama está vacía. Cervantes ve la ventana del corral abierta.

CERVANTES

¡Doña Catalina!

Cervantes oye la voz de doña Catalina en el corral. El guarda-infante no está. Cervantes se asoma a la ventana.

16. VENTANA. NOCHE

Cervantes (alucinando, la llama desde la ventana)

¿Qué hacéis ahí?

16 (bis). SOLANAR. NOCHE

En el gallinero está doña Catalina hablando con las gallinas y el gallo.

DOÑA CATALINA

¡Ay, Caracalla, qué apreturas he pasado! ¡Ay, qué mal lo he pasado, Pechugueta, Pollera, Cobadora, Coquita, Crestonera! ¡Ay, qué mal lo he pasado, gallinitas del aire, gallinitas del donaire!

17. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Cervantes en la cama. Tiene su mano con guantelete de hierro, la vela encendida. Oye a doña Catalina en la antecámara.

CERVANTES

Doña Catalina, decidme cuando entréis para apagar. Pero doña Catalina entra sin dar tiempo a Cervantes a apagar. Trae una sonrisa pícara en la cara. Cervantes la mira fascinado. Doña Catalina deja posar su guardainfante en el suelo, guiña el ojo a Cervantes y sale de detrás del guardainfante desnuda totalmente. Se mete en la cama con él, se acurruca y le dice:

DOÑA CATALINA

Siento haberte hecho esperar. Pero ha sido pocoooo.
Muy pocoooo...

Cervantes ve cómo doña Catalina, mientras sigue haciendo corrococo, sopla la vela.

Corte A:

18. CÁMARA NUPCIAL. INT. DÍA

Cervantes y doña Catalina están desnudos en la cama. La luz del amanecer los sorprende. Son como dos figuras de Boticelli. Canta el gallo. Cervantes acaricia la cabeza de doña Catalina, que está acurrucada en su pecho y vuelta de espaldas como la Venus de Velázquez. Cervantes toca con asombro algo que doña Catalina tiene en la cabeza. Son tres pequeñas plumas de gallina enhiestas, graciosamente tiesas.

CERVANTES

Tenéis tres plumas de gallina (intenta quitárselas).

DOÑA CATALINA

¡Cuidado! No las arranquéis, son naturales.

Cervantes acaricia las plumas mientras se va yendo la luz hasta dejarlos tan pálidos como las figuras de Van Eyck.

Cervantes se levanta, abre la ventana que da al corral y mira el gallinero. Catalina sale.

19. SOLANAR (GALLINERO)

En este momento ve a su cuñado, el clérigo, que entra al gallinero con dos gallinas debajo del brazo; luego el clérigo cuenta las gallinas.

Cervantes miméticamente cuenta las gallinas como su cuñado, el clérigo.

CERVANTES

25, 27, 29... justas... ¡y el gallo!

Cervantes hace un gesto de extrañeza y ríe para sus adentros.

CERVANTES

La conciencia conyugal: treinta gallinas y el gallo.

20. CÁMARA NUPCIAL

Luego se ríe de su propio chiste y se encamina a la cama con el muñón del brazo desnudo, y se pone a leer el manuscrito de *La Galatea*. En este momento entra doña Catalina con una enorme bandeja de comida y diciendo:

DOÑA CATALINA

¡Carta de Boogootá! ¡Carta de Boogootá! ¡Tienes carta de Boogootá!

Cervantes se queda perplejo como un niño al oír aquellos alegrísimos cacareos. Doña Catalina le da la carta a Cervantes. Cervantes no puede cerrar la boca de la sonrisa que tiene. Doña Catalina pone la bandeja en la silla, coloca los manteles sobre la cama, a la usanza del siglo XVI, que se ponía la cama como la mesa: pone platos, tenedores, vasos, cuchillos, como si fuera una lujosa mesa de banquete.

DOÑA CATALINA

¿No la leéis? ¿Qué os pasa? Es carta de Boogootááá.
¡Boogootááá!

Cervantes mira el remite de la carta y comenta sin saber muy bien lo que dice:

CERVANTES

Estoy confuso; es de un amigo que estaba conmigo en Lepanto. Creí que vivía en Caracas.

DOÑA CATALINA

De Caracas no viene, no viene de Caracas. Viene de Boogootááá.

Muy pizpireta, va de un lado a otro de la habitación. Mira lo bonita que le ha quedado la mesa puesta en la cama y se sienta a desayunar mientras enumera los manjares.

DOÑA CATALINA

Caldo consumado de matrimonio, hecho con las ricas carnes de la Marcolfa y la Moñigona. Dos huevos

fritos de la Calcetera. Torreznos caseros. Confitura de moras. Hojaldres. Empanada de liebre. Pan candeal y la famosa agua de Esquivias: vino tinto.

CERVANTES (sonsacándole)

¿No os da pena beberos el caldo de esas dos gallinas que amabais tanto?

Doña Catalina bebe el caldo. Cervantes deja la carta sin abrir y bebe también.

DOÑA CATALINA

¡Pena! ¿Por qué? ¿Por, por qué? Eran las preferidas del gallo, las dos más amadas y mejor montadas entre las 29. No se han ido de vacío de este mundo, se han ido bien servidas. Pena, ¿por qué? ¿No habéis abierto la carta de Boogootááá?

CERVANTES

¿De dónde decís que viene la carta?

DOÑA CATALINA

¡De Boogootááá! ¡Viene de Boogootáá!

CERVANTES (ríe)

Luego la abriré.

DOÑA CATALINA

Igual debisteis de hacer con la mía. Ahora lo comprendo. Por eso no me contestasteis.

CERVANTES

¿De qué carta habláis?

DOÑA CATALINA

Ya veo que no. Yo estaba encandilada por vos desde el día que fui con mi padre a que lo sangrara el vuestro, don Rodrigo. Bien es verdad que iba predispu-

ta a encandilarme. Se hablaba tanto de vos y de vuestras aventuras amorosas: romanas licenciosas, danzantas de Argel, cómicas de teatro, representantas, damas melifluas o teatreras, y eso me atraía tanto...

Cervantes y doña Catalina mojan en el huevo y chupan la yema mirándose a los ojos.

CERVANTES

Yo no he recibido ninguna carta vuestra.

DOÑA CATALINA

Sí, la recibisteis. Os la escribí después de ver una comedia de Lope en el Corral de la Pacheca, otro día que fui a Madrid. Una comedia en que una dama de provincias, enamorada, mandaba traer a sus galanes con una capucha por la cabeza y los introducía en su aposento a oscuras. Y luego les volvía a poner el capuchón y los sacaban sin que nunca supieran dónde habían estado ni con qué dama. Después de gozarlos, claro.

CERVANTES

¿Y entonces fue cuando me escribisteis una carta firmada con vuestro nombre?

DOÑA CATALINA

¿Estáis loco? ¡Cómo iba a firmar la carta aquella, con las cosas que os decía!

CERVANTES

¿Entonces, cómo os iba a contestar?

DOÑA CATALINA

Pues adivinando. Aquellas cosas no os las podía decir más que una niña que os mirara como os miraba yo.

CERVANTES

Nunca imaginé que aquella carta...

DOÑA CATALINA

Así me ha costado tanto trabajo que picarais en el anzuelo. ¡Jesús, Jesús, Jesús, qué modorros sois los hombres!

Los dos se ríen. Cervantes y doña Catalina comen confitura, mermelada, frutas, beben vino, se miran y vuelven a comer cosas dulces y sabrosas.

CERVANTES

He visto reponer dos gallinas a vuestro hermano, el clérigo. ¿Por qué no puede haber menos de 29 gallinas?

DOÑA CATALINA (imitando a su hermano)

¿Por, por qué? Porque tenemos con don Miguel una deuda de decoro; él es hidalgo de nacimiento y por eso mi hermana ha dejado de llamarse Catalina a secas para pasar a llamarse doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano de Cervantes. ¿Comprende vuestra merced? Un hidalgo que tiene menos de 29 gallinas para su goce propio no es un hidalgo, como un gallo que tiene un harén con menos de 29 gallinas no es un gallo sino un capón.

CERVANTES

Envidio a ese sultán con cresta, a ese mariscal del amor que es vuestro gallo. ¿Cómo se llama?

DOÑA CATALINA

Se llama Caracalla, como el emperador. Y vos no tenéis que envidiarlo porque tenga 29 gallinas diferentes en su harén. ¡Vos también las tenéis! A cambio de dejar de llamarme Catalina a secas, para poder llamarme campanudamente doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano de Cervantes, yo seré para

vos 29 gallinas distintas: la pollita cachonda, la pollita inocente, la gallina celosa, la gallina ardorosa, la gallina hacendosa, la que os procura el sustento, la que os trae el gusano en el pico, la gallina cocococoncupiscente y la gallina amada, amante, que se pone cerca de vos diciendo: Caracalla, Caracalla mío, mi Caracalla, mi Caracalla.

Doña Catalina se mete debajo de las sábanas. Los manteles, los platos, los cuchillos, los tenedores, danzan sobre la colcha.

DOÑA CATALINA

¡Corocoococo! ¡¡Corocoococooo!!

De este gallinero ya no sale nadie, ya no sale nadie.

Corte A:

21. CÁMARA NUPCIAL. INT. AMANECER

Cervantes se asoma a la ventana. Caracalla, el gallo, mira agresivo a Cervantes. Cervantes regresa a la cama.

Cervantes se despierta. Tiene ojeras, muestra de haber pasado una valiente noche de guerra amorosa. Cervantes ve que doña Catalina no tiene la cabeza en la almohada. Destapa la cama: ahí está doña Catalina, desnuda. Cervantes observa que al final, donde la espalda pierde su honesto nombre, en la ranurita del culo, allí tiene doña Catalina una pluma de gallina, una sola pluma enhiesta. Cervantes da con su muñón una y otra vez, con curiosidad y asombro. Doña Catalina se queja suavemente.

DOÑA CATALINA

¡Ay!

Cervantes ve en la cama más plumas, coge una. Se va a la ventana y mira al gallinero. El gallo Caracalla domina la situación.

22. SOLANAR (GALLINERO)

Desde grandes primeros planos vemos ojos de gallinas que miran a Cervantes. Ruido interior. Cervantes mira hacia la cámara nupcial y ve a doña Catalina cruzar hacia la antecámara. Cervantes, intuitivamente, la sigue.

Corte A:

23. ESTRADO DEL CARIÑO. INT. DÍA

Se llama “estrado del cariño” al lugar donde las mujeres tienen los afeites y potingues, y que hoy denominamos tocador. Cervantes observa a doña Catalina con un ojo, asomándose a la antecámara, y ve a doña Catalina que se mira en el espejo. Cervantes observa que doña Catalina mira como las gallinas y algunas esculturas egipcias: con un ojo a un lado y el otro al otro.

Corte A:

24. COCINA. INT. DÍA

Están jugando al guiñote por parejas. Cervantes con el barbero. El clérigo con su tío don Alonso, con la lanza al alcance de su mano. El barbero recoge las cartas de una baza que han dado y dice con fuerza y jactancioso.

