

***El extraño viaje (a ninguna parte) de Fernando Fernán-Gómez.  
De Bajtín a Hitchcock pasando por Camilo José Cela, Baudelaire y  
Valle-Inclán***

***El extraño viaje (to nowhere) by Fernando Fernán-Gómez.  
From Bakhtin to Hitchcock via Camilo José Cela, Baudelaire and  
Valle-Inclán***

**Santos Zunzunegui**

Universidad del País Vasco, España

[santos.zunzunegui@gmail.com](mailto:santos.zunzunegui@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-3088-7605>

**Asier Aranzubia**

Universidad Carlos III de Madrid, España

[aaaranzub@hum.uc3m.es](mailto:aaaranzub@hum.uc3m.es)

<https://orcid.org/0000-0002-6045-4202>

**Resumen:**

*El extraño viaje* (1964) de Fernando Fernán-Gómez es un ejemplo excepcional dentro de esa fértil corriente del cine español que prolonga una tradición cultural de fuerte arraigo entre nosotros para la que el esperpento y el humor negro resultan nociones clave. Pero además de ser una muy digna heredera de esa vertiente grotesca de la cultura popular española que cultivaron, entre otros, autores como Quevedo, Arniches y Valle-Inclán o pintores como Goya y Solana, la película de Fernán-Gómez es también una obra atravesada por influencias foráneas, siendo el cine de Alfred Hitchcock una de las más productivas. Para aclarar en qué medida *El extraño viaje* prolonga esa tradición del esperpento grotesco al tiempo que se deja contaminar por el cine contemporáneo que llega de fuera, en el presente artículo se analiza en detalle la película al trasluz de una serie de nociones acuñadas por Mijaíl Bajtín (*dialogismo*, *cronotopo*, *carnevalización*, *refiguración* o *risa ambivalente*) y de las ideas de otros autores que han reflexionado sobre la especial predilección del pueblo español por un determinado tipo de humor, tales como Camilo José Cela, Charles Baudelaire o el propio Valle-Inclán.

**Abstract:**

*El extraño viaje* (1964) by Fernando Fernán-Gómez is an exceptional example within that fertile current of Spanish cinema that prolongs a cultural tradition that is deeply rooted among us, for which esperpento and black humor are key notions. But besides being a very worthy heir to that grotesque side of Spanish popular culture cultivated, among others, by authors like Quevedo, Arniches and Valle-Inclán or painters like Goya and Solana, Fernán-Gómez's film is also a work crossed by foreign influences, Alfred Hitchcock's cinema being one of the most productive. In order to clarify to what extent *El extraño viaje* prolongs this tradition of the grotesque esperpento while at the same time allowing itself to be contaminated by contemporary cinema from abroad, this article analyzes the film in detail in the light of a series of notions coined by Mijaíl Bakhtin (*dialogism*, *chronotope*, *carnavalesque*, *refiguration* or *ambivalent laughter*) and the ideas of other authors who have reflected on the special predilection of the Spanish people for a certain type of humor, such as Camilo José Cela, Charles Baudelaire or Valle-Inclán himself.

**Palabras clave:** Cine español; Bajtín; Esperpento; Humor negro; Carnaval; Grotesco.

**Keywords:** Spanish Cinema; Bakhtin; Esperpento; Black Humor; Carnival; Grotesque

## 1. Introducción

A estas alturas nadie duda de que *El extraño viaje* (1964) (Téllez, 1997; Castro de Paz, 2010; Cueto, 2010) forma parte tanto del canon del cine español como de las obras esenciales del multifacético Fernando Fernán-Gómez. Si dirigimos la mirada hacia lo que puede denominarse el “canon del cine español” conviene precisar que, aunque la unanimidad en su selección para esa lista responde a criterios muy diversos, parece obvio que buena parte de los manejados vienen a confluír en el hecho de que en esta obra Fernán-Gómez pone en juego, revitalizándolas y dotándolas de una nueva dimensión, toda una serie de tradiciones culturales españolas. Sin que por eso (y aquí se encontraría buena parte de la singularidad de la obra) se renuncie a dejar de contaminarlas con elementos provenientes de territorios, en principio, muy alejados del campo de maniobras en el que solía moverse el cine español de aquellos días.

Es al ahondar en este territorio cuando una película como ésta puede probar la fertilidad de la aplicación a su lectura de algunas de las ideas que forman parte del acervo cultural europeo y, de manera muy específica, las posiciones manifestadas a lo largo de su vida por un autor tan significativo como Mijaíl Bajtín (1895-1975), tal y como aparecen desarrolladas en sus grandes trabajos sobre Dostoievski (1929), François Rabelais (1965) o la estética y la teoría de la novela (1975). Hay que recordar que, como puso de manifiesto Julia Kristeva, su principal introductora en el campo de los estudios literarios occidentales, la obra de Bajtín puede entenderse como una superación de las posiciones del formalismo ruso de la década de los veinte del siglo XX, construyendo una poética histórica que no se limitará a dar cuenta del funcionamiento textual de las obras analizadas sino que fuera capaz de proporcionar los instrumentos para llevar a cabo una lectura total del texto, que no fuese lingüística, filosófica o literaria, “sino todo ello a la vez” (Kristeva, 1970, p. 21). Precisamente en esta ambición se encuentra, al mismo tiempo, el interés de sus ideas pero también la posibilidad de que las mismas sean utilizadas de una manera demasiado general, lo que les haría perder buena parte de su mordiente. La propia Kristeva advertía de este riesgo cuando señalaba “l’ambigüité de la demarche” de Bajtín, “déplaçant constamment le sens des termes linguistiques *sans jamais les fixer rigoreusement*” (Kristeva, 1970, p. 21; la cursiva es nuestra). En este mismo sentido se pronunciaría Víctor Sklovski, uno de los autores esenciales de la

escuela formalista, al señalar que a menudo en la obra de Bajtín “la amplitud de sus generalizaciones se convierte a veces en un mar que traga lo específico hallado” (Sklovski, 1975, pp. 241-279). De ahí, por ejemplo, su crítica a la aplicación por parte de Bajtín de su concepto de “carnavalización” (sobre el que volveremos de inmediato) a la novelística de Dostoievski, en la medida en que difumina la dimensión trágica de la obra de este autor. Para evitar estos peligros es por lo que hemos elegido utilizar las ideas de Bajtín combinándolas con las de otros autores con el objetivo de extraer el máximo rendimiento de su aplicación al estudio de una película específica perteneciente a una cinematografía particular.

