

# Luis García Berlanga y la representación de La Guerra Civil española: *La vaquilla* (1985) como esperpento cinematográfico

## *Luis García Berlanga and the portrayal of The Spanish Civil War: La vaquilla (1985) as cinematic esperpento*



**Fernando Sánchez López.** Graduado en Estudios Ingleses por la Universidad de Salamanca, también cursó el Máster de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la misma universidad. Estudiante de doctorado en The Ohio State University, en el área de estudios ibéricos. De su anterior investigación, ha publicado un artículo sobre el motivo del doble en la serie *Breaking Bad*. Extra académicamente, se dedica a la divulgación y crítica cinematográfica en la revista *online* de crítica especializada *Mutaciones*. El actual trabajo parte de su conferencia en el congreso “Mediterráneo, fiesta y carnaval. En homenaje a Luis García Berlanga”, celebrado en la Universidad CEU Cardenal Herrera de Valencia los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2021. Universidad Estatal de Ohio, EE. UU. sanchezlopez.1@osu.edu ORCID: 0000-0002-1672-1799

Recibido: 15/02/2022 - Aceptado: 20/04/2022 - En edición: 02/05/2022 - Publicado: 01/07/2022 Received: 15/02/2022 - Accepted: 20/04/2022 - Early access: 02/05/2022 - Published: 01/07/2022

### Resumen:

El esperpento, más allá de la concepción literaria acuñada por Ramón María del Valle-Inclán, conforma una estética que puede ser transferida a otras artes, como es el caso del cine. El esperpento cinematográfico, que asimila sus principales características al medio audiovisual, no ha tenido un recorrido histórico claro dentro de la cinematografía española, condenado a transitar entre las tierras del llamado cine disidente y el cine continuista. Como respuesta a tal problemática, el objetivo de este trabajo es analizar *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1985) como ejemplo paradigmático del esperpento cinematográfico español, película que no ha sido considerada como tal por otros autores o incluso se ha ignorado. A través de dicho análisis, se observará la funcionalidad estética del género y se indagará en las singulares conclusiones derivadas de un acercamiento sistemáticamente deformador respecto a un evento tan traumático para la memoria histórica nacional como fue la Guerra Civil española. De este modo, se reivindicarán tanto las posibilidades narrativas del esperpento cinematográfico como la necesidad de otorgar un lugar propio al género dentro de la historia del cine español.

### Palabras clave:

Esperpento cinematográfico; Guerra Civil española; Luis García Berlanga; Rafael Azcona; Memoria.

### Abstract:

*The esperpento, beyond the literary conception coined by Ramón María del Valle-Inclán, entails singular aesthetics which can be transferred to other arts, as it is the case of film. The cinematic esperpento, even though it assimilates its main characteristics into the audiovisual medium, has not had a historically well-defined path within Spanish film, as it did not quite fit in the common waves of dissident cinema and francoist cinema. As an answer to this problem, the aim of this essay is to analyze La vaquilla (Luis García Berlanga, 1985) as a paradigmatic example of the Spanish cinematic esperpento, even if it has not been considered like that by other authors or has been generally ignored. Through this analysis, the aesthetic functionality of the genre will be observed and its systematically deforming approach will lead to draw unique conclusions regarding the extremely traumatic event that the Spanish Civil War was, which shaped the historical memory of the nation. In this sense, the narrative possibilities of the cinematic esperpento and the necessity to give the genre a historical place of its own will be vindicated.*

### Keywords:

*Cinematic esperpento; Spanish Civil War; Luis García Berlanga; Rafael Azcona; Memory.*

### Cómo citar este artículo:

Sánchez López, F. (2022). Luis García Berlanga y la representación de La Guerra Civil española: *La vaquilla* (1985) como esperpento cinematográfico. *Doxa Comunicación*, 35, pp. 363-375.

<https://doi.org/10.31921/doxacom.n35a1574>

## 1. Introducción

### 1.1. Características del esperpento: concepto y estética

Cuando se habla de un “esperpento”, más allá del uso común de la palabra (prácticamente inscrita en el lenguaje cotidiano actual) o de su origen etimológico, no es posible evitar la alusión a Ramón María del Valle-Inclán, quien así bautizó su propia concepción literaria alrededor del año 1920. El autor concedería al esperpento la capacidad deformadora de la realidad, que consiguiera acentuar sus rasgos más grotescos y, de esta manera, podría ser usado para contestar varias preguntas sobre la naturaleza de la situación española del momento. En opinión de Valle-Inclán, la opción más viable para explicar y denunciar el rumbo trágico de la grotesca realidad de su país era a través del esperpento, como así definió en la seminal obra *Luces de bohemia* (1924). Allí, mediante la voz de su protagonista, Max Estrella, establece que “la tragedia nuestra no es tragedia” (Valle-Inclán, 1924: 154) y que, en consecuencia, “el sentido trágico de la vida española solo puede darse con una estética sistemáticamente deformada” (157), para lo que usaría el ejemplo de los reflejos distorsionados en los espejos cóncavos.