EL BARBERO

¡Las cuarenta!

DON ALONSO DE QUIJADA

No joden pero atormentan.

EL CLÉRIGO

¡Rediós, qué potra!

Todos roban del montón, que tiene debajo el cuatro de oros.
Cervantes juega el as de oros.

CERVANTES

El as de triunfos.

DON ALONSO

¡Hala! O meterla del todo y no sacarla.

EL CLÉRIGO

¡Rediós! Me ha jodido el tres.

EL BARBERO

San Joderse está en Caparroso, señor clérigo.

EL CLÉRIGO

San Joderse está en todas partes y que Dios me perdone.

El barbero vuelve a recoger las cartas y se ríe a carcajadas.
Luego se dirige a Cervantes.

EL BARBERO

¿Cómo sabíais vos que había ligado de nuevo?

CERVANTES

Uno se ha jugado la paga muchas veces con la soldadesca en Lepanto.

DON ALONSO

¿Quieren ustedes jugar y dejar de fornicar al prójimo?

El barbero, enseñando las veinte en bastos.

EL BARBERO

Aquí están y veinte en bastos.

DON ALONSO

Tiene razón el refranero, todos los cornudos tienen suerte.

El barbero recoge las cartas y dice:

EL BARBERO

¿Eso de cornudo va por mí o qué?

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

Cervantes sale otra vez y ganan.

DON ALONSO

Por don Miguel no va, que acaba de casarse y con mi sobrina, señor rapabarbas.

EL BARBERO

¿Copón, entonces va por mí? ¿Cómo os atrevéis, pues, a levantar falsos testimonios porque he cantado veinte en bastos?

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea! El tío habla por hablar, ya lo conocéis.

El barbero vuelve a ganar y recoge las cartas.

DON ALONSO

Yo hablo cuando quiero, y con razón, que ya está bien. Ahora veinte en bastos, las cuarenta hace un suspiro y además tenéis todos los triunfos, señor rapabarbas, que me tenéis hinchadas las medidas con tanta carta como os entra, que no dejáis ni resollar, y que tengo los huesos molidos con tanto triunfo... y tanto cante.

El barbero recoge la jugada y vuelve a robar

EL BARBERO (con ganas de desquite),
¡Bah! ese molimiento de huesos os queda todavía de lo que os dieron los polleros de Pinto.

DON ALONSO

¡Señor Ventosa, señor rapabarbas! ¡Ojo al Cristo, que es de plata! y no está el horno para bollos, ni la Verónica para Tafetanes, para andar contándole cuentos de camino a don Miguel. Eso en la barbería, señor alcahuete.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

El barbero, mientras recoge una nueva jugada.

EL BARBERO

Me habéis llamado castrón y no he dicho ni mu. ¿Y no voy a poder contar la que os dieron los polleros de Pinto a vos?

El barbero y todos roban carta.

DON ALONSO

Si mentáis la de los polleros de Pinto una vez más, y en presencia de don Miguel, voy a por mi adarga y mi rodela y os ensarto, señor sanguijuela.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

Cervantes, mientras el barbero recoge cartas ganadas de nuevo.

CERVANTES

¿Pero qué ocurrió con esos polleros?, ¿tan grave es?

Siguen jugando a las cartas.

EL BARBERO

Si es una nadería, don Miguel, pero con harta gracia. Veréis, la cosa es que don Alonso, con ese porte de condestable que tiene, impresionaba a los palurdos

de los pueblos y era un buen agente de compra de huevos para el abuelo de doña Catalina, vuestra esposa. Un día en que iba un arriero a Pinto con una carreta y que llevaba una carta sellada para los polleros de Pinto, don Alonso le pidió la carta y escribió en el sobre escrito: “Señores polleros de Pinto: si vuestras mercedes tienen huevos, salgan al camino, que voy”. Y firmó.

CERVANTES

¿Y?...

El barbero recoge una nueva jugada para arreglar el genio de don Alonso. No ganan más que Cervantes y el barbero.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

Cervantes y el barbero siguen ganando.

EL BARBERO

¿Cómo que y? ¿No conoce vuestra merced a los de Pinto, que tienen dos que parecen tres? Pues ocurrió que, apenas leyeron eso de “si vuestras mercedes tienen huevos salgan al camino”, lo tomaron por donde quemaba, y salieron al camino. ¡Jodo, si salieron! Uno aquí, el otro por allá, el de más allá por acullá, le dieron una, le dieron una, que tres días con sus noches estuvo sin poder moverse en el cruce de caminos, hasta que salimos en su busca los de Esquivias y lo tuvimos que recoger trozo a trozo, cacho a cacho y pingajo a pingajo, de la que le habían dado los polleros de Pinto después de haber tomado el rábano por los huevos. ¡Uyyy, la que le dieron!

EL CLÉRIGO

Le dieron, le dieron. Ya lo creo que le dieron. ¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

El barbero, riéndose, recoge una nueva jugada.

DON ALONSO

Un malentendido ese de los huevos. Ni los polleros de Pinto ni yo teníamos la culpa.

Y vuelve a ganar el barbero.

CERVANTES

¿Y qué pasó después, don Alonso?

Don Alonso roba carta y no contesta, el barbero se ríe a carcajadas y contesta él.

EL BARBERO

¿Después de la que le dieron? Se retiró de los huevos y ahora se dedica a leer libros de caballerías, que es negocio de menos riesgo.

El barbero se inclina sobre la mesa y don Alonso les dice:

DON ALONSO

No os abalancéis así a recoger las cartas, que es peligroso con vuestras puntas: que en cada guiñote dejáis un tuerto.



José M.ª Pou, en *Las gallinas de Cervantes*

El barbero deja de jugar y dice a don Alonso:

EL BARBERO

¡Vade retro con los cuernos, ya, don Alonso! ¡Ni el suceso de los polleros ni el cantar las cuarenta ni el veinte en bastos ni las diez de últimas ni el todas del arrastro son mías dan pie para dejar caer de soslayo que aquí en la mesa puede haber un capricornio! ¡A ver qué va a pasar aquí, pues, ya!

El barbero lanza una carta, que es un as.

DON ALONSO (se levanta y coge la lanza; los otros, asustados, se levantan también)

Don Navaja, no hay cosa más triste que un cornudo vergonzante. Los cuernos hay que llevarlos con orgullo, como bienes gananciales que son, señor rapabarbas, pues, como decía aquél, al principio duelen, como los dientes, pero luego sirven para comer. Llevad la cornamenta con la cabeza bien alta, que vuestra señora, con ella, está poniendo su casa en los cuernos de la luna, con perdón, señor Ventosa. ¿O me queréis convencer de que vivís como un sochantre gracias a cuatro barbas que rapáis, cuatro sangrías que hacéis y media docena de sanguijuelas que tenéis?

El barbero, tieso y de muy mala leche.

EL BARBERO

De qué y cómo vive uno, sólo Dios lo sabe. Y Él sabe que yo vivo de mi oficio, decentemente.

DON ALONSO

¿Y quién ha negado, por san Quirieleison de Montalbán, que el cornudismo no sea un oficio como Dios manda, señor rapabarbas? Que os ensarto.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea! Teneos, tío, teneos.

EL BARBERO

¿Pero es que tengo que venir a daros cuenta a vos de lo que vivo, para no engendrar sospechas de capricornio, o qué?

DON ALONSO

¿Cómo, sospechas? ¡Señor Navaja!, vuestra esposa tiene las seis arrobas de carne más apetecibles de todo el reino de Toledo, está más corrusca que un pan recién sacado del horno, es más limpia que los chorros del oro, se pueden comer sopas en los suelos de vuestra casa sin hacer un asco, os tiene como a primado de Roma de bien cebado, limpio y escoscado, pero eso no quita para que todos sepamos que, en cuanto llega un hidalgo sonando la bolsa a la puerta de vuestra casa y diciendo “¡Ave, María Purísima!”, le contesta vuestra esposa: “Sin pecado concebida”, desenfadada toda, espatarrada y más abierta de piernas que la Y griega. Y no tengo ganas de discutir el Evangelio ni cosas que, de tan sabidas, huelen a puchero enfermo, señor ventosa y señor sangrador y señor navaja y señor rapabarbas. Y ahora, a jugar vuestras cartas o abandono la partida. ¡Por san Amadís de Gaula!

El barbero recoge otra baza.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea! Sentaos y continuemos.

Se sientan.

EL BARBERO

Alto ahí, esto sí que no. Tenéis la partida perdida y si creéis que por un quitame allá estas pajas os vais

a ir de naja, barajo que van vueltas! ¿Qué os creéis, pues, que además de san Cornelio soy san Mostillo? ¡Unos huevos, señor Quijada, voy a caer en el cepo! ¡Unos huevos de Pinto, voy a caer en la trampa! ¡Unos huevos así de grandes, como las cúpulas del Vaticano! ¡Unos huevos de Pinto!

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea!

DON ALONSO

Menos huevos y menos Pinto, y jugad vuestras cartas o me levanto y os dejo solo y a todo ruedo. Esa baza para mí, señor rapabarbas.

Don Alonso coge su baza. Roba carta. Todos roban.

EL BARBERO (al ver la carta robada)

Todas mías.

DON ALONSO

Eso hay que verlo, salgo yo. Arrastro.

EL BARBERO

El culo por un zarzal.

El barbero gana la baza con el tres de triunfos. Se lleva las cartas. Se queda la mesa sin cartas porque roban la última. El barbero echa las cartas encima de la mesa. Lleva todos los triunfos que quedan y dos ases.

EL BARBERO

Todas “pa” mis cojones.

DON ALONSO

Todas “pa” vuestros cuernos.

Y se acaba la partida. Entra don Juan Pacheco, el párroco de Esquivias y familiar de la casa. Cervantes se levanta.

CERVANTES

Tomad vuestro puesto, señor párroco.

DON JUAN PACHECO

¡Allá voy!

Y se sienta. Cervantes se dirige a la cocina a beber agua.

EL CLÉRIGO

¡Bendito sea Dios! ¡Bendito sea! ¿Quién coño da?

Corte A:

25. SOLANAR

Cervantes bebe agua mientras escucha el juego. En este momento llega Esperancilla, la sobrinita. Trae la niña en sus brazos una muñeca que es una gallina de trapos hecha muy rústicamente.

LA SOBRINITA

¿Dónde está mi tía?

CERVANTES

Se ha quedado en el estrado.

Esperancilla enseña su muñeca a Cervantes que la mira con sorpresa.

LA SOBRINITA

Mira qué muñeca me ha hecho Casilda. A Casilda le gustan mucho las gallinas, y las imita muy bien.

CERVANTES

¿Casilda imita a las gallinas?

LA SOBRINITA

¡Uyyy, muy bien! Sobre todo cuando le llevan un gusano a Caracalla. Mira cómo hacen.

La niña se agacha y con la muñeca-gallina hace la imitación.