## **2. Marco teórico**

Corresponde a Tzvetan Todorov (1979, 1981) el habernos ofrecido en occidente la síntesis más temprana y rigurosa de las ideas de Bajtín. Ideas que para Todorov se organizan, sin ánimo de exhaustividad, en primer lugar, en torno a la contribución del autor ruso a la teoría de los *géneros* literarios (cuya consideración debía proporcionar el punto de partida para el estudio de cualquier obra). Después, a través de la noción de *dialogismo* (que designa el hecho de que en todo texto es posible escuchar la presencia de voces diversas, de tal manera que se vuelve explícito el hecho de que la autosuficiencia de la obra no es más que un espejismo que conviene desterrar). No menos interesante resulta ser la noción de *cronotopo*, mediante la que Bajtín designa el conjunto de características espacio-temporales que existen en el interior de cada género literario. Quedaría para el final la que sin duda es la noción esencial para el estudio que nos proponemos llevar a cabo: la idea de *carnavalización*, desarrollada de manera fundamental en su obra magna sobre Rabelais (Bajtín, 1974) y que da lugar a la aparición de una visión del mundo caracterizada por una serie de características tales como el ridículo colectivo de lo oficial, la inversión de las jerarquías sociales, las violaciones repetidas de las normas del decoro y la proporción, la profanación de todo lo sagrado, la celebración de los excesos del cuerpo y el contacto familiar que se establece entre todos y todas. No describiríamos adecuadamente el alcance de esta última noción si no

resaltáramos que no es posible entenderla de manera operativa sin vincularla, de manera explícita como ocurre en *Bajtín*, con la dimensión grotesca de los acontecimientos relatados. Sin pretender hacer un recorrido exhaustivo por los avatares conceptuales de la idea de *grotesco*, sí quisiéramos recordar que lo grotesco, en tanto que visión del mundo, busca sacar a la luz lo que comúnmente se oculta, abriendo la posibilidad de un universo totalmente distinto, de otro orden, de otra forma de vida alternativa, llevando al sujeto al exterior de la (falsa) unidad aparente en la que vive, desplazando lo estable y tenido por indisputable hasta ese momento, mostrando cómo la vida no es sino un diálogo entre modos codificados de comportamiento y las pulsiones de un cuerpo que exige sus derechos reprimidos.

Todas estas nociones pueden ser de gran interés para abordar un filme que ya desde su misma caracterización parece solicitar el uso de algunas nociones arriba señaladas a condición, como hemos indicado, de ser capaces de utilizarlas de manera concreta y de hacerlas dialogar con posiciones que no sólo las complementan, sino que puedan dotarlas de la necesaria mordiente, produciendo un análisis concreto de una situación concreta.

### **3. Apuntes carpetovetónicos y esperpento**

Para empezar por el principio, quisiéramos destacar cómo en *El extraño viaje* abundan los elementos que tienden a entroncarlo con toda una serie de líneas creativas que se declinan a partir de las nociones mismas de *carnaval* y *grotesco*. Hay que precisar que para *Bajtín* existen dos grotescos contrapuestos: el “alegre”, que se manifiesta de forma ejemplar en la obra de Rabelais y el “negro”, de cuño romántico. Este es el caso del humor negro, que permite desafiar con la vida todo aquello que, como la muerte, impone un respeto reverencial. Humor negro que, a decir de Muñoz Suay (1998), nace del fondo turbulento de la sociedad española dando lugar a una escritura sarcástica, corrosiva y violenta. En esta línea se encuentra la “astracana” o la “tragedia grotesca” tal y como la concibe Carlos Arniches cuando ponía en escena, en obras como *La señorita de Trevélez* (estrenada en 1916, llevada a la pantalla en 1936 por Edgar Neville y que veinte años después iba a proporcionar a Bardem

el cañamazo esencial de *Calle Mayor*), a personajes a un tiempo vulgares y ridículos cuyo drama nos mueve a solidarizarnos con ellos.