La gestación del esperpento valleincliniano está localizada en un contexto de crisis cuyas ramificaciones partían de la pérdida de las últimas colonias y el consecuente descontento e inestabilidad de finales del siglo XIX. En medio de tal clima, varios son los autores que afirman un compromiso social en el escritor de *Luces de bohemia*, más allá de una mera utilización de originales recursos literarios. Es decir, que en la obra de Valle-Inclán “se presentan realidades históricas y personajes con una considerable densidad humana que no desaparece ni se invalida por la abundante presencia de ingredientes irónicos y grotescos” (Fernández Oblanca, 2001: 152). El punto medio a reconciliar sería la dicotomía realismo-inconvencionalismo, ya que la singularidad del esperpento en la presentación de una época determinada chocaba contra ideas habituales en torno a lo realista. Dicha singularidad partía de un impulso consciente por parte de Valle, quien decía lo siguiente: “la palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan” (citado en Fernández Oblanca, 2001: 151). Por consiguiente, atender al funcionamiento de esta supuesta idealización se antoja esencial para entender el poder corrosivo del esperpento.

En este sentido, Valle hablaría de forma muy significativa sobre la teoría de las tres visiones con el objetivo de conceptualizar mejor la noción esperpéntica. Existirían tres modos de contemplar el mundo desde lo artístico y lo estético: “de rodillas, en pie o levantado en el aire” (Pólak, 2009: 22). Mientras que, en la primera, típica de la tragedia clásica, se admira a los personajes y en la segunda, como hacía Shakespeare, se los observa desde su misma altura, Valle opta por una tercera vía. Él prefiere “enfocarlos desde el aire, que es mirar a distancia, con impasibilidad y superioridad” (Santos Zas) y, de este modo, establece una mirada que considera a sus personajes “como seres inferiores al autor, con un punto de ironía” (Pólak, 2009: 22). Teniendo esto en cuenta, se puede afirmar que los individuos que pueblan las ficciones esperpénticas sufren un proceso deshumanizante, “pierden su grandeza para convertirse en muñecos [...], quedan reducidos a bultos y simples garabatos o se animalizan” (Santos Zas).

Como resultado, la tercera visión, característica del esperpento, ha de ser necesariamente representada a través de una estética concreta, bajo las lentes de los mencionados espejos cóncavos, para así establecer con eficacia tal mirada distanciadora en relación a sus patéticos personajes. De hecho, la estética esperpéntica ha sido acuñada por varios autores al ser rastreables varios de sus elementos. Por ejemplo, Petr Pólak considera que ésta es “consistente en la deformación sistemática de las normas clásicas,

mediante la cual las imágenes más bellas se convierten en absurdas” (2009: 17). Además, para Francisco Ruiz Ramón, dicha estética conforma una visión del mundo “a la cual llega el escritor desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología, resultado de una toma de posición crítica, cuya raíz es a la vez individual y social” (1971: 126). Esta última idea reitera lo mencionado por Fernández Oblanca respecto a la idea del esperpento como ejercicio intelectual urgente y no solo estético. Anthony N. Zahareas afirmaría que “the esperpento is not simply a grotesque quality but a grotesque situation; [...] Valle-Inclán’s stylistic virtuosity is not only a case of aesthetic gymnastics but also aesthetics of commitment” (1966: 162). En consecuencia, no debe olvidarse que su ejercicio formal, si bien muy estilizado, se engarza dialécticamente con unas coordenadas históricas y culturales específicas.

Por otro lado, aunque Valle estableció las bases de la estética durante parte de su obra, lo esperpéntico no puede ser reducido como relativo a un único arte, ya desde su misma génesis. De hecho, “la comparación con Goya tiene [...] su origen en las declaraciones del propio escritor, que ahora como en otras ocasiones entiende su obra en relación dialéctica con la pintura” (Ríos-Font y Ríos-Font, 1992: 290). Nuevamente volviendo a *Luces de bohemia*, Max Estrella dice que “el esperpentismo lo ha inventado Goya” (Valle-Inclán, 1924: 156), por lo que el autor está apelando al componente interartístico de su concepción, que ya estaría arraigada, hasta cierto punto, en la tradición española. Con esto en mente, la estética esperpéntica no podría pertenecer al campo literario en exclusiva y, como resultado, su influencia se ramificaría hacia otras manifestaciones culturales, donde su funcionamiento compartiría muchos de los rasgos, por un lado, y adaptaría los restantes a las particularidades del medio en cuestión, por otro. Tal es el caso del cine.

### 1.2. Cine esperpéntico: una modernidad alternativa

No se puede hablar de una mera asimilación estética al medio cinematográfico, ya que sería reduccionista pensar que únicamente se produce un traslado intermedial de temáticas, lenguaje oral o construcción de personajes. Asimismo, se ha de tener en cuenta la necesaria y significativa transemiotización formal a la hora de plasmar en la pantalla cuestiones del esperpento relativas al estilo y al punto de vista. Algunas de las consideraciones formales definitorias del cine esperpéntico han sido razonablemente agrupadas por Ángel Morán Paredes en su artículo “El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto”. Según el autor, sus características más reseñables serían las siguientes (2006: 12):

- Un modo de narrar en el que priman las acciones simultáneas, con distintos personajes (principales y secundarios) juntos dentro del cuadro, lo que lleva a un caos de diálogos entorpecidos entre sí.
- Planos de larga duración temporal, con mayor predilección por el plano secuencia (más frío y distante) y una escala alejada de los personajes, por lo que los planos medios son escasos y los primeros planos apenas se usan.

Con los mencionados rasgos formales, el cine esperpéntico conseguiría, desde el medio audiovisual, “la actitud demiúrgica que proponía Valle-Inclán, la no identificación del autor con sus personajes” (Morán Paredes, 2006: 12).