LA SOBRINITA

¡Corocococooooo! ¡¡Cocorocococooooo!! ¡Quiquiriquí!
¡Cocorocooooo! ¡Quiquiriquííí!

Y vemos, hecho por la niña con la muñeca, el coqueteo de la gallina con el gallo y el donjuanismo de Caracalla. Luego se levanta y le dice a Cervantes:

LA SOBRINA

Mi tía me ha dicho que he salido a ella y que soy una pollita. (Pausa). ¿Tú haces pipí?

CERVANTES

Pues yo... ¡Qué cosas dices!

LA SOBRINA

Es que mi tía me ha dicho que ella no hace “pipí”, que ella hace sólo “popó”.

CERVANTES

¡Me lo suponía!

Y la niña se va con su muñeca cantando.

LA SOBRINA

Mi gallina es muy chiquita, / de trapo y borra dorada.
/ Canta cuando todos callan / a su gallo Caracalla.

Cervantes escucha atentamente.

LA SOBRINA

Y ahora si quieres te cantaré otra.

Cervantes asiente.

LA SOBRINA

Alcachofas da mi huerto, / melones mi melonar / y
mi gallinero entero / huevecitos de percal.

Que sepan los malandrines / que aquí vienen a cantar /
que las gallinas no cantan, / cacarean y no más.

CERVANTES

¿Quién te enseña esas canciones?

LA SOBRINA

Don Alonso.

CERVANTES

¿Don Alonso canta canciones?

LA SOBRINA

¡Anda, pues claro que sí! Éstas las ha escrito para mi
gallinita, pero tiene muchas más. A su caballo le ha
escrito tres o cuatro y se las canta en la cuadra y el
caballo se duerme. Si quieres te las canto.

CERVANTES

No, no, gracias. (Se aparta).

¡Dios Santo! ¡Dios Santo! Nada de lo que ocurre a mi
alrededor es razonable.

LA SOBRINA (yendo a su encuentro)

Tío Miguel, ¿por qué el siete tiene rabito por la mañana
y por la tarde se lo cortan?

CERVANTES

¿Qué rabito es ese que le cortan al siete, muchacha?

LA SOBRINA

Pues el rabito se lo pone la monja que me da clase
por las mañanas y en cambio la monja que me da
clase por las tardes se lo corta.

CERVANTES

¿Cómo se llama la monja que le corta el rabito?

LA SOBRINA

Sor Circuncisión del Niño Jesús.

CERVANTES

Ya me parecía a mí.

En ese momento llega el clérigo rezando latines y sorprende a Cervantes y a la niña riéndose.

CERVANTES

¡Qué cosas más graciosas cuenta esta niña!

EL CLÉRIGO

Las he oído. Las he oído. Parece mentira que vos escuchéis esas majaderías, porque esas monjas, siendo del sexo femenino, son naturalmente más flojas de cabeza y toman las cosas lascivas del demonio por del Cielo y de Dios. Y eso de llamarse Circuncisión del Niño Jesús más parece que Luzbel hubiera invadido ese colegio religioso. Ítem más que en esta casa habita un familiar del Santo Oficio y hay que andar con recato y tiento en tocante a transformaciones y metamorfosis del rabito del número siete. Y he dicho número y no guarismo, porque guarismo es palabra árabe y, por lo tanto, cosa del demonio.

El clérigo sale como antes rezando sus latines solanar adelante. En este momento se oye un enorme cacareo: el alegrísimo cacareo de dos gallinas. La niña toma de la mano a Cervantes y tira de él alegre y asaltada.

LA SOBRINA

¡Vamos, vamos, tío Miguel! La Lepanta y la Argelina acaban de poner su primer huevo.

CERVANTES

¿Cómo dices que se llaman las gallinas?

LA SOBRINA

Lepanta y Argelina, se llaman así en tu honor, las ha bautizado mi tía. Vamos, vamos. Hay que darles su premio. ¿No lo sabéis? Con ese cacareo reclaman su maíz por haber puesto el huevo. ¿No las oyes? Dicen: porponer, porponer, porponer...

Y la niña arrastra a Cervantes hacia el gallinero.

26. SOLANAR: GALLINERO. INT. DÍA

Cervantes está en el gallinero. Las gallinas Lepanta y Argelina cacarean. Llega la niña y le da un puñado de maíz a Cervantes.

LA SOBRINITA

Échase, verás cómo se callan.

Cervantes echa el maíz a la Lepanta, la niña a Argelina. Las gallinas se callan. Comen y se levantan. Cada una ha dejado un huevo. Cervantes mira hacia una ventana de la casa donde cree oír un misterioso “porponer, porponer”.

Allí está doña Catalina mirándolos de perfil, con un solo ojo.

CERVANTES

Nada, nada de lo que ocurre en esta casa es razonable.

Corte A:

27. SOLANAR: CUADRA GRANDE. INT. DÍA

Cervantes está en la cuadra vestido para viajar a caballo. La inmensa cuadra está vacía. Sólo hay un caballo. El caballo es un jamelgo flaco y de orejas caídas. Poniéndole la montura al caballo, hay un criado bajo, rechoncho, un rústico que huele a ajos y cebolla cruda. Cervantes mira al caballo y dice al rústico.

CERVANTES

¿Este jamelgo resistirá ida y vuelta a Toledo?

EL RÚSTICO

Si no le pasa nada por el camino, yo diría que sí.

Por las bardas del corral ve Cervantes sobresalir la cabeza de don Alonso, que lleva puesta una bacía de barbero que restalla rayos de oro con el brillo del sol que le da. En este momento entra en la cuadra Casilda, con las viandas para el viaje.

CASILDA

Aquí tiene viandas para el camino, señor: perniles con los principios, empanada de torreznos, bollos de vacía, capirotas, hojaldres con pichones, pastelón de ternera, empanada de gazapos, cluecas con huevos y confites, hornazos, mostillo, costrada de limoncillos, pastel de orejones, pestiños, fruta rellena, cuajada y almojábanas y la famosa agua de Esquivias, o sea, tinto de 18 grados.

CERVANTES (con cachondeo)

¿Y vos creéis que con esto tendré bastante?

CASILDA

Si no os lo rematáis entre ida y vuelta, “asabelo” que sí.

EL RÚSTICO

Mire, ahí viene el amo.

Casilda se va meneando el halda y se cruza con don Alonso de Quijada, que viene vestido medio soldado y medio caballero, con la bacía de barbero puesta en la cabeza a modo de sombrero. Don Alonso viene cantando con muy mala leche.

DON ALONSO DE QUIJADA

Qué bonito es madrugar y escuchar con alegría que te digan al pasar buenos días, buenos días (con muy mala leche). Buenos días nos dé Dios a casi todos.

CERVANTES

Buenos días, don Alonso, y gracias por haberme prestado vuestro caballo.

DON ALONSO DE QUIJADA

No me deis a mí las gracias, sino a mi sobrino, el clérigo, que me lo ha pedido. Yo os lo presto en contra de mi voluntad. Y me sabe muy mal prestároslo. Yo había jurado que este caballo, que en tantas batallas se enfrentó cuerpo a cuerpo con el enemigo en los Tercios de aquel hijo de la guerra de tan feliz memoria, llamado Carlos V (y se quita y vuelve a poner la bacía), no lo cabalgarían más que soldados que hubieran combatido con ese heroico honor.

CERVANTES

Señor don Alonso, que yo fui herido en la más alta ocasión que vieron los siglos y esperan ver los venideros: en la batalla de Lepanto.

DON ALONSO DE QUIJADA

¡Paparruchas! ¿Con qué os hirieron?

CERVANTES

Se me llevaron la mano de un arcabuzazo.

DON ALONSO DE QUIJADA

¡Ja, de un arcabuzazo! ¿A qué distancia? No cuerpo a cuerpo, como nosotros combatíamos en los Tercios de aquel hijo de la guerra... (se vuelve a quitar la bacía). ¡Bah! ¡Ni eso es combatir ni eso es ser herido ni eso es un combate ni eso es valor ni eso es arrojo! Eso es una mierda, una mierda como una sopera de cuartel. ¡Así riñen los collones!

CERVANTES

¡Téngase, don Alonso!

DON ALONSO DE QUIJADA

Ni don Alonso ni nada. Todo combate que no sea con la lanza en ristre y cuerpo a cuerpo, mariconadas. Eso es, mariconadas. ¿Qué me miráis? ¿Esto? Es la bacía, para que venga el barbero a afeitarme. Es la mejor cosa para evitar el sol en los ojos. ¿Qué miráis? Que es una bacía y no el yelmo de Mambrino, por vida del caballero don Kirieleison de Montalbán.

Le da una palmada al caballo.

DON ALONSO DE QUIJADA

Abur, Ridomante.

Y sale con su sombrero o bacía de barbero. Se cruza con su sobrina doña Catalina. Doña Catalina se dirige como una furia hacia Cervantes.

DOÑA CATALINA

¿Me han dicho que os vais?

CERVANTES

A Toledo. He recibido una carta de El Greco.

DOÑA CATALINA

Ya, ese amigo de vuesa merced, el pintamonas. Ese que pinta a todo el mundo así (imita las caras de El Greco) de agonizantes. Bien, ¿y qué?



Cervantes camino de Toledo, en *Las gallinas de Cervantes*

CERVANTES

Que no halla mejor modelo que yo para la figura central.

DOÑA CATALINA

¡A saber qué patochada de cuadro va a pintar con vuesa merced!

CERVANTES

“El entierro del conde de Orgaz”.

DOÑA CATALINA

¡Pobre conde! ¿Y para que pinte ese esperpento necesita ir vuestra merced a servir de modelo? No, no vais a Toledo a servir de figura a ese adefesio de cuadro. Esa carta es una excusa. Os habéis conchabado con ese griego “malmira” para ir a Toledo, yo os diré por qué: son las fiestas del Corpus y está en Toledo representando comedias el autor Jerónimo

Velázquez. ¿Y quién va de dama con el tal Velázquez? La comediente Ana Franca, que ahora es su manceba como hace años fue vuestra y con la que tuvisteis una hija bastarda. “Por-por-porque” os pasa una cosa: lleváis tres meses de casado y ya os molesta tener casa limpia y con orden cristiano, mujer decente y una familia, la ropa en su sitio y la comida siempre a punto. Claro, gallina todos los días, por muy rica que sea, cansa. Y ahora le pide el cuerpo a vuesa merced cómicas y fritanga, cómicas y fritanga, cococococomicas y fritangagfagagagaga.

Sale. Cervantes la sigue.

CERVANTES

Pero, Catalina, debes creerme, voy a posar. Voy a posar.

CATALINA

Poooooosar. Pooooosar....

