

***El extraño viaje* a la España profunda a través de la profundidad de la mirada¹**

*Dr. Fco. Javier Gómez Tarín
Universitat Jaume I. Castellón.*

Breve introducción: puesta en situación.

Será difícil, si no imposible, introducir elementos novedosos en el análisis de un film de Fernando Fernán Gómez tan emblemático como es *El extraño viaje*. Película en sus días marginada y sentenciada al estreno en programa doble, como por la puerta de atrás, con cinco años de retraso. Película inclasificable. Ahora bien, ¿por qué clasificar?, ¿a quién o para qué es útil una clasificación? Lo es, claro está, para incluir un elemento en el seno de un conjunto, o, lo que viene a ser lo mismo, para “normalizar”, “normativizar” y “naturalizar”. El cine de Fernando Fernán Gómez no se presta bien a las taxonomías, y, desde luego, *El extraño viaje* es una película que está muy lejos de poder ser encasillada.

“Ni cifras, ni fechas, ni biografías, ni datos anecdóticos”, me dije a mi mismo antes de comenzar este texto. Otros muchos colegas se han ocupado de estas cuestiones, dentro y fuera del seminario que aquí se dedica al film. En los tiempos que corren no parece lo más adecuado que en un encuentro de estas características multipliquemos el saber historiográfico, salvo –y esta sería la gran excepción– en aquel caso en que un nuevo dato, una nueva información, pudiera sumarse a las existentes. Para el resto, tenemos al nuevo dios tecnológico (sirvámonos de él).

No obstante, antes de centrarnos en el propio film, que es lo que específicamente nos importa aquí hoy, su situación en un contexto es claramente determinante y nunca puede ser obviada. Al hablar de contexto, lo hago conscientemente desde diversas perspectivas:

¹ Grupo de investigación ITACA-UJI. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación *Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos*, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

- La filmografía de Fernando Fernán Gómez.
- La situación social de la España de los 60.
- El cine de la época.

Muy brevemente, debemos decir que no es un hecho menor que *El extraño viaje* se sitúe en la filmografía de Fernando Fernán Gómez, desde el punto de vista cronológico, inmediatamente después de la excelente *El mundo sigue* (1963) que, a su vez, constituye el cierre magistral de un hilo conductor iniciado años antes con *La vida por delante* (1958) y *La vida alrededor* (1959). Ni que decir tiene que la melodramática negrura de *El mundo sigue* (muy cercenada por la censura de la época, que llegó a suprimir, en el montaje autorizado para su estreno, un personaje entero) engarza a la perfección con la hibridación de géneros ya patente en las anteriores, que va desde lo sainetesco más desaforado hasta el drama social. Pero no solamente nos interesa ese vínculo, sino también el posicionamiento de Fernando Fernán Gómez como un realizador atento a los nuevos discursos de la supuesta “modernidad cinematográfica”, reflejados en sus tramas alineales y en la utilización de narradores poco normativos (el caso del tartamudeo de Pepe Isbert en *La vida por delante* es una auténtica declaración de principios como apuesta enunciativa metadiscursiva).

Por otro lado, la España de los 60 es la del *boom* turístico y los flujos de emigración; la del final de la autarquía y el comienzo de la etapa tecnocrática, que tiene como consecuencia una cierta liberalización del régimen; la de la aparición de ETA; la del Concilio Vaticano II, que conlleva una apertura de la iglesia católica hacia una visión más abierta del mundo (hoy en día totalmente cercenada); la de los movimientos estudiantiles y la re-aparición de los sindicatos de clase; la de la televisión y el Seat 600... Podríamos resumir todo esto en que la España de la época vive en una especie de esquizofrenia o hibridación entre el anclaje en el pasado (oscuridad y represión) y la mirada hacia el futuro (modernidad y salida del túnel del tiempo, en tanto que posibilidad utópica y deseo insatisfecho).