Sin embargo, la existencia de esta vertiente cinematográfica en España no puede explicarse sin el complicado contexto posterior a la Guerra Civil. Antes de las Conversaciones de Salamanca (1955), consideradas un punto de inflexión en la historia del cine español, la situación industrial, social e ideológica del séptimo arte era lamentable a ojos de parte del sector. Para ejemplificar tal sentimiento, Juan Antonio Bardem definiría, sin piedad, dichas circunstancias de la siguiente manera: “El cine español actual

es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico” (citado en Seoane Riveira, 2017: 195). Sea como fuere, a partir de las Conversaciones, las cuales se programaron con el objetivo de buscar un compromiso común que cambiara la situación, “entre las décadas del 50 y el 60 se configura la historia de la modernidad cinematográfica en España” (Seoane Riveira, 2017: 193).

En cierto sentido, lo que tal acontecimiento consiguió sería la división historiográfica del cine español, a modo de dos Españas, en torno a un par de bandos muy diferenciados, “los *continuistas* (adeptos al régimen) frente a los *disidentes* (contrarios a él)” (Seoane Riveira, 2017: 197). Quedaría por definir con certeza el lugar donde puede ubicarse el esperpento cinematográfico, ya que, por un lado, es demasiado cínico, descreído y rupturista para hablar de “continuismo” y, por otro, suele ser acusado de un compromiso político ausente o de crueldad generalizada como para hablar de “disidencia”. Según Seoane Riveira, la vía esperpéntica necesitaría considerarse “una modernidad cinematográfica alternativa a la consensuada a partir de las Conversaciones de Salamanca de 1955” (2017: 18).

Rastreando los precedentes de esta vía alternativa, varios autores coincidirían en señalar al famoso director madrileño Edgar Neville como un realizador que, hasta cierto punto, comenzaba a trabajar los elementos esperpénticos, cuyo período más prolífico fue la década de los 40 con títulos como *La torre de los siete jorobados* (1944), *La vida en un hilo* (1945) o *Domingo de carnaval* (1945). En sus largometrajes “encontramos a veces un carácter deformador, casi surrealista y expresionista [...], por tanto, la estética esperpéntica no permanece tan alejada de Neville” (Morán Paredes, 2006: 7). Resulta pues razonable considerar al director madrileño un precedente reseñable, ya que “representará el primer paso del camino del cine español hacia el esperpento con la asimilación de las técnicas literarias valleinclanianas y quevedianas” (Seoane Riveira, 2017: 202). Sin embargo, el verdadero iniciador de esta corriente no fue un director, sino un guionista.

### 1.3. Rafael Azcona: cómo un guionista inicia el esperpento cinematográfico

Antes de poder llegar al archiconocido e indispensable tándem Berlanga-Azcona, cuyo trabajo, indudablemente, se enmarca en las coordenadas del esperpento cinematográfico aquí expuesto, conviene recalcar por qué el guionista riojano es considerado el genuino iniciador de dicha vertiente. Escritor humorístico, extremadamente ácido, Rafael Azcona incursiona en el cine como guionista de la mano del director italiano Marco Ferreri, quien adapta una novela del propio Azcona, *El pisito* (1958). Será esta película el primer gran ejemplo de cine esperpéntico, pero, aunque él sea el guionista, “Azcona no es el aderezo, sino que es el verdadero contenido y es Ferreri el que sirve de relleno al universo azconiano” (Deltell, 2011: 8). A partir de esta cinta, lo azconiano comienza a ser perfectamente rastreable, entre cuyos elementos se encontrarían “la tendencia a la corralidad, el humor negro, el distanciamiento para con sus personajes, la ironía, la presencia de la muerte” (Angulo, 2000: 35), todos ellos rasgos compartidos con la tradición esperpéntica.

Así lo explican un jovencísimo Víctor Erice y Santiago San Miguel en 1961, considerando a Azcona el iniciador de una nueva corriente cinematográfica cuyo realismo estrafalario estaría ligado a “la deformación de la realidad, los monstruos, el esperpento, el llamado humor negro, el humor español”. De esta forma, el guionista riojano sería un continuador más dentro de la larga tradición artística española “que va desde la Picaresca hasta nuestros días” (San Miguel y Erice, 1961). En ello coinciden más autores, como Marta Raquel Macchiuci, quien tampoco duda en incluir a Azcona en el “camino de la fecunda tradición hispana de la sátira

y la burla”, además de señalar que revitaliza prácticas conectadas “con Valle-Inclán, con Arniches, con Quevedo” (2001: 4). Su más que razonable vínculo con Luis García Berlanga ha supuesto que, en ocasiones, la figura del guionista quedara en las sombras. No obstante, es necesario puntualizar la mutua influencia a la que se vieron expuestos.

Si bien es cierto que, en Berlanga, una de las figuras más reconocidas del cine español, también se encuentran claros indicios de la estética esperpéntica en sus inicios, las primeras películas suelen enmarcarse en un territorio más tierno y sainetesco, aunque no carente de mordacidad. Tales son los casos de *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953) y *Esa pareja feliz* (1953), esta última codirigida con Juan Antonio Bardem, cuyo sarcasmo velado por el humor costumbrista y algunas escenas de coralidad caótica se establecen como vestigios de lo investigado en el presente trabajo. Un apunte muy importante que señalaría el cambio en la carrera del director al formar equipo con Azcona sería la cuestión formal, aspecto muy significativo en la concepción del esperpento cinematográfico, como se indicaba anteriormente. De hecho, las extensas tomas que hicieron famoso al director aún no formaban parte de su repertorio, ya que “Berlanga no usaba todavía, en el 1958, el plano secuencia abigarrado de personajes [...], el plano secuencia berlanguiano aparece con la colaboración de Rafael Azcona y no con anterioridad a él” (Deltell, 2011: 9).