Más cerca de nosotros tendríamos el *carpetovetónismo* tal y como lo define Camilo José Cela a partir de los Apuntes que comienza a pergeñar en 1947. Para Cela (1994) en el prólogo que escribe para la reedición de *El gallego y su cuadrilla*, el *apunte carpetovetónico* se presenta como “un agridulce bosquejo, entre caricatura y aguafuerte” que, ignorando el equilibrio, tiende a moverse entre la mística y la escatología, entre el éxtasis y la carroña. Cela traza de manera vigorosa la línea de filiación de este tipo de prácticas: son tan antiguas, dirá, como la literatura española pues sus orígenes se encuentran en las *Coplas de la panadera*, puede rastrearse su presencia en autores mayores como Quevedo<sup>1</sup> o Torres Villarroel, para reaparecer en el siglo XX en las obras de Ciro Bayo o Eugenio Noel. Por supuesto, también pertenecen a este subgénero buena parte de la obra pictórica de un Goya, un Zuloaga, un Regoyos o un Gutiérrez Solana que retrataron España “mojando los pinceles en la más pura tinta carpetovetónica”. Precisamente estos dos últimos autores combinaron los géneros de la pintura y el grabado con la literatura. El primero combinando sus cuadros y dibujos con las notas de viaje de su amigo Emile Verhaeren alumbró un volumen publicado originalmente en Barcelona en 1899 (con una pre-edición en la revista *Luz* el año anterior) dominado por la idea de la muerte, esa figura que “en España predomina sobre cualquier otro pensamiento” (Regoyos & Verhaeren, 2004, p. 59). Apenas veinte años más tarde Gutiérrez Solana (2000) nos iba a dar en *La España negra* un retrato de la cara oculta del país. Retrato alejado de cualquier lectura patriótica o idealista y filtrado a través de la matemática de los espejos cóncavos, mediante la fórmula de convertirse en observador curioso e implacable de verbenas, carnavales, bailes populares, barracas de feria, lugares por los que pululaba una humanidad variopinta. En el fondo Solana practica un costumbrismo de nuevo cuño, que vislumbra la realidad como si se tratara de una farsa propia de un teatro de títeres que

---

<sup>1</sup> La alusión a Quevedo es una de las escasas referencias que pueden rastrearse con relación al arte y la cultura española en la obra de Bajtín, acompañada por algunas breves remisiones a la novela picaresca, Cervantes o el Arcipreste de Hita. Lo que no quiere decir que la tradición literaria y dramática del arte español esté ayuna de prácticas dialógicas y carnavalescas.

degenera en una pesadilla. También Valle-Inclán insistirá en el hecho de que sus obras tendrán mucho de “farsa popular”.

Todos estos elementos podrían resumirse en uno: el *esperpento*, término acuñado por Valle-Inclán para denominar su estética deformante, la única capaz, según sus propias palabras, de expresar el sentido trágico de la vida española. Recordemos que *El extraño viaje* tiene su punto de partida en un acontecimiento real, un escabroso crimen sucedido años antes de la realización de la película en la localidad murciana de Mazarrón<sup>2</sup>. Por eso le vienen como anillo al dedo las reflexiones de Valle-Inclán (1994) cuando señalaba que el arte moderno ha dejado de lado clasificaciones estereotipadas como las de “tragedia” y “comedia” para observar la vida como una tragicomedia solo abordable mediante el estilo grotesco. Estilo grotesco que, añadía Valle, es un estilo antiburgués en la medida en que recoge las raíces populares del sainete, del que adopta sus mecanismos sencillos de comunicación, debidamente sometidos a un tratamiento hiperbólico.

#### 4. Cuerpos grotescos y travestismo

En el filme de Fernán-Gómez el esperpento queda patente de manera ejemplar en la configuración de esa familia de hermanos solterones que sobreviven, aislados del resto del pueblo y prisioneros de sus obsesiones. Prodigiosamente caracterizados, tanto Ignacia (Tota Alba) como Paquita (Rafaela Aparicio) o Venancio (Jesús Franco), encuentran fácil acomodo en cualquier galería de *freaks*. Y no por sus defectos físicos —aunque el filme explote, con contumacia, la oposición entre la huesuda y hierática verticalidad de Ignacia y la sebácea redondez de Venancio y Paquita (F1 y F2)— sino porque la rigidez, en el primer caso y la estupidez e infantilismo en los otros dos, dan *cuerpo* a unos comportamientos que se ubican rotundamente en el área de lo grotesco. Como señala Pedro Salinas (1970, p. 97) hablando de la creación valleinclanesca,

---

<sup>2</sup> En enero de 1956 aparecen en la playa de Nares (Mazarrón) los cuerpos sin vida de dos hermanos: Luisa y Julio Pérez, de 62 y 47 años respectivamente. Junto a los cadáveres se encuentran tres copas, dos de ellas con restos de un veneno. La misteriosa desaparición de una tercera hermana (Marina, de 52 años) con la que, al parecer, las víctimas pasaban unos días en Mazarrón, hizo que el crimen despertara el interés de los medios de comunicación de la época y terminara convirtiéndose en un acontecimiento extraordinariamente popular.

“estas personas, ademanes, escenas, aspiran furiosamente, con *furia esperpéntica*, a ser modelos de indignidad plástica”. El propio Valle puso el acento en acercar sus personajes al mundo de los guiñoles, de las marionetas, de las sombras chinescas. Lo expresó de manera magistral cuando en la entrevista (Valle-Inclán, 1994) que le realizó Gregorio Martínez Sierra para el *ABC* en 1928, vinculó la aparición del esperpento con el punto de vista que el autor adopta ante sus personajes. Un punto de vista elevado, de demiurgo, no exento de ironía, capaz de convertir a los dioses en puros personajes de sainete.



F1 y F2 *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964)

Esperpento aludido, por supuesto, en las escenas del "pase de modelos" (F3 y F4) o del "baile del tango" o en ese hecho, pleno de humor negro, del cadáver dando gusto al vino (“este vino resucita a un muerto”), en el que parece actualizarse la fórmula carnavalesca propuesta por Bajtín (1974, p. 25) mediante la que la degradación grotesca cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento.