Por lo que respecta a la situación del cine español en esos días, tras la crisis de las Conversaciones de Salamanca, reaparece por segunda vez la figura de García Escudero, la del mal llamado “Nuevo Cine Español” y también la de la “Escuela de Barcelona”, se llevan a cabo producciones de películas tan

interesantes como *La tía Tula* (Miguel Picazo, 1963), *Llegar a más* (Jesús Fernández Santos, 1963), *La caza* (Carlos Saura, 1965), *Nueve cartas a Berta* (Basilio Martín Patino, 1965), *El verdugo* (Luis García Berlanga, 1965), y no podemos olvidar los precedentes insólitos pero claramente esenciales en el devenir del cine español que suponen títulos como *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) o *Plácido* (Luis García Berlanga, 1961). Esta no es, por supuesto, una lista exhaustiva, ya que no es el propósito de mi reflexión, se trata simplemente de subrayar cómo las condiciones de producción se ven alteradas con la llegada al poder de los tecnócratas y se habilita una pequeña rendija que permite la entrada de un poco de aire fresco en la situación previa que vivía el cine español. Lo que aquí nos va a interesar es la extrapolación de tal momento histórico. Estos tres parámetros, tan sucintamente traídos a colación, nos permiten establecer ciertas consideraciones previas:

- 1) el hecho de que el cine de Fernando Fernán Gómez, antes de *El extraño viaje*, ya caminaba hacia un territorio marcadamente “moderno”, con rupturas en la linealidad, utilización poco normativa de narradores, mecanismos genéricos y discursivos de hibridación (muy oportunamente señalado en el excelente texto que Santos Zunzunegui dedica a este director en *Paisajes de la forma*); en esencia, hacia una puesta en evidencia de los procedimientos enunciativos en tanto que introducción de marcas explícitas en el significante;
- 2) que una mirada crítica en torno a la España de la época tendría necesariamente que tener en cuenta la dualidad represión-deseo, o, si se prefiere, decepción-esperanza, que sería el reflejo de la situación efectiva que se vivía a nivel social;
- 3) que el cine español –aunque minoritariamente– estaba produciendo materiales directamente enraizados en las características más específicas del momento, pero, además, construía algunos de sus discursos al margen del mimetismo y esto hacía viable, al menos como utópica esperanza, la consolidación de una cinematografía de características propias (siempre como ojos de un Gaudí que nunca llegó a consolidarse) capaz de sentar sus bases en la

idiosincrasia española, cuyas raíces innegables habría que buscar en la zarzuela, el sainete, el esperpento, etc.

Este último punto me parece de un interés muy especial, toda vez que el actual cine español parece haber renunciado definitivamente a buscar en nuestras raíces socio-culturales y acepta sin solución el seguimiento a la norma impuesta por el cine hegemónico, es decir, se sitúa abiertamente en el mimetismo de los discursos más insípidos con el afán de encontrar un mercado que, a la postre, nunca parece llegar.

Pues bien, sobre esta base, como decía antes, pretendo a continuación revisar el texto audiovisual *El extraño viaje* aplicando sobre él la idea de que los discursos no solamente hablan de las historias que cuentan sino que van más allá en sus objetivos y reflexionan también sobre el mundo y los imaginarios colectivos (cuando no los construyen directamente a partir de un régimen de *transparencia*).

Una historial real.

Un acontecimiento esperpéntico como el conocido “crimen de Mazarrón” estaba destinado a algo más que a hacer correr ríos de tinta, suposiciones y rumorología de todas las especies: era un buen caldo de cultivo para llevar a cabo un tratamiento cinematográfico. Reunidos los requisitos de morbosidad y misterio (un cadáver por descubrir) requeridos para captar la atención de espectadores de toda latitud y condición, contaba, de entrada, con los ingredientes que hacen de un episodio trágico una buena historia, un relato singular. Desde esta perspectiva, un posible abordaje hubiera sido el de la crónica o el de la reconstrucción de los hechos: mirada externa, transparencia enunciativa, narración clásica. La película hubiera sido, una vez más, la puesta en imágenes de una triste historia (o, dicho de otro modo, la triste puesta en imágenes de una historia).

Este no es el caso de *El extraño viaje*. Las historias no se cuentan sobre un fondo inmaculado, ocurren en un espacio y en un tiempo, y ese espacio-tiempo es la clave de todo discurso que, por ende, transita el relato y sus imágenes y sonidos. Si bien damos por supuesta la voluntad de partir de un acontecimiento real, como base, no es menos cierto que su contexto permite ir

más allá y penetrar en las profundidades de un mundo en efervescencia que al ser priorizado cobra entidad esencial y todo el protagonismo de la historia que se narra.

Así pues, *El extraño viaje* narra la historia del crimen de Mazarrón, de una parte, y, de otra, coloca ante la sociedad de la época un espejo en que esta se ve reflejada. ¿Deformada?, quizás, pero, como veremos, para mejor reconocerse. Si no fuera así, gran parte de su interés se estaría desmoronando y, desde luego, no me tiembla el pulso para asegurar que *El extraño viaje* es una película capital en la historia del cine español y, además, constituye uno de los pocos y brillantes ejemplos de un cine autóctono cuya senda jamás debió ser perdida.