Se considera entonces que, hasta que Berlanga no trabaja con Azcona, las manifestaciones del esperpento no alcanzarán sus niveles más potentes. A partir de aquí, su colaboración se extendería casi durante el resto de su carrera (a excepción de los últimos filmes de Berlanga, *Todos a la cárcel*, del año 1993 y *París Tombuctú*, de 1999). Los ejemplos paradigmáticos, películas esenciales de la historia del cine español, podrían ser *Plácido* (1961) y *El verdugo* (1963), capaces de sortear la censura franquista a través del humor corrosivo ligado a lo esperpéntico, ya con una estética totalmente consolidada gracias a la conjunción entre el potencial narrativo de Azcona y la plasmación debidamente orquestada de Berlanga. Precisamente, de nuevo, en esa estética “Azcona y Berlanga parecen coincidir con Valle-Inclán” respecto a las palabras de Max Estrella y el sentido trágico sistemáticamente deformado que ya se ha citado aquí (González, 2008: 75).

No obstante, el caso que interesa a este estudio será su famosa película sobre la Guerra Civil española, *La vaquilla* (1985), en la que la óptica esperpéntica sería usada para analizar la contienda que definió al país en el S.XX y cuyas resonancias, hasta cierto punto, aún perduran hoy.

## **2. *La vaquilla*: esperpentizando las heridas de España**

### *2.1. Resumen, contexto histórico y críticas*

Esta colaboración entre Berlanga y Azcona, como ya se apuntaba, buscaba la representación esperpéntica del hecho más traumático en la historia española reciente. Para ello, se basó en un simple argumento: en el frente de la guerra, el bando sublevado piensa hacer una fiesta en el pueblo cercano, donde habrá un banquete y se toreará una vaquilla, pero los republicanos intentarán frustrarlo infiltrándose en sus líneas para robar el animal. A partir de tal acontecimiento, el espectador asiste a una ridiculización sistemática de todos los agentes inmiscuidos en la historia del filme.

Independientemente de su temática, *La vaquilla*, casi alcanzando los dos millones de espectadores, “se convirtió en una de las más taquilleras del director de *El verdugo*” (González, 2008: 73). Este hecho, que podría ser anecdótico, cobra gran importancia teniendo en cuenta su año de estreno, 1985. Se ha de destacar, como señala Jo Labanyi, que “few films and almost no fiction

writing dealt with the subject in the first ten years after Franco's death, when the promotion of an outrageous hypermodernity prevailed" (2007: 95). En este punto, Sánchez-Biosca también coincide, pues considera que "al filo de los años noventa se respira ya una obsesión inversa: una necesidad compulsiva de rehistorización que va unida a cierta decepción, cuando menos, de los ideales formulados en la década anterior" (1995: 181). Sin embargo, las respuestas a la necesidad de la que habla Sánchez-Biosca fueron diferentes e incluso antagónicas en ciertos aspectos.

Por ejemplo, citando de nuevo a Labanyi, una vez alcanzado determinado punto en la década de los ochenta, algunas de las películas que se enfrentarían al asunto de la guerra estarían "seemingly driven by a nostalgic desire to romanticize the Republic" (2007: 95), donde ella menciona *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) y *Libertarias* (Vicente Aranda, 1996). Frente a esta visión idealista, *La vaquilla* parece posicionarse, quizás, más en línea con el espíritu del pacto del olvido, sin la decisión de bloquear el pasado, "but a decision not to let it shape the future" (Labanyi, 2007: 93), a través de una reducción de la contienda al absurdo. Para ello, la película de Berlanga y Azcona utilizaría un polifónico y esperpéntico discurso que "sirve para enfrentarse a la visión rígida y estática de la realidad de la Guerra Civil" (González, 2008: 78).

No obstante, la cinta objeto de este estudio no ha terminado de ser catalogada en una corriente determinada, precisamente por lo inusual de su discurso. Resulta muy curioso cómo, en la articulación de Labanyi sobre dos tipos generales de acercamiento cinematográfico a la memoria de la guerra, *La vaquilla* queda a la deriva. La autora diferencia dos tendencias significativas a la hora de abordar el conflicto: por un lado, aquella que utiliza el ámbito de lo fantástico y el trauma memorístico intergeneracional, una "haunting presence of the violent past in the present", y, por otro, "those texts which opt for a realistic or documentary format", los cuales nos transportarían "back to the past" (2007: 103). *La vaquilla* no se adapta a ninguno de estos moldes, ya que, aunque pareciera conformar una representación de ese pasado bélico, sus presupuestos esperpénticos deforman cualquier pretensión realista. De esta manera, estaría ocurriendo algo semejante a lo que pasó tras las Conversaciones de Salamanca al dividir las manifestaciones en términos binarios, relegando una posible vía esperpéntica alternativa a la desestimación.

Su carácter soez y cínico contrasta mucho frente a la usual sacralización y dramatismo con los que un evento tan traumático como la Guerra Civil es presentado. De hecho, la película ni siquiera es considerada un ejemplo de cine esperpéntico en opinión de Sánchez-Biosca, lo cual problematizaría el carácter supuestamente festivo de la cinta a la hora de indagar en el conflicto, por su inocua efectividad. Para el autor, *La vaquilla* estaría permeada de la comicidad de los años ochenta y su estética sería "fallera, colorística, excéntrica, 'valenciana', que viene en detrimento de la tonalidad esperpéntica, de cuño valleinclanesco, que caracterizó antaño a las películas de Berlanga durante los años cincuenta y sesenta" (Sánchez Biosca, 1995: 185). Por el contrario, el propio Sánchez-Biosca afirma que el guion de la película "había sido escrito por Berlanga en colaboración con Rafael Azcona en 1956, mas la censura lo había prohibido" (1995: 184), lo cual indicaría que la intencionalidad de la película sí encaja en las coordenadas temporales de sus trabajos esperpénticos más recordados.