F3 y F4 *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964)

Y de manera mucho más sutil se hace también patente en esa comida al borde de la playa en la que Rafaela Aparicio se lanza a realizar melosos avances

sexuales a un aterrado Carlos Larrañaga. En ambos casos estamos transitando el territorio que Bajtín denominaba del “cuerpo grotesco”, pero de una manera actualizada y plenamente inserta en una tradición cultural. Si en la formulación bajtiniana este cuerpo grotesco tenía que ver con la presencia en escena de los fluidos corporales generalmente ocultados (heces, orina) en *El extraño viaje* no sólo se vinculará la corporalidad con la comida, sino que, dando un paso más, será el cuerpo oculto y en descomposición (el cadáver sumergido en la tinaja de vino) el que dotará de cualidades especiales al alimento, dando lugar a una especie de transubstanciación a través de la que la muerte se convierte en vida. Si en la descomposición carnavalesca de raíz rabelesiana la exteriorización de la parte reprimida de la corporalidad se hace cargo de la dimensión grotesco-carnavalesca de la transgresión, aquí será la totalidad del cuerpo en descomposición el que funcionará como catalizador de una situación humorística cuyas claves escapan a sus participantes pero que colocan al espectador ante una posición “superior” de acuerdo con las ideas valleinclanescas arriba aludidas.

Con relación a la manera en la que el travestismo —Carlos Larrañaga sirviendo de maniquí a Tota Alba para la exhibición de sus modelos (F5 y F6)— se presenta en el filme es importante subrayar que se encuentra sometido a una singular vuelta de tuerca, con lo que, al tiempo que se subraya lo grotesco de la situación se la subvierte de manera evidente (la inversión de la inversión). Pedro Beltrán (F. Heredero, 2008, p. 98) ha explicado que estaríamos ante un travestismo voyerista en la medida en que

el travestismo en *El extraño viaje* está más en Doña Ignacia que en Fernando. Éste es sólo un pobre hombre, que acepta hacer eso en la más estricta intimidad, mientras aguanta los requerimientos de ella sólo por dinero (...) El travestismo ortodoxo es el de la persona heterosexual que, llevando hasta el extremo el fetichismo por las prendas del sexo opuesto, disfruta poniéndoselas. Es Ignacia, que tiene rasgos viriloides y que ejerce de padre en esa familia, la que goza viendo en el cuerpo joven de su amante todas esas ropas que a ella le parecen maravillosas.



F5 y F6 *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964)

Si quisiéramos dar un contenido teórico a este *travestismo heterodoxo* puede ser útil recurrir a la noción de *refiguración*. Esta es la expresión acuñada por Mijaíl Bajtín (1974) cuando, al hablar de la orientación realista de los “géneros bajos”, insiste en la existencia de una risa (la risa del contacto brusco) que, trabajando en una zona de máxima cercanía con relación a ciertos objetos de la vida social, es capaz de poner en solfa el respeto hacia dichos objetos. De tal manera que la familiaridad que se desprende de esta operación se presenta como la condición susceptible de despejar el camino para un análisis libre de los mismos. Así se nos obliga a ver bajo una perspectiva diferente a esos burgueses que ocultan, tras las gruesas paredes de sus casas y las no menos espesas convenciones sociales, unos comportamientos que condenan, con hipocresía, en los demás. Gracias a estas elecciones la película, rechazando cualquier “fotografismo” simplista, cualquier verismo de corte ilusionista, se decanta por una representación espectral de la realidad como forma de ir al fondo de las cosas.

## 5. Risa ambivalente y humor negro

Lo “espectral” tiene en *El extraño viaje* una dimensión doble que atañe, por un lado, a su condición de filme de terror (baste recordar la referencia a la presencia de “ectoplasmas” en la mansión de los Vidal) y, por otro, al hecho de que Fernán-Gómez y sus guionistas parecen estar menos interesados en hurgar en la “vida interior” de sus personajes que en su “compacta apariencia exterior”. De tal manera que de la misma puedan deducirse reglas acerca de su

comportamiento. Estamos ante una sociología pervertida o como dice González García (1998, p. 159), ante una sociología criminal, aunque lo sea en su “contaminada variante lombrosiana”.

En el fondo *El extraño viaje* saca todo el partido posible de lo que Bajtín (1974) denomina la “risa ambivalente”, esa risa que “amortaja y resucita a la vez” y en cuya producción juegan un papel esencial la exageración y la hipertrofia de las imágenes del cuerpo (tal y como puede verse en el espléndido *casting* de la película) que se sitúan con claridad del lado de la heterogeneidad, la caricatura y la hipérbole en la puesta en escena de auténticos cuerpos grotescos, cuya singularidad es uno de los puntos fuertes del filme. De esta manera *El extraño viaje* ocupa un lugar destacado dentro del grupo de obras que a partir de *El pisito* (1958), con la irrupción en la escena del cine español del doble tándem que formarán Ferreri-Azcona y Berlanga-Azcona, harán emerger una manera de concebir el “realismo” al margen de las fórmulas estereotipadas hasta entonces manejadas. Por supuesto estamos de lleno en el universo de la *caricatura*, esa forma de desenmascaramiento de las convenciones sociales que se apoya en la exageración de gestos y comportamientos.

Y ya que hemos hecho referencia al universo de lo grotesco quisiéramos recordar que ya en el siglo XIX Charles Baudelaire (1976), a la hora de discutir la tipología de lo grotesco, propuso ubicar esta noción en el espacio de lo que denominó “lo cómico absoluto”, presentado como antítesis de “lo cómico ordinario”. Ahí donde éste último se presenta como de más fácil comprensión y análisis, el primero, que se capta a través de la intuición, supone un nivel superior de la comicidad. Además, el escritor francés no se priva de señalar que “los españoles están muy bien dotados para lo cómico. Llegan rápido a lo cruel y sus fantasías más grotescas contienen a menudo elementos sombríos” (Baudelaire, 1976, p. 538).