Que la voluntad de Fernán Gómez es poner en escena un microcosmos sobre el que ejercer la presión de su discurso trabajando el relato desde diversas perspectivas y marcando con claridad el punto de vista autoral, me parece poco menos que evidente, pero de ello debe dar cuenta el propio significante y debemos ver en él aquello que está y no aquello que deseáramos que estuviera (fatídica práctica muy en boga hoy en día que se empeña en hacer decir a los textos aquello que estos no dicen).

Pero este sí lo dice. Si observamos el principio, los títulos de crédito, tenemos un claro marco sobre el que edificar nuestra interpretación:



Imagen 1: el kiosco

El Caso, Club Fémima, ¡Hola!, Diez Minutos, La Codorniz, Gran Mundo, Life, El Alcázar, Pueblo, Fotos, Boletín de la moda, ABC, Cine en 7 Días... Por encima de las portadas de estas publicaciones periódicas aparecen los créditos de segundo nivel en tanto la cámara hace un recorrido en panorámica vertical descendente y luego a la derecha para ascender de nuevo. El movimiento de cámara nos permite seguir el orden, que comienza con *El Caso* (precisamente el lugar más idóneo para un hecho como el crimen de Mazarrón) y concluye con *Cine en 7 Días*, referencia directa al mecanismo representacional. Entre medias, prensa rosa y amarilla, más alguna publicación extranjera que presenta imágenes de atractivas mujeres. Aquí mismo, en los títulos de crédito, podemos observar con claridad el primer procedimiento de hibridación: los hechos noticiables, una sociedad que se alimenta del morbo más cochambroso y, al mismo tiempo, accede al imaginario del mundo exterior, de la libertad más allá de las fronteras, aunque esta sea puramente formal, insinuada en esos cuerpos femeninos en faldas cortas o bikinis. La prensa nacional es, por supuesto, afín al régimen, pero, en ese mismo recorrido, *La Codorniz* rompe y rasga la aparente seriedad de las noticias. En otros términos: el oscuro espacio carpetovetónico más arraigado, enfrentado al ansia de libertad –el cuerpo del deseo– y el humor negro de *La Codorniz* (cuya imagen presenta unos parroquianos en un bar con un aspecto muy similar a los que aparecen en el film –cuestiones de boina) llevando a cabo un ejercicio hermenéutico que tiene en la *exacerbación de lo cotidiano* el exponente más crítico y lúcido (volveremos sobre este tema). La banda sonora musical actúa como potente refuerzo (aspecto que también se trata en este seminario) pasando del potente fondo inicial a la diegética (el baile).

Amplios planos descriptivos sobre el local del baile (a la sazón, bar y pista en un solo recinto) a modo de plano-secuencia que rima con las panorámicas de las publicaciones iniciales, completan la secuencia de créditos.

Estas imágenes iniciales, tienen su eco en el plano final (versión sobre la que he trabajado) en el que las sombras de los guardias civiles y el personaje esposado, Fernando, interpretado por Carlos Larrañaga, deambulan como fantasmas sobre la desierta plaza, que parece un erial (en anteriores apariciones, esa plaza se mostraba siempre bulliciosa, salvo en los nexos

nocturnos hacia el interior de la mansión de los tres hermanos). La relación con las sombras que abandonan la escena en *La regla del juego* (*La règle du jeu*, Jean Renoir, 1939) se nos viene a la mente, al igual que, a otro nivel, el plano del camino a la ejecución de *El verdugo* (la participación en la idea para *El extraño viaje* de Luis García Berlanga, no puede ser meramente casual, aunque, según Pedro Beltrán, guionista del film, se centraba fundamentalmente en la insinuación de que el asesino se fue disfrazado y en el pueblo quedó el cadáver pendiente de descubrir).



Imagen 2: las sombras

Presenciamos el microcosmos de una España que quiere salir de su desolado presente y no puede conseguirlo porque sobre ella se ejerce la mayestática potestad del poder omnímoto a través de una represión que se verifica en todos los niveles de la sociedad. Del mismo modo que el pueblo se establece en sinécdoque, la represión sexual será el *leit motiv* que funcionará entre la carencia y el deseo, igualmente extrapolable hasta el nivel de lo político e ideológico.