28. ESTUDIO DE EL GRECO EN TOLEDO. INT. DÍA

Aparecen en primer plano todos los caballeros que figuran en “El entierro del conde de Orgaz”. Con esas caras como alargadas que parecen artificiales por la mano de El Greco, pero que ahora vemos que eran reales. Se oye un general griterío de ladridos de perro. La cámara retrocede y vemos a los mismos caballeros llevando en sus brazos, algunos de ellos, un perro de esos que suelen llevar las damas melifluas. Los perros ladran y ladran. La cámara retrocede y vemos que ladran a El Greco, seguramente porque no salen en el cuadro. Allí, en el cuadro que pinta El Greco, sólo aparecen los tristes caballeros con cara de jureles. El Greco se tapa los oídos y se dirige hacia los caballeros.

EL GRECO

Está bien por hoy, caballeros.

Pero es tal el griterío de perros en el gran estudio que los caballeros no oyen nada. En medio de los ladridos...

Corte A:

29. PUERTA DEL ESTUDIO DE EL GRECO. EXT. DÍA

En la puerta del estudio están Cervantes y el poeta Pedro Medina Medinilla. Cervantes le dice a Medinilla.

CERVANTES

He gustado mucho de oír ese soneto vuestro. Sois un gran poeta, Medinilla.

MEDINILLA

Enfermedad incurable y contagiosa esa de poeta, según vuestra definición, Cervantes.

CERVANTES

¡Bah! Con esa lepra hemos de morir todos, Medinilla.

MEDINILLA

Mejor morir de esa que de la del matrimonio. No olvidéis, querido amigo, que el matrimonio es un flanco abierto a la puñalada.

CERVANTES

No te preocupes, que yo sabré protegerlo.

En este momento, aparecen, precedidos de los largos ladridos de los perros que llevan en brazos, los caballeros del entierro. Medinilla los mira y dice entre ladridos:

MEDINILLA

Os toca a vos, señor Cervantes, ya sale la Santa Compañía Toledana.

CERVANTES

¿Tenemos vos y yo, Medinilla, esa misma cara de jureles, voto a Cristo?

Los dos se ríen y hablan, pero no escuchamos lo que dicen porque los ladridos de los perros melifluos nos lo impiden. Mientras, la cámara ve el desfile de los caballeros camino de la imperial Toledo, que se ve allá arriba, entre rocas.

Corte A:

30. ESTUDIO DE EL GRECO EN TOLEDO. INT. DÍA

Cervantes, vestido con armadura en figura del conde de Orgaz, tiene el culo sobre una especie de hamaca hecha con cinteros de cuero para que su cuerpo no pese. Están en la misma figura que el conde de Orgaz en el cuadro del entierro. Dos enanos, muy enanos, muy zambos, vestidos como las elegantes figuras de san Esteban y san Agustín, aunque tengan la más contraria apariencia a la esbeltísima de los dos santos. Los dos enanos vestidos de san Agustín y san Esteban moquean y se sorben los mocos de tanto en tanto, mientras hacen como que sostienen a Cervantes en figura de conde de Orgaz. El Greco pinta en su estudio lujoso y espacioso. Criados toledanos preparan pinturas, limpian los pinceles...

EL GRECO (a Cervantes)

¡No me jodáis! ¿Una gallina?

CERVANTES

Así, como suena, con dos cojones: una gallina.

EL GRECO
¡Jodo! ¿Y cacarea?

CERVANTES
De cada diez palabras, una es cacareo.
Los enanos sorben la nariz y se les oye.

EL GRECO
Cejador, Mendocilla, sorban con fuerza, para arriba,
no moqueéis al señor Cervantes. Así.
Y, mientras, sorbe para enseñarles a los enanos, que le imitan.
Los enanos en figura de san Agustín y san Esteban sorben con
fuerza en medio de la rechifla de todo el estudio. Ésta cesa y
El Greco dice a Cervantes.

EL GRECO
¿Podrías dejar esa mano izquierda con más desmayo?
Como sin vida. Así, así... Está muy bien. La cabeza un
poco más tronchada y un poco entreabierta la boca,
con dulce rictus de agonía. Los ojos más cerra-
dos: viviendo la llegada de la muerte con sosegada
prisa... Así perfecto. ¡Ah! Perfecto.
El Greco pinta al caballero.

EL GRECO
Pero, ¿plumas, no tiene?

CERVANTES
Tiene, y de la mejor raza. Tres en la cabeza de negra
castellana y una en la rabadilla de pura lechor blan-
ca, y algunas más que supongo pero que no he des-
cubierto todavía.

EL GRECO
¿No me digáis que pone huevos?

CERVANTES
Huevos aún no pone, pero me temo que, por el tono
de los últimos cacareos, está a punto de hacerlo.

EL GRECO

¿Y qué vais a hacer cuando los ponga?

CERVANTES

Lo que debe hacerse: darle maíz. En cuanto diga “polponer”, “polponer”, “polponer”, maíz al pico, no hay otro premio. Es la costumbre de la casa.

El Greco ríe a carcajadas y Cervantes también. Los enanos se ríen y sorben y hacen temblar a Cervantes.

EL GRECO

¿Y cómo decís que se llama el gallo?

CERVANTES

¡Caracalla!

EL GRECO

Pues os veo sustituyendo a ese emperador con cresta el día menos pensado.

CERVANTES

¿Cómo el día menos pensado? Si soy ya el gallo de Morón.

El Greco y los enanos se mean de risa. También Cervantes, pero menos.

EL GRECO (a los enanos, muertos de risa)

Cejador, Mendocilla, levantad un poquito más de ese lado, que se os cae de ala.

Cervantes sufre un ataque de risa. El Greco se descojona. Los enanos intentan no reír, pero pierden las fuerzas y se les medio cae Cervantes.

EL GRECO (gritando)

¡Cejador, Mendocilla, sujetad al señor Cervantes, que se os cae! ¡Se os cayó!

CERVANTES

No les riñáis, es mi mala aventura la que ha dado con mis huesos en tierra.

Cervantes se incorpora.

EL GRECO

Bueno, basta por hoy. Gracias, señor Cervantes.

El Greco invita a Cervantes.

EL GRECO

Si queréis ver la pintura... Es todavía un simple esbozo. En la sesión siguiente ya podréis empezar a ver algo.

Cervantes mira el cuadro. La risa se convierte en algo serio.

CERVANTES

Parece pintado con las manos de la melancolía.

EL GRECO

Gracias, señor Cervantes. Vos habéis valorado el cuadro de tal manera que me siento sobradamente pagado de mis noches sin sueño. Quién sabe: los tiempos mudan las cosas. No sé qué dirán de este cuadro los siglos venideros, pero me da igual. Todo lo que quería oír de él vos lo habéis dicho: "pintado con las manos de la melancolía".

CERVANTES

Es un cuadro verdaderamente místico, de un misticismo castellano, austero y triste.

EL GRECO

Daos cuenta de que estamos asistiendo a un entierro en el que participa el cielo y la tierra. Es un argumento puramente local, sin importancia para nadie ni en sitio alguno, a no ser en Toledo.

CERVANTES

Todo mira hacia dentro, todo es esencialmente contemplativo: cadáver, santos, monjes, clérigos, caballeros, todos parecen encerrados en su castillo interior.

EL GRECO

Y en el que se deleitan. Son caballeros devotos, cuyo recogimiento y opción a misas y sermones convierten de continuo a Toledo en una Semana Santa y, aunque no tienen mucha renta, la suplen con soberbia.

Entra el hijo de El Greco, Jorge Manuel, va vestido de la figura del cuadro que señala la firma de su padre en un pañuelito.

JORGE MANUEL

Padre, ¿me coloco para posar?

EL GRECO

Hoy te doy fiesta, hijo. Voy a acompañar al señor Cervantes. Salúdale.

LOS ENANOS

¿Y nosotros, podemos marchar, señor Doménico?

EL GRECO

Sí, hasta mañana, y venid sorbidos.

JORGE MANUEL

Señor Cervantes, celebro mucho conocer a vuesa merced.

CERVANTES

Gracias. ¿Entonces tú eres...?

JORGE MANUEL (con orgullo)

Sí, ese que va a señalar con el dedo la firma de mi padre. Así.

Jorge Manuel hace el gesto que tendrá luego en el cuadro.

Corte A:

31. CALLE DE ALFILERITOS. EXT. DÍA

La calle de Alfileritos al día siguiente del Corpus: en el suelo, toldos, alfombras de flores, canastillas colgantes con plantas. Es de una belleza increíble. Pasa gente que habla morisco.

EL GRECO

Pronto dejaremos de oír hablar morisco en Toledo. La Santa Inquisición les ha prohibido hablar su lengua.

CERVANTES

Prohibir la lengua de un pueblo es como quitarle la vida. Para la Inquisición, lo mejor sería que todos cacareáramos y si no que se lo pregunten a mi cuñado, el familiar del Santo Oficio.

EL GRECO

Pero, entonces, ¿vuestro cuñado acepta el infausto prodigio de que su hermana sea gallina?

CERVANTES

¡De ninguna manera! Ni él ni el resto de la familia. Todos la miran, la oyen, pero no ven ese infausto prodigio.

EL GRECO

No quieren verlo.

CERVANTES

Eso es lo que me parece a mí. Es como si Catalina fuera portadora del mítico anillo de Giges, que hace invisible una parte de la personalidad del ser y que se nos aparece en la memoria como remordimientos.

EL GRECO

Así debe de ser y aquí en Toledo también sucede. ¿Veis esos rostros de toledanos que nos cruzan?

Cruzan hombres y mujeres con el rostro alargado y la mandíbula ancha, como se ven en las pinturas de El Greco.

EL GRECO

¡Ellos creen tener la cabeza proporcionada y que soy yo quien la deforma en mis cuadros! Y no es así. Yo los pinto como son. Quizá con el tiempo serán como creen ahora que son y pasados algunos siglos seguirán diciendo que yo tenía la vista deformada. Pero vos los veis, la mayoría de los toledanos son así. De la misma manera, vuestra esposa es una gallina, pero sólo vos, que amáis la verdad, la amarga verdad, la veis como es. Es evidente que ese anillo fantástico no hace mella en vuestros ojos ni en vuestra conciencia.

CERVANTES

A veces pienso que es una desgracia, pues si lo hiciera sería como ellos y ojos que no ven...

EL GRECO

¿Y ese otro personaje de la familia, el tío creo, cómo reacciona?

CERVANTES

Ése actúa desde la intemporalidad, sólo ve lo que sus sueños le permiten, lo que le hace ser feliz o, al menos, le impide la infelicidad. Vive en el sueño, que es lo único que no traiciona. La única situación vital en la que el hombre alcanza el más allá deseado.

En este momento pasan por el tejadillo de la esquina de la calle de Alfileritos con la de Moreto. Cervantes y El Greco ven junto al canalillo del tejado, caída seguramente de un nido, la cría de un falcón. Cervantes dice a El Greco con alegría por el hallazgo:

CERVANTES

¡Una cría de falcón!

EL GRECO

¿Sabéis que los falcones son enemigos milenarios de las gallinas? Lleváoslo, así hará causa común con vos

y seréis dos a defenderos de ese gallinero inquisitorial que os cobija.