Incluso teniendo en cuenta que la gestación de *La vaquilla* fue censurada durante décadas, con los inevitables cambios que sufriría el guion en el tiempo<sup>1</sup>, la cinta es "el más completo acercamiento a la contienda civil desde el prisma de lo cómico" (González,

---

1 Su guion inicial, titulado "Tierra de Nadie" experimentó desplazamientos en sus progresivas reescrituras que eliminaron algunas escenas o caracterizaciones especialmente grotescas. Por ejemplo, la escena del prostíbulo muestra a mujeres calvas, desdentadas, cercanas a la inanición, algo que no impide a los soldados intentar tener relaciones con ellas. Si bien se puede argumentar que la génesis de *La vaquilla* poseía un carácter esperpéntico especialmente corrosivo, ello no invalida la idea que se defenderá a continuación.

2008: 73). Además, como podrá comprobarse a continuación, el filme de Berlanga y Azcona sí reúne muchas de las características que definen la estética del esperpento cinematográfico, por lo que deberá definirse como tal. A través de técnicas formales distanciadoras, una construcción de personajes basada en la deformación, la desmitificación y la coralidad o una sistemática confusión situacional ligada a la endeble, casi intercambiable ideología de sus habitantes, *La vaquilla* consigue un comentario único sobre la Guerra Civil desde la vía esperpéntica.

## 2.2. Técnicas distanciadoras, héroes esperpénticos, inversión de roles y animalización-simbolismo

El primer aspecto a destacar es la cuestión formal, en la que se comprobará cómo el sentido semántico de algunos de los planos de *La vaquilla* va en línea con el esperpento cinematográfico. Ya desde la escena inicial, que comienza con la reproducción de música popular en un tocadiscos y, por tanto, señalizando un cortocircuito tonal entre el conflicto y su banda sonora, se presenta la trinchera de los republicanos en varios planos secuencia. Aunque la comparación pueda parecer arbitraria, si se piensa en el acercamiento estético de cintas como *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, Stanley Kubrick, 1957) o como *1917* (Sam Mendes, 2019), sus planos secuencia en el interior de las trincheras buscaban una inmersión total en el terror de la guerra, a la par que una mayor conexión emocional con los soldados. Contrariamente, en *La vaquilla*, Berlanga usa estos planos secuencia en línea con los postulados esperpénticos de distanciamiento y frialdad respecto a los personajes. De este modo, lo que se observa al inicio es una pequeña trinchera desde fuera, poblada por soldados que, en comparación con el paisaje seco y caluroso, casi se reducen a decorado (imágenes 1 y 2). Este amplio encuadre permite la confluencia aparentemente caótica de muchos de los personajes, a los cuales se oye interactuar, pero es difícil entender correctamente sobre qué. Tal desconexión empática y la incomunicación entre sus participantes ya apunta a una reflexión sobre la naturaleza de la guerra misma.

**Imagen 1**



**Imagen 2**



**Fuente:** Imágenes de *La vaquilla* (García Berlanga, L. (1985). InCine S.A / Jet Films. DVD es de 2013, por DIVISA HOME VÍDEO y Video Mercury Films

La escena acaba explicitando dicha incomunicación cuando un pregonero del bando sublevado transmite por megafonía que las fiestas del pueblo de al lado tendrán lugar, donde habrá un banquete, un baile y una corrida de toros. Esta forma de desmoralización enfada al sargento interpretado por Alfredo Landa, que correrá a transmitir desde la megafonía republicana, mientras que la interrupción entre personajes al mismo tiempo que sigue oyéndose de fondo el anuncio franquista es realmente confusa. Al

fin, el sargento usa su transmisor para mandar callar a los del otro bando, pero tendrá que recurrir a los gritos. A esto, el soldado que está a su lado le dice «no grite tanto, mi Brigada, que distorsiona» (06:55). Los del mismo bando no se escuchan, a nadie le importa lo que dice cada individuo y hacerse escuchar significa gritar, aunque ello “distorsione” el ambiente.

El uso del plano secuencia, como es frecuente en Berlanga-Azcona se ve con asiduidad en la película. Por mencionar otros ejemplos reseñables, cuando comienza el banquete de las fiestas, en una sola toma el espectador puede asistir a la ridiculización de los distintos personajes del bando franquista (imágenes 3 y 4). En esta secuencia, la cámara se va moviendo a lo largo de la mesa, parándose en cada uno de ellos (de 1:12:00 a 1:14:00). Primero, un requeté le cuenta a la marquesa que ha administrado mal el dinero de su marido, a lo que ésta le sugiere que diga que se lo han quitado los rojos, pero que le dé el dinero a ella, ya que se lo dará a los curas para así ir al cielo más rápidamente. A continuación, el cura pide por favor que el baile de las fiestas no sea “agarrao”, para así evitar la promiscuidad. Finalmente, el marqués le cuenta a un militar cómo su dolencia, la gota, podría remontarse incluso a Felipe II. Así, solo en esos dos minutos sin cortes, se pone en tela de juicio desde lo esperpéntico: la inaptitud en la gestión y la sempiterna coartada que suponía culpar de todo a la “amenaza roja”, la avaricia disfrazada de caridad, la rígida y rancia moral de la Iglesia, además de los delirios de grandeza y los privilegios hereditarios de una nobleza venida a menos. De este modo, “la tragedia de España se convierte en espectáculo inquietante pero cómico” (Santos Zas) y “la ‘historia esperpentizada’” demuestra que no sólo se queda en el rasgo estilístico de lo grotesco, como se mencionaba en la introducción de este ensayo, sino que también es capaz “de una severa crítica social y de una profunda preocupación por la tragedia nacional” (Zahaeras, 1967: 706).