No obstante, habrá que tener en mente la existencia de dos finales para el film y debo indicar que he trabajado sobre una copia en cuyo final no hay un plano de Beatriz (Lina Canalejas) sollozando sobre el lecho, de ahí que sea

interesante reproducir el fragmento que cierra el texto referido previamente de Santos Zunzunegui²:

... adquiere dimensión de emblema ese plano final de *El extraño viaje* en el que una destrozada Lina Canalejas se arroja sobre su lecho sollozando ante el definitivo final de sus ilusiones... este gesto de desolación, sobre el que se marca a fuego la palabra "Fin" sin posibilidad de ninguna consolación ulterior, muestra a las claras el destino de unos personajes que se debaten en un mundo en el que el querer es un bien escaso y donde la vida no es más que un avatar incomprensible destinado a agostarse en una muerte estúpida, única salida real que se ofrece ante la alternativa, aun más insostenible, de continuar viviendo en un mundo en que los pobres de corazón son humillados y ofendidos.

La lectura de este otro final abre caminos de reflexión no menos interesantes y mucho más demoledores desde el punto de vista dramático.

El esperpento, lo sainetesco, lo grotesco.

Se ha dicho muchas veces de *El extraño viaje* que combina diversas fórmulas genéricas y desarrolla los límites de la comedia hasta el sainete y el esperpento. De todo ello encontramos, ciertamente, en el film de Fernán Gómez, pero hay un claro "posicionamiento" ante cada una de estas claves representacionales, de tal forma que el conjunto del texto no padece por la hibridación sino que, por el contrario, se enriquece con ella.

Los rasgos que definen *lo sainetesco* en el discurso fílmico, según el profesor Ríos Carratalá³, son:

- 1) Estructura coral.
- 2) Argumento convencional que sirve como vehículo para la articulación de situaciones aisladas, discontinuas, con capacidad para reflejar ambientes, caracterizar tipos o producir momentos de comicidad.
- 3) Estereotipos ya definidos y reconocidos por los espectadores.
- 4) Argumento sencillo y esquemático (delgado hilo conductor). Multiplicidad de episodios.
- 5) Ambientes populares o propios de la clase media, nunca marginales.

² ZUNZUNEGUI, Santos: *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 41.

³ RÍOS CARRATALÁ, Juan A.: *Lo sainetesco en el cine español*, Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante, 1997.

- 6) Presentación y caracterización de los tipos a partir de manifestaciones externas.
- 7) Esquematismo en la tipología.
- 8) Tics y uso de actores que ya son tipos en sí mismos.
- 9) Diálogo omnipresente y acción dramática secundaria.

Es manifiesto que los jugadores de cartas y las cotillas forman parte de esta dimensión sainetesca del film, pero hay un matiz que, en mi criterio, no es menor: estos grupos actúan como conductores de la acción, como nexos y, al mismo tiempo, como “entes informadores” (sabemos por ellos de los personajes de la casa, de las costumbres, de los acontecimientos). Por otro lado, sobre ellos se gestionan los *macguffins* (el vino, el corsé), sin los cuales la unidad de acción quedaría fuertemente dañada.

Los rasgos de estos colectivos entroncan muy bien con la tradición zarzuelesca “proporcionando una especie de esqueleto infraestructural bien aprovechado sobre el que encajar la nómina de personajes: el dúo protagonista (Fernando y Beatriz), el dúo cómico (Venancio y Paquita), el coro de ancianos (que indicarán al juez en el momento de prestar declaración: ‘Somos todos uno’), el coro de chismosas, etc.”⁴

La Real Academia de la Lengua Española define esperpento como un hecho grotesco o desatinado; como género literario (etiquetado por Valle-Inclán) en el que se deforma la realidad, recargando sus rasgos grotescos, sometiendo a una elaboración muy personal el lenguaje coloquial y desgarrado; y/o la persona o cosa notable por su fealdad, desaliño o mala traza. Definiciones concisas que pueden ser matizadas diciendo que se trata de una “Narración que presenta la realidad deformada, llegando a lo grotesco, con el fin de poner de manifiesto aspectos criticables de la sociedad”. Tal como se puede leer en *Luces de Bohemia*: “Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada”⁵. Si a esto añadimos que los procedimientos de animalización, reificación (cosificación) y muñequización son prácticas habituales en la deformación de los personajes,

⁴ ZUNZUNEGUI, Santos: *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*, Madrid: Cátedra, 1994, p. 37.