Todavía más. Hablando del arte de Goya como caricato genial, Baudelaire (1976 b, pp. 569-570) realizará otra contraposición entre lo que viene a denominar “cómico fugitivo” (caracterizado por la “alegría” y la “jovialidad” que correspondería al “tiempo de Cervantes”) y “cómico eterno”, en el que el artista puede recrearse poniendo en escena lo que denomina “espantos de la

naturaleza”, “fisionomías humanas extrañamente animalizadas por las circunstancias”. Todo ello con el fin de crear (y esta noción se revela de especial relevancia a la hora de abordar el estudio del esperpento) “lo monstruoso verosímil”.

Hay que insistir en que el esperpento no es sino una manera de profundizar en la realidad, llevando al extremo determinadas características de los seres y las situaciones con la finalidad de obligarlas a revelar mejor su verdad muchas veces oculta. A la hora de la verdad el esperpento “nos entrega al mundo y a los hombres sistemáticamente deformados y se encarna en desequilibrar y sacar de quicio —es decir, de sus normas— a las figuras clásicas, a los personajes trágicos” (Salinas 1970, p. 99).

También en este campo se inscriben toda una serie de detalles bien administrados por Ruiz Castillo y Beltrán (como guionistas del filme) y que sirven para fechar el mundo descrito. Es el caso de los nombres de la orquestina en la que Carlos Larrañaga (que, no lo olvidemos, intenta triunfar en el festival de Benidorm) ejerce de solista canoro (“Los Guacamayos”), del Círculo Recreativo (“El Progreso”) o la mercería (“La Parisién”). También a su dimensión costumbrista —muy bien explotada por el filme— pertenece un lenguaje oral rico de inflexiones populares y dichos más o menos comunes. No sólo el caso del famoso refrán que decora la habitación de Ignacia (“Deja la lujuria un mes y ella te dejará tres”) sino el uso paródico de fórmulas como la que resume los ideales democráticos por aquel entonces proscritos en España (“liberté, égalité, fraternité”) o aquellas expresiones que, utilizadas en un contexto preciso, tiñen de humor negro el ambiente (“este vino resucita a un muerto”). Para no decir nada de fórmulas que, puestas en boca de determinados personajes sirven para describir a la perfección el mundo estancado en el que a duras penas sobreviven (“te quedas aquí y terminas hecha un bacalao”). De la misma manera la crítica política se cuele por los resquicios más imprevistos. Pedro Beltrán (F. Heredero, 2008, p. 97) ha dejado constancia del hecho de que a la hora de seleccionar el actor para interpretar al autoritario alcalde del pueblo, la elección recayó en uno de sus amigos que sin ser actor se vio implicado en la realización del filme. La razón para su elección no fue otra que

su notable parecido (que no podía pasar desapercibido para ningún español de aquellos días) con uno de los capitostes del régimen de Franco, el falangista José Girón de Velasco. A la hora de la verdad la censura captó la intención burlesca y obligó a suavizar los exabruptos que los guionistas ponían en boca de tan ridículo personaje (F7).



F7. *El extraño viaje* (Fernando Fernán-Gómez, 1964)

De hecho, aquí encontramos la manera en la que el filme construye su peculiar *cronotopo*. Baste considerar la forma en que la película opone tanto los *tiempos* del día (en el que se vive el falso amor romántico y dónde reinan las apariencias tranquilizadoras) y la noche (territorio del exceso oculto, de la violación de las normas rígidas y estereotipadas) como los espacios exteriores (la plaza pública, territorio de la maledicencia y el cotilleo y el control social y político) e interiores (la *haunted house* del cine de terror, lugar del crimen y de la inversión de los condicionantes sociales).

En el fondo todo este cúmulo de referencias acaba dando cuerpo a lo que Pedro Beltrán (F. Heredero, 2008) denominó un “realismo mistificado y transformado” que él oponía al “naturalismo de la cámara Kodak”. “Realismo” de nuevo cuño que permitió a Fernán-Gómez y sus colaboradores profundizar en la sordidez de la España franquista que comenzaba a asomarse a las virtudes del desarrollo económico pero que conservaba su imaginario ideológico firmemente asentado sobre bases profundamente reaccionarias. Poner en solfa la nueva imagen de España que intenta construirse, de manera interesada,

desde las instancias oficiales de un Régimen interesado en ofrecer una imagen aperturista y normalizada de un país al que los turistas comienzan a llegar por millones es, podría sostenerse, uno de los objetivos esenciales del filme.

## 6. La España oculta

Retornando a Bajtín podríamos señalar que este filme se sitúa de lleno en el interior de lo que el estudioso ruso, al analizar las diferentes derivaciones del “grotesco ultramoderno” (siglo XX), califica de “grotesco realista” (que abarca, entre otras, las obras de autores como Thomas Mann, Bertolt Brecht o Pablo Neruda), en oposición al “grotesco modernista” que agruparía los trabajos de los surrealistas o los expresionistas que se limitarían a prolongar las tradiciones románticas. Es la primera de estas líneas la que conserva el cordón umbilical que la une con la tradición del realismo grotesco y de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento, haciendo visible la presencia en la misma de las formas carnavalescas y enfatizando su dimensión crítica. Es en este sentido en el que hay que tomar las siguientes reflexiones de Pedro Beltrán (F. Heredero, pp. 97-98):

Todos esos personajes, contra lo que se ha dicho en algunas ocasiones, están bastante cercanos a lo que entonces era la norma en la España del franquismo. Yo creo que lo anormal era la situación que vivía el país, y por eso los protagonistas no me parecen tan extraños o monstruosos ya que, al fin y al cabo, son una resultante de ese contexto. Y en tal circunstancia no era fácil que se pudiera encontrar una salida feliz para los sueños y aspiraciones de todos ellos. La convulsión que se produce en ese pueblo viene a sacudir, con una fuerte onda expansiva, el agua mansa de toda la vida, sacando a la superficie las tensiones ocultas o reprimidas. Creo que era un apunte bastante vigoroso de la España oculta, esa que no estaba interesada en promocionar la propaganda turística.