Imagen 3

Imagen 4



Fuente: Imágenes de *La vaquilla*, (García Berlanga, L. (1985). InCine S.A / Jet Films. DVD de 2013, por DIVISA HOME VÍDEO y Video Mercury Films

El segundo punto a discutir, vital en la cuestión esperpéntica e iluminador en el contexto bélico, es la articulación del héroe en este tipo de ficciones. Volviendo a la tercera visión de la que hablaba Valle, uno de sus epicentros estaría personificado por el héroe esperpéntico, en línea con el héroe absurdo, incapaz “de encarar la realidad con honra y dignidad” (Pólak, 2009: 20). Este antihéroe de rasgos ridículos y fuertemente determinado por su ambiente social sería descrito por Valle de esta forma: “en la vida existen muchos seres que llevan la tragedia dentro de sí y que son incapaces de una actitud levantada, resultando, por el contrario, grotescos en todos sus actos” (citado en Pólak, 2009: 20). En consecuencia, se habría dado la vuelta a los arquetipos clásicos, ahora inútiles ante la misma fatalidad del destino que los personajes de la antigüedad cargaban sobre sus hombros con altivez (Pólak,



2009: 21). *La vaquilla*, desde su coralidad, asume la misma representación del héroe esperpéntico en su regimiento republicano protagonista.

Lejos queda cualquier tipo de romantización de la guerra y sus participantes. El heroísmo bélico, con historias sobre soldados valerosos capaces de gestas que los dignifiquen, se encuentra en el polo opuesto de lo presentado en la cinta. Esto se ejemplifica a la perfección en los momentos iniciales de la misión, cuando deben formar un pequeño equipo que se infiltre en la zona sublevada. La tropa, reunida en una iglesia abandonada y destrozada, espera órdenes, y cuando el teniente busca a uno de ellos que ayude con la caza de la vaquilla, éste intenta esconderse (16:10). No existe predisposición alguna por parte de los soldados y queda clara su total cobardía, solo terminada cuando un soldado que dice ser torero se ofrece para la aventura. Sin embargo, cuando este lamentable comando de 5 hombres llega a la cuadra en la que se encuentra la vaquilla, el torero no se atreve a atacarla, ni siquiera con amenazas como “o la matas o acabas en un consejo de guerra” (30:25). Entre todos intentarán acorralarla fallidamente, pero, antes de eso, el sargento se da cuenta de que el torero se ha hecho sus necesidades encima (imagen 4). Tras salir de allí, tratará de defenderse de forma poco convincente diciendo: “que conste que no ha sido el miedo, es que ayer comí ciruelas y como estaban verdes, claro, hoy cagalera” (34:30). La figura del soldado, por un lado, y la del torero, por otro, quedan simultáneamente reducidas al patetismo escatológico. Esa vía escatológica, soez y chabacana que, indudablemente, vertebra *La vaquilla*, es una de las causas por las que la película podría ser acusada de ordinaria y no esperpéntica. No obstante, se debe tener en cuenta que, en el esperpento, “el mismo principio de subversión de las normas clásicas lo aplica al lenguaje”, dando igual cabida a “registros del habla popular, vulgar y desgarrada” o “el exabrupto y la blasfemia” (Santos Zas), por lo que es consecuente si se pretende incidir en la mencionada desmitificación esperpéntica de las conductas humanas en la guerra. Así pues, lo escatológico se une a las continuas actitudes sexistas por parte de los soldados de ambos bandos.

**Imagen 4**



**Imagen 5**

**Fuente: Imágenes de *La vaquilla*, (García Berlanga, L. (1985). InCine S.A / Jet Films. DVD de 2013, por DIVISA HOME VÍDEO y Video Mercury Films**

Ya al comienzo de la película, el sargento republicano está preocupado cuando se da cuenta de que, en el bando franquista, habrá un baile al cual irán las mujeres del pueblo. Cree que, “si se corre la voz del baile, se me pone la tropa cachonda y se me pasa al enemigo en masa” (11:30). Esta percepción que posiciona los impulsos sexuales primarios por encima de lo ideológico se vuelve a repetir más adelante, ya con el equipo republicano infiltrado en las líneas enemigas. En vez de volver a su zona, el teniente decide que vayan a un prostíbulo improvisado que hay en el pueblo (imagen 5). Allí, se encontrarán con otros soldados y personajes fran-

quistas, por lo que el sargento republicano concluye: “que si comunismo, que si fascismo, pero a la hora de meterla en caliente, todos de acuerdo” (56:10). Con esta afirmación, tanto republicanos como franquistas asumen la representación grotesca de una España patriarcal, definiendo a sus antihéroes esperpénticos como seres simplones de escaso raciocinio envueltos en una guerra que no comprenden. Una vez más, “detrás de lo bufo, lo grotesco, lo cómico y lo absurdo se vislumbra siempre una situación dramática” (Santos Zas).