⁵ VALLE-INCLÁN, Ramón del, *Obras Completas*, Madrid: Espasa-Calpe, tercera edición, 1954, p. 932.

es claro que Paquita y Venancio responden a tales características, pero no menos acontece con Ignacia, la hermana mayor, centro y símbolo de todas las contradicciones de la rancia España que agoniza. Sus rasgos son reforzados por la planificación (fuertes contrapicados) y quedan inscritos en el entorno mediante la presencia de animales disecados (recuerdo evidente del film de Alfred Hitchcock, *Psicosis*, de 1960, que constituye, no casualmente, un hito en la denominada modernidad cinematográfica)



Imagen 3: Ignacia



Imagen 4: Paquita



Imagen 5: Venancio



Imagen 6: el entorno

Lo grotesco aparece en el seno de lo esperpéntico, pero podemos adjudicarle una definición más específica: “es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como

norma”⁶. En tal caso, concebido lo grotesco como una deformación significativa a partir de algo entendido como norma, el propio mecanismo discursivo de *El extraño viaje* se situaría en esta posición, asumiendo que su estética de lo grotesco responde a una ácida crítica a la sociedad española representada por ese pequeño pueblo de la España profunda sobre el cual es necesario ejercer una mirada quirúrgica pero, al tiempo, deformada por un espejo cóncavo: el de la cámara cinematográfica.

Ahora bien, lo cómico y lo trágico se dan cita en *El extraño viaje*, cada una de las posibilidades tiene su parcela: el esperpento, lo sainetesco, lo grotesco. Esta hibridación, que pudiera considerarse un lastre para el film, es, a fin de cuentas, una de sus mayores cualidades; nos atrevemos a decir que constituye su unidad global. El efecto de espejo que deforma nos transporta desde lo real mediante índices que podemos vislumbrar como presencias estereotipadas, algo que hemos etiquetado antes como *mecanismos de exacerbación*.

Dos espacios. Lo público vs lo privado.

El lugar de lo público / lo externo (la plaza, el local del baile –que deviene plaza, a fin de cuentas, cuando los músicos interpretan desde las ventanas–, el comercio de lencería, el cartelillo... el pueblo en su aspecto comunitario, colectivo) es el de la representación, el de la simulación: luminoso, en tanto propugna el rostro de la moral y de la norma; con sombras, cuando destila por momentos indicios de su falsedad (los viejos que espían escondidos a la joven, en la noche). Desvela levemente sus contradicciones y, entretanto, permanece fiel a sus tradiciones y costumbres; es el territorio de la conformidad y la inacción, que no llega a adquirir la dimensión grotesca y es observado con una mirada afín al costumbrismo, con cierta vena sainetesca.

El lugar de lo privado / lo interior (la tétrica vivienda, las relaciones enfermizas de los hermanos) es el del deseo insatisfecho, el de la represión y la doble moral. También en él se produce el fingimiento, pero la herida es más sangrante porque se pretende ocultar en la oscuridad un torrente explosivo de

⁶ PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós, 1998.

sentimientos insatisfechos. La gran diferencia con el espacio de lo público es que en el territorio de lo privado, en la intimidad, las pulsiones -plasmadas en el personaje de Ignacia- se desbocan de puertas hacia adentro de su habitación, en tanto que su cuerpo de “bruja posesiva” se mantiene firme ante la vista de sus propios hermanos.

Utilizar la represión sexual como metáfora de una sociedad asaxetada por el corsé de las tradiciones y de la falsa moral, confiere al discurso mayor fuerza, si cabe, porque le permite no hacer concesiones.

El film debe, pues, transitar entre ambos espacios y redefinir constantemente sus procedimientos: una representación de carácter realista para el lugar de lo público (reformulada una y otra vez mediante los aspectos sainetescos) y otra, asimilada al género de terror, para el espacio de lo privado, de lo fúnebre (curiosamente, también de lo lujurioso, de lo pecaminoso, del crimen) que se ve matizada por los rasgos esperpénticos y conecta con la línea sainetesca a través de la asimilación de lo grotesco.



Imágenes 7, 8 y 9: dos mundos

Los anuncios en la pared de la sala de baile apuntan hacia un mundo exterior diferente, un mundo en que triunfa la libertad –social y sexual– pero que está mucho más allá de los límites del pueblo (y no podemos perder de vista que este es un microuniverso que representa al país en su totalidad). Las miradas de los hombres (deseantes) y de las mujeres tradicionales (censoras), se pasean sobre el cuerpo de la joven que danza desinhibida. Los hombres, convenientemente enmarcados por una reja que cumple más funciones que la de ser un elemento decorativo y que tendrán que superar para acercarse a “mirar”, son tomados en plano fijo; las mujeres, mediante un *travelling* lateral que pone en evidencia el contraste de las imágenes de las paredes y sus

miradas acusadoras, mostrando al espectador esos cuerpos vestidos hasta el cuello, casi repelentes.