CERVANTES (lo coge)

No es mala idea, Doménico.

EL GRECO

Porque me temo, amigo, que habéis caído en un cautiverio más, aunque ahora no sea morisco.

CERVANTES

Sí, pero de éste saldré aunque sea con las plumas por delante.

Risas.

EL GRECO

Si os parece vamos a una tablajería y os lo lleváis comido a Esquivias.

Cervantes coge la cría de falcón, le da saliva con el labio de su boca hecho abrevadero y luego se lo mete en el seno.

Corte A:

32. PLAZUELA TOLEDANA DEL BARRIO MORISCO. EXT. DÍA

El Greco sale de la tablajería con un papel de estracilla lleno de carne fresca y despojos para el falcón. Cervantes se saca el falcón del seno. Los niños moriscos, al ver la cría de falcón, rodean a Cervantes y a El Greco. Todos hacen gestos de que el falcón vuela muy alto y que tiene el pico duro y que es un hermoso pájaro.

NIÑO MORISCO

Isio falcón que habedes “boisef aljara bessina, jabtar”.

CERVANTES (en morisco)

Faljon alla Akbar Alla.

Los niños dicen que sí y ven cómo El Greco saca carne del papel de estracilla. Los niños, al ver comer a aquel pájaro la carne de aquellos grandes bocados, aplauden al ave de rapiña.

EL GRECO (en morisco)

Isti faljon comier 4 gallinas ¡por alla Akbar, in jotsa di kader ansina!

Los niños se ríen. El Greco y Cervantes disfrutan dando y viendo comer a la cría de falcón.

Corte A:

33. LLANURAS Y CAMPOS TOLEDANOS. EXT. NOCHE

Noche de primavera en la llanura toledana. La luna en lo alto. Una luna que brilla como plata encendida. Cervantes va sobre el caballo de don Alonso de Quijada al paso. El jamelgo trota como si fuera a cámara lenta. Disfruta Cervantes de la noche y deja vagar a sus pensamientos. De vez en cuando, mete la mano en el seno, donde lleva la cría de falcón.

CERVANTES

Oh, tú, rey de los aires, enemigo milenarío de las aves de corral, con tu pico curvado y temible, con tus alas que, extendidas, son dos veces más largas que tu cuerpo...

Saca la cría, la pone en la palma de la mano y la lleva arriba y abajo para que el falcón abra sus alones.

CERVANTES

¿Qué haces aquí abajo? Cualquier perro, cualquier niño inocentemente cruel puede acabar contigo.

Cervantes lo guarda contra el pecho, y le sigue cantando poéticamente.

CERVANTES

Pero yo te cuidaré y alimentaré para que puedas valerte por ti mismo, y entonces volarás a las alturas donde está tu reino.

Se oyen graznidos de falcones en lo alto del cielo. Cervantes los mira.

CERVANTES

Quizás sean tus padres, que nos siguen hasta Esquivias...

Cervantes levanta el falcón para que lo vean los que vuelan altos, allá en los cielos...

Corte A:

34. CUADRA Y GALLINERO. INT. NOCHE

Cervantes sale por la puerta de la cuadra al corral y gallinero. Lleva el falcón en el seno. Al fondo se ve al criado rústico y gordo quitar la silla al caballo a la luz del candil. Cervantes, desde el corral, ve a las gallinas dormidas alrededor de Caracalla. Las gallinas lo miran. Primeros planos de gallina que recuerdan los de doña Catalina. Cervantes, maligno, saca del

seno al falcón y éste, viendo las gallinas, jijea fieramente. Las gallinas comienzan a cacarear al ver la cría de falcón, como locas, histéricas. Cervantes mira a las gallinas con el gesto malévolo del que descubre un juego perverso.

CERVANTES (al falcón)

¡Ya no estoy solo!

Al cacareo terrible de las gallinas se encienden las ventanas de la casa que dan al corral y aparecen en camisa de dormir el tío, el clérigo, la sobrina y doña Catalina.

DOÑA CATALINA

¡Señor clérigo, hermano, las gallinas están alborotadas! ¡Algo pasa! ¡Hay algo en el gallinero!

LA SOBRINITA

¡La zorra! Debe de ser la zorra, sino no cacarearían así.

EL CLÉRIGO

¡No es la zorra, son los gitanos que han llegado a Esquivias, que han entrado a robar! ¡A ellos, familia, a los gitanos!

LA SOBRINITA

No son gitanos ni zorra, para que griten así tiene que ser un tigre. ¡Hay un tigre en el gallinero!

DOÑA CATALINA

¡Un tigre en Esquivias! ¡Qué tiempos de Apocalipsis!
¡Un tigre en Esquiviiiiiiiiiaaas!

DON ALONSO

¡Tigrecitos a mí! ¡A mí tigrecitos! ¡Y a tales horas!

Y se pone a rezar una jaculatoria y todos la rezan a gritos.

DOÑA CATALINA Y TODOS

¡Ay, Dios Santo, Dios Santo, que la suerte se mude y que lo que hoy pasea se queme mañana, se queme mañana!

Don Alonso, para rematar la locura y el susto gallináceo de la familia, aparece en la ventana.

DON ALONSO DE QUIJADA

¡Voto al cielo si en levantándome de este lecho no me pagan esta afrenta, que no son zorros ni gitanos ni tigres de Harcadia los que alborotan el gallinero, sino los encantamientos del maligno Endriago Tulipsan de Carabidis! ¡A ver, que me traigan mi peto y mi espaldar!

En esto se oye la voz serena de Cervantes.

CERVANTES

¡Soy yo!

Pero el cacareo de las gallinas sigue...

Corte A:

35. COMEDOR DE LA CASA. INT. NOCHE

Cervantes está con el falcón en la mano. Aparecen el tío, la sobrina y el clérigo. Se quedan todos aterrados, paralizados, al ver al falcón.

EL CLÉRIGO

¡Por el amor de Dios! ¿Qué habéis traído?

DOÑA CATALINA

¿Quién quién quién quién ha traídooo estaaalima-
ñaaaaa?

Cervantes mira la figura de su mujer con terror y asombro mientras ella cacarea llena de miedo y temblor. La mano manca de Cervantes tiembla.

Corte A:

36. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

La cámara nupcial está con luz de noche. Cervantes se halla en la cama. Se ve una luz en la antecámara. Se apaga la luz. Entra doña Catalina. Va con camisón y pañoleta rizada en la cabeza. Doña Catalina se quita el camisón. Cervantes la mira... ¡Y ve que doña Catalina lleva todo el cuerpo vestido de plumas de ave de corral! Doña Catalina tiene todavía rostro de mujer. Doña Catalina se sube a la cama. Cervantes la mira con terror. Pero doña Catalina se encarama a los pies de la cama como si fuera el palo del gallinero y con sus patas de gallina agarradas al pie de la cama va y viene acomodándose, sin dejar de mirar a Cervantes. Cervantes la mira con un gesto indefinible. Doña Catalina, al fin, se acomoda definitivamente, mira a Cervantes, luego cierra los ojos y se duerme. Cervantes no cierra los ojos.

Corte A:

37. COCINA DE LA CASA. INT. DÍA

Doña Catalina está barriendo la cocina. De pronto deja de barrer. Se vuelve, emite un grito-cacareo terrible.

DOÑA CATALINA

¡¡El falcóóóóóóón!

La cría de falcón ya tiene plumas y está volando en el quicio de la puerta de la cocina y jijeando a doña Catalina.

DOÑA CATALINA

¡Ay, corocococococo!

Y “cocoreando” le da una pataleta de mucho cuidado, mientras el falcón vuela y jijía por la cocina.

Corte A:

38. ESTUDIO DE CERVANTES. INT. DÍA

Cervantes está escribiendo. Con el muñón del brazo izquierdo sujeta el papel y una pluma de falcón que rasga el papel. Entra como una tromba doña Catalina. Lleva la escoba en la mano. Se planta delante de Cervantes. Y, a palo seco, comienza una pataleta usando la escoba como las brujas: se la mete entre las piernas y salta como si la cabalgara.

DOÑA CATALINA

¡El falcococococóón oooyooooo! ¡Cococomoooooo
loooooííís! ¡El falcococococóón oooyooooo!

Cervantes se pone las manos en la cabeza y mira aquella pataleta furiosa como si estuviera en un acto de brujería.

Corte A:

39. ANTECÁMARA. INT. NOCHE

Doña Catalina, desnuda, está delante del “estrado del cariño” mirándose en el espejo. Del culo, de la misma rajita, le brota una hermosa cola de plumas tornasoladas de todos los colores. Tiene plumas por toda la espalda y los brazos. En la cabeza, su cresta de plumas. Doña Catalina se está maquillando con toda esa serie de emplastos, ceras y tierras de colores y barro que utilizaban las damas del siglo XVII. Todo le ha servido para hacerse un maquillaje de gallina: ojeras de barro blanco, arruga rosada y cerco negro en los ojos. Tiene cara de mujer, pero lleva maquillaje de gallina. Desde el quicio de la puerta, mirando con un ojo, le observa Cervantes. Doña Catalina se retoca una y otra vez, y no se siente satisfecha de cómo se ve. Por eso dice con un mohín.

DOÑA CATALINA

Esta noche me veo un poco pavisosa. Un pococococooooo pavisosaaa. Un poococococococopavisoo-saaaa.

Corte A:

40. CÁMARA NUPCIAL. INT. AMANECER

Está amaneciendo. Cervantes se halla en la cama sin dormir. Mira hacia la barra de los pies de la cama. Vemos que la cama y, sobre todo, las perinolas de ésta tiemblan. Es el corazón de doña Catalina que, desde la barra de la cama, mira enamorada a Cervantes. Doña Catalina hace alusión al temblor de la cama:

DOÑA CATALINA

Es mi corazón enamorado, que late por vos. Es mi cococorazón enananaamoradooooo queque latetete porr voooss.

Cervantes la mira triste, alucinado, como el que está paralizado por llevar varias noches de insomnio. Doña Catalina lo mira y mira. Y vemos cómo por las mejillas pintadas de gallina de doña Catalina resbalan dos furtivas lágrimas.

Corte A:

41. SOLANAR. INT. DÍA

Cervantes está en el solanar. Enfrente de él doña Catalina, que va vestida como las mujeres gallinas de Max Erns. Tiene todavía el bellissimo rostro de la joven desposada que fue. El resto del cuerpo es de gallina, pero cubierto con el vestido sólo puede ocultar la hermosa cola de plumas tornasolada de todos los colores. Cervantes, joven, con su nariz aguileña, su pelo peinado, estirado hacia atrás, muy pegado, como se ve en su retrato de esa edad, y sus ojos penetrantes, tiene algo de agresivo y bello: parece hermano gemelo del falcón que tiene en los hombros. Cervantes y doña Catalina, con ojeras y huellas de no dormir, parecen dos máscaras pálidas, casi blancas. Parecen un matrimonio lleno de reproches mutuos. Cervantes y doña Catalina se miran largamente.