No sólo existe una generalizada incompreensión del conflicto, sino una falta de consistencia ideológica en todos los personajes, ilustrada por la arbitraria localización geográfica de sus componentes y “una inversión de papeles [...] que genera una serie de equívocos y engaños fundamentales para la comicidad del film” (González, 2008: 77). El primer punto queda claro al comienzo de la película, cuando ambos bandos se reúnen para un intercambio en tierra de nadie, ya que, como dice el sargento republicano: “ellos tienen tabaco, pero les falta el papel de fumar y nosotros al revés. Pues nada, cambiamos una cosa por otra y así fumamos todos” (7:20). Una vez reunidos, un soldado franquista y otro republicano hablan sobre la posibilidad de intercambiarse también entre ellos, ya que la novia del republicano vive en el pueblo controlado por el bando sublevado y la familia del franquista vive en zona republicana. A tal proposición, el rango superior franquista le dice: “¿Pero es que tú te has creído que la guerra es una broma? ¿Pero es que no sabes que hay dos Españas, la nuestra y la de ellos?” (10:12). Los soldados no terminan de entender por qué el tabaco sí puede intercambiarse y ellos no, lo que señala cómo la única razón por la que luchan en su bando es una cuestión aleatoriamente espacial.

De modo parecido ocurre con la inversión de roles a la que se somete el comando republicano que se infiltra en el pueblo. Para la misión, deberán disfrazarse de franquistas, lo cual, inevitablemente, les obligará a comportarse como ellos. Sin embargo, una de las escenas más reseñables en relación a esto se da cuando, después del primer intento fallido por robar la vaquilla, el comando republicano se baña en una charca (imagen 6). Repentinamente, aparece un furgón con soldados franquistas que deciden también bañarse allí. Al estar todos desnudos, sin sus uniformes, no se identifican como enemigos, a lo que añade el sargento republicano: “lo que es la vida, mi teniente. Aquí en pelota, ni enemigo ni nada” (37:57). De nuevo, se pone en cuestión la arbitrariedad de la ideología, ejemplificada en cómo la desposesión de símbolos con carga ideológica iguala la condición humana, al menos en esta ocasión.

#### Imagen 6



Fuente: Imágen de *La vaquilla*, (García Berlanga, L. (1985). InCine S.A / Jet Films. DVD de 2013, por DIVISA HOME VÍDEO y Video Mercury Films

Por último, en cuanto a la animalización característica del esperpento, además de las constantes referencias a cerdos y marranos que, sin duda, están relacionadas con los comportamientos de los soldados, quizás se podría señalar el caso de la novia del soldado republicano, disputada tanto por él como por un pretendiente franquista. Según Luis M. González en su artículo sobre el filme, teniendo en cuenta que “la representación de la patria se ha hecho habitualmente a través de una figura femenina, la disputa entre los dos soldados por la misma mujer se puede leer como un símbolo de la contienda civil” (2008: 78). En este sentido, la lectura encajaría con la visión patriarcal de los soldados, en la que lo femenino sería únicamente objeto de deseo sujeto a la dominación masculina y, en este caso, la lucha por la novia se equipararía a la lucha por la vaquilla, un animal.

No obstante, en el caso de este animal, el proceso es el opuesto, ya que resulta evidente que la pugna por ver quién se queda con la vaquilla simboliza el conflicto armado entre los dos bloques, enfrascados en una guerra que decidiría el mando del país. Uno de los símbolos estereotípicos de España es el toro, por lo que la correlación no deja lugar a dudas. El animal como símbolo de la nación escindida es explicitado en una última escena que corta de raíz el tono cómico de la cinta. Tras el caos que se produce en la plaza del pueblo, la vaquilla escapa, por lo que tanto republicanos como franquistas irán en su busca. Finalmente, los dos toreros de los respectivos bandos discuten por ver quién se la lleva, pero el animal, exhausto, acaba muriendo (imagen 7). En un primer plano del cadáver, se oyen insultos y disparos (1:53:08) y, posteriormente, los buitres acaban devorándola en tierra de nadie. La vaquilla, reducida a carroña y con dos banderillas clavadas en lo que resta de su carne, es la última imagen del filme (imagen 8). La intencionalidad es directa y, al romper con la tonalidad general, Berlanga y Azcona consiguen una escena icónica por su poderío simbólico-visual, pero demagógica en su discurso político. Dos banderillas clavadas que equiparan la violencia de cada uno de los bloques en el cuerpo de una España mutilada y abandonada: *La vaquilla*, en este gesto final, reparte por igual la culpa en relación a la Guerra Civil, pretendiendo dejar atrás un violento pasado bajo la capa del esperpento.

Imagen 7



Imagen 8



Fuente: Imágenes de *La vaquilla*, (García Berlanga, L. (1985). InCine S.A / Jet Films. DVD de 2013, por DIVISA HOME VÍDEO y Video Mercury Films

### 3. Conclusiones

Si bien el esperpento iniciado por Valle-Inclán goza de una gran salud, como así atestiguan numerosos estudiosos que alaban su capacidad corrosiva para deformar la realidad y en los que se localizan a la perfección sus coordenadas históricas, no se ha prestado la misma atención a su funcionamiento en el séptimo arte. Como ya se ha visto, la estética esperpéntica puede ser interesantemente recodificada en la pantalla. No obstante, la historia de este tipo de películas en el cine español fue complicada, ya que su carácter estrafalario las condenó a no encajar en ninguna de las vertientes dominantes. Se reivindica aquí un lugar alternativo para la vía cinematográfica esperpéntica, con el objetivo de que algunos de sus precedentes y paradigmáticos ejemplos sean reubicados y alejados del ostracismo.