Antes mencionábamos el factor esperpéntico de la reificación, y, efectivamente, estos personajes femeninos aparecen cosificados, pegados a las paredes, anulados. Son estereotipos que no precisan de mayor entidad. Por ello, Fernán Gómez da un paso más en ese espejo que deforma para mejor hacer ver e impone marcas que radicalizan el aspecto más potente del estereotipo: los hombres con las boinas (un artilugio que empezaba a entrar en desuso en los sesenta), el alcalde con modales y vestuario falangista, la joven bailarina, la aparición de sentencias explícitas en el decorado, etc. Todas estas imágenes apuntan hacia el exceso y el estereotipo, mientras la puesta en escena se afirma hiperrealista, de ahí que brillen con luz propia y se conviertan en quintaesencia de aquello que representan.



Imagen 10: el alcalde

Si los nexos retóricos entre lo público y lo privado se ajustan mediante estos mecanismos de exacerbación, que irrealizan los aspectos más costumbristas y hacen grotesca la tragedia, otras marcas estrictamente cinematográficas actúan como signos de puntuación: la tormenta en la noche, para pasar al género de terror, y con él de lo público a lo privado; el *flash-back* para introducir otros puntos de vista a través de narradores de segundo orden con diferentes entidades; la alternancia de los recursos expresivos, esencialmente la planificación, desde la mayor transparencia del espacio

público a la interferencia de la enunciación más evidente en el privado, con uso de picados, contrapicados y movimientos de cámara. Aspecto este que conviene señalar muy especialmente porque el film tiene un acabado formal que nos permite decir que se sabe a sí mismo discurso y se reivindica como tal: desde el plano fijo más aparentemente irrelevante hasta el movimiento de cámara más sofisticado, en *El extraño viaje* se está edificando un sistema formal muy complejo que solamente puede parecer caótico para una mirada superficial.



Imagen 11: una sentencia

El punto de vista y la enunciación.

La construcción de sentido en el discurso fílmico tiene lugar mediante la utilización de una serie de recursos expresivos y narrativos por parte de un ente enunciator que se manifiesta o se oculta, según el punto de vista que se haga explícito (personalmente me gusta denominarlo “meganarrador”, aceptando la etiqueta formulada por André Gaudreault⁷, pero no es momento de comentar este aspecto). Esto nos indica que precisamente estos dos elementos, el punto de vista y la enunciación, son centrales para la adjudicación de sentido y, en consecuencia, para la interpretación, para el ejercicio hermenéutico, que habrá de basarse en el descubrimiento en el film de los recursos utilizados y cómo estos se han imbricado para generar sentido.

⁷ GAUDREULT, André y JOST, François, *El relato cinematográfico*, Barcelona: Paidós, 1995.

Si observamos los cuatro planos finales (insistimos: en la versión con que hemos trabajado), veremos que hay uno de Beatriz, que mira por la ventana de su habitación hacia la plaza; un segundo plano, general en picado de la plaza por la que avanza el grupo de guardias civiles con Fernando en su centro y atrás algunos vecinos cual comparsa fúnebre; un tercer plano, más cercano; y un cuarto, sobre el que aparece la palabra fin, también en picado (los tres últimos desde una posición similar). Nada más recurrente para la transparencia enunciativa que un plano del personaje que mira y a continuación el plano de lo que ve (punto de vista subjetivo); pero, en este caso, hay un tercer y cuarto plano que no se corresponden con el punto de vista del personaje de Beatriz y, por lo tanto, hay que adjudicarlos con toda evidencia al procedimiento enunciativo que edifica el film. Esto, lógicamente, en el seno de un discurso hegemónico, hilvanado mediante la transparencia enunciativa, no tendría mayor importancia, ya que el paso de un plano omnisciente a otro subjetivo y posteriormente el regreso al omnisciente forma parte de lo que se entiende como recursos retóricos que no cuestionan esa transparencia, pero es precisamente el hecho de hacer patente, en el mismo tiro de cámara, la ruptura, incluso por dos veces, lo que hace que se produzca un efecto de extrañamiento y, en consecuencia, una clara marca en el significante.

Esta reflexión nos conduce a afirmar que el procedimiento discursivo edificado por Fernán Gómez en el film (no olvidemos que no existe un lenguaje cinematográfico sino que este se construye en cada texto audiovisual) trabaja sobre el desvelamiento de la transparencia, tanto desde el lado de los elementos narrativos (la gestión de las tramas) como desde los formales (la planificación).