DOÑA CATALINA

Qué fea alimaña.

CERVANTES

Se os están quedando los brazos cortos.

DOÑA CATALINA

Y vos tenéis la misma cara que el falcón.

CERVANTES

Eso es un halago, porque el rostro de este animal es fiero y hermoso.

DOÑA CATALINA

¿Qué tiene de hermoso ese buitre?

CERVANTES

Por enésima vez os lo repito, no es un buitre, doña Catalina, es un falcón.

DOÑA CATALINA

Pues bien, ese sapo con alas. ¿De qué sirve un ave que ni siquiera se puede comer?

CERVANTES

No sólo de gallinas vive el hombre. También es bello ver volar majestuosamente a este rey de los aires.

DOÑA CATALINA

¡Volar, volar, volar!... ¿Para qué sirve volar? Eso os gustaría a vos también, poder volar, volar, lejos de aquí.

CERVANTES

También se puede volar sin moverse.

DOÑA CATALINA

¡Ojo! Eso es pecado de herejía.

CERVANTES

Eso es divina imaginación.

Cervantes mueve el falcón. Éste abre sus alas y se levanta del hombro jijeando a doña Catalina. Doña Catalina, haciendo gestos de animalaje, lo insulta.

DOÑA CATALINA

¡Aliiimaaa!... ¡Buuuutreee! ¡Sapooo! ¡Cacacacatúaaa! ¡Picococurvooo!

El falcón, después de los insultos, se posa otra vez en el hombro de Cervantes.

DOÑA CATALINA

Ese pico curvado es para desgarrar carne. No lo llevaría yo como vos, cerca del corazón. Tiene el pico reenganchado.

CERVANTES

¿Tenéis miedo de que os ande en el corazón?

DOÑA CATALINA

¿Y vos os alegraríais? Lo queréis más que a mí. ¡Todo porque vuela! ¡Pues yo también vuelo! Yo también sé volar.

Y, subiéndose a la barandilla del solanar, dice:

DOÑA CATALINA

Yo también vuelo, mejor que tú, sapo, buitre, picocurvo, yo también vuueeeelooo, cacacaatúúúaaa, picoooteeuecueruo.

Se tira al vuelo sobre el corral. Después de un vuelo rasante, como una gallina, doña Catalina se estrella contra la tierra blanda del corral. Se oye un grito.

DOÑA CATALINA

¡Mmmmmnnaaarizz!...

Y no se oye más. De la casa salen al corral el clérigo, don Alonso de Quijada, la sobrina y Casilda. Llevan todos cartas de baraja en la mano.

EL CLÉRIGO

¡Por san Juan degollado, socorredla! ¿Qué le habéis hecho a mi sobrina, señor Cervantes?

DON ALONSO

Por don Amadís de Gaula. ¡Copón, qué morrada!

CASILDA

La han tirado.

LA SOBRINA

Se ha despanzurrado.

EL CLÉRIGO

¡Mi hermana! ¡Acudid a socorrerla! ¡Por Dios Santo!

Acuden todos a socorrer a doña Catalina diciendo cosas *ad libitum* mientras la levantan del suelo.

Corte A:

42. CÁMARA NUPCIAL. INT. DÍA

Doña Catalina, semiinconsciente, está acostada en la cama. Cervantes está poniéndole unas tablillas, vendas y yeso. Cervantes le da los últimos toques al yeso que cubre la nariz de doña Catalina con todo esmero. Casilda sostiene la palan-gana.

CASILDA

¿Le quedará bien, señor?

CERVANTES

Mi padre era cirujano y yo le ayudé a soldar y recom-poner muchos huesos rotos.

Doña Catalina se queja suavemente.

CERVANTES

¿Por qué quisisteis volar? ¿Por qué? ¿Por qué, doña Catalina?

La criada oye lo de volar como si oyera la palabra demonio.

DOÑA CATALINA

Vos sólo amáis lo que vuela. Por vos volé. Vos sólo queréis volar, volar, volar. Porvosvolé. Porvosvolé.

Cervantes sigue modelando la nariz de su mujer y no se da cuenta de que Casilda, oyendo lo de volar, sale de la habitación aterrada.

Corte A:

43. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

En un ambiente de sospecha tenebrosa, como si se tratase de un registro inquisitorial, el clérigo le dice a Casilda:

EL CLÉRIGO

¡Casilda! Que se mude a mi hermana toda la ropa de la cama, se deshagan los colchones y las almohadas, se retiren agujas, barros, coloretos, figuras de cera y plomo, y quiero en la habitación sal, oliva y hierba de ruda.

CASILDA

¿Hay hechizo, señor inquisidor?

EL CLÉRIGO

Si hay hechizo el que lo ha traído de tierra de infieles será don Miguel, que vivió en Argel. Él tendrá que dar cuenta. Luego irás y, entrando con sigilo en el cuarto en que escribe mi cuñado, averiguarás si tiene algún talismán o insignia judía o sarracena.

El clérigo aspergea con agua bendita la habitación.

Corte A:

44. CUARTO DE LA INQUISICIÓN. INT. DÍA

El hermano de doña Catalina, revestido con toda la pompa de familiar del Santo Oficio, está debajo de un tapiz con todos los signos de la Inquisición. Cervantes está sentado delante de él.

EL CLÉRIGO

Nos, los inquisidores, según el ritual del Santo Oficio, os preguntamos: señor Cervantes, hablando de la caída de mi hermana, se os ha deslizado la palabra “volar”, ¿por qué?

CERVANTES

Con toda llaneza, porque ha volado.

EL CLÉRIGO

Mi hermana se ha caído.

CERVANTES

Señor clérigo, vos la habéis visto volar.

EL CLÉRIGO

Yo no he visto nada. Nadie ha visto nada en esta casa. Sólo vos afirmáis, señor Cervantes. Vos, como descendiente de judíos conversos y, por lo tanto, familiarizado con los procesos de la Inquisición, sabéis que “volar” es don sobrenatural que se recibe de Satanás por pacto con él. ¿Tiene mi hermana o vos pacto con el diablo?

CERVANTES

Ni yo ni ella. ¿Vos sabéis que vuestra hermana ha sufrido el prodigio infausto de transformarse en gallina y, como gallina, ha volado?

EL CLÉRIGO

Sois un visionario. Malo, malo. ¿Habéis consumado el matrimonio con mi hermana?

CERVANTES

Vos sabéis que sí.

EL CLÉRIGO

Yo no me entrometo en esas cosas. Pero si lo habéis consumado os diré: nos, los inquisidores del Santo Oficio, castigamos sin apelación todo pecado de bestialismo con la hoguera. Ayer se quemó en Madridejos a un rústico que se acostaba con un lechón y hoy será quemado otro en Alcalá de Henares por yacer con su burra. Figuraos: si a los que cometieron esos pecados corrientes se les quemó, qué no haríamos nos, los inquisidores, con aquel que lo cometiera con una cosa tan inusual como es la gallina, señor Cervantes. Descendiente de judíos conversos. Y, por ahora, vale. Mi hermana no es un ave de corral. Yo soy familiar del Santo Oficio en esta villa, inquisidor de número en el Santo Tribunal de Toledo y consejero provincial del gran inquisidor FRAY ÍNIGO DE ANDRADE Y TORQUEMADA. ¿Creéis vos que puedo admitir que tengo una hermana gallina? Id, callad y cumplid con vuestros deberes conyugales, y chitón. Nos, los inquisidores, os advertimos por esta vez, antes de que, sin efusión de sangre, en la venidera os tengamos que interrogar hasta el fondo.

Cervantes recibe la bendición del inquisidor e inicia la salida. Antes lo para el clérigo.

EL CLÉRIGO

Ah, señor Cervantes, una advertencia os diré o, mejor dicho, os recordaré, que los ícubos satánicos se esconden, preferentemente para fingir, en seres que vuelan, eso es cierto, y cuanto más alto vuelan más seguro es que sean disfraz de Satán. Averigüad si

vuestro falcón es pájaro *de vero* o alguna metamorfosis satánica.

Cervantes sale, encolerizado.

Corte A:

45. SOTOTEJADO. INT. ATARDECER

Cervantes lleva el falcón a un granero, que no comunica con la casa, y allí, debajo del tejado, lo deja sobre unas pajas. Cervantes oye en el cielo a dos grandes falcones que jijejan. Por un ventanuco los ven el falcón y él. Cervantes le dice a su falcón.

CERVANTES

Quizás sean tus padres. Pronto te soltaré y podrás volar con ellos. Ahora aquí, fuera de la casa, estarás hasta que utilices con todo poder las alas. Todo lo que vuela en esta casa está en peligro de caer en las garras de la Inquisición y aquí no vuela nadie más que tú. Nadie ve volar a nadie más que a ti. Que esta Santa Institución es capaz de confundir a Dios con Luzbel si lo ven volar por el aire por el que va y viene, todo sea dicho, como pez en el agua.

El falcón jijea y jijea viendo a los grandes falcones en el cielo.

CERVANTES

¿Lloras? También yo lloraría, a veces, si no tuviera miedo a parecer ridículo.

Cervantes mira el cielo. Los falcones vuelan en el azul, en círculo, con sus grandes alas abiertas.

Corte A:

46. SOLANAR. INT. ATARDECER

Doña Catalina y Cervantes están en el solanar. Doña Catalina tiene la nariz enyesada. Al fondo, en el otro solanar, el clérigo y los demás familiares juegan a las cartas. Cervantes se siente observado y mantiene con doña Catalina una actitud natural como cualquier matrimonio, a pesar de cómo le habla doña Catalina.

DOÑA CATALINA

Me usta irar a las allinas. ¿Y a vooos?

CERVANTES (mirando al clérigo)

No sabéis cuánto.

DOÑA CATALINA

A mí o más el mundo.

CERVANTES

Y a mí, ciertamente.

DOÑA CATALINA

Mil mano no la atado. La allina muelta e la cobadora. Eta note sólo hay 28. La he matado yo. Era la que ora prefería Caracal, al Caracalla, carobaba el suelo para ella, para contrar, cococontrar para ella gusanos... Cooomo Cacacaracalla iera es mu encontradorrrr... y pasana el día contrando gusanos para ella y teniéndola siempre cacacabe el... La he matado yo a la Cococobadoraaa... para dáosla a vos en la mesa eta noche, que será bien sabida porporporque comooo estaba la muy pupuputa siempre cacacabe el gallo dormidero, buena enjundia endrá, popopolpolque estaba trabadeta de carnes... ¿La cocococomerá vuvuesa merced?

CERVANTES

Nil quedar della ni los rabos.

Catalina se ríe o cacarea y, de pronto, se enfada y se erizan las plumas de la cresta...