En otras palabras: el esperpento y el humor negro funcionan en el filme como mecanismos estéticos susceptibles de *revelar* las dimensiones menos evidentes de la realidad. La deformación no es, por tanto, sino una exacerbación de unos rasgos que, sólo cuando son llevados al límite, se vuelven susceptibles de *hacer ver* lo que duerme bajo la aparentemente tranquila superficie de una realidad

anestesiada. Por eso no es descabellado pensar que el rechazo inicial sufrido por el filme tuviera que ver con el hecho de que sus propuestas estéticas se situaban de manera muy clara al margen de aquellas que estaban recibiendo los parabienes tanto de una administración desde la que se buscaba impulsar un cine de calidad homologable con el que por aquellos días se producía en Europa, como de una izquierda que buscaba, en un posibilismo táctico, abrirse un hueco tanto industrial como estético en las procelosas aguas de la compleja situación política nacional.

Conviene no olvidar que para Valle-Inclán el esperpento, “deformando la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida de España” (Salinas, 1970, p. 99), era una manera privilegiada de ajustar cuentas con “España, su vida miserable y deformada que tiene por caricatura ridícula de la vida europea”. Entregándonos una realidad sistemáticamente deformada, el esperpento nos conduce en dirección de una visión más profunda de los seres y las cosas para acabar revelando la fealdad del mundo tras despojarlo “de sus atavíos falaces y sus caretas de embelesos”. En el fondo, con el esperpento estamos tan lejos de ese *grotesco fantástico* que, mediante la hipérbole, sugiere a través del absurdo lo defectuoso de la realidad concreta, como del *grotesco simbólico* asentado sobre la paradójica relación entre el símbolo (la realidad deformada) y el objeto simbolizado (la realidad “natural”). Bien al contrario, en el *grotesco realista* (al que pertenece de pleno dominio *El extraño viaje*) la imitación de lo que es “verdadero y natural” se realiza como hipérbole de lo que “no es ni verdadero ni natural” (Beltrame, 1996).

## 7. Hibridación genérica

Llegados a este punto conviene volver a recordar que *El extraño viaje* es una película de 1964. Y es importante tenerlo en mente porque nos parece que buena parte de sus elecciones genéricas y de su carácter abiertamente dialógico tiene mucho que ver con el momento concreto en que se realiza. En este terreno también puede ser de gran utilidad la visión bajtiniana de los géneros. Baste recordar que para el autor ruso la poética no podía tomar otro punto de partida que el tratamiento del género, en la medida en que es en este campo en el que se

inscriben las formas estables, no individuales del discurso (Todorov, 1981, p. 126). Como señalará Bajtín “cada género posee sus métodos, sus modos de ver y comprender la realidad (...). El artista debe aprender a contemplar la realidad a través de los ojos del género” (en Todorov, 1981, p. 128). Por eso es especialmente relevante la manera en que el filme construye un *dialogismo transgenérico*, haciendo de la hibridación su principio constitutivo. Bastará una referencia para mostrar como en el interior de *El extraño viaje* se injertan elementos que provienen de espacios textuales bien diferentes. Nos referimos a la utilización en el interior del filme de la *zarzuela*, género que, como es bien conocido, formaba parte de las aficiones y obsesiones de Pedro Beltrán, hasta el punto de que, años después, en 1977, volvería a colaborar con Fernando Fernán-Gómez en la escritura de una auténtica zarzuela cinematográfica que llevaría por título *Bruja, más que bruja*, con música de Carmelo Bernaola. Lo interesante es que estamos, en este caso, ante una referencia ambivalente. De un lado, apunta hacia la parodia e irrisión del género, en su variante "grande" (esa que quiere medirse en igualdad de condiciones con la ópera), como se hace patente en ese paseo por el campo entre Fernando (Carlos Larrañaga) y Beatriz (Lina Canalejas) en la que el primero entona a viva voz —y con el fondo de un decorado real tratado como si fuese un ciclorama— la romanza "mujer primorosa, clavellina". De otro, 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 dejarán claro su rol al indicar al juez, en el momento de prestar declaración, que "somos todos uno"), el coro de chismosas, etc.

Pero es que, además, el filme cultiva esta dimensión dialógica al menos de tres maneras adicionales: una primera es puramente narrativa y se evidencia en la organización de la trama en dos partes muy diferenciadas. Organización que hace pasar al espectador de un filme lleno de marcas genéricas de terror a otro basado, preponderantemente, en la resolución de una mera intriga policial. La segunda se asienta sobre el uso de dos figuras canónicas del cine clásico (y dentro de él, del policial): el *flashback* (utilizado como forma de solventar la parte de intriga del filme, el “¿quién lo hizo?”) y el montaje alterno que en *El*

*extraño viaje* es utilizado, de manera sistemática, para componer las secuencias que constituyen la columna vertebral de la obra. Tanto la escena que describe la noche en que Ignacia va a morir (y en la que se entrecruzan los acontecimientos en la plaza con las iniciales precauciones de Tota Alba para no ser descubierta en sus devaneos nocturnos, la fatídica exploración de los obesos hermanos y el descenso final del cadáver a la tinaja) como la que recoge el decisivo descubrimiento del cadáver sepultado en vino (y que combina el trasiego del alcohol con los tristes avatares de Fernando y Beatriz y los risibles comentarios del jocosos “coro” de ancianos), utilizan una mecánica de la que se espera obtener, no tanto un efecto de *suspense* cuanto una fórmula de organización del relato capaz de vincular lo particular con lo general, la esperpéntica tragedia con el marco social que forma el humus del que brotan los comportamientos descritos.