En la combinación Berlanga-Azcona, si casos como *Plácido* y *El verdugo* sirven para desenmascarar la profunda hipocresía y mezquindad de las clases altas o condenar la pena de muerte instaurada en el régimen franquista desde lo esperpéntico, *La vaquilla* se atreve a usar la misma estética contra el irresoluble dolor de la Guerra Civil española. Con este estudio, de hecho, se ha intentado demostrar que dicha película forma parte efectiva de la vía esperpéntica, como muchos de sus elementos así la definen. Primero, su composición formal articulada en torno a los usuales planos secuencia, cuyas escenas siguen a una amplia y abigarrada gama de personajes, así como una escala alejada de la emotividad de los primeros planos, coinciden con la actitud demiúrgica propia del esperpento, mediante la cual se provoca un distanciamiento del autor respecto a sus personajes, ahora empequeñecidos. Además, el protagonismo coral de *La vaquilla* funciona significativamente en su intención desmitificadora del heroísmo bélico, ya que los soldados son representados como necios movidos por sus pasiones más bajas y una evidente incompreensión de las causas que les mueven, en línea con el arquetipo del héroe esperpéntico: indigno, ridículo y condicionado por una realidad grotesca. Por último, la inversión de roles, que cuestiona la estabilidad ideológica de los bandos de la contienda, así como su animalización o el simbolismo de algunos de los elementos del filme, son fuertes contrastes que añaden más capas a su esperpéntico universo.

En definitiva, *La vaquilla* conforma un esperpento cinematográfico que aborda la Guerra Civil con una particularísima estética. Su representación, sistemáticamente deformada, se aleja de la mayoría de acercamientos a la contienda, dentro de presupuestos realistas o en el ámbito de lo fantástico. Por lo tanto, la película de Luis García Berlanga y Rafael Azcona funciona como acercamiento alternativo a la historización/anti-historización del conflicto. Aunque la cinta, a través de lo esperpéntico, ridiculice la esencia de la guerra y a todos sus combatientes por igual, acaba tomando partido ideológico en sus últimos minutos, al acusar, de la misma forma, tanto a los republicanos como a los franquistas por la devastación sufrida en España. De este modo, *La vaquilla* se establece como pieza discordante dentro de la memoria colectiva española: demasiado cínica, profundamente ofensiva contra el maniqueo y triunfalista pasado del bando franquista, pero insensible y olvidadiza con el triste desprecio histórico sufrido por los perdedores del bando republicano.

### 4. Agradecimientos

Artículo traducido al inglés por Fernando Sánchez López.

## 5. Referencias bibliográficas

- Angulo, J. (2000). Realidad, humor y vitriolo. El mundo según Azcona. *Nosferatu. Revista de cine*. 33, 29-48.
- Deltell Escolar, L. (2011). Marco Ferreri y Rafael Azcona: el realismo grotesco. En F. García Serrano (Ed.), *Rafael Azcona: escribir el cine* (pp.1-19). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Fernández Oblanca, J. (2001). Literatura y sociedad en el esperpento de Valle Inclán. *Literatura y sociedad, el papel de la literatura en el siglo XX: I Congreso Nacional Literatura y Sociedad*, 145-164.
- García Berlanga, L. (1985). *La vaquilla*. España: InCine S.A / Jet Films
- González, L. M. (2008). La vaquilla: memoria histórica y humor carnavalesco. *Quaderns de cine*. 3, 73-79.
- Labanyi, J. (2007). Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War. *Poetics Today*. 28, 89-116.
- Macciuci, M. R. (2001). Antes que el guión. Sobre estafalario/1 de Rafael Azcona. *Olivar*. 2, 77-102.
- Paredes Morán, Á. (2006). El esperpento cinematográfico: de El pisito a Crimen ferpecto. *Cuadernos de Documentación Multimedia*. 17, 3-24.
- Pólak, P. (2009). *El esperpento valleinclaniano en el contexto del arte grotesco* [Tesis doctoral, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta]
- Ríos-Font, W. & Ríos-Font, W. C. (1992). Valle-Inclán, Goya y el esperpento. *Hispanic Journal*, 13(2), 289-300.
- Ruiz Ramón, F. (1971). Valle-Inclán y su teatro en libertad. *Historia del teatro español: siglo XX*, 98-150.
- San Miguel, S. & Erice, V. (1961). *Rafael Azcona, iniciador de una nueva corriente cinematográfica*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rafael-azcona-iniciador-de-una-nueva-corriente-cinematografica--0/html/ff43ec6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/rafael-azcona-iniciador-de-una-nueva-corriente-cinematografica--0/html/ff43ec6a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html)
- Sánchez-Biosca, V. (1995). La ficcionalización de la historia por el nuevo cine español: de La Vaquilla (1985) a Madregilda (1994). *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 20, 179-193.
- Santos Zas, M. *La teoría y la práctica del esperpento*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra\\_valle\\_inclan/vida\\_teoría/](http://www.cervantesvirtual.com/portales/catedra_valle_inclan/vida_teoría/)
- Seoane Riveira, J. (2017). *Originalidad y reescritura en la obra cinematográfica de José Luis García Sánchez* [Tesis doctoral, Universidad de Salamanca].
- Valle-Inclán, R. (1924). *Luces de bohemia*. Versión ePub, Titivillus.
- Zahareas, A. N. (1966). The Esperpento and Aesthetics of Commitment. *MLN*, 81(2), 159-173.
- Zahaeras, A. N. (1967). La historia en el esperpento de Valle-Inclán. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*, 705-711.