DOÑA CATALINA

¿Qué hace la Cacalcetera? Le lleva un usano a Calacala. ¡Se popoponecacacabedel! ¡Cococoño se poone caaabel! Y eres el su concubina. Calcetera sal de ave el gallo. Ira a Caracalla. Íralo! ¡La monta! ¡Ira, ira, la ui zorra, le da el usano en el pico para que la siga montando mi Caalacala! ¡Sal decacacabeel gallo! ¡La monta otra vez! ¿Or qué? ¿Or qué? ¿Orque es la mejor ponedora? ¡Por eso quieres el gallo sólo para ti! Tusona, Montedepinos, esquinera, buscona, zorra, ramera, cisneconcegil, dama del tomaidaca, gallirabiza, gallinaisa, gallinaputa, puta, puta, puta, reputa, reputa-recontraputa.

CERVANTES (alucinado, sin poderlo remediar)

¿Tenéis celos del gallo?

DOÑA CATALINA

Esa zorra es la única ponedora. Por ponedora. ¡Pooooponedora! ¡Popopopoponedora!

Doña Catalina se agacha con el guardainfante y cacarea y cacarea. Cervantes la mira y no lo cree. Después de un rato de cacareos doña Catalina se retira de su guardainfante. Allí está, blanco, caliente, todavía, el huevo que ha puesto doña Catalina. Luego se pone a cacarear mirando a Cervantes.

DOÑA CATALINA

¡Popolpolponer! ¡Polponer! ¡Polponer! ¡Polponer!

Cervantes maquinalmente saca de su bolsillo un puñado de maíz y se lo echa a su mujer. Doña Catalina, ni corta ni perezosa, se pone a picotear el maíz llena de alegría. Los de las cartas siguen jugando como si no ocurriera nada.

Corte A:

47. TALLER DE EL GRECO EN TOLEDO. INT. ATARDECER

Cervantes está, como siempre que posa para El Greco en “El entierro del conde de Orgaz”, en brazos de los enanos vestidos de san Esteban y san Agustín y sujeto por los cinteros de cuerdas con la armadura puesta.

CERVANTES

¡Lo puso, Doménico, lo puso!

EL GRECO

¡No me jodáis! ¿Ya pone huevos?

CERVANTES

Y, además, vuela.

EL GRECO

¿Cómo que vuela?

CERVANTES

Bajo y rasante, pero vuela.

EL GRECO

Tenéis una mujer que cacarea, le salen plumas, pone huevos y, además, vuela.

CERVANTES

Y eso no es lo peor.

EL GRECO

¿Hay más?

CERVANTES

Tiene celos del gallo.

EL GRECO

Eso no sé cómo lo llevaría yo... Yo, a mi mujer, doña Jerónima, le puedo consentir que ponga huevos, que

se adorne con plumas, hasta que cacaree, y ¿qué le vamos a hacer?, no me importaría que se diera sus vuelcecitos, siempre que no los diera fuera de la casa... Pero si se me encela con el gallo, si se me encela con el gallo..., le retuerzo el pescuezo como, como...

CERVANTES

Como a lo que es, como a una gallina.

EL GRECO

Perdonadme, Cervantes, pero que le encornen a uno con el gallo...

CERVANTES

Y el gallo es inglés.

EL GRECO

¿Encima no es un gallo patrio? Retorcedle el cuello. No hay otro remedio, Cervantes.

CERVANTES

Así haré, en cuanto vuelva esta noche entro al gallinero y le retuerzo el cuello a ese Caracalla.

EL GRECO

Al gallo no. A ella. A ella. Eso no arregla nada. Traerán otro gallo y ya sabéis como son las gallinas de... de...

CERVANTES

Señor Doménico, mi mujer es una gallina honesta y, sobre todo, fiel.

Cervantes y El Greco se miran sorprendidos de la conversación que se traen. Estalla Cervantes con una gran carcajada. El Greco sigue a Cervantes. Los enanos se ríen tanto que hacen moverse a Cervantes.

EL GRECO

La vida, Miguel. ¿Cómo es? La realidad inventa más, mucho más que todo lo que nuestra imaginación calenturienta puede idear. ¿Qué imaginación puede concebir que la mujer se le convierta a uno en gallina y que te haga capricornio con el gallo del corral? Por imaginar mucho menos te tuesta la Santa Inquisición.

CERVANTES (tocando madera)

No me mentéis al Santo Oficio.

EL GRECO

Cuando salga a la luz esa obra que tenéis en la imaginación, donde un caballero tronado sale a desfacer entuertos, confundiendo a los molinos con gigantes y a los rebaños de corderos con legiones del Ejército, os tomarán por demente. ¿Qué dirían de vos si contarais lo de vuestra mujer? ¡Qué vida ésta, Miguel!

CERVANTES

La vida para mí es como un gallinero: estrecha, baja y llena de porquería. Y además es tan corta... Me temo que a la nuestra, una vez terminada, le den una vuelta o dos por el tostadero.

EL GRECO

Yo, por si acaso, no paro de subir gente a las alturas, a ver si cuando llegue mi turno me ayudan un poco los que subí.

CERVANTES

Yo ya estoy salvado, al menos en vuestra pintura.

EL GRECO

Sois un muerto del siglo XIV. No creo que os sirva de mucho. Seréis, eso sí, un secreto para la historia. A

ver quién os asocia el día de mañana a este Orgaz que murió en 1323 y que sólo conocen en Toledo los dominicos que me han encargado el cuadro. Bueno, esto ya está terminado. No tendréis que posar más.

CERVANTES

¿Tan pronto?

EL GRECO

Lo que falta lo redondeará la memoria.

Cervantes va hacia el cuadro.

CERVANTES

Patético.

EL GRECO

Yo no diría tanto. Tan sólo estáis altamente concentrado para el reposo final.

CERVANTES

Habéis estirado a nuestros amigos (se refiere a los enanos).

EL GRECO

Sí, sólo me interesaban sus caras, ideales para los santos que quería representar.

MENDOCILLA

Hombres y santos.

CEJADOR

Y altos.

MENDOCILLA

Por lo menos en la historia no nos confundirán con monos, como el Toledo.

CERVANTES

Todos somos un poco monos, Mendocilla. No sé quién dijo eso de que el hombre es un mono que se aburre y cuando se divierte parece un mono.

Risas de todos.

EL GRECO

Bueno, ahora a celebrarlo.

Corte A:

48. CALLE DE ALFILERITOS. TOLEDO. EXT. NOCHE

El Greco, Cervantes y los enanos caminan por la calle de Alfileritos. Los enanos han traído una bota de vino de la que beben con fruición. De vez en cuando, se la pasan a Cervantes y El Greco, que la tientan con ganas. La bota gira y gira durante todo el camino.

CERVANTES

¿Y vos añoráis Italia, amigo mío?

EL GRECO

Mucho, Miguel, mucho.

CERVANTES

¿Pensáis volver?

EL GRECO

Algún día, quizá algún día. No me gustaría morir sin volver a ver el mar, y también Grecia, mi patria.

CERVANTES

Qué hermoso es vuestro mar. A mí me gusta el mar aunque haya sido el lugar donde con más saña he

sido golpeado. Yo siempre he pensado que el ritmo del corazón lo marcan las olas del mar. El viento es la sangre, pero el mar, las olas del mar, nuestro corazón.

EL GRECO (soñador y bebiendo luego)

¡El mar, la mar, Grecia, la mar!... Yo vi, madre, navegar los barcos en la mar y muérome de amor! [Esta frase la dice en griego y después la traduce].

CERVANTES

Volvamos al mar, Doménico. El mar es la libertad sin fronteras. Castilla es una isla infinita, porque nunca llegan sus orillas a ver el mar. Yo quiero ver islas... Yo quiero ver el mar. Salgamos de esta isla infinita, de este gallinero lleno de monjas, frailes, dominicos, carmelitas, agustinos, claristas, inquisidores, familiares del Santo Oficio, orates, rezadores, místicos, santos, pícaros, hambrientos, hidalgos tronados, señores y rústicos que esperan en este gallinero lleno de cacareos y rezos, en este corral llamado Castilla, donde sólo piensan en el pienso. Con un rey que sólo sabe ver el mar como un campo de batalla donde imponer su deformada moral cristiana. ¿Sabéis que en la expedición a Túnez envió junto a nosotros a un centenar largo de nodrizas?

EL GRECO

¿Nodrizas?

CERVANTES

Sí, nodrizas, ¿y sabéis cuál era su misión? (pausa). Pues amamantar con leche cristiana a todas las criaturas sarracenas que encontraran.

EL GRECO

¡Inaudito!

CERVANTES

Inaudito, pero cierto.

EL GRECO

¿Y qué fue de ellas?

CERVANTES

El barco en el que viajaban se hundió, así que su leche cristiana estará amamantando a los peces del Mediterráneo por los siglos de los siglos.

Risas.

EL GRECO

¿Conocéis el romance que se canta en Toledo?

CERVANTES

Se cantan tantos...

EL GRECO

Sí, pero éste es particularmente expresivo. Oídllo:

*El gran Felipe Segundo,
de España rey sublimado,
que la más parte del mundo
Dios en gobierno le ha dado.
Y así nuestro rey invicto
quiere estar siempre ocupado
en sembrar por todo el orbe
el Evangelio Sagrado.*

CERVANTES

No lo había oído, pero, desde luego, todo hace creer que Dios el Gobierno le ha dado. Esperemos a que bajen san Esteban y san Agustín, como en vuestro entierro, a llevarlos en volandas al otro corral llamado cielo. Vámonos de este gallinero donde la

Inquisición no deja volar, vámonos de este gallinero, aunque en él esté esa gallina a la que yo amo, con todo y ser una gallina, pero por la que estoy loco de amor. Gallina y todo, la amo, Doménico.

EL GRECO

Ama y haz lo que quieras, dice san Agustín.

CERVANTES

Si vos la conocierais, gallina y todo, también haríais por ella quiquiriquí.

EL GRECO

Pues lo hago. Quiquiriquííí...

Risas. Los enanos lo imitan.

Están los dos en el quinto cielo del vino de Esquivias.

Corte A:

49. FIGÓN CASTELLANO. INT. NOCHE

El Greco, Cervantes y los enanos están bebiendo en un figón toledano. Los enanos en una mesa contigua. No están borrachos todavía, pero sí calamocanos. Y hablan ya en un tono nostálgico y soñador que denota que el vino está haciendo su efecto. Los rodean en este figón gentes toledanas de esas que El Greco pone en sus pinturas.

CERVANTES

Yo la amo, es mi gallina.

EL GRECO

Cuidado, don Miguel, que si dices te amo ya lo has dicho todo, y en la vida es imprudente decirlo todo.

Además debéis saber que las gallinas son las aves más licenciosas y cochinas del mundo.