Pero lo más llamativo del filme desde un punto de vista puramente estilístico (y aquí se concretaría otra de las grandes opciones de la película) tiene que ver con el uso que se hace en el mismo de toda una serie preciosistas movimientos de cámara. Hasta el punto de que no es descabellado sostener que su utilización da lugar a algunos de los momentos más alambicados del cine español de la época, además de convertirse en portadores de la huella de la influencia sin la cual no se entiende la compleja dimensión dialógica de la película.

Describamos dos de los movimientos de cámara más elaborados. En primer lugar, el que sirve para abrir el gran bloque narrativo que el filme dedicará a la noche del primer asesinato. Partiendo de un plano general de la plaza del pueblo, la cámara va a emprender un largo recorrido para encuadrar, primero, al “coro” de viejos que se queja de la ausencia de la orquestina que habitualmente amenizaba los bailes del pueblo, después, a Angelines (Sara Lezana) sacudiéndose los moscones de encima y, por último, a Beatriz llegando a la plaza. La cámara continúa su desplazamiento hasta terminar deteniéndose frente a la fachada de *La Parisián*, donde el grupo de comadres, comandado por la mercera (María Luisa Ponte), evalúa la debacle moral a la que se ve abocada la sociedad moderna (“lo que puede el vicio”) si no se pone remedio a tiempo. El plano finaliza con una panorámica que tiene como objetivo fijar la atención del

espectador —focalización justificada por el tema de conversación del coro de chismosas— hacia la vivienda de los hermanos Vidal. En este alambicado movimiento de cámara se tejen las redes que vinculan a los personajes del relato y se sitúan sus respectivas posiciones narrativas en el momento en que va a comenzar la acción decisiva del filme.

El segundo movimiento de cámara se sitúa en el interior del mismo bloque narrativo y proporciona una descripción del momento en el que Venancio y Paquita irrumpen, en esa noche fatídica, en la habitación de su hermana Ignacia. Se abre con un picado sobre los dos hermanos recién ingresados, de forma clandestina, en ese *sancta santórum* al que hasta ese momento se les venía negando sistemáticamente el acceso. De forma inmediata, una grúa descendente introduce en campo, en primer plano, una botella de aguardiente y una caja de chokolinas que parece haber sido ya objeto de irrefrenable gula. Siguiendo la mirada abobada de los hermanos, la cámara hace una panorámica hacia la izquierda para mostrar una cama vacía, y avanza hacia un tocador con espejo sobre el que se ubica el famoso bordado con el prometedor refrán "Deja la lujuria un mes y ella te dejará tres". Antes de que podamos descubrir algún reflejo en ese espejo, la cámara invierte la dirección de su movimiento para volver a pasar primero junto a una jofaina, luego sobre la cama —pero ahora mucho más cerca— y después frente a una cómoda cuyos cajones permanecen entreabiertos. Sin cortes, el movimiento nos lleva de nuevo hasta Venancio y Paquita a cuyas espaldas hace su aparición, candelabro en mano y blanco camión cubriendo un cuerpo que hasta ese momento solo habíamos conocido embutido en severos ropajes de luto, su hermana Ignacia.

En este plano encontramos, por un lado, un deseo de ligar entre sí diferentes aspectos del relato (la botella de aguardiente que habiendo servido primero para solaz de los amantes, se convertirá luego en arma homicida, el bordado que comenta irónicamente las andanzas nocturnas de Ignacia) y, por otro, la asunción de alguna de las convenciones de un cierto cine de suspense. Y es que tanto la organización interna del plano (hecha a partir de un punto de vista semi-subjetivo que "construye" la visión de los personajes a pesar de que no se corresponde con su punto de vista físico) como la dilatación del tiempo que

supone el mismo recorrido de la cámara con respecto a la duración de los hechos, remiten, de manera inequívoca, al cine de Hitchcock. Es más, nos parece que una parte importante de los estilemas fundamentales que dan forma a la dimensión visual de la película guardan un parecido más que llamativo con alguna de las fórmulas ensayadas por Hitchcock en un filme que se estrena en nuestras pantallas justo en aquellos años: *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock 1960). Para aclarar lo que queremos decir basta pensar en la similitud existente entre el segundo de los movimientos de cámara arriba descrito y, por ejemplo, ese que partiendo del ojo de Marion Crane nos conduce, primero, a la mesilla sobre la que descansa el dinero robado (causa final de la muerte) y luego hasta la ventana de la habitación del motel, a través de la que podemos ver la casa de la colina, mientras oímos —*off*— la voz de Norman Bates (causa inmediata, ejecutor material) que recrimina a su santa madre por lo sucedido.

Menos importantes, pero igualmente significativos, son otros puntos de contacto que *El extraño viaje* mantiene tanto con *Psicosis* (el travestismo de Fernando; el ambiente de las primeras secuencias; el tratarse de un filme híbrido, primero de terror, luego de intriga policial; Carlos Larrañaga componiendo su disfraz femenino junto a una ostentosa ave disecada<sup>3</sup>) como con la obra de Hitchcock en general —Tota Alba parece extraer su inicial caracterización de Ignacia a partir del modelo del ama de llaves de *Rebeca* (*Rebecca*, Alfred Hitchcock, 1940) tal y como la encarnó Judith Anderson<sup>4</sup>—.