Imágenes 12, 13 y 14: Beatriz mira, ve la plaza, mirada cercana omnisciente

El otro final, el que acaba con Beatriz echada sobre la cama, llorando, tiene mayor fuerza dramática y no deja tampoco resquicio alguno de esperanza. Marca, igualmente, la mirada omnisciente y, con ella, subraya la metáfora.

Por ello, no puede extrañarnos que el primer relato parcial concluya prácticamente en la mitad del film con la eliminación del cadáver de Ignacia (minuto 44:50), al que sigue un deslizamiento argumental de transiciones con las diversas tramas en paralelo que aboca en la aparición del “fantasma” (minuto 53:46), la huida y el posterior corte radical a los cadáveres de los hermanos en la playa (minuto 56:15). Hasta este momento, la película avanza cronológicamente y ha establecido dos formulaciones estéticas: el predominio de la transparencia enunciativa para el espacio de lo público / lo exterior (plaza, bar, comercio, etc.), con las excepciones que hemos mencionado anteriormente; y, de otra parte, un tratamiento en clave de género de terror para el interior de la casa de los hermanos, donde el rasgo humorístico lo proporciona lo grotesco, pero nunca la puesta en escena, absolutamente tétrica.



Imagen 15: estética del género de terror

Travellings, panorámicas, picados y contrapicados subrayan una apuesta enunciativa absolutamente marcada, manierista incluso. De momento, podemos decir que en el espacio de lo privado / lo interior apenas hay lugar para el plano-contraplano, aunque el relato fluya desde un punto de vista

omnisciente (cuestión que deberemos matizar más adelante). Resulta evidente la diferencia entre la omnisciencia de uno y otro espacio; mientras en un caso se trabaja con el modelo de la transparencia enunciativa que convoca el cine hegemónico, por otro los efectos de extrañamiento y las marcas en el significativo son poderosas y constantes: el ente enunciador se manifiesta plenamente y, desde esta perspectiva, deconstruye el sistema naturalizador.

La brutal elipsis que se produce tras la huida nocturna con la repentina aparición de los cuerpos de los dos hermanos en la orilla, marca explícitamente el paso a otro tipo de narración, esta vez a partir de las investigaciones policiales. En este caso, con una estética absolutamente transparente, los testigos van relatando los acontecimientos que siguieron a la huida, pero estos narradores de segundo grado hablan sin que podamos acceder a su punto de vista, es decir, la ocularización se mantiene en todo momento omnisciente (en plano-contraplano), no se da la reconstrucción en imágenes que suele ser habitual en este tipo de segmentos fílmicos (sin embargo, más tarde, todos estos personajes cobran vida en el interior del relato de Fernando). Desfilan ante el inspector el chófer del taxi, el dueño del restaurante en la playa, la dueña de la pensión en que durmió el chófer. La investigación se encadena en régimen de pregunta-respuesta (con nexos que recuerdan a *M*, de Fritz Lang, 1931) hasta llegar a la mansión y tratar con el administrador. Es en este momento cuando se introduce un elemento que habrá de encajar con la posterior reconstrucción: el corsé.

Este fragmento narrativo transita por el transvase del vino, el desmayo de Fernando y su detención, que aboca en la declaración de los hechos y su culpabilidad. A partir de este momento (minuto 100), el film quiebra de nuevo su ritmo y estética, y es el relato de este nuevo narrador de segundo orden el que explica los acontecimientos que, en esta ocasión, sí son representados en imágenes.

Hasta aquí, pese a las constantes quiebras en el tratamiento estético de los distintos espacios del film, la narración ha avanzado de forma cronológica. Sin embargo, la declaración-visualización a partir de la focalización en Fernando permite reconstruir de forma retrospectiva el conjunto de la historia y esto nos habilita para descubrir una serie de elementos que antes habían

pasado “de puntillas” y que conectan con esa “profundidad de la mirada” que es el eje sobre el que se teje este trabajo.

La primera cuestión es que las relaciones entre Fernando e Ignacia, ahora descubiertas, vienen de tiempo atrás y se extienden sobre un marco temporal más amplio del que podíamos concebir a partir de la primera parte del film. Este hallazgo *reconstruye* el tiempo de la historia y lo *expande*, aun sin que sea posible determinarlo con exactitud. El juego entre focalización interna (saber) y ocularización omnisciente (punto de vista) establece claras marcas en el significante, gobernado en todo momento por la instancia enunciativa que no es, desde luego, la voz de Fernando, lo cual es remarcado por la radical planificación.