CERVANTES

Lo sé, lo sé, pero yo la amo, porque soy el gallo más gallo de mi gallinero. Yo tengo 29 gallinas, ¿sabéis, amigo mío? Yo tengo 29 gallinas y un gallo montador y jodedor que se llama Caracalla. Es un señor, ese gallo, pero es mío, y sus gallinas también. Nos están mirando, esos cabrones. Tienen cara de sardina, como los caballeros de vuestro cuadro: todos sardinas. Toledo es una ciudad de sardinas mozárabes y Esquivias de gallinas castellanas. ¡Todos gallinas! En mi casa todos acabarán siendo gallinas. Cuando vuele mi falcón, ya verán esos gallinas... Todos son gallinas y cuando vuele les cortaré el cuello: a la Coquita, a la Calcetera, a la Pechugona, a la Cobadora, a la Pechugueta, a la Caparazona... Ah, bueno, es que vos no sabéis, no os había dicho que todas tienen nombre. Yo, yo les voy a cortar el cuello y se las daré a mi falcón para que se las coma. Pero a mi Catalina no, a ésa me la comeré yo, ésa es mi mujer. Yo estoy casado con una gallina y la amo. Yo amo a una gallina. ¿Por qué nos miran esas sardinas cabronas? ¡Pero no me importa que se enteren! ¡Yo amo a una gallina!... Me voy, me voy a buscar a mi gallina...

Corte A:

50. CÁMARA NUPCIAL. INT. NOCHE

Cervantes entra exaltado, alegre y borracho en la cámara nupcial.

CERVANTES

¿Dónde está mi gallinita? Gallinita, ¡gallinaaaa!...
¿Dónde estás? Date la vuelta y la encontrarás.
Polponer, polponer. Popolpolpoleeeeeellll.

La gallina doña Catalina está en la barra de la cama, dormida. Abre un ojo, se despierta, lo mira, pero antes de que pueda decir nada Cervantes la abraza, la tira a la cama y consuma el acto de amor con ella, mientras se oyen unos cacareos enormes.

Corte A:

51. CÁMARA NUPCIAL. INT. DÍA

La cama de Cervantes y doña Catalina está como si el colchón se hubiera abierto. Cervantes está solo en la cama. Cubierto todo él de plumas. Cervantes se sacude, sopla y las hace volar con las manos.

Al fondo, lejanos, se oyen unos terribles jjeos del falcón. Cervantes se levanta y se viste.

Corte A:

52. SOLANAR Y CORRAL. EXT. DÍA

Se oyen los jijeos del falcón en el solanar. Cervantes aparece corriendo por él hacia donde está el falcón. Pero antes de desaparecer hacia el granero, oye unos rezos corales de alguien que sale al corral. Es su cuñado, el clérigo inquisidor, que, vestido con ropas de vicario y familiar del Santo Oficio, enarbola un hisopo con el que aspergea por donde pasa, seguido de toda la familia. El clérigo cacarea de vez en cuando. En realidad cacarean todos. Toda la procesión.

EL CLÉRIGO

Et nomine pater, et filio, et Spiritu Sancti!

TODA LA FAMILIA

¡¡Amén!!

EL CLÉRIGO

Cantemos al Señor...

TODA LA FAMILIA (en latín)

Honor y Gloria a Ti,

rey de la Gloria.

Honor por siempre a Ti,

rey del amooooor...

El clérigo sigue aspergeando hasta las últimas pajas y el fiemo del corral, así como a las gallinas, el gallo, pulgas, gorgojos y todo átomo creado por el Señor...

Cervantes se dirige hacia el granero...

Corte A:

53. SOTOTEJADO. INT. DÍA

Cervantes entra en el sototejado, donde dejó a su falcón. (Se oyen cantos de exorcismos a lo lejos). Cervantes se queda aterrado. (Se oyen cantos de exorcismos). El falcón está crucificado en una columna de madera de la casa, con las alas abiertas y dos agujas de coser sacos, dos agujas terribles, como instrumentos de tortura, clavadas en las alas del falcón. (Se siguen oyendo cánticos). Debajo del pájaro hay una cruz de sangre de falcón y un cero debajo. Son los signos del exorcismo. (Se siguen oyendo cantos). Mientras Cervantes lo desclava, el falcón jijea dolorido y Cervantes le va diciendo:

CERVANTES

¡Pobre bestia mía! Ven, ven, no tengas miedo... (Oye cánticos). Ven... Yo te curaré y volarás de nuevo con tus padres. (Oye cánticos). ¿Los ves en el cielo? ¿Los ves en los cielos? (Oye cánticos).

Corte A:

54. CASA DEL VETERINARIO. INT. DÍA

Aparecen en un primer plano un sinnfín de gallinas disecadas dentro de una cabaña rústica. Luego la cara del falcón, que las jijea a todas fieramente. Un viejo está moviendo las tronchadas alas del falcón. Al verle jijear dice:

VETERINARIO

Es el primer falcón que veo que se asusta de las gallinas.

CERVANTES

¿Vos no disecáis otros animales?

VETERINARIO

Ningún otro animal. Aquí sólo hay gallinas.

Cervantes mira en panorámica el extraño aspecto de la cabaña.

VETERINARIO

¡No es nada! Tenía las membranas contraídas del dolor. Hay que aplicarle unos ungüentos y enseñarle de nuevo a mover las alas. Volverá a volar.

Cervantes acaricia al falcón.

Corte A:

55. LLANURA CASTELLANA. EXT. DÍA

Vemos al falcón, que mueve sus poderosas alas. El falcón está apoyado con sus garras en la mano enguantada, la mano que perdió en Lepanto Cervantes. Está en una llanura manchega, esas hermosas llanuras por las que Cervantes ha hecho cabalgar a don Quijote. Ahora va a dejar volar a su falcón.

CERVANTES

Vamos, ha llegado la hora de volar. Sé que al dejarme solo se me va a subir el gallinero todo a las barbas. Pero tienes que ser libre, libre, libre... ¡A volar, a volar, a volar!... ¡Yo te seguiré pronto!

Cervantes ve emocionado cómo el falcón se eleva en los cielos. Cervantes se pone una mano en los ojos y lo sigue en su vuelo. El falcón llega arriba y empieza a volar en círculos. Jijea a Cervantes, como llamándolo...

CERVANTES

Quién pudiera volar como tú, a esa altura en la que no existe la noche ni el día, en la que el universo

vive su hora infinita, siempre la misma, siempre iluminada. Esa luz de los sueños que nos salva de la confusión de la vida en esta tierra. La que nos dará el día eterno y un silencio sin formas.

Corte A:

56. CÁMARA NUPCIAL. NOCHE INT.

Cervantes entra en la cámara nupcial. Trae el rostro demudado, como cuando se ha visto algo terrible. Toda la cámara llena de gallinas: el suelo, el tocador, las mesillas, el “estrado del cariño”. Cervantes exclama dolorido:

CERVANTES

¡¡Doña Catalinaaaaa!!...

En este momento comienza a oírse en *off* la voz de doña Catalina Pacheco de Salazar y Vozmediano muy dulcemente. Es como la voz maravillosa de un cuento mágico.

DOÑA CATALINA (*off*)

No me busques, ya no sabrás quién soy, Miguel. Ya no somos 29 gallinas, somos muchas más, como ves. La transmutación es una ley del Universo; todos nosotros la cumplimos a rajatabla, inexorablemente, unos después de su muerte, otros en vida.

Cervantes sale.

Corte A:

57. CUADRA DE LA CASA. INT. NOCHE

En la cuadra está el jamelgo, sobre él muchas gallinas. El resto de la cuadra, pesebres, suelo, sacos de cebada, paja, está lleno de gallinas. Cervantes cruza la cuadra hacia el corral, mientras se oye la voz de Catalina.

DOÑA CATALINA (*off*)

Tú pudiste ser un hermoso gallo sobre el que yo me habría acurrucado...

Funde con:

58. COMEDOR DE LA CASA

El comedor, mesas, sillas y todo lo demás está lleno de gallinas que miran pasar a Cervantes mientras se oye la voz.

DOÑA CATALINA (*off*)

... un gallo que me hubiera buscado los más succulentos gusanos...

Funde con:

59. CUARTO DEL INQUISIDOR. INT. NOCHE

Cervantes ve la mesa del inquisidor, los tapices con símbolos de la Inquisición, las ropas de familiar del Santo Oficio colgadas, y toda aquella habitación, símbolo del terror del alma, llena, llena, rebosante de gallinas.

DOÑA CATALINA (*off*)

A ti, mi amor, no ha de asustarte esa universal transformación. La realidad mezclada con el sueño; la inexplicabilidad de todo, la mirada del ciego...

Cervantes, conmovido (por oírse nombrar “mi amor”).

CERVANTES

¡Catalina! ¡Catalina!

Desesperado, coge una gallina y otra al tiempo que va repitiendo el nombre de su mujer.

Funde a:

60. SOLANAR DE LA CASA Y CORRAL.

EXT. AMANECER

Un maravilloso sol de ocaso inunda aquel solanar maravilloso. Al fondo, abajo, inundado por el mismo sol y sus rayos, el corral. Todo está lleno de gallinas: las maderas o barandas están cuajadas de gallinas puestas como doña Catalina en la barra de la cama. Cervantes mira todo con tranquila emoción. Con dolorido sentir, que diría Garcilaso...

DOÑA CATALINA (*off*)

Pide únicamente, Miguel, que tu próximo ser sea algo semejante a lo que seré yo en el futuro. No veas las cosas de otro modo o me harás sufrir a mí también.

Cervantes monta en el caballo de don Alonso y sale.

Corte A:

61. LLANURA MANCHEGA. EXT. AMANECER

La infinita llanura manchega cuyas orillas no llegan al mar. La luna llena en lo alto. Cervantes camina por la llanura a lomos del jamelgo que fue de don Alonso. Cervantes oye jijeos de falcón. Cervantes mira a lo alto. Allí se ve la luna llena. Nada más. De pronto, Cervantes se gira en el jamelgo y mira atrás. Allá a lo lejos, a la luz de la luna, se ve la casa de doña Catalina y Cervantes. Es un inmenso gallinero a contraluz, con un sinfín de gallinas recortadas. Cervantes lo mira y lo mira.

Luego sigue cabalgando bajo la luna por la llanura manchega cuyas orillas no llegan al mar.

CERVANTES

Ya amanece y este sueño termina: quizá sea ése el sino de mi vida. Una vida soñada en la que, entre murmullos, se escucha con claridad una palabra: horror.

F I N

Madrid, 1987

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
<i>José-Carlos Mainer</i>	
LA OBRA LITERARIA DE SENDER EN EL CINE ESPAÑOL	11
<i>Carmen Peña y Jesús Ferrer</i>	
FILMOGRAFÍA	73
EL SENDER DE LOS JARDINES QUE SE BIFURCAN	87
<i>José Antonio Páramo</i>	
FILMOGRAFÍA	137
ENSAYO DE FILMOGRAFÍA DE <i>BILLY EL NIÑO</i>	143
LAS GALLINAS DE CERVANTES	159
<i>Alfredo Castellón y Alfredo Mañas</i>	

Editado con motivo del centenario
del nacimiento del escritor Ramón J. Sender
(Chalamera, 1901 - San Diego, 1982),
este libro se terminó de imprimir
en los talleres de Gráficas Alós, de Huesca,
el 7 de junio de 2001, en el marco
del XXIX Festival de Cine de Huesca