---

<sup>3</sup> Hay que señalar que Fernán-Gómez se muestra respetuoso con el espectador. Si Hitchcock no vacilaba en indicar repetidas veces a lo largo de *Psicosis* la verdadera identidad del asesino, el cineasta español no le irá a la zaga a la hora de dar pistas al espectador: Fernando indicando a Beatriz que los hermanos Vidal van a dejar pronto el pueblo, Fernando comprando ropa interior femenina, Beatriz diciendo a la mercera que Fernando había pasado por la tienda poco antes de descubrirse el robo del corsé y, de manera muy especial, el montaje paralelo de la secuencia central del filme, etc.

<sup>4</sup> Hay que recordar que *Rebeca* fue una película fundamental para el grupo de cineastas (“Los telúricos”), del que Fernán-Gómez formaba parte en los años cuarenta. Para un testimonio fílmico del lugar central de este filme de Hitchcock en el mejor cine español de aquel momento, véase la singular obra de Lorenzo Llobet-Gracia, *Vida en sombras* (1948), protagonizada por Fernán-Gómez.

## 8. A modo de conclusión

Como hemos intentado demostrar a lo largo de este artículo, algunas de las nociones acuñadas por Bajtín resultan de gran ayuda de cara a identificar y definir de manera precisa esa corriente creativa cine español que hace del esperpento y el humor negro sus señas de identidad más representativas. Así, la originalidad de la propuesta dialógica que ejemplifica *El extraño viaje* puede resumirse a partir la combinación de una profunda inmersión en determinadas tradiciones culturales (de las que el esperpento grotesco y el humor negro carnavalesco suponen sus aspectos más notables) con toda una serie de elementos, lo mismo narrativos que estilísticos, que se toman de alguno de los géneros y obras más en boga por aquel entonces en el cine popular. De la misma manera que el cine de Alfred Hitchcock ha sido capaz de maridar su extremada aceptación popular con una extraordinaria exigencia estética, Fernán-Gómez atisbó en la historia pergeñada por Pedro Beltrán y Manuel Ruiz Castillo partiendo de una idea de Luis García Berlanga, basada a su vez en un *fait divers*, la posibilidad de construir un cine popular que no le hiciera ascos ni a la investigación estilística ni a la posibilidad de mezclar elementos en principio heterogéneos. Pero en un contexto cultural dominado por interminables debates acerca del alcance y límites del que, por aquellos días, se conocía con la denominación de “realismo crítico”, una voz como ésta estaba condenada a la marginación. Afortunadamente vivimos tiempos en los que las propuestas que se construyen sobre la hibridación y el mestizaje se encuentran en el centro de la atención crítica. También en este terreno *El extraño viaje* se adelantó a su tiempo, en la misma medida en que, como señala Bajtín (1978, p. 411), “los géneros paródicos no pertenecen al género que parodian”.

## Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barral Editores, Barcelona (edición original 1965).
- Bajtín, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard (edición original 1975).

- Bajtín, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Fondo de Cultura Económica (primera edición en ruso en 1929; edición ampliada y definitiva en 1963).
- Baudelaire, Ch. (1976a). De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques. En *Oeuvres complètes*, vol. II. Gallimard (La Pléiade), p. 538.
- Baudelaire, Ch. (1976b). Quelques caricaturistes étrangers. En *Oeuvres complètes*, vol. II. Gallimard (La Pléiade), pp. 569-570.
- Beltrame, F. (1996). *Teoría del grotesco*. Ed. Della Laguna.
- Benjamin, W. (1973). *Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Castro de Paz, J. L. (2010). *Fernando Fernán-Gómez*. Cátedra.
- Cela, C. J. (1994). *El gallego y su cuadrilla*. RBA Editores (edición original 1949).
- Cueto, R. (ed.) (2010). *El extraño viaje de Fernando Fernán Gómez*. Ediciones de la Filmoteca.
- De Regoyos, D. & Verhaeren, E. (2004). *España negra*. El Tilo (edición original 1899).
- F. Heredero, C. (2008). *Pedro Beltrán. La humanidad del esperpento*. Filmoteca Regional Francisco Rabal.
- González García, Á. (1998). José Gutiérrez Solana. En F. Calvo Serraller (Ed.), *El realismo en el arte contemporáneo: 1900-1950*. MAPFRE, pp. 147-165.
- Gutiérrez Solana, J. (2000) *La España negra*. Comares (edición original 1920).
- Kristeva, J. (1970). *La poétique de Dostoievski*. Seuil.
- Llinás, F. & Angulo, J. (eds.) (1993). *Fernando Fernán-Gómez. El hombre que quería ser Jackie Cooper*. Ayuntamiento de San Sebastián.
- Marías, M. (1970). El extraño caso de *El extraño viaje*, *Nuestro Cine*, 94, 54-56.
- Muñoz Suay, R. (1998). *Columnas de cine*. Ediciones Filmoteca.
- Salinas, P. (1970). Significación del esperpento o Valle-Inclán, hijo pródigo del 98. En *Literatura española siglo XX*. Alianza Editorial, pp. 86-114 (edición original 1941).
- Sklovski, V. (1975). François Rabelais y el libro de M. Bajtín. En *La cuerda del arco*. Planeta, pp. 241-279.
- Téllez, J. L. (1997). El extraño viaje. En J. Pérez Perucha (ed.), *Antología crítica del cine español*. Cátedra / Filmoteca Española, pp. 585-587.
- Todorov, T. (1979). Bakhtine et l'alterité. *Poétique*, 40, 502-513.
- Todorov, T. (1981). *Mikhaïl Bakhtine et le principe dialogique, suivi de Écrits du Cercle de Bakhtine*. París: Seuil.
- Valle-Inclán, R. M. (1994). *Entrevistas*. Ediciones Pre-Textos.

VV. AA. (1985). *Fernando Fernán Gómez. Acteur, réalisateur et écrivain espagnol*. Presses Universitaires de Bordeaux.