Y es que, de otra parte, el *travelling* sobre el pasillo de la casa, en la noche, que inicialmente aparece en la primera parte del film cual relato de terror, queda ahora reajustado por una indeterminación entre la ocularización omnisciente, que allí parecía, y la ocularización interna que ahora puede ser, toda vez que Fernando hace ese recorrido para llegar a la habitación de Ignacia y el punto de vista pudiera entenderse como subjetivo (“ese sábado...”).

En otro orden de cosas, el juego de seducción se produce en el interior de la habitación de Ignacia y es ella en todo momento la que ejerce como gestora voluntaria del mismo, insinuándose y, poco a poco, priorizando el deseo y su satisfacción sobre los prejuicios morales que rigen su entorno y que ella, aparentemente, defiende en público. Esta pulsión deviene castradora para Fernando, toda vez que debe someterse a los apetitos de Ignacia hasta extremos que cuestionan su dignidad (el pase de modelos) e incluso su virilidad. Aquí, la vuelta de tuerca es magistral, ya que desvela la doble moral de la sociedad de la época exacerbando, una vez más, el toque de lo grotesco hasta límites insospechados que, probablemente, no serían admisibles hoy en día en esta etapa de lo políticamente correcto que ha sustituido la censura por la autocensura.



Imagen 16: un pase de modelos



Imagen 17: la Ignacia deseante

No es menor el recurso de la pareja bailando con los auriculares y un transistor colgando del brazo. La auricularización, en este caso, se pone abiertamente al servicio de la construcción grotesca de la escena, manteniendo solamente el sonido de los pasos y dejando bien claro el silencio ambiental:

prueba evidente de esa doble moral que el film pone en cuestión de forma ácida y demoledora.



Imagen 18: el baile en silencio

Contraplano / contracampo.

Pero todavía hay algo que está latente en la concepción formal del film: la ausencia de contraplanos, que antes comentábamos, en el interior de la tétrica mansión. El relato de Fernando habilita el contraplano que había quedado pendiente: el ente enunciador nos muestra en imágenes aquello que corresponde al saber de su personaje (que narra explícitamente) y que ya como espectadores habíamos parcialmente entrevisto de un lado y *no* de otro de la puerta de la habitación de Ignacia. Las imágenes que el enunciador coloca sobre la voz narradora de Fernando suturan la carencia del relato inicial. En ambos casos la decisión es enunciativa y juega con el punto de vista para establecer una dinámica con el espectador que le permita construir / deconstruir la historia. Lo que vimos de un lado de la puerta, lo vemos ahora del otro: las focalizaciones (los saberes) están predeterminados por los hermanos Venancio y Paquita (en el primer caso) y por Fernando (en el segundo), pero las marcas en el significante dejan ver bien a las claras que la condición de la representación no es el resultado de una imposición focalización-ocularización sino la de la relación enunciador-punto de vista, de

tal forma que sobre el narrador se superpone el auténtico narrador que no es otro que el ente enunciador (único narrador siempre presente en todo discurso audiovisual).



Imagen 19: plano - campo, minuto 12:20



Imagen 20: contraplano - contracampo, minuto 78:57

Esto nos lleva, por supuesto, a una reflexión de carácter metadiscusivo que está implícita en el film y que le otorga una profundidad que le arrastra más allá de la historia, del relato, de la metáfora social, hasta la definición de un cine

dispuesto a quebrar la norma impuesta por el modelo hegemónico de representación (aunque no lo haga en apariencia).

Ese cine, evidentemente, era el que nuestro país necesitaba y rara vez ha encontrado. Parece claro que la condena a la marginalidad de *El extraño viaje* en aquellos años -no se estrenó hasta 1969- obedece tanto a una convicción de la baja rentabilidad que podría tener como a una conciencia evidente de que su discurso ponía en tela de juicio muchos conceptos y seguridades del modelo más rentable social y políticamente. *El extraño viaje* es, ¡qué duda cabe!, el principio del fin de un cine demoledor, no sujeto a normas, ávido de hibridaciones, que jamás debió dejar de hacerse en nuestro país y que el tiempo ha puesto en su sitio pero no ha conseguido liberarle de la etiqueta de “*rara avis*”. Como el propio Fernando canta al inicio del film, vivimos en un país anclado en el tiempo y parece que pedimos todavía masoquistamente: “reloj, no marques las horas”. Y es que, como muy bien se dice en la propia película, “para sufrir, hay que alimentarse”